

SOMMARIO del Vol. II (1959)

U. Schwab, <i>Zum Thema des jüngsten Gerichts in der mittelhochdeutschen Literatur</i> . . . . .	p. 1
R. Kraye, <i>Der Smit von Oberlande</i> . . . . .	» 51
G. Manganella, <i>Nota sull'allitterazione nell'antica poesia sassone</i> . . . . .	» 83
N. de Ruggiero, <i>Bettina Brentano, Das Kind del Briefwechsel</i> . . . . .	» 93
A. M. dell'Agli, <i>Moralismo tedesco del dopoguerra nell'opera di Heinrich Böll</i> . . . . .	» 111
Robert A. Hall, jr., <i>Cultural Symbolism in Mark Twain's Connecticut Yankee</i> . . . . .	» 127
James E. Miller jr., <i>Moby Dick: The grand hooted Phantom</i> . . . . .	» 141
Robert L. Gale, <i>Symbolism in American Literature</i> . . . . .	» 167
Edwin S. Miller, <i>Rime Counterpoint</i> . . . . .	» 187
E. Schulte, <i>Ritmi vecchi e nuovi nella poesia inglese moderna</i> . . . . .	» 191
T. Frank, <i>Two Notes on Giuseppe Baretti in England</i> . . . . .	» 239
A. Minissi Giannitrapani, <i>La New Orleans e la Louisiana del Faulkner</i> . . . . .	» 265
R. Oldberg, <i>Regionalismen i svensk Litteratur</i> . . . . .	» 341

RECENSIONI:

E. Rosenfeld, *Friedrich von Spee von Langenfeld* (N. De Ruggiero), p. 351; L. Prinziavalli, *Theodor Storm* (A. Cozzi), p. 353; B. Tecchi, *Romantici tedeschi* (A. M. Dell'Agli), p. 355; B. Tecchi, *Scrittori tedeschi moderni* (A. M. Dell'Agli), p. 357; C. Levi, *La doppia notte dei tigli* (A. M. Dell'Agli), p. 358; F. Delbono, *Umanità e poesia di Joh. Chr. Günther* (A. M. Dell'Agli), p. 359; *Il Minnesang*, a cura di V. Amoretti (U. Schwab), p. 360; *Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sein*. Festschrift zum 80. Geb. von E. Otto (N. De Ruggiero), p. 363; W. Lange, *Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen 1000-1200* (E. Stutz), p. 366; W. Emrich, *Franz Kafka* (A. M. Dell'Agli), p. 369; K. Wagenbach, *Franz Kafka, Eine Biographie seiner Jugend* (A. M. Dell'Agli), p. 371; O. Mann, *Poetik der Tragödie* (A. M. Dell'Agli), p. 372; G. Rudolph, *Studien zur dichterischen Welt Achim von Arnims* (A. M. Dell'Agli), p. 372; B. Peter, *Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob*; R. Kraye, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Natur-allegorese bei Frauenlob*, (H. Mörchen), p. 373; H. Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus* (R. Kraye), p. 377; V. Sanna, *Thomas Browne, Religio Medici* (E. Schulte), p. 380; B. Cellini, *Drammi pre-shakespeareani* (E. Schulte), p. 383; C. Ryskamp, *William Cowper of the Inner Temple* (M. Puccini), p. 385; C. P. Brand, *Italy and the English Romantics* (M. Puccini), p. 387; G. Brandell, *Svensk Litteratur 1900-1950* (B. Christofferson), p. 389; G. Oreglia, *Poesia Svedese* (E. R. Gummerus), p. 391.

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO UNIV. ORIENTALE  
 N. Inv. 709  
 SEMINARIO IBERO CO IBERO-AMERICANO

DIRITTI RISERVATI

## INDICE

F. Wild, <i>Beowulf und Phokas</i> . . . . .	p. 1
G. Manganella, <i>Muspilli. Problemi e interpretazioni</i> . . . . .	» 17
U. Schwab, <i>Zum Thema des jüngsten Gerichts in der mittelhochdeutschen Literatur. II</i> . . . . .	» 51
A. Cozzi, <i>Quirinus Kuhlmann: l'uomo, il mistico e il poeta</i> . . . . .	» 67
B. v. Wiese, <i>Friedrich Schiller. Legende und Wirklichkeit</i> . . . . .	» 123
S. Lupi, <i>I «Räuber» di Schiller</i> . . . . .	» 145
F. W. Wentzlaff-Eggebert, <i>Schillers Begegnungen mit Goethe</i> . . . . .	» 201
E. Stutz, <i>Der Erzähler Gerd Gaiser</i> . . . . .	» 217
H. M. Campbell, <i>Aesthetics as Religion in the Works of I. A. Richards</i> . . . . .	» 235
E. S. Miller, <i>Antitypes in Bale's Cycle of Christ</i> . . . . .	» 251
E. Schulte, <i>Caratteristiche della prosa descrittiva di Rudyard Kipling</i> . . . . .	» 263
E. Bassi, <i>Emily Dickinson</i> . . . . .	» 271
E. R. Gummérus, <i>Verner von Heidenstam: la vita e l'opera</i> . . . . .	» 283
E. Migliorini, <i>Un geografo svedese del secolo scorso: Jacopo Gräberg di Hemsø</i> . . . . .	» 297

### RECENSIONI:

L. Mazzucchetti, *Novecento in Germania* (A. M. Dell'Agli), p. 301; G. Stix, *Mythos. Tragik. Christentum* (A. M. Dell'Agli), p. 301; P. Chiarini, Bertolt Brecht (A. M. Dell'Agli), p. 302; P. Chiarini, *Letteratura e società* (A. M. Dell'Agli), p. 304; L. Mittner, *La letteratura tedesca del Novecento* (A. M. Dell'Agli), p. 305; R. Bottacchiari, *Storia della letteratura*, a cura di R. Paoli (A. M. Dell'Agli), p. 306; B. v. Wiese, *Schiller* (A. M. Dell'Agli), p. 307; *Die deutschen Gedichte der Vorauer Handschrift* (E. Stutz), p. 309; *A Casebook on Ezra Pound*, a cura di W. Van O'Connor e E. Stone (E. Schulte), p. 312; N. D'Agostino, *Ezra Pound* (E. Schulte), p. 315; *Ezra Pound, Le poesie scelte*, a cura di A. Rizzardi (E. Schulte), p. 316; O. Hietsch, *Die Petrarcaübersetzungen Sir Thomas Wyatts, eine sprachvergleichende Studie* (E. Schulte), p. 318; *Lirica elisabettiana*, a cura di A. Guidi (M. Puccini), p. 320.

Publicazioni ricevute . . . . . p. 323

BEOWULF UND PHOKAS

Am Anfang und am Ende der altenglischen Beowulfdichtung steht je eine feierliche Fürstenbestattung, die nicht christlichem Brauche entspricht: die Beisetzung des Gründers der Dynastie der Dänenkönige, Scyld, in einem aufs Meer hinaustreibenden Schiff, und die Verbrennung der Leiche des letzten Geatenkönigs, Beowulf, auf dem Scheiterhaufen (V. 26 ff. und V. 3137 ff.)<sup>1</sup>. Scyld ist zwar kaum vom Dichter als Christ gedacht, wohl aber Beowulf, besonders der alte Beowulf<sup>2</sup>. Beide sind sie ihrem Volke zum Schutz und Ruhm geschickt worden; über jeden von ihnen sagt der Dichter: "pæt wæs god cyning" (V. 11; V. 2390); beide gehen ein in den Frieden des Herrn, "on frean wære" (V. 27), "on pæs waldendes wære" (V. 3109). Daß auch christlichen Fürsten eine Bestattung mit heidnischem Zeremoniell zugebilligt werden konnte, dafür darf man wohl Sutton Hoo als Beweis anführen<sup>3</sup>. Dem Tumulus von Hronesnæs, in dem die Asche Beowulfs, "bronda laf" (V. 3160), beigesetzt wird, entsprechen dagegen die schwedischen Königsgräber von Uppsala<sup>4</sup>. Eines jedoch unterscheidet Beowulfs Grabhügel von den schwedischen. Er liegt auf einem Vorgebirge, das weit vom Meer her sichtbar ist, und soll Seeleuten zum Wahrzeichen dienen (V. 2806, 3158).

Beowulf, der Weder-Geate, ist immer mit dem Meer vertraut gewesen und hat dieses für Seefahrer sicher gemacht. Schon als er mit Breca um die Wette schwamm, bestand er nächtliche

<sup>1</sup> Die Zitate beziehen sich auf Heyne-Schückings *Beowulf*, fünfzehnte Auflage, vollkommen umgearbeitet von Else von Schaubert, Paderborn, 1940.  
<sup>2</sup> Über die christlichen Elemente im Beowulf vgl. Friedrich Klaeber, in «Anglia» 35 und 36, 1912 und 1913.  
<sup>3</sup> R. L. S. Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo Ship-Burial* (Proceedings of the Royal Institute of Great Britain, vol. 34, part III. 150), London 1950.  
<sup>4</sup> R. W. Chambers, *Beowulf. An Introduction to the Study of the Poem*, with a Supplement by C. L. Wrenn, Cambridge 1959.

Kämpfe mit Seeungeheuern, die ihn in die Tiefe ziehen wollten, und erlegte sie mit dem Schwerte, "pæt syþþan na ymb brontne ford brim-lipende lade ne letton" (V. 567 ff.): eine gute Vorbereitung für den Kampf mit den Ungeheuern am Grendelsee (V. 1425 ff.) und mit der Grendelmutter unter dem Wasser (V. 1497 ff.), aber auch für das Wikingerunternehmen gegen Friesland, bei dem König Hygelac den Tod fand und Beowulf mit dreißig erbeuteten Rüstungen im Arm ins Geatenland zurückschwamm (V. 2361). Unter seiner Führung wird daher den Geaten die Fahrt nach dem Reiche Hrothgars (V. 210 ff.) leicht, und ebenso gut verläuft die Heimreise (V. 1903 ff.). Es ist darum nur recht und billig, wenn das Grabmal eines so gewaltigen Seemannes, nach dessen eigenem Wunsche (V. 2802 ff.), an der Meeresküste errichtet wird, weithin sichtbar, auch als das Wahrzeichen eines Schutzherrn der Seefahrer<sup>1</sup>.

Im Kampfe mit dem Drachen, den er mit Hilfe des tapferen jungen Wiglaf besiegt, erhält der greise Beowulf die Todeswunde. Er hat um das Gold gekämpft (V. 2535) und dankt nun Gott, als ihm Wiglaf kostbare Stücke aus dem Drachenhort bringt, dafür, daß er dies noch erleben durfte. Dann gibt der sterbende König seine letzten Anordnungen.

Hatað heaðo-mære	hlæw gewyrcean,	2802
beorhtne æfter bæle	æt brimes nosan;	
se scel to gemyndum	minum leodum	
heah hlifian	on Hrones-næsse,	
pæt hit sæ-lidend	syððan hatan	
Biowulfes biorh,	ða ðe brentingas	
ofer floda genipu	feorran drifað.	

<sup>1</sup> Hronesnæs "is supposed to be situated somewhere on the hilly sea-shore of Vestergötland, and according to ll. 2802-09 a grave mound, Biowulfes biorh, should be built there, serving also as a land-mark for sea-farers. It is possible that (ON) 'valrof', (OE) 'wælreaf', presented to the old king by Wiglaf, the young Wægmunding, has played some part in the forming of the name, 'wæl' having been confused with (OE) 'hwæl', whale, later exchanged for 'hron'. Whales off the west coast of Sweden are - and were - indeed very rare. There is another (OSw) word likely to be confused with (OE) 'hwæl'; (MnSw) 'vål(e)' < 'våla', 'cairn', 'boundary stone, land mark'; the details mentioned in connection with Hronesnæs agree with such an explanation." Gösta Langenfelt, « Englische Studien » 66. 242 (1931).

Diesen Auftrag wiederholt Wiglaf vor den Geaten:

(Beowulf)	bæd pæt ge geworhton	æfter wines dædum	3096
	in bæl-stede	beorh pone hean,	
	micelne ond mærne,	swa he manna wæs	
	wigend weorð-fullost	wide geond eorðan,	
	penden he burh-welan	brucan moste.	

Und nachdem Beowulfs Leiche auf dem Scheiterhaufen feierlich verbrannt worden ist,

Geworhton ða	Wedra leode	3156
hleo on hoe,	se wæs heah ond brad,	
weg-lidendum	wide gesyne,	
ond betimbredon	on tyn dagum	
beadu-rofes becn;	bronda lafe	
wealle beworhton,	swa hyt weorðlicost	
fore-snotre men	findan mihton.	
Hi on beorg dydon	beg ond siglu,	
eall swylce hyrsta,	swylce on horde ær	
nið-hedige men	genumen hæfdon;	
forleton eorla gestreon	eorðan healdan,	
gold on greote,	pær hit nu gen lifað	
eldum swa unnyt,	swa hit æror wæs.	

Auf Hrones-næs wird also das Denkmal des Kampftüchtigen in zehn Tagen errichtet, für die Geaten zur Erinnerung an den Berühmtesten der Krieger, ein hohes, weithin sichtbares Wahrzeichen für Seefahrende, ein herrlicher (beorht) Grabhügel, Biowulfes biorh genannt. Ae. 'beorh', 'biorh', ist ne. 'barrow', 'Tumulus'. Er enthält eine gemauerte Grabkammer für 'bronda laf', d. i. für die Asche des Verbrannten, und die Helme, Schilde und glänzenden Brünen, die nach dem Wunsche des Toten mit ihm verbrannt worden waren (V. 3140). Und diese Grabkammer wurde auf das würdigste ausgestattet. Man legte Ringgold, Kleinodien und Schmucksachen aus dem Drachenhort hinein, das Gold und Geschmeide der ursprünglichen Besitzer, die auf den Schatz einen Fluch gelegt hatten (V. 3071 ff.: "pæt se secg wære synnum scildig, hergum geheaperod, hell-bendum fæst, wommum gewitnad, se pone wong strude"). Die Erde hat nun wieder, was ihr zum Schaden der Menschen geraubt worden ist. Der Fluch wird nicht weiter wirken, denn diejenigen, welche den Schatz gehoben haben, haben ihn der Erde wiedergegeben. Das Gold

wird den Menschen so unnütz sein, wie es früher war. Doch das war nicht Beowulfs Vermächtnis. Ein Denkmal und Wahrzeichen hatte er gewünscht, und das erhält er am Schlusse der Dichtung.

Nachdem das Grabmal vollendet ist, schließt die Dichtung mit einer Zeremonie, der man den Bericht des Jordanes über die Leichenfeier für Attila an die Seite gestellt hat<sup>1</sup>:

pa ymbe hlæw riðan	hilde-diore,	3169
æpelinga bearn,	ealra twelfe,	
woldon ceare cwidan,	kyning mænan,	
word-gyd wrecan	ond ymb wer spreca:	
eahtodan eorlscipe	ond his ellen-weorc	
duguðum demdon,	swa hit gedefe bið,	
pæt mon his wine-dryhten	wordum herge,	
ferhðum freoge,	þonne he forð seile,	
of lic-haman	(lys)ed weorðan.	
Swa begnornodon	Geata leode	
hlafordes hryre,	heorð-geneatas;	
cwædon pæt he wære	wyruld-cyninga,	3180
manna mildust	ond mon-pwærust,	
leodum liðost	ond lof-geornost.	

Der erste Teil, V. 3169-3179, ist eine Parallele zu den Totenfeierlichkeiten für Attila, wengleich diese angesichts der aufgebahrten Leiche des Königs und nicht erst zehn Tage nach der Verbrennung des Toten (V. 3159), nach Vollendung seines Grabmals abgehalten wurden. Die lapidaren Worte der drei letzten Beowulfverse, "daß er unter den Weltherrschern der Mildeste der Männer und der Menschenfreundlichste, der seinen Leuten Liebste und der Ruhmbegierigste gewesen sei", die klingen wie eine Grabinschrift.

Aber wer von den Menschen im Beowulf kann Geschriebenes lesen? Bei ihnen herrscht die mündliche Ueberlieferung: "Hwæt we Gar-Dena in gear-dagum þeod-cyninga þrym gefrunon" (V. 1-2). Den biblischen Bericht über die Schöpfung der Welt las man nicht vor, sondern 'sægde, se þe cupe frumsceaft fira feorran reccan' (V. 90). Ein Königsdegen, "se þe eal-fela eald-gesegena worn gemunde" (V. 869 ff.), trug ein Preislied auf Beowulfs Grendelsieg vor, und dann folgten Erzähllieder von den Taten Sigemunds und Heremods (V. 875 ff. und V. 901). Ruhm

<sup>1</sup> Friedrich Klaeber, *Attila's and Beowulf's Funeral*, PMLA XLII, 266 ff. (1927).

muß sich der Held erwerben, um in der Erinnerung seines Volkes weiterzuleben: "lof-dædum sceal in mægþa gehwære man gepeon" (V. 24-25) und "wyrce se þe mote domes ær deape" (V. 1387). Von Geschriebenem ist nur einmal die Rede: Auf dem Griff des Schwertes, das durch Grendels Blut zum Schmelzen gebracht worden war, "wæs or writen (dargestellt) fyrr-gewinnes, syppan flod ofsloh, gifen geotende, giganta cyn" (V. 1688-90); und "Swa wæs on þæm scennum sciran goldes purh run-stafas rihte gemearcod, geseted ond gesæd, hwam pæt sweord geworht, irena cyst, ærest wære, wreopen-hilt ond wurm-fah" (V. 1694-98). Es mag sich um eine bildliche Darstellung mit einer Inschrift, ähnlich der auf dem Runenkästchen von Auzon, handeln; aber bezeichnend ist es, daß niemand die Inschrift oder den in Runen genannten Namen des ersten Besitzers liest oder ausspricht, weder Beowulf, der "pæt hilt þanan feondum ætferede" (V. 1688), noch Hrothgar, der das "wundorsmipa geweorc" (V. 1681) erhielt. Selbst unter 'run' 'Rune' stellt man sich etwas Gesprochenes vor: Unferths Streitrede gegen Beowulf wird angekündigt mit "onband beadu-rune" (V. 501), 'entfesselte die Kampf rune, fing Streit an'.

Wollte also der Beowulfdichter eine Inschrift wiedergeben, dann mußte er deren Inhalt durch das gesprochene Wort verkünden lassen. Aber warum wird von Beowulf, dem Stärksten aller Männer (V. 196, 752, 1543, 2181, 2540), dem weitberühmten tapferen Krieger, dem mächtigen König und Schützer der Seefahrer, gesagt, daß er der Mildeste, der Menschenfreundlichste, bei seine Volke am meisten Beliebte (und Lobgierigste) gewesen sei? Freilich heißt es, daß die kampfkühnen Edeling, welche den Toten beklagten und ihm die letzten Ehren erwiesen, "woldon... word-gyd wrecan ond ymb wer spreca: eahtodan eorlscipe ond his ellen-weorc dugupum demdon, swa hit gedefe bip"; aber was sie mit ihren eigenen Worten ausdrücken, das klingt wie eine Grabschrift für einen ganz anderen Menschen.

Und wie wäre es, wenn dieser andere Mensch Phokas geheißen hätte? Diesen Namen trugen heilige Märtyrer und ein oströmischer Kaiser, und beide sind in Werken des Beda Venerabilis<sup>1</sup> zu finden,

<sup>1</sup> Bedae Venerabilis Anglo-Saxonis Presbyteri *Opera Omnia*. (J. P. Migne Patrologiae Cursus Completus. Patrologiae Latinae Tomus XCIV), Paris 1862 Works in 12 vols, ed. J. A. Giles, 1843-44.

des großen angelsächsischen Geschichtschreibers, der 735 starb, also ungefähr zu der Zeit, in der nach der Meinung vieler Gelehrter die ae. Beowulfdichtung entstanden sein dürfte.

Die Acta Sanctorum, wie sie im 18. Jahrhundert in einer langen Reihe mächtiger Folianten von mehreren Generationen gelehrter Jesuitenpatres herausgegeben wurden, kennen drei Märtyrer mit dem Namen Phokas.

Dem 'Gärtner' (Hortulanus) Phokas aus Sinope am Schwarzen Meer widmete der an der Wende des vierten zum fünften Jahrhundert wirkende Bischof Asterios von Amaseia ein griechisches Enkomion, das von dem Pariser Theologieprofessor Franciscus Combefis (ius) ins Lateinische übersetzt (1648)<sup>1</sup> und in dieser Form neben dem griechischen Urtext in die Bollandisten-Acta unter dem 22. September aufgenommen wurde<sup>2</sup>: Die an vielen Orten aufbewahrten Reliquien des Märtyrers verbürgten überall den Ruhm seines Namens. Auch "κατὰ τὴν βασιλένουσαν πόλιν τὴν κορυφὴν Ἰταλίας καὶ βασιλίδα τοῦ κόσμου", auch in Rom werde er hoch geehrt, und es sei ihm dort ein herrliches Gotteshaus geweiht worden, "οἶκος... περιφανῆς ἡσκημένος εἰς κάλλος". Die Römer verehrten Phokas nicht minder als Petrus und Paulus. Und die Seeleute, nicht bloß jene, welche das Schwarze Meer befahren, sondern auch jene, welche die Adria durchqueren, über die Aegeis segeln, auf dem westlichen Ozean kreuzen und die Meerbusen im Osten besuchen, verehrten ihn als ihren Schutzpatron, der in Seenot Hilfe bringt.

Der zweite Phokas war Bischof von Sinope und erlitt unter Kaiser Trajan den Märtyrertod. Ueber ihn handeln die Acta Sanctorum zum 14. Juli<sup>3</sup>. Die Hauptquelle ist eine anonyme

<sup>1</sup> S. Patris Nostri Asterii, Amaseae episcopi, aliorumque plurium dissertissimorum ecclesiae Graecae patrum ac Tractatorum lectae novae eruditissimaeque, cum pari pietate Orationes & Homiliae; in Dominicis praesertim, sanctissimaeque Dei Genitricis solennitates. Operâ ac studio R. P. Fr. Francisci Combefis, S. Th. Professoris Ordinis F. F. Praedicatorum in Conventu S. Mariae Annuntiatae. Parisiis MDCXLVIII (enthält S. 169 das Phokas-Enkomion mit einer lateinischen Uebersetzung, die auch in die Bollandistenausgabe der Acta aufgenommen wurde.)

<sup>2</sup> Acta Sanctorum. Mensis September. Tomus Sextus. Ex Latinis & Graecis, aliarumque gentium Monumentis, servatâ primigeniâ veterum Scriptorum phrasi, Collecta, Digesta, Commentariis & Observationibus illustrata a Joanne Stilingo, Constantino Suyskeno, Joanne Periero, Joanne Cleo e societate Jesu presbyteris theologicis. Antverpiae MDCCLVII. S. 293 ff.

<sup>3</sup> Acta Sanctorum. Mensis Julius. Tomus Tertius... (wie oben) a Joanne Bapt. Sollerio, Joanne Pinio, Guilielmo Cupero.... Antverpiae MDCCXXIII. S. 629 ff.

griechische Darstellung mit späterer lateinischer Uebersetzung 'De S. Phoca Martyre et Episcopo Sinopense in Ponto'. Ein Prolog berichtet über des Heiligen fromme, unverdorbene Jugend, seine Wunder und seinen ihm von einer Taube vorausgesagten Märtyrertod. Dann folgt ein langes Verhör durch den Präfekten Africanus, vor dessen Richterstuhl der Bischof gerufen wurde; am Schlusse wird Africanus durch einen wunderbaren Sturm ("ἐγένετο ἰχθυος ὡς ὑδάτων πολλῶν βιαίως ἐξερχομένων") und ein fürchterliches Erdbeben bewußtlos zu Boden geschmettert und erst auf das Flehen der Familie durch den Heiligen zum Leben und zum Christentum erweckt. Eine zweite Disputation findet zwischen Phokas und dem Kaiser Trajan statt. Dabei fragt ihn dieser unter anderem: "οὐχὶ ναυτηλὸς ἦς" (Warst du nicht ein Seemann?) und der Bischof antwortet: "Ἐγὼ οὐ μόνον ναυτηλὸς, ἀλλὰ καὶ κυβερνήτης ὑπὸ τοῦ πάντων δεσπότης κυβερνώμενος" (Nicht nur ein Seemann, sondern auch ein Steuermann, der von dem Herrn aller gelenkt wird). Auch dieser Phokas wird als θαλασσοθανματοουργὸς verehrt: "ὁ μακάριος Φοκᾶς, πρῶτος τῶν ἐν Πόντῳ λαλεῖται ἕως τὰς σήμερον ἡμέρας κυβερνήτης τῶν ναυτηλῶν, λαλητὸς ἐν παντί τῷ κόσμῳ." Lateinische Kommentatoren zu den älteren Martyrologien (von Gregor von Tours und Petrus von Vienne) sprechen davon, daß Phokas, bevor er Bischof wurde, Fischer oder Seemann gewesen sei. Eine Taube habe ihm, kurz bevor er zum Kaiser geholt wurde, im Traum eine Märtyrerkrone gereicht, und drei Tage nach seinem Tode sei er dem Kaiser Trajan erschienen und habe ihm dessen unmittelbar bevorstehenden Tod und die Qualen der Hölle vorausgesagt. Reliquien des Heiligen befinden sich in der französischen Stadt Vienne.

Der dritte Phokas ist der Märtyrer von Antiochia, über den die Acta Sanctorum unter dem 5. März handeln<sup>1</sup>. Über ihn berichtet Gregor von Tours<sup>2</sup> im Liber de Gloria Martyrum: "Focas quoque martyr, et ipse his martyribus (von denen früher die Rede war) regione coniunctus, apud Syriam requiescit, qui post multas, quas primo nomine Redemptoris est passus iniurias, qualiter de antiquo illo serpente triumphaverit, hodieque populis declaratur. Denique si in his locis coluber morsum stringens venena

<sup>1</sup> Acta Sanctorum. Mensis Martius. Tomus Primus. (5 März) S. 366 ff.

<sup>2</sup> Gregor von Tours (Gregorius Turonensis, eigentlich Gregorius Florentius, 538-594), geboren in Averni, heute Clermont-Ferrant.

diffuderit, extemplo, qui percussus est, ut januam atrii, quo Martyr quiescit, attigerit, compresso tumore evacuata virtute veneni salvatur<sup>1</sup>. »

Auszüge aus derartigen Berichten sind in die Sammlungen von Märtyrerlegenden aufgenommen worden<sup>2</sup>. Das älteste bekannte Martyrologium ist das syrische aus dem Jahre 412, eine kurze Liste östlicher, orientalischer Heiliger. Für die westliche Kirche war eine dem Hl. Hieronymus zugeschriebene Sammlung, der Pseudohieronymus, bestimmt. Gregor von Tours verfaßte in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts seinen Liber de Gloria Martyrum, in dem der Märtyrer von Antiochia einen Platz fand. Zu Anfang des achten Jahrhunderts wurde das Martyrologium Romanum Parvum zusammengestellt, das 850 von dem Erzbischof Ado von Vienne in Ravenna aufgefunden wurde. Inzwischen hatte aber in England Beda Venerabilis nach verschiedenen Quellen seine Martyrologia zusammengestellt. Bei ihm finden wir den zweiten Phokas, den Bischof von Sinope.

In der Martyrologia, die unter Bedas historischen Werken steht — nicht in dem kurzen Martyrologium Poeticum, das nur für einige Tage jedes Monats ein paar hervorragende Heilige aufzählt —, liest man:<sup>3</sup> “Pridie Idus Julii (d. i. 14. Juli). Apud Pontum natale sancti Phocae episcopi civitatis Sinopis, qui sub Traiano imperatore, praefecto Africano, carcerem, vincula<sup>4</sup>, ferrum, ignem etiam pro Christo superavit: cuius reliquiae in basilica apostolorum in Vienna civitate Galliae habentur.” Den Schlangenpatron Gregors finden wir bei Beda nicht, weil bei ihm keine Eintragung ‘ad III Nonas Martii’ vorhanden ist; eben-

<sup>1</sup> Vollständige Ausgabe seiner Werke von W. Arndt und B. Krusch, *Monumenta Germaniae Historica*, 1885. Liber de Gloria Martyrum, cap. 55, welches über den Märtyrer von Antiochia berichtet, auch in *Acta Sanctorum. Mensis Martius. Tomus Primus*.

<sup>2</sup> Über ältere Martyrologien vgl. *An Old English Martyrology*. Reedited from Manuscripts in the Libraries of the British Museum and of Corpus Christi College, Cambridge, with an Introduction and Notes by George Herzfeld, Ph. D., London, Early English Text Society, Original Series 116. MDCCCC.

<sup>3</sup> In Migne's *Patrologia*, vgl. Anm. S. 5, sind zwei Fassungen abgedruckt, Martyrologia iuxta exemplaria Coloniense et Bollandianum, erstere 1616 in Köln, letztere, die Bollandiana, 1722 ff. in Antwerpen erschienen. Ich zitiere den Wortlaut der Kölner Beda-Ausgabe von 1616 (S. 975).

<sup>4</sup> unglas, Lesart bei den Bollandisten unter II Idus Septembres.

sowenig den Hortulanus, den Gärtner, der von der Ostkirche am 22. September gefeiert wurde.

Dagegen erscheint der Bischof Phokas wieder in dem ae. Martyrologium<sup>1</sup>. Dort lesen wir: “On þone feowertegpan dæg þæs monþes biþ þæs miclan martyres gemynd se is nemned sanctus Focas. He wæs biscop on þære mægþe þe Pontus is nemned, ac Traianus se casere hine preade mid unaseggendlicum wítum for Cristes geleafan; ond þa æt nehstan he het hine sendan on byrnendne ofn, ond on þæm he onsende his gast; ond þrym dagum æfter þæm he æteawde beforan þæs caseres dura ond cleopade to þæm casere ond him sæde þæt him wære hell ontyned ond hire wite gegearwad, ond hine het efstan to þæm, ond þa sona æfter þæm swealt se casere. þeosses biscopes reliquias syndon on Galwala mægþe on Mennia þære ceastre, ond þa reliquias syndon swipe mære geond middangeard”.

Bei Beda treffen wir aber nicht nur den Märtyrerbischof Phokas, sondern auch den oströmischen Kaiser Phokas (602-610)<sup>2</sup>. Über Beziehungen zwischen dem Heiligen und dem Kaiser äußert sich der Verfasser des Compendium S. Phocae Sinopensis in den Acta Sanctorum: “Templum ab imperatore Phoca inchoatum fuisse videtur in honorem S. Phocae Sinopensis episcopi”, während nach dem Enkomion des Asterios ein “οίκος περιφανής ἡσκημένος εἰς κάλλος” für den Gärtner-Märtyrer errichtet worden wäre, ohne daß dabei der Gründer genannt wird; und wieder andere Martyrologen denken an den Phokas von Antiochia, wozu das passen könnte, was Gregor von Tours über diesen weiß, wenngleich er vielleicht nur einen Reliquienschrein meinen mochte. Jedenfalls zeigt sich auch hier wieder, wie unsicher man im Auseinanderhalten dreier Phokasmärtyrer war.

Als Phokas zum Kaiser erhoben wurde, war noch Gregor der Große Papst in Rom (vom 3. IX. 590 bis zum 12. III. 604). Über Papst Gregor den Großen hatte Beda in seiner *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* mancherlei zu berichten und waren ihm auch ganz neu erschlossene Quellen zugänglich gemacht worden. Im ersten Buch erzählt Beda, wie ihm Abt Albinus, der in Canterbury ein Schüler des Erzbischofs Theodorus von Tarsus und

<sup>1</sup> Vgl. Anm. 2, S. 8.

<sup>2</sup> Georg Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1940, S. 50.

des Abtes Hadrianus gewesen war, ihm durch den Londoner Priester Nothelm (der bald nach Bedas Tod Erzbischof von Canterbury wurde) mitteilte, "sive litteris, sive ipsius Nothelmi viva voce", was er über die Tätigkeit der Abgesandten Papst Gregors in der Provinz Canterbury und in den benachbarten Gegenden erfahren konnte. Derselbe Nothelm war später in Rom, wo er mit Erlaubnis des damaligen Papstes das römische Kirchenarchiv durchmustern durfte und einige Briefe Papst Gregors und anderer Päpste fand, die nach Nothelms Rückkehr nach England Beda zur Verfügung gestellt wurden. Im 34. Kapitel des ersten Buches ist Herrscher in Northumbrien der "rex fortissimus et gloriae cupidissimus Ethelfridus... anno Focatis, qui tum Romani regni apicem tenebat, primo". Im zweiten Buch berichtet Beda über Gregors Tod: "Rexit autem ecclesiam temporibus imperatorum Mauricii et Focatis. Secundo autem eiusdem Focatis anno transiens ex hac vita migravit ad veram quae in caelis est vitam" und erzählt dann die bekannte Anekdote über die Aussendung von Missionären, um aus den Angli angeli zu machen. Später ist die Rede von der Reise des Londoner Bischofs Mellitus nach Rom zu einer von Papst Bonifatius "einberufenen Synode, "anno octavo imperii Focatis". Mellitus brachte Briefe des Papstes an den Erzbischof Laurentius von Canterbury und an König Æpilbert nach England mit. Und dan fährt er fort: "Hic est Bonifacius, quartus a beato Gregorio Romanae urbis episcopus, qui impetravit a Phocate principe donari ecclesiae Christi templum Romae, quod Pantheon vocatur ab antiquis, quasi simulacrum esset omnium deorum; in quo ipse, eliminata omni spurcitia, fecit ecclesiam sanctae Dei Genetricis atque omnium martyrum Christi, ut exclusa multitudine daemonum, multitudo ibi sanctorum memoriam haberet."

Dem Kaiser Phokas zu Ehren wurde 608 von dem Exarchen von Italien (Ravenna) Smaragdus in Rom auf dem Forum die Phokassäule errichtet. Mellitus kann sie gesehen haben, und all die anderen Pilger, die in der Folge aus England nach Rom kamen. Eine große Anzahl englischer Könige und hoher geistlicher Würdenträger, ganz abgesehen von weniger angesehenen Gesandten, stellten nach Bedas Kirchengeschichte und nach der Sachsenchronik seit den Tagen des Kaisers Phokas die Verbindung zwischen England und Rom her. Für Beda selbst waren vielleicht

am bedeutsamsten der Gründer des Klosters Wearmouth, in dem Beda aufwuchs, Abt Benedict Biscop, der vier- oder fünfmal nach Rom pilgerte, und der Archicantor Joannes, der aus Rom kam, um den Kirchengesang in England zu reformieren.

Was man in England mit dem Namen Phokas in Verbindung bringen konnte, das waren Vorstellungen eines Schutzherren der Seeleute und einer Gedächtnissäule in Rom. Und was besagte die Inschrift dieses Denkmals?

Optimo clementissimo piissimoque  
Principi Domino Focae imperatori  
Perpetuo a Deo coronato triumphatori  
Semper Augusto  
Smaragdus ex praepos. Sacri Palatii  
Ac Patricius et Exarchus Italiae  
Devotus eius Clementiae  
Pro Innumerabilibus Pietatis eius  
Beneficiis et pro Quietate  
Procurata Ital. ac Conservata Libertate  
Hanc Statuam Maiestatis eius  
Auri Splendore fulgentem huic  
Sublimi Colomnae imposuit ac dedicavit  
Die Prima Mensis Augusti Indict. Und.  
PC Pietatis eius. Anno. Quinto<sup>1</sup>.

Stärker als in anderen römischen Inschriften wird die Frömmigkeit des Kaisers betont: "piissimus" und zweimal "pietas"; auch seine Milde: "clementissimus" und "clementia"; "optimus", dazu kommt "pro quietate procurata Italiae ac conservata libertate". Daß Phokas nicht 'divus' genannt wird wie die Heiden Traianus, Nerva und andere, ist wohl selbstverständlich bei dem "a Deo coronato triumphatori". Aber es fehlen andere, kriegerische Attribute wie fortissimus, invictus, gloriosissimus, nobilissimus, felicissimus florentissimus usw., die man in einer schmeichelnden Inschrift erwarten könnte. Zwar werden auch z. B. Diocletianus, Iustinianus, Valentinianus als "piissimus" bezeichnet und Maximianus und Flavius Val. Constantinus als "clementissimus". Trotzdem! Dieses letzte auf dem Forum Romanum für einen römischen Kaiser errichtete Denkmal trägt einen

<sup>1</sup> *Corpus Inscriptionum Latinarum*, ed. Eugenius Bormann et Guilelmus Henzen: Vol. VI. Inscriptiones Urbis Romae, Berlin 1876 (N. 1200).



besonderen Charakter und die Inschrift kennzeichnet einen durch seine frommen Widmungen der Kirche genehmen Herrscher — wie immer er sich auch seinen Gegnern gegenüber verhalten haben und wie sehr er auch als Kaiser versagt haben mag, Edward Gibbon<sup>1</sup> z. B. entwirft ein abstoßendes Bild ("the portrait of a monster") von Phokas, den er als "a tyrant and assassin" bezeichnet, und vermerkt es auch dem Papst Gregor sehr übel, weil er in einem Brief die Thronbesteigung des "simple centurion" begrüßte: "Benignitatem vestrae pietatis ad imperiale fastigium pervenisse gaudemus." Die Statue aus vergoldeter Bronze auf der fast vierzehn Meter hohen weißen Marmorsäule vor der Rostra auf dem Forum konnte den kirchlichen Würdenträgern, welche Synoden besuchten, und frommen Pilgern aus fernen Teilen der Welt auffallen oder man zeigte sie ihnen als das Denkmal eines Förderers der Kirche. Und wurde dann der Name Phokas genannt, da mochte ein Pilger aus dem Norden, wenn er vom Frankenreich oder gar über das Meer aus England kam, vielleicht an die heiligen Reliquien denken, die er in Vienne gesehen hatte, oder an den Seemannschutzpatron Phokas, der ihm bei stürmischer Seefahrt beigestanden war. "Das also ist der 'a Deo coronatus triumphator', der heilige Bischof, zu dem im Traum die Taube herabschwebte, sich ihm zu Häupten niederließ und ihm mit den Worten: 'Accipe Phoca, symbolum finis tui', eine Krone anbot, die Märtyrerkrone". Und dann mochte er noch einmal von dem mächtigen Ziegelunterbau, zu dem von allen Seiten neun Stufen emporführten, hinausschauen zu der weithin sichtbaren goldglänzenden Statue und sich den Sinn der Inschrift einprägen — von dem besten und mildesten und frömmsten Fürsten, der Menschen unzählige Wohltaten erwiesen und als Imperator hohen Ruhm gewonnen hat...! Und kam er dann nach Hause, dann mag er auch von *diesem* Eindruck erzählt haben.

Vergleichen wir nun die letzten Verse des Beowulf und die Inschrift der Phokassäule, so fallen zuerst die Superlative auf, doch auch die Wortwahl:

cwædon þæt he wære wyruld-cyninga<sup>1</sup>,  
 manna mildust<sup>2</sup> ond mon-þwærust<sup>3</sup>,  
 leodum liðost<sup>4</sup> ond lof-geornost<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* by Edward Gibbon, Henry Bohn's British Classics, 7 vols. London 1853-55, Vol. V. 5, 165.

Optimo<sup>2</sup> clementissimo<sup>3</sup> piissimoque<sup>4</sup>  
 Principi Domino<sup>1</sup> Focæ imperatori<sup>2</sup>  
 Perpetuo a Deo coronato triumphatori<sup>5</sup>.

Als wyruld-cyning wird nur noch der alte Hrothgar V. 1684 bezeichnet: ein weltlicher Herrscher, Imperator, im Gegensatz zu Got, dem wuldor-cyning, V. 2795.

Die Edelinges woldon ymb wer sprecan<sup>1</sup>:  
 eahtodan eorlscipe<sup>2</sup> ond his ellen-weorc<sup>3</sup>  
 dugudum demdon, swa hit gedefe bið<sup>4</sup>,  
 þæt mon his wine<sup>5</sup>-dryhten wordum herge.

Smaragdus: *Devotus<sup>4</sup> eius Clementiae*  
*Pro Innumerabilibus Pietatis eius*  
*Beneficiis<sup>5</sup> et pro Quietate*  
*Procurata Ital. ac Conservata Libertate<sup>3</sup>*  
*Hanc Statuam Maiestatis<sup>2</sup> eius*  
*Auri Splendore fulgentem huic*  
*Sublimi Colomnae imposuit ac dedicavit<sup>1</sup>.*

Die zuerst herangezogenen Beowulfverse entsprechen fast Wort für Wort ihrem lateinischen Gegenstück, während an der zweiten Stelle der englische Wortlaut mehr wie eine freie Paraphrase klingt. Jedenfalls bemerkt man den Unterschied zwischen dem gesprochenen Lob des Angelsachsen und dem geschriebenen Preis des Römers, zwischen dem Gefolgschaftsverhältnis des freien Germanenkriegers zu seinem wine-dryhten und der devoten Dankbezeugung des Römers vor seiner Majestät dem Kaiser von Gottes Gnaden. Andererseits findet durch "statuam auri splendore fulgentem" das etwas auffallende Attribut beorht (glänzend, herrlich) für einen Grabhügel (hlæw, V. 2803) eine sehr gute Erklärung. Als Paraphrase ist die ganze Stelle auch nicht ungenauer als die Nachbildung der Praefatio der Messe in den ersten sechs Versen der ae. Genesis<sup>1</sup>: "Vere<sup>1</sup> dignum et iustum<sup>2</sup> est, aequum et salutare<sup>5</sup> (als Verbum aufgefaßt?), nos<sup>3</sup> tibi semper et ubique gratias<sup>4</sup> agere": "Vs is riht<sup>2</sup> micel<sup>1</sup> þæt we<sup>3</sup> rodera weard, wereda wuldor cining, wordum herigen<sup>5</sup>, modum lufien<sup>4</sup>." Und die Wiedergabe der folgenden Vulgatastelle, Genesis IX. 25, läßt erkennen, daß ähnlich wie im Beowulf ein Teil der ge-

<sup>1</sup> Laurence Michel, *Genesis A and the Preface*, LN. LXVV. 546, 1947.

sprochenen Worte in die erzählende Einleitung übernommen werden kann: (Noë) ait: "Maledictus Chanaan, servus servorum erit fratribus suis". "Ongan þa his selfes bearn wordum wyr gan, cwæþ, he wes an sceolde hean under heofnum, hleomaga peow."

Von verschiedenen Seiten<sup>1</sup> ist auf Parallelen zwischen dem Beowulf-Epos und der Vergilschen Aeneis hingewiesen worden. Es dürfte lehrreich sein, hier die vielleicht in diesem Zusammenhang am häufigsten zitierte Stelle anzuführen, weil sie veranschaulichen kann, bis zu welchem Grade die Forschung geneigt ist, Entlehnungen anzuerkennen. In *Aeneis* X. 467 ff. tröstet Jupiter Hercules, als Pallas fallen soll:

Stat sua cuique dies, breve et inreparabile tempus  
omnibus est vitae<sup>1</sup>; sed famam extendere factis,  
hoc virtutis opus<sup>2</sup>.

Und Beowulf sagt zu dem über den Tod Æscheres trauernden Hrothgar:

Ure æghwylc sceal ende gebidan  
worolde lifes<sup>1</sup>; wyrce se þe mote  
domes ær deape; þæt bið driht-guman  
unlifgendem æfter selest<sup>2</sup>.

Auch für die Schilderung der Bestattung Beowulfs werden Aeneisstellen zum Vergleich herangezogen: *Beowulf* 3139-40 und *Aeneis* VI. 217 und XI. 193-6. (Vgl. oben S. 3). Interessant sind die folgenden Stellen:

*Aeneis* XI. 186-7      subiectis<sup>1</sup> ignibus<sup>2</sup> atris<sup>3</sup>  
conditur in tenebras altum caligine<sup>4</sup> caelum.

*Beowulf* 3143      Ongunnon þa on beorge    bæl-fyra<sup>2</sup> mæst  
wigend weccan<sup>1</sup>:    wudu-rec<sup>4</sup> astah  
swear<sup>3</sup> ofer swiðdole<sup>2</sup>.  
und

*Aeneis* VI. 232-35    At pius Aeneas ingenti<sup>1</sup> mole sepulcrum<sup>2</sup>  
imponit<sup>1</sup> suaque arma<sup>5</sup> viro remumque tubamque  
monte<sup>3</sup> sub aërio, qui nuc Misenus<sup>7</sup> ab illo  
dicitur aeternumque tenet per saecula nomen<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Tom Burns Haber, *A Comparative Study of Beowulf and the Aeneid*, Princeton 1931; Alois Brandl, *Beowulf-Epos und Aeneis in systematischer Vergleichung*, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen CLXXI, 1937.

*Beowulf* 3156      Geworhton<sup>1</sup> þa    Wedra leode  
hleo<sup>2</sup> on hoe<sup>3</sup>,    se wæs heah ond brad<sup>4</sup>

und 3139  
helmum behongen,    hild-bordum,  
beorhtum byrnum<sup>5</sup>.

und 2806                                    on Hrones-næsse  
þæt hit sæ-lidend    syððan hatan<sup>6</sup>  
Biowulfes biorh<sup>7</sup>.

Man mag vielleicht geneigt sein, solche Übereinstimmungen aus der Ähnlichkeit der Situation zu erklären. Immerhin mag die unchristliche Bestattungsfeier einem christlichen Dichter auch durch die Kenntnis der *Aeneis* nahegelegt worden sein. Offensiblen doch auch andere Eigentümlichkeiten klassische Kultureinflüsse: lateinische gelehrte Lehnwörter wie 'gigantas', 'orc-neas', die neben kirchlich-christlichen wie 'non', 'scrifan', 'candel', 'deofol' stehen. Und wir dürfen auch mit einem verständnisvollen Widerhall bei den Zuhörern<sup>1</sup> rechnen, die Anspielungen auf Gestalten aus der alten germanischen Heldensage wie Sigemund und Fitela, Eormanric und Hama, Ingeld und Offa und manche uns heute dunkle Stellen ebensogut verstanden wie solche auf die Bibel (Schöpfungsbericht, V. 90-98, Kains Brudermord, V. 1261-66, die Sintflut, V. 1687-93). Der Gedanke der Einheitlichkeit des Werkes und der christlichen Gesinnung seines Verfassers, wie er seit Friedrich Klaeber<sup>2</sup> im Gegensatz zu älteren Theorien immer mehr an Überzeugungskraft gewonnen hat, die Vorstellung eines nach einem künstlerischen Plan komponierenden Dichters, wie sie durch A. Bonjour<sup>3</sup> nahegelegt wird, all das kann eine weitere Bestätigung erfahren durch die hier aufgebaute Gedankenkonstruktion über die Beziehungen zwischen Beowulf und dem Proteus Phokas.

Kaiser Phokas fand schon zwei Jahre nach der Aufstellung seiner Statue den Tod-gefangen vor Heraklios, der ihn stürzte, gebracht und grausam enthauptet, wie die frommen Märtyrer-

<sup>1</sup> Dorothy Whitelock, *The Audience of Beowulf*, Oxford 1951.

<sup>2</sup> Vgl. Anm. 2, S. 1.

<sup>3</sup> A. Bonjour, *The Digressions in Beowulf*, Oxford 1950, und *Young Beowulf's Inglorious Period*, « Anglia » LXX. 1952.

Schifferpatrone seines Namens. Gibbon berichtet, V. Band, S. 168: "After suffering each variety of insult and torture, his head was severed from his body, the mangled trunk was cast into the flames, and the same treatment was inflicted on the statues of the vain usurper." Ob auch die goldglänzende Statue der Säule auf dem Forum Romanum dieses Los teilte oder was sonst mit ihr geschah, darüber ist nichts Näheres bekannt. Aber die Inschrift ist bis zum heutigen Tag erhalten und konnte jederzeit als das hohe Lob eines guten, milden, frommen Fürsten gedeutet werden.

FRIEDRICH WILD

M U S P I L L I  
PROBLEMI E INTERPRETAZIONI

La poesia germanica occidentale dispone, com'è noto, di un comune patrimonio lessicale e di un retaggio comune di forme stilistiche e metriche. All'affinità linguistica e ai mezzi comuni di espressione, di stile e di ritmo si aggiungono, per la poesia religiosa cristiana, le comuni fonti latine. Con tali presupposti non possono stupire corrispondenze tra i diversi prodotti poetici, anche senza una necessaria interdipendenza.

Se però si tien conto della priorità e molteplicità delle manifestazioni letterarie anglosassoni nei confronti di quelle continentali, è giustificato supporre che alcune di esse possano essere a loro volta servite di modello, col vantaggio di offrire, con la materia già elaborata, una più larga accessibilità. Pertanto per ogni documento della poesia cristiana continentale si è posto il problema se e quanta parte vi avesse l'influsso anglosassone, con la preponderante tendenza a vedere nella produzione continentale una emanazione della poesia insulare. Come per la *Genesis*<sup>1</sup> e il *Heliand*<sup>2</sup>, così anche per il *Hildebrandslied*<sup>3</sup>, il *Wessobrunner Gebet*<sup>4</sup> e il *Muspilli*<sup>5</sup>, sono stati trovati nei poemi anglosassoni paralleli più o meno numerosi e significativi, in base ai quali si è spesso creduto di poter documentare la dipendenza dei poemi continentali dalla poesia insulare.

<sup>1</sup> O. Grütters, *Ueber einige Beziehungen zwischen altsächsischer und altenglischer Dichtung*, in « Bonner Beiträge zur Anglistik » 17 (1905), pp. 1-50.

<sup>2</sup> O. Grütters, *Op. cit.*; M. Trautmann, *Der Heliand. Eine Übersetzung aus dem Altenglischen*, ivi, pp. 123-141.

<sup>3</sup> M. Trautmann, *Finn und Hildebrand*, in « Bonner Beiträge zur Anglistik » 7 (1903), p. 131.

<sup>4</sup> G. Baesecke, *Der Vocabularius Sti. Galli in der angelsächsischen Mission*, Halle 1933, p. 120.

<sup>5</sup> W. v. Unwerth, *Eine Quelle des Muspilli*, in « PBB » 40 (1915), pp. 349-72.

Ora, se indiscutibile è l'importanza dell'influsso anglosassone, non ci sono peraltro fattori che escludano in maniera assoluta la produzione indipendente di poemi d'ispirazione cristiana anche nel continente: la giustificazione delle affinità delle composizioni non va ricercata necessariamente in una filiazione anglosassone. Ce lo documenta la felice intuizione del Sievers<sup>1</sup> circa l'origine sassone della *Genesis*, confermata dal ritrovamento del frammento del Codice Vaticano<sup>2</sup>.

Col presente studio ci proponiamo di accertare (1) la posizione che il *Muspilli* occupa nell'ambito della poesia religiosa germanica occidentale e di riesaminare il rapporto che lega al *Crist III* il poema tedesco. Oggetto della nostra indagine sarà inoltre (2) il problema circa l'unità della composizione e l'ordine di successione delle sue parti, nonché (3) quello concernente riferimenti a persone e fatti utilizzati ai fini della datazione del poema.

Pur seguendo lo sviluppo storico della critica e tenendo in debito conto quei risultati che riteniamo utili ai nostri fini, l'indagine muoverà essenzialmente dalla interpretazione del testo integrata, in appendice, dall'analisi delle sue forme metriche lessicali e sintattiche in rapporto comparativo con la poesia germanica occidentale, in particolare col *Crist III*.

## I

Già Müllenhoff<sup>3</sup> aveva posto in rilievo l'affinità tra il *Muspilli* e alcune parti del *Crist III* e Kögel<sup>4</sup> aveva confermato che quasi tutti i particolari della descrizione dei fenomeni naturali del *Muspilli* sono contenuti nel XVI e XVII fitt del *Crist*. Unwerth<sup>5</sup> espone poi dettagliatamente le corrispondenze lessicali e i motivi comuni, che gli fanno ritenere il *Crist III* una delle principali fonti del *Muspilli*, opinione condivisa da Ehrismann<sup>6</sup>. Le corri-

<sup>1</sup> E. Sievers, *Der Heliand und die altsächsische Genesis*, Halle 1875.

<sup>2</sup> *Bruchstücke der altsächsischen Bibeldichtung aus der Bibliotheca Palatina*, hrsg. v. K. Zangemeister u. W. Braune, Heidelberg 1894.

<sup>3</sup> *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII Jahrhundert*, hrsg. v. K. Müllenhoff u. W. Scherer. 3. Aufl. v. E. Steinmeyer, Berlin 1892, p. 38.

<sup>4</sup> R. Kögel, *Geschichte der deutschen Literatur*, I, Strassburg 1894, p. 323.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pp. 350-62.

<sup>6</sup> G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, I. Neudruck d. 2. Aufl. (1932), München 1954, p. 152.

spondenze sono infatti rilevanti non solo nella descrizione dei fenomeni naturali (col comune motivo della luna che cade, in contrasto con la tradizione corrente), ma anche e soprattutto nell'ultima parte (v. 73 sgg.), ove la poesia tedesca non presenta alcun elemento estraneo a quella anglosassone e mostra frequenti corrispondenze letterali. L'ipotesi di Unwerth appare particolarmente plausibile per la circostanza che l'autore del *Crist III* avrebbe attinto a fonti diverse<sup>1</sup>: sarebbe un caso davvero singolare che l'autore del *Muspilli* si servisse proprio di quelle stesse fonti e molto più verosimile la supposizione che egli utilizzasse gli elementi già raccolti nel *Crist*.

Tuttavia Steinmeyer<sup>2</sup> esclude un tale rapporto tra i due poemi, Neckel<sup>3</sup> si oppone alla tendenza di vedere in simili concordanze una interdipendenza e Schneider<sup>4</sup> è deciso a non lasciarsi trasportare da semplici assonanze e riduce le numerose corrispondenze poste in evidenza da Unwerth a un paio di paralleli privi di valore comprovante. Trova inoltre molto più significative le corrispondenze con la *Genesis* rilevate da Kögel<sup>5</sup> e accenna anche a quelle col *Heliand*: « Die innerdeutsche Entwicklung scheint unserem Denkmal schon vorgearbeitet zu haben. Der Dichter ist nicht der erste, der die letzten Dinge in dt. Sprache behandelt »<sup>6</sup>. Anche Grau<sup>7</sup> cita i paralleli addotti da Kögel tra *Muspilli* e *Genesis* e trova particolarmente rilevanti quelli dell'episodio di Elia: « Ich gesteh nach alledem, dass ich für diesen Passus an direkte Entlehnung aus der as. Dichtung, resp. an Nachbildung glaube ». Riporta inoltre una lista dei paralleli tra *Heliand* e *Muspilli* con l'annotazione: « Im allgemeinen sind es alles Stellen, die nicht (wenigstens nicht wörtlich) in der Quelle standen »<sup>8</sup>. Per Baesecke il *Heliand* non può essere una fonte

<sup>1</sup> Cl. Schaar, *Critical Studies in the Cynewulf Group*. « Lund Studies in English » 1949, p. 37 sg.

<sup>2</sup> E. Steinmeyer, *Die kleineren ahd. Sprachdenkmäler*, Berlin 1916, p. 76.

<sup>3</sup> G. Neckel, *Studien zu den germanischen Dichtungen vom Weltuntergang*, Heidelberg 1918, p. 32: « Z. B. geht aus den höchst beachtenswerten Berührungen zwischen 'Muspilli' und 'Crist' keinesweges hervor, dass *Crist III* eine Quelle des *Muspilli* ist ».

<sup>4</sup> H. Schneider, *Muspilli*, in « *ZfdA* » 73 (1936), pp. 1-32.

<sup>5</sup> *Grundriss der germanischen Philologie*, II, 1, p. 111.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>7</sup> G. Grau, *Quellen und Verwandtschaften der älteren Darstellungen des jüngsten Gerichts*, Halle 1908, p. 234 sg.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 257.

del Muspilli<sup>1</sup>, anzi, poiché finisce per riconoscere l'affinità tra le due composizioni, ritiene verosimile che l'autore del Heliand, come quello della Genesi, possa aver utilizzato il Muspilli II<sup>2</sup>. Alcuni paralleli tra Heliand Genesi e Muspilli sono evidentemente dovuti alla comune tecnica narrativa e al contenuto comune. « Aber die zahlreichen engeren Übereinstimmungen in Ausdrücken und Formeln sind doch nur durch unmittelbare Einwirkung erklärbar »<sup>3</sup>. Heliand Genesi e Muspilli rivelano una indubbia affinità. Anche senza voler vedere nel Muspilli, o in parte di esso, una traduzione dal sassone antico<sup>4</sup>, non si possono considerare casuali le numerose concordanze. I tre poemi sono, come afferma Kögel, « durch mancherlei Fäden verbunden »<sup>5</sup>.

\* \* \*

D'altra parte è da porre in rilievo la singolare posizione del Crist III nei confronti dell'antica poesia sassone. Nel suo studio, diretto a dimostrare la dipendenza di alcuni passi della Genesi e del Heliand dalla poesia anglosassone, Grütters<sup>6</sup> cita numerose e precise risposdenze tra Genesi (235 sgg.) e Crist III (1380 sgg.) non dovute alla materia, giacché altre poesie anglosassoni che la trattano, certamente accomunate da formule, non presentano mai rapporti tali quali intercorrono tra Genesi e Crist III. « Und mit der Genesis selbst stimmt keine dieser ihr im Vorwurfe gleichartigen Dichtungen auch nur annähernd so überein, wie jener Abschnitt des Crist, der in der Hauptsache einen anderen Stoff behandelt ». Le concordanze appaiono « auch mit Stellen, die in ihrer Sprache deutlich altsächsisches Gepräge tragen », mentre la comparazione con la rimanente poesia mostra « dass die grosse altenglische Epik verhältnismässig an sehr wenigen der Beziehungen zwischen Crist und Genesis teilnimmt ». La conclusione

<sup>1</sup> G. Baesecke, *op. cit.*, p. 127: « und wenn er überhaupt mit ihm im Verhältnis des Gebens und Nehmens steht, so ist er der Nehmende ».

<sup>2</sup> Id., *Muspilli II*, in « ZfdA » 82 (1948-50), p. 223.

<sup>3</sup> G. Ehrismann, in « AfdA » 35 (1912), p. 195.

<sup>4</sup> W. Krogmann, *Ein altsächsisches Lied vom Ende der Welt in hochdeutscher Übersetzung*, « Sachsenspiegel », I, Berlin 1937.

<sup>5</sup> *Die altsächsische Genesis*, Strassburg 1895, p. 26. Kögel ritiene però che il principale legame sia costituito dal fatto che tutti e tre siano composti per incarico o nell'interesse di Ludovico il Pio, cosa che, per quanto riguarda il Muspilli, non è assolutamente provato (vedi p. 20 sg.).

<sup>6</sup> *Op. cit.*

cui perviene, senza motivarla, non può che sorprendere: « Es bleibt also nur noch übrig anzunehmen, dass die alts. Genesis und der Abschnitt des Crist auf verwandten ae. Dichtungen beruhen, da an ältere alts. christliche Dichtungen nicht zu denken ist ». E sembra egli stesso demolirla quando afferma: « Die alts. Genesis macht zwar nicht den Eindruck, dass sie das Werk eines Übersetzers oder Bearbeiters wäre, der sich ängstlich an sein Vorbild angeklammert hätte. Es weht in ihr ein ganz eigener, ursprünglich anmutender Geist der Freiheit und Grösse, der ein Übersetzer schwerlich aus seiner Vorlage in sein Werk hinübergerettet hätte, den man auch in den ae. religiösen Dichtungen nirgend so kräftig verspürt ». Ma si tien fermo al suo programma, malgrado anche la comparazione del Heliand (vv. 1033-1042 e 3591-3615, che riporta a un comune modello) con la poesia anglosassone mostri che le concordanze col Crist III (vv. 1380-1421) siano molto più strette di quelle che il Heliand presenta con gli altri poemi.

In base all'effettivo risultato che traspare dall'indagine di Grütters e all'esame del lessico e delle forme, nonché dei rapporti sintattici, dello stile e della metrica, Binz<sup>1</sup> mira a dimostrare l'utilizzazione di un antico modello sassone da parte dell'autore del Crist III. Schücking<sup>2</sup> Gerould<sup>3</sup> Brown<sup>4</sup> limitano il numero e la validità delle documentazioni addotte da Binz. La questione è ripresa da Mossé<sup>5</sup>, il quale, prescindendo dalle concordanze stilistiche che non reputa comprovanti, si ferma su alcune particolarità lessicali e soprattutto su due parole (*heolodcynn* v. 1541 e *feorhgoma* v. 1548), il cui significato potrebbe essere chiarito soltanto in funzione di un originale sassone antico male interpretato. Rileva inoltre una particolarità grammaticale, cioè il frequente uso della 2ª pers. del preterito debole in -s (come in sassone antico) in luogo della forma in -st, normale in sassone occidentale. L'ipotesi che tale frequenza possa essere attribuita a un

<sup>1</sup> G. Binz, *Untersuchungen zum altenglischen sogenannten Crist*. « Festschr. zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel im Jahre 1907 », Basel 1907, pp. 181-197.

<sup>2</sup> L. L. Schücking, in « Archiv » 120 (1908), pp. 209-212.

<sup>3</sup> G. H. Gerould, *Studies in the Crist*, in « Englische Studien » 41 (1910), pp. 1-19.

<sup>4</sup> C. Brown, in « Englische Studien » 45 (1912), pp. 94-98.

<sup>5</sup> F. Mossé, *Poésie saxonne et poésie anglaise à l'époque carolingienne*, in « Études Germaniques » 3 (1948), pp. 157-165.

modello sassone antico che l'autore avesse sott'occhio è resa ancor più verosimile dalla presenza nello stesso brano (vv. 1379-1498) di due forme in *-s* (*mostes* v. 1388 e 1464), ove si richiede, come al v. 1460, l'uso dell'ottativo ags. *moste*.

Benché le singole manifestazioni non possano costituire testimonianze sufficienti, si oppongono tuttavia a una decisa soluzione dell'alternativa tra un originale anglosassone o sassone antico, a favore del primo. L'alternativa sussiste: da una parte l'originale anglosassone, apparentemente giustificato da rapporti storici, che, considerata l'intima affinità tra Crist III, Genesi e Heliand, comporterebbe la completa dipendenza della poesia cristiana sassone da quella insulare; dall'altra l'originale sassone antico, privo della garanzia di una tradizione, che spiegherebbe però l'eccezionale posizione del Crist III nei confronti della poesia sassone e le sue particolarità lessicali e formali. I rapporti di affinità del Muspilli con la poesia sassone insieme con le rilevanti concordanze col Crist III, in cui tuttavia non si può riconoscere un rapporto diretto, costituiscono indubbiamente un altro vincolo che lega il Crist III alla poesia continentale.

\* \* \*

Poiché le stesse espressioni latine possono aver dato luogo ad espressioni simili nei diversi poemi, il lessico in senso lato non può darci una chiara visione dei rapporti che intercorrono tra documenti della poesia religiosa cristiana; anche complesse espressioni parallele, in analogia al comune patrimonio formulistico ereditato, possono essersi sviluppate indipendentemente nei vari dialetti: sorte dall'esigenza di rappresentare, con mezzi affini, azioni e situazioni simili e potenziate nella loro stabilità dal vincolo dell'allitterazione<sup>1</sup>, possono aver acquistato il valore di formule fisse. Tuttavia la scelta delle parole può avere la sua importanza, ove non sia condizionata dalla fonte latina o se coesistono sinonimi, particolarmente quando ricorre ad espressioni di uso non frequente, in senso assoluto o nella accezione in cui sono adoperate, o addirittura a termini o locuzioni non rispondenti al senso che il testo richiederebbe.

<sup>1</sup> Per l'influsso dell'allitterazione nella formazione di formule fisse, cfr. J. Kail, *Parallelstellen in der ags. Poesie*, in «Anglia» 12 (1889), pp. 21-44.

I paralleli tra Muspilli e Crist III sono di diversa natura e non sempre ugualmente significativi. P. es., tra

Musp. 10 *in fur enti finstri* e Cr. 1532 *in sweartne leg*

la rispondenza è limitata al senso: calore e tenebre che caratterizzano l'inferno<sup>1</sup> sono rese nel Muspilli con l'accoppiamento dei due sostantivi oppure con *peh* (v. 22 e 26), che, sintetizzandone le prerogative, ha assunto in aat. appunto il significato di inferno<sup>3</sup>. Nel Crist invece una delle caratteristiche è resa con l'aggettivo<sup>4</sup>. Si tratta di espressioni diverse, che riflettono però una concezione comune<sup>5</sup>. Va notato tuttavia che la formula del Muspilli come quella del Crist hanno paralleli soltanto nella Genesi e nel Heliand.

Musp. 23 *heizzan lauc* e Cr. 932 *hata leg*

mostrano invece una concordanza letterale ed hanno paralleli sia nel Heliand sia nella poesia anglosassone<sup>6</sup>, come l'espressione sinonima del Crist 1062, 1619 *hate fyr*<sup>7</sup>. L'unico particolare che potrebbe conferire al parallelo un qualche valore è l'uso piuttosto raro di *lauc* in aat.

In Musp. 14 sg.

*dar ist lip ano tod, lioht ano finstri,*  
*selida ano sorgun: dar nist neoman siuh.*

è evidente la fonte latina: si tratta di formule della dottrina cristiana di largo uso<sup>8</sup>. Perfettamente rispondente a Musp. 14 è il verso di Otfrid I, 18,9

*thar ist lib ana tod, lioht ana finstri.*

*(ibi est vita sine morte, lux sine tenebris).*

<sup>1</sup> Cfr. Hel. 2573 *thar is het endi suart*; Gen. 333 sg *pæt wæs leohtes leas and wæs liges full / fyres fær micel* (La citazione dei versi è secondo Sievers, *Heliand*, Halle-Berlin 1935 e Krapp-Dobbie, *The Anglo-Saxon Poetic Records*, New York 1931-42).

<sup>2</sup> Cfr. Hel. 2145, 5169 *het endi thiustri*; Gen. 389 *pystro and hæto*.

<sup>3</sup> Cfr. Otfrid V, 21, 13 *Nu brinnit ther in beche thar*.

<sup>4</sup> Cfr. anche Cr. 966, 994; Gen. 1926, 2417, 2507, 2543, 2858; Hel. 4368 *suart logna*.

<sup>5</sup> Cfr. espressioni per designare l'inferno quali *peostre ham* (Sat. 38, Jul. 683), *dim ham* (Sat. 110, 336), accanto a *hat helle grund* (Sat. 454), *hate on helle* (Sat. 280), *hate in helle* (Andr. 1187).

<sup>6</sup> Cfr. Hel. 2573 *heta logna*; Exod. 122, Dan. 280, 351.

<sup>7</sup> Cfr. Hel. 4366; Dan. 340.

<sup>8</sup> Cfr. Müllenhoff-Scherer, *Denkm.* 3. Auf., II, p. 32 sg., dove sono riportati numerosi paralleli, e Grau, *op. cit.*, p. 82.

Maggiore completezza trova la successione dei termini antitetici in Cr. 1652 sgg.

Dær is . . . . .	lif butan endedeade, <sup>1</sup>
. . . . .	gioguð butan ylde,
. . . . .	hælu butan sare,
. . . . .	ræst butan gewinne,
. . . . .	dæg butan þeostrum,
. . . . .	blis butan sorgum.

Nel secondo emistichio del v. 15 *dar nist neoman siuh* l'autore del Muspilli si allontana dalla forma tramandata modificando la struttura: *hælu butan sare* del Crist risponde invece pienamente a *salus sine aegritudine*. Un caso diverso presenta Musp. 15a *selida ano sorgun* nei confronti di Cr. 1657b *blis butan sorgum* (*felicitas sine timore*). Unwerth<sup>2</sup> osserva che se invece di *selida* del manoscritto si potesse leggere *sâlida* si avrebbe la perfetta rispondenza. Braune<sup>3</sup> definisce l'idea 'eine glänzende Conjectur', pienamente giustificata dai numerosi paralleli, e attribuisce la sostituzione della parola originaria alla tradizione orale che dovette precedere la stesura del poema. Anche Krogmann<sup>4</sup> ascrive *sâlida* al testo originario: il traduttore avrebbe erroneamente letto *sâlida* in luogo di *sâlida* e trascritto *selida*. Si potrebbe anche pensare che il poeta volesse già in questo emistichio interrompere la sequenza tradizionale. In tal caso però avrebbe dovuto instaurare un rapporto sintattico diverso, come nell'emistichio seguente. La struttura invece rimane invariata: due sostantivi di cui il secondo preceduto da *ano*. Il parallelismo esige che essi conservino lo stesso rapporto, che siano cioè anche qui termini antitetici. E i versi seguenti sembrano confermare che il poeta non abbia inteso parlare della 'dimora', menzionata poi al v. 16 (*pu*) e al v. 17 (*hus*), ma delle delizie promesse a chi *in paradisu pu kiuvinnit*, / *hus in himile*. La confusione delle due parole potrebbe forse anche essere l'espressione di una originaria affinità, se si potesse stabilire che

<sup>1</sup> E. Sievers, *Zur Rhythmik des germanischen Allitterationsverses*, in «PBB» 12 (1887), p. 477, ritiene che sia da eliminare *ende*: «endedeade wird wohl nur durch Vermischung der beiden Simplicia entstanden sein».

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 360 sg.

<sup>3</sup> W. Braune, *Althochdeutsch und Angelsächsisch*, in «PBB» 43 (1918), p. 380, Nota.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 46 sg.

*selida* (cfr. got. *saljan*, lat. *solēre*) e *sâlida* (cfr. got. *selei*, lat. *sōlari*) risalgono a una comune radice col significato originario 'esser pago, soddisfatto, contento', come ted. *wohnen* e *Wonne*<sup>1</sup>, che presentano lo stesso rapporto semantico.

Corrispondenze notevoli mostrano le parti moraleggianti<sup>2</sup>:

Muspilli	Crist
20 <i>daz er kotes uillon kerno tuo</i>	1581 <i>georne bigonge on godes willan</i>
29 <i>ni ist in kihuctin himiliskin gote</i>	1536b <i>Nales dryhtnes gemynd</i>
70 <i>daz der man er enti sid upiles kifrumita</i>	1052b sg. . . . . <i>þæt hi ær oppe sid worhtun in worulde</i> <sup>3</sup>

Così anche la descrizione della fine del mondo:

Muspilli	Crist
53b <i>suilizot logiu der himil</i>	967b sg. . . . . <i>ond upheofon torhtne mid his tunglum</i>
54a <i>mano vallit</i>	937 sg. <i>mona þæt sylfe, . . . . niper gehreosed</i>
54b <i>prinnit mittilagart</i>	970b sg. . . . . <i>grornað gesargad eal middangeard</i>

Particolarmente significativo è il secondo parallelo per il motivo, e il terzo non solo per la corrispondenza lessicale, ma perché la parola comune riassume in entrambi i brani la precedente enumerazione (Musp. 51-54, Cr. 966-68) degli elementi investiti dal fuoco.

Ma più numerose e complesse sono le concordanze nello svol-

<sup>1</sup> Fr. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 18. Aufl. bearb. v. W. Mitzka, Berlin 1960.

<sup>2</sup> Ammonimenti ed esortazioni hanno rilevanti paralleli anche nel Heliand e nella Genesi. Cfr. Hel. 4375b sgg.:

*For thiū scal allaro leodo gihuilic  
gethenkean for them thinge: — thes is tharf mikil  
manno gihuilicon —*

e Gen. 634b sg.:

*Bið þam men full wa  
þe hine ne warnað þonne he his geweald hafað!*

<sup>3</sup> Cfr. anche Musp. 30 e 36.

gimento del giudizio vero e proprio annunciato dal suono del corno:

Muspilli	Crist
73 So daz himilisca horn kilutit uuirðit	880 sg. englas ælbeorhte on efen blawað
	byman on brehtme
	947b sg. . . . Weorpeð geond sidne grund
	hlud gehyred heofonbyman stefn
75 denne hevit sih mit imo herio meista	1007 sg. Donne mihtig god . . . . mid þy mæstan mægenþrymne cymeð
80 uuechant deota uuissant ze dinge	886 sg. Weccað of deaðe dryght- gumena bearn, eall monna cynn, to meotud- scafte
81b fona deru moltu arsten	888 ...of pære ealdan moldan, hatað hy upp astandan
85a denne der gisizzit	1216a þonne Crist siteð
89 dara quimit ze deru rihtungu so vilo dia dar ar resti arstent	1040b sg. . . . . Micel ariseð dryhtfolc to dome
90 so dar manno nohhein uuiht pimidan ni mak	1047 sg. Ne magun hord weras. heortan gepohtas. fore waldanda wihte bemipan
95 sg. daz er kitarnan megi tato dehheina <sup>1</sup>	1049 Ne sindon him dæda dyrna, ac pær bið dryhtne cuð
niz al fora demo khuninge kichun- dit uuerde	
99 denne der paldet	1076a Donne beoð bealde
100b sg. . . . daz frono chruci	1084a usses dryhtnes rod
dar der heligo Christ ana arhan- gan uuard	1093 pæs he on þone halgan beam ahongen wæs
103 dio er durch desse mancunnes minna fardoleta <sup>2</sup>	1116b sg. . . . pæt he for ælda lufan, frenfremmendra, fela prowade.

<sup>1</sup> Cfr. Gen. as. 57 sg.:

that is ni mahti uuerðan uualdand uuiht an uueroldstundu  
dadeo bidernid

<sup>2</sup> la integrazione del verso con -doleta è giustificata da paralleli quali Hel. 5050b sg.:

bendi tholode

thurh mancunni.

e Hel. 5504 sg.:

thoh hie it all githolodi thiodo drohtin  
mahtig thuru thia minnia manno cunnies.

Qualcuno traduce *lip* (Musp. 82) 'corpo', ma non c'è dubbio che si tratta di 'vita', come al v. 14 e 41, giacché la parola non ha ancora in alto tedesco antico il significato secondario di 'corpo'. Il senso, del resto, risulta chiaro anche dal contesto:

denne scal manno gilih fona deru moltu arsten.

lossan sih ar dero leuuu vazzon: scal imo avar sin lip piqueman

Ovviamente è da escludere che con *manno gilih* sia inteso qui l'uomo nella sua integrità di anima e corpo. Potrebbe riferirsi all'una o all'altro, se non ci fosse l'esplicita menzione della 'polvere' e dei 'tumuli' che limita inequivocabilmente il riferimento. Nel Crist, ove la descrizione della resurrezione è più ampia e diffusa, si trovano espressioni multiple dello stesso concetto. Così, oltre al su citato v. 888, al v. 1024 sg.

hateð arisan reordberende  
of foldgrafum<sup>1</sup>

è fatta menzione della 'terra', ma non del 'corpo', che è nominato invece in altro contesto al v. 1028 *onfehð flæsce* e al v. 1031 (*sceal*) *leoðum onfon ond lichoman*, i cui rispettivi soggetti *Adames cynn* e *anra gehwīlc* vanno intesi qui come le anime dei morti. Evidentemente si tratta in sostanza della diversa raffigurazione di uno stesso fatto, di variazioni libere<sup>2</sup>, che trovano poi espressione riassuntiva al v. 1035b sg.

.....hafað ætgædre bu,  
lic ond sawle.

I paralleli sono rilevanti e fanno supporre che il poeta del Muspilli abbia conosciuto il Crist III o una poesia affine o, cosa più probabile, che entrambi i poemi abbiano avuto un modello germanico comune, che avesse già elaborata la materia offerta dalle fonti latine. Ma parlare di un rapporto diretto, vedere nel Crist III la fonte del Muspilli, significa presumere più di quanto

<sup>1</sup> Cfr. Hel. 5910 *upp fan erthu*.

<sup>2</sup> Schaar, *op. cit.*, p. 185, distingue 'close variation' e 'loose variation': nella prima c'è corrispondenza sintattica degli elementi correlativi; l'altra è libera espressione dello stesso pensiero con altre parole.



la documentazione consente. Se i motivi e il lessico hanno innegabile affinità, la struttura sintattica (v. appendice) è assolutamente diversa e con essa gli accorgimenti stilistici.

## II

La critica è in genere concorde nel trovare una certa discontinuità nel contenuto del Muspilli e propensa a vedere a base del poema tre diversi canti: 1) il destino dell'anima (vv. 1-30, mancante dell'inizio), 2) l'episodio di Elia (vv. 37-62), 3) il giudizio universale (vv. 31-36 + 63-103): la connessione sarebbe costituita dai ripetuti ammonimenti. Tuttavia la successione delle tre parti essenziali non è sembrata quella originaria, e si è cercato di ricostruirla modificando l'ordine dei brani. Specialmente discussa è la posizione dei vv. 37-57 che interrompono lo svolgersi del giudizio universale e sembrano allontanarsi nel contenuto dalle tradizioni correnti. Considerati in genere una interpolazione, malamente saldata a ciò che segue mediante i vv. 58-62 sospetti per forma e contenuto, si è creduto di poterla attribuire ad epoca di poco posteriore al tutto<sup>1</sup> o di ravvisarvi la rielaborazione di un antico canto pagano<sup>2</sup> e di scorgervi rapporti con la mitologia nordica<sup>3</sup>, suggeriti soprattutto dalla parola *muspilli*<sup>4</sup>. In realtà essa conclude un gruppo di quattro versi, caratterizzato dalla presenza di parole di sapore arcaico (v. 54 *mittilagart*, v. 55 *stuatago*, v. 56 *viriho*, v. 57 *muspille*), che conferiscono un'inquietante solennità all'avvento del fuoco del giudizio. Ma i mezzi metrici e sintattico-stilistici non si differenziano sostanzialmente nell'episodio di Elia dalla struttura delle altre parti (vedi appendice), per lo meno non in maniera da giustificare la datazione seriore. Krogmann<sup>5</sup> vede nel passo la traduzione di un antico canto sas-

<sup>1</sup> Steinmeyer, *Denkm.* p. 38.

<sup>2</sup> H. Feussner, *Die ältesten alliterierenden Dichtungsreste in hd. Sprache*, Hanau 1845, p. 15 sgg.; J. Feifalik, *Über das Bruchstück eines ahd. Gedichtes vom jüngsten Gerichte*, Sitzungsber. d. phil.-hist. Kl. d. Wiener Akad. Bd. 26,2 (1858), p. 354 sgg.

<sup>3</sup> K. Bartsch, *Über Muspilli*, in «*Germania*» 3 (1858), pp. 7-21; G. Neckel, *op. cit.*; W. Kohlschmidt, *Zur religionsgeschichtlichen Stellung des Muspilli*, in «*ZfdA*» 64 (1927), pp. 294-98.

<sup>4</sup> Cfr. Nota 5, p. 32 [16].

<sup>5</sup> W. Krogmann, *op. cit.*

sone; Baesecke<sup>1</sup> divide il poema in Muspilli I (vv. 1-36 + 63 sgg.) e Muspilli II (vv. 37-62) e considera le due parti due diversi canti, che, composti in francone intorno al 790, sarebbero poi stati tradotti in bavarese e infine unificati. Ma se le caratteristiche grafiche bavaresi<sup>2</sup> possono facilmente essere attribuite al presunto traduttore, testimoniano per la paternità bavarese, per lo meno del cosiddetto Muspilli I, l'allitterazione indubbiamente meridionale del v. 16 *denne der man in paradisu / pu kiuruinnit* (una documentazione nello stesso senso presenterebbe il v. 22 *pehhes pina: / der piutit der Satanas altist*, se non sussistesse la possibilità della presenza di una sola arsi allitterante nel primo emistichio del testo originario) e l'uso dei termini *suona suonon* limitato all'alemanno-bavarese all'epoca a cui Baesecke fa risalire la composizione originaria<sup>3</sup>. Poiché *suona suonon* allitterano con cinque parole diverse, non possono essere avulse dalla struttura stessa della poesia.

Già Piper considera le tracce grafiche franconi quasi esclusivamente manifestazioni di consuetudini degli amanuensi, «*die nur von belang wären, wenn sie eine Verschiedenheit der Sprache bedeuten*»<sup>4</sup>. Come Ehrismann<sup>5</sup>, sostiene l'origine bavarese van Delden<sup>6</sup>, il quale attribuisce le forme franconi del testo pervenuti al copista, un francone renano, che egli crede di poter individuare nello stesso re Ludovico il tedesco (vedi III)<sup>7</sup>.

\*\*\*

Motivi estranei alla tradizione ecclesiastica nell'episodio di Elia appaiono: 1) Elia combatte da solo contro l'Anticristo; 2) Elia

<sup>1</sup> G. Baesecke, *St. Emmeraner Studien*, in «*PBB*» 46 (1922), pp. 431-94; Id., *Der Vocabularius Sti. Galli in der angelsächsischen Mission*, Halle 1933.

<sup>2</sup> Cfr. W. Braune - W. Mitzka, *Althochdeutsche Grammatik*, 8. Aufl., Tübingen 1953, § 149, Anm. 5.

<sup>3</sup> Cfr. K. F. Freudenthal, *Arnulfingisch-Karolingische Rechtswörter. Eine Studie in der juristischen Terminologie der ältesten germanischen Dialekte*, Tübingen 1949, p. 125 sg.

<sup>4</sup> P. Piper, *Muspilli*, in «*ZfdPhil*» 15 (1883), pp. 69-104.

<sup>5</sup> G. Ehrismann, *Gesch. d. dt. Lit.*, p. 156.

<sup>6</sup> R. v. Delden, *Die sprachliche Gestalt des Muspilli und ihre Vorgeschichte im Zusammenhang mit der Abschreiberfrage*, in «*PBB*» 65 (1942), pp. 303-29.

<sup>7</sup> Questa ipotesi già espressa da J. A. Schmeller, *Muspilli. Bruchstück einer alliterierenden Dichtung vom Ende der Welt*, 2. besonderer Abdruck, München 1932, e ripresa da J. Kelle, *Geschichte der deutschen Literatur*, I, Berlin 1892, p. 141, è definita 'romanhaft' da Steinmeyer, *Denkm.*, p. 79 e incontra l'opposizione anche di Ehrismann, *Gesch. d. dt. Lit.*, p. 149.



dente dal verso: se avesse segnato un contrasto, la parola sarebbe stata fortemente accentata e avrebbe allitterato<sup>1</sup>. Soltanto l'esigenza metrica di premettere almeno una sillaba alla cadenza trisillabica<sup>2</sup>, può spiegare la presenza di quel *uueroltvuoto* di significato specifico, espressione pleonastica di collettività<sup>3</sup>.

Baesecke<sup>4</sup>, che come Ehrismann contrappone i *uueroltrehtuison* ai *gotman*, annovera il v. 37 tra quelli che testimonierebbero l'imperizia del poeta nel comporre versi allitteranti: « *uuerolt kann als Substantiv und betonter Gegensatz zu got 48 doch nicht wohl Auftakt sein* ». L'opinione dei *gotman* egli ritiene sia anche quella del poeta, « *der ja nur daran deren Muspilli knüpfen kann* ». Ora il Muspilli, per quanto problematica sia la sua etimologia<sup>5</sup>, è evidentemente manifestazione concomitante col giudizio universale<sup>6</sup>, tema principale del poema: il fatto che il poeta si serva del sangue di Elia, per introdurre la conflagrazione del mondo che prelude al giudizio, non comporta necessariamente che egli condivida il parere dei *gotman*. Egli riferisce obiettivamente le due diverse tradizioni: esprime l'opinione dei *gotman* usando il congiuntivo (v. appendice) come al v. 38, dopo la formula epica *daz hortih rahhon*. A questa segue però la scena del duello che, resa con estrema concisione, acquista particolare risalto per la sua pregnante immediatezza. Anche nei vv. 51 sgg. troviamo una descrizione nitida e caratterizzata dalla paratassi

<sup>1</sup> F. Wetter, *Zum Muspilli und zur germanischen Allitterationspoesie*, Wien 1872, p. 49, considera l'accentuazione di *uueroltrehtuison* un'isolata eccezione alle condizioni limitative (parola non monosillabica né secondo termine di un composto), che regolano la possibilità dell'arsi principale al quarto posto invece che al terzo, e la spiega in rapporto alla circostanza « *dass die Zusammensetzung eine sehr lose und rehtuuis selbst wieder ein zusammengesetztes und ganz selbständiges betontes Wort ist* ».

<sup>2</sup> E. Sievers, *Zum Heliand*, in « *ZfdA* » 19 (1876), p. 50, apporta delle limitazioni alla regola sulla cadenza trisillabica enunciata da Schmeller (*Über den Versbau in der alliterierenden Poesie besonders der Altsachsen*. Abh. d. Philos.-Philol. Kl. d. Akad. d. Wiss., München 1844, pp. 207-227) e richiama l'attenzione sul fatto che, per completare l'emistichio, occorre che per lo meno una sillaba, misura minima molto rara, preceda la cadenza.

<sup>3</sup> Cfr. *uueroltmannon*, Otfrid III, 14, 98.

<sup>4</sup> *Muspilli II*, pp. 323 sgg.

<sup>5</sup> Cfr. W. Braune, *Althochdeutsches Lesebuch*, 13. Aufl. bearb. v. K. Helm, Tübingen 1958, pp. 168-70.

<sup>6</sup> W. Braune, *Muspilli*, in « *PBB* » 40 (1915), p. 431.

che le conferisce grande plasticità. Ma qui soltanto il v. 50 fa da ponte tra ciò che precede e la descrizione dei fenomeni naturali presente in numerose fonti, mentre nel primo caso il parallelismo dei rapporti di consequenzialità, segnati da *pidiu* (v. appendice) ai vv. 43 e 46, presuppone una logica concatenazione di idee circa l'esito del duello, che quindi appare frutto ed espressione di un intimo convincimento: il poeta che coi ripetuti ammonimenti sollecita la virtù della giustizia, senza della quale nessuno potrà mai sottrarsi alla pena del tribunale supremo, non può lasciar soccombere colui che si batte appunto per assicurare *den rehtkernon daz rihhi*. È implicita la sua adesione alla giusta causa per la quale Elia combatte: il diabolico nemico dovrà subire la sconfitta, giacché il suo rivale avrà l'aiuto di colui che regge il cielo. Nella Genesi as. l'intervento divino è rappresentato da un angelo 'che colpisce il reo col filo della spada, priva l'Anticristo della vita, abbatte il nemico'. Nel Muspilli non è fatta menzione dell'angelo, si perviene direttamente al momento finale, alla sconfitta del sacrilego rivale, a tutto vantaggio della figura dell'eroe, che appare direttamente animato dalla divina potenza.

\*\*\*

Questo passo è reso ancor più complesso dal tanto discusso emistichio 45b *der inan versenkan scal*. La maggior parte dei critici e traduttori mostra grande reticenza a riconoscergli il senso che la costruzione sintattica esprime, ad ammettere cioè che sia Satana a sprofondare l'Anticristo. Kögel interpreta: « *Der Antichrist dagegen hat auf seiner Seite den Altfeind, den Satanas, der ihn, d. h. den himmlischen Herrn, seinen Gegner, zu Fall bringen will; deshalb wird er, d. h. der Antichrist, auf der Kampfstätte verwundet niederstürzen und besiegt werden* »<sup>1</sup>. A ragione Kraus<sup>2</sup> oppone che *inan* non può riferirsi al Signore dei cieli, giacché se il poeta avesse voluto esprimere il proposito del demonio non avrebbe adoperato *scal* ma *uuli*, come al v. 42. Riconosce

<sup>1</sup> Kögel, *Gesch. d. dt. Lit.*, p. 323.

<sup>2</sup> *Über Kögel*, in « *Z. f. die österreichischen Gymnasien* » 47 (1896), pp. 306-49.

quindi l'interpretazione di Steinmeyer<sup>1</sup> come l'unica giusta, ma propende a riferire quel *versenkan* « auf das Eintauchen ins höllische Feuer, also auf die spätere schlechte Belohnung, die der Antichrist vom Satan für seine Dienste bekommt... nicht auf die Besiegung ». La proposizione relativa apporterebbe soltanto una osservazione incidentale.

Ma Schneider trova inaccettabile che l'Anticristo venga sprofondato da Satana, di cui sarebbe, secondo le rappresentazioni, una propagine o addirittura il figlio, in ogni caso unito a lui da stretta alleanza. E suppone una lacuna dopo il primo emistichio del v. 45, per sanare l'inspiegabile contrasto<sup>2</sup>. Krogmann invece include *inan* tra le prove che produce per dimostrare l'origine sassone dell'episodio di Elia: il traduttore, non avendo compreso il valore riflessivo dell'originario *ina*, lo avrebbe reso con l'accusativo del pronome personale *inan* invece che con *sih*, generando così l'inspiegabile rapporto sintattico nella frase che avrebbe dovuto significare 'Satana, che si sprofonderà'. Klaeber riaffronta il problema rifacendosi alla tradizione: il demoneo sarà senza dubbio sprofondato nell'abisso e uguale sorte è prevista per l'Anticristo che è considerato alla sua stessa stregua: « Satan wird gesenkt und zugleich wird er den Antichrist versenken, d. h. mit seinem Falle zugleich seinen Gefährten in das gleiche Verderben ziehen... Das pidiu V. 46 weist auf 44, d. h. auf die Tatsache, dass der Antichrist einen so schlechten Bundesgenossen wie Satan hat; *der inan versenkan scal* hebt bezeichnenderweise gleich das Endergebnis hervor »<sup>3</sup>. Anche qui il poeta affretta evidentemente i tempi, mirando, nella brevità della sua composizione, a porre soprattutto in luce il risultato finale.

La scena del duello è senza dubbio la più bella e se anche l'argomento non è nuovo, trova nel Muspilli una forma originale che rivela le capacità artistiche dell'autore: senza soffermarsi sullo svolgimento del duello, ce ne presenta con vive immagini e in rapida successione i suoi momenti essenziali. Il v. 40, del quale

<sup>1</sup> *Denkm.*, p. 34: « Elias kämpft für die gute Sache, darum erhält er Hilfe von Gott; der Antichrist für das böse Element, darum empfängt er denjenigen Lohn, welchen der Satanas allein gewähren kann, den Untergang ».

<sup>2</sup> Schneider, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>3</sup> Fr. Klaeber, *Einige Bemerkungen zum Muspilli*, in « ZfdA » 75 (1938), p. 189.

Grau<sup>1</sup> adduce la fonte latina, supera il modello per l'energica efficacia della concisione: la grandezza della battaglia resta implicita nella giustapposizione paratattica *khenfun sint so kreftig / diu kosa ist so mihhil*, forma primitiva di comparazione: la forza dei duellanti è pari alla grandezza della causa: *Elias stritit pi den ewuigon lip*.

\* \* \*

Considerando l'episodio di Elia una interpolazione, sorgeva il problema del rapporto tra i versi 1-36 e 63 sgg. La successione immediata, oltre ad accostare e quindi a rendere più evidenti e ingiustificate le ripetizioni, sembrava trovare un ostacolo insormontabile nella menzione del *mahal* nei vv. 31, 34 e 63, giacché era generalmente ritenuto che al v. 63 fosse inteso il tribunale terreno, mentre ai vv. 31 e 34 si tratta inequivocabilmente di quello divino. Ora l'uso dello stesso termine con diverso valore semantico in versi immediatamente successivi non poteva apparire sostenibile, e numerosi quanto vani sono i tentativi di ripristinare tra le parti rapporti accettabili. Particolarmente interessante è quello di Joseph<sup>2</sup>, sia per l'originalità dell'ordine di successione che propone, sia per la logica delle sue argomentazioni: ai vv. 1-30 fa seguire 63-72, poi 31-62 e infine 73 sgg. In tal modo il *mahal* apparirebbe per prima nel significato familiare all'ascoltatore, per poi assurgere a quello del giudizio supremo, tema del poema; sarebbe inoltre chiarita la forma del piuccheperfetto di *uuerkon* al v. 36, in quanto riferito alle azioni già menzionate, che l'uomo aveva commesso e il diavolo registrato, e ne deriverebbe, con la mutata disposizione dei motivi un'articolazione simmetrica, una struttura sistematica del poema.

Ma, a parte altre considerazioni, l'ostacolo principale alla successione dei vv. 63 sgg. ai vv. 1-36 è solo creato da una falsa interpretazione. Già Bartsch<sup>3</sup> riconosce al *mahal* del v. 63 lo stesso significato che ha ai vv. 31 e 34 e Vetter interpreta: « Dass der Mann jegliche Sache recht richte, das kommt ihm zu statten, wenn er zum jüngsten Gericht kommt: dann braucht er nicht

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 232.

<sup>2</sup> E. Joseph, *Die Composition des Muspilli*, in « ZfdA » (1898), pp. 172-78.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 12.

zu sorgen, wenn er zur Entscheidung kommt»<sup>1</sup>. Tale interpretazione, oppugnata da Möller<sup>2</sup> e poi da Steinmeyer, in base alla forma presente *arteile* in luogo del perfetto che il rapporto sintattico richiederebbe, viene ripresa e giustificata da Kraus<sup>3</sup>: il poeta nelle sue esortazioni ha davanti agli occhi soprattutto il presente. Anche Klaeber trova che nulla impedisce di riferire il secondo emistichio del v. 63 al giudizio universale, analogamente al parallelo al v. 65 *denne er ze deru suonu quimit*: « Wenn man zum grossen Gericht erscheint, erweist sich als heilsam (kommt es einem gut) - als gerechter, unbestechlicher Rechtswahrer dazustehen »<sup>4</sup>.

L'espressione stereotipa che ritorna con insistenza (v. appendice) è diretta senza dubbio a tenere in primo piano l'ora suprema della resa dei conti, contenuto e scopo principale della poesia: ogni altra interpretazione segnerebbe una stonatura tra questi ripetuti rintocchi del memento mori.

### III

Scherer<sup>5</sup> rileva dei paralleli tra questo passo e il 'Capitulare missorum generale' emesso da Carlo Magno nell'802, adottati poi da van Delden<sup>6</sup>, per la determinazione del termine a quo della composizione originaria, a sostegno della sua tesi secondo la quale Ludovico il Tedesco avrebbe egli stesso trascritto il poema sulle pagine bianche del libro ricevuto in dono dal vescovo Adelram von Salzburg. Anche Kögel menziona questi paralleli, trova però maggiore rispondenza col Muspilli nel 'Capitulare missorum Wormantiense' di Ludovico il Pio dell'829, che oltre a deplorare la corruttibilità dei giudici è anche diretto contro le discordie dei grandi e le altre scelleratezze della gente di corte. Ad esse egli ritiene

<sup>1</sup> Vetter, *Op. cit.*, p. 80. Egli pone il passo in rapporto con Matt. 7, 1 e 2: *Nolite iudicare, ut non iudicemini. In quo enim iudicio iudicaveritis, iudicabimini; et in qua mensura mensi fueritis, metietur vobis.* Il concetto è espresso diffusamente e con maggiore aderenza alla fonte nel Hel. 1691-1701.

<sup>2</sup> H. Möller, *Zur althochdeutschen Allitterationspoesie*, Kiel-Leipzig 1888, p. 29.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 344.

<sup>4</sup> Klaeber, *op. cit.*, p. 190.

<sup>5</sup> W. Scherer, *Über den Ursprung der Deutschen Literatur*. In « *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich* », Berlin 1874, pp. 71-100.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 307.

sia fatta allusione nel v. 60, in particolare allo stato di discordia tra il re Ludovico il Tedesco e il padre e i fratelli. E basandosi su tali elementi fissa la data della composizione tra l'830 e l'840: il termine ad quem identifica con la data della morte di Ludovico il Pio, nel cui interesse sarebbe stato scritto il poema<sup>1</sup>. Anche Ehrismann scorge nel v. 60 un riferimento alle circostanze del tempo, attribuisce però alle fonti l'ammonimento ai giudici e quindi non sorto da una particolare situazione locale<sup>2</sup>. È chiaro che allusioni a fatti, che non trovano nessuna chiara espressione nella poesia, e a manifestazioni di un malcostume deplorato in ogni tempo sono basi troppo incerte per la datazione dell'opera. D'altra parte appare poco verosimile che dei due ammonimenti l'uno abbia carattere individuale, in quanto diretto a ben determinate personalità, e l'altro carattere generale, senza alcun riferimento a una concreta manifestazione dell'epoca. Saremmo però inclini ad attribuire alle esortazioni del poeta una più ampia portata, non solo perché il limitarle di fronte a problemi di interesse universale ci sembrerebbe sminuirne il valore assoluto, ma anche perché nulla traspare dal testo che possa autorizzarci a farlo: il poeta usa al v. 60 il pronome indefinito *man*, al v. 63, come altrove (v. appendice), la forma generica *der man*, e al v. 72 *manno nohhein*, che ritorna al v. 90 (cfr. anche il parallelo *parno nohhein* al v. 33), dove non può esser messo in dubbio il suo valore collettivo.

Il poeta vuol predicare la vanità delle cose terrene, combattere l'avidità del possesso, gli interessi materiali, che spingono gli uomini a lotte fratricide e ad azioni disoneste: ricchezze e onori saranno spazzati via dal fuoco nel giorno del giudizio e sarà tenuto conto soltanto delle azioni compiute dagli uomini durante la vita: « *Beati sunt qui esuriunt et sitiunt iustitiam, quoniam ipsi saturabatur* » (Matt. 5,6); « *Beati pacifici, quoniam filii dei vocabatur* » (Matt. 5,9)<sup>3</sup>.

\*\*\*

Giacché il generale comprende il particolare, non si può escludere in maniera categorica che circostanze del tempo solle-

<sup>1</sup> Kögel, *Gesch. d. dt. Lit.*, pp. 119-20.

<sup>2</sup> « *AfdA* » 35 (1912), p. 194.

<sup>3</sup> Cfr. Hel. 1308-12 e 1316-20.

citassero in maniera particolare l'ammaestramento del poeta<sup>1</sup>: è quindi anche ammissibile, in linea di supposizione, scorgervi una allusione. Ma Selma Dorff<sup>2</sup> va molto oltre, mostrando capacità imaginative davvero sorprendenti: *daz preita uuasal* è, secondo la sua interpretazione, il Reno (l'ampio fiume), *diu marha* (v. 59) « die Ludwig mit seinen Brüdern in blutigen Kämpfen umstritten hat ».

La parola *uuasal* offre indubbiamente grandi difficoltà: per spiegarla sono stati tirati in ballo acqua fuoco e terra, oltre il seme dell'umana progenie<sup>3</sup>. Registrata come *pluviis* (*hiemis*) nelle glosse di Monsee (cfr. norv. *vesl* 'fonte'), deriva dalla rad. ie. \**ues*, presente anche in as. aat. *uuaso* 'prato, terreno umido' e ags. *wōs* 'umore, succo'. Il significato immediato è quindi 'pioggia, acqua, liquido'. Kraus<sup>4</sup> ritiene si riferisca al sangue di Elia che gronda sulla terra; Schröder<sup>5</sup> traduce invece « wenn der breite (Feuer-)Regen alles in Brand setzt ». Kögel<sup>6</sup> appellandosi al senso del passo, al verbo intransitivo *varprinnit* e all'epiteto *breit*, sente la necessità di interpretare *uuasal* come sinonimo di *uuaso* 'Rasen, Erde',<sup>7</sup> incontrando l'opposizione di Kraus. Certo *breit* non è epiteto esclusivo di terra, nel Heliand è riferito perfino al fuoco (v. 2461 *breda logna*), è tuttavia attribuito frequente di terra<sup>8</sup> e trova particolare rispondenza in Cr. 991 *brade gesceaft*, ove appunto si parla dei tempestosi fenomeni naturali che investiranno la terra, cui segue subito la menzione della distruzione di tutti i beni terreni<sup>9</sup>. Ma soprattutto vanno tenuti presenti i

<sup>1</sup> Così Zarncke, *op. cit.*, p. 226, considera l'ammonimento rivolto « all-gemein gegen den Egoismus und die Leidenschaften der Männer, wie sie im öffentlichen Leben vor Augen traten ».

<sup>2</sup> *Das uuasal des Muspilli*, in « Archiv » 118 (1907), pp. 124-28.

<sup>3</sup> v. Grienberg, *Múspell*, in « IF » 16 (1904), pp. 40-63: ritiene che *uu* in *uuasal* stia in luogo di *u* (come in *uuora* v. 35, *uurant* v. 79, *uurina* v. 98), pone quindi la parola in rapporto a aat. *fasal* 'gente', ags. *fæsl* 'prole', mat. *vasel* 'posterità' e la interpreta 'gli uomini viventi al momento del giudizio, discendenti delle passate generazioni', cioè i *viraha* menzionati al v. 56.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 346, Nota 2.

<sup>5</sup> Fr. R. Schröder, *Die Germanen*, Tübingen 1929, p. 57 sg.

<sup>6</sup> *Gesch. d. dt. Lit.*, p. 323.

<sup>7</sup> Già Schmeller, *Musp.*, aveva tradotto 'weite Erdfäche'.

<sup>8</sup> Cfr. Gen. 907 *bradre eordan*, 1752 *brade foldan*; Hel. 2585 *thit breda bu-land*, e anche 2595 *allero beuno bredost*.

<sup>9</sup> Cr. 995-96: *ond goldfratwe gleda forswelgad / eall ærgestreon epepcyninga*. Cfr. anche la corrispondenza *Musp.* 59 *iz allaz arfurpit*, Cr. 951 *woniað woruld*.

rapporti sintattici: col verbo intransitivo *varprinnit*<sup>1</sup>, *daz preita uuasal* non può essere che soggetto, cui si riferisce, in forma apposizionale, *allaz* del secondo emistichio nonché *iz allaz*, oggetto di *arfurpit*, del verso seguente. Ora ciò che brucia è senza dubbio la terra, la rorida terra: a ragione Klæber<sup>2</sup> attribuisce la scelta della parola al fine di sottolineare la potente azione del fuoco, il che trova già espressione in *aha artruknent* del v. 52 e rispondenza in Cr. 988 *byrneþ wæter swa weax*. Anche Krogmann è del parere che l'uso della parola non sia casuale, giacché in un canto russo, che presenterebbe rilevanti punti di contatto coi vv. 37 sgg. del Muspilli, è detto due volte che 'l'umida terra arde'<sup>3</sup>. In sostanza il poeta, che nei vv. 51 sgg. ci ha mostrato l'incendio nei suoi particolari, riassumendoli poi al v. 54 con *prinnit mit-tilagart*, esprime ancora una volta lo stesso concetto con *daz preita uuasal allaz varprinnit*. Möller<sup>4</sup> la reputa una inutile ripetizione. In realtà la ripetizione è qui, come altrove (cfr. p.es. nei vv. 32-34 e 90-96), un mezzo di cui il poeta si serve per potenziare la rappresentazione.

Poiché *daz preita uuasal* è divorato dalle fiamme, la domanda del v. 60 è puramente retorica. Segue tuttavia l'implicita risposta. È noto che i vv. 61-62 sono in genere considerati una interpolazione posteriore, di dubbio gusto, e discriminati dal testo originario anche per motivi metrici. Rime finali ricorrono però anche in altri documenti della poesia allitterante e non sempre si tratta di rima casuale (v. appendice). Qui è certamente intenzionale: dopo la descrizione della conflagrazione universale e la domanda che sollecita a riflettere sulle sue conseguenze, risuona, quasi accento corale, la nuova consonanza che sanziona e sigilla: si tratta di un mezzo stilistico diretto a un effetto puramente retorico.

\*\*\*

Riassumendo, l'indagine qui condotta, e integrata dall'analisi che segue in appendice, ci porta ai seguenti risultati, in riferimento alle questioni che ci eravamo preposte:

<sup>1</sup> E. Sievers, *Zum Heliand*, in « PBB » 44 (1920), p. 502, restando fermo al significato documentato 'Regen', propone di modificare *varprinnit* in *varprennit*.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 190.

<sup>3</sup> Krogmann, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 19.

1) I paralleli tra il Crist III e il Muspilli sono considerevoli e certamente non casuali. Tuttavia l'assunto che fa del primo la fonte dell'altro cade di fronte alle differenze stilistiche dei due poemi e soprattutto all'estrema povertà del lessico del Muspilli. Essa non trova giustificazione nella brevità della composizione, giacché il poema pullula di ripetizioni. La ricchezza di espressione di un modello, quale il Crist III, avrebbe sollecitato anche un poeta di limitata perizia o scarsamente dotato a una maggiore varietà lessicale. Le affinità vanno quindi attribuite a un modello comune e, poiché gli elementi presenti nei due poemi risultano avere una diversa provenienza, è da escludere la tradizione latina come fonte diretta: una composizione germanica deve averli raccolti ed elaborati ed essere servita poi di modello ai due poemi. Tale modello non può aver presentato la ricchezza lessicale né la struttura del Crist III: vi si oppongono gli stessi motivi che impediscono di considerare il Crist III fonte del Muspilli. All'autore del Crist III, se non più dotato, certamente più esperto e allenato alla poesia anglosassone, deve attribuirsi non solo l'arricchimento del lessico, ma l'adattamento all'uso di accorgimenti stilistici che la poesia anglosassone gli offriva in gran copia. Oltre la frequenza di epiteti e l'esuberanza di variazioni, che trovano così poco posto nel Muspilli, è da notare il parallelismo che regola la distribuzione degli elementi nel verso, che non appare mai nella poesia tedesca (cfr., p. es., la struttura dei vv. 1652 sgg. con Musp. 14-15, in questo senza dubbio più vicini alla fonte).

Resta il problema dell'origine del modello comune: anglosassone o sassone antico? L'eccezionale rapporto di affinità sia del Crist III sia del Muspilli con la poesia sassone, tale da suscitare nell'un caso e nell'altro il motivato sospetto di una traduzione dal sassone antico, non dovrebbe lasciar dubbi sulla sua origine continentale: vicino allo stile delle dirette fonti latine, di cui il Muspilli assume il retaggio nella prevalente ipotassi, trova nel Crist III l'ampliamento e lo sviluppo di un poema alla maniera anglosassone.

2) I mezzi metrici e sintattici sono comuni alla struttura di tutto il poema. Anche se il lessico mostra una spiccata tendenza arcaizzante nei vv. 54-57, si tratta di manifestazione che si ripete in altre parti del poema e che d'altronde non caratterizza l'intero brano (vv. 37-57) che si vuole isolare. Le divergenze che il passo

presenterebbe rispetto alla tradizione trovano rispondenza in altri documenti letterari nell'ambito della poesia germanica, particolarmente nella Genesi sassone con l'opposizione di un solo eroe all'Anticristo e l'accostamento dell'esodio di questo duello con la vittoria riportata dall'arcangelo Michele sull'Anticristo, che con molta probabilità risale alla comune fonte, se si esclude un rapporto diretto tra i due poemi. L'omissione dell'intervento dell'angelo nel Muspilli, forse più che intenzionale, cioè diretta a porre in maggior luce la figura dell'eroe, anche se si perviene a questo effetto, va spiegata in funzione della brevità della composizione, che qui, come altrove, elimina particolari per giungere direttamente al risultato finale.

L'opposizione tra *uueroltrehtuuison* e *gotman* è creata da una falsa interpretazione del primo composto: la mancanza di accento priva la parola *uuerolt* del carattere essenziale di un termine di contrasto. La sua presenza è esclusivamente dovuta all'esigenza di preporre almeno un elemento alla cadenza trisillabica.

L'ordine di successione non può considerarsi turbato da digressioni o dall'inserimento di un episodio, né sospette possono ritenersi le ripetizioni: già le fonti più antiche<sup>1</sup> offrono rappresentazioni in cui i motivi s'intrecciano e si ripetono. Il *mahal* del v. 63 non rappresenta un elemento di discontinuità, giacché va interpretato nello stesso senso che ai vv. 31 e 34: ce lo assicura il carattere formulistico dell'emistichio.

3) La frequenza di sollecitazioni da parte di governanti, dirette a indurre al rispetto della giustizia e a combattere la corruzione, lamentata in ogni tempo, della classe ad essa preposta, esclude la possibilità di vedere in uno di questi documenti un riferimento indicativo ai fini della determinazione della data del poema. Manca nel poema qualsiasi esplicito riferimento e le ipotetiche allusioni, che il testo non rivela, non possono certo giustificare dati cronologici. Il termine *uuasal* va interpretato come sinonimo di *uuaso*: lo esige la struttura sintattica della frase, oltre la comparazione in contesti affini per contenuto. Le ammonizioni del Muspilli riflettono nello stile il loro carattere generale e rivelano nello spirito la dipendenza dalla fonte evangelica.

<sup>1</sup> Cfr. Ehrismann, in «AfdA» 35 (1912), p. 191.

## APPENDICE

Diamo qui un quadro della metrica del lessico e dei nessi sintattici nel Muspilli in rapporto comparativo col Crist III.

Alcuni versi del Muspilli mancano di allitterazione: oltre 61 e 79, che presentano rima finale, e 18, 48<sup>1</sup> e 99a, tramandati incompleti, 13<sup>2</sup> e 74a<sup>3</sup>. Molti si sottraggono alle leggi che regolano l'allitterazione: i vv. 15, 30, 57, 58, 59, 62, 78 (cfr. Cr. 1460, 1470) non hanno quale allitterazione principale la prima arsi del secondo emistichio<sup>4</sup>, va particolarmente messa in rilievo l'arsi principale al quarto posto in parole bisillabiche (Musp. 15, 58, 59, 62; Cr. 1460), giacché la cadenza trisillabica è comune a tutti i dialetti. Altra deroga alla regola è la frequente allitterazione del verbo in luogo del nome (cfr. anche Cr. 881, 905, 1121): specie nel primo emistichio del v. 53 il nome, precedendo immediatamente il verbo, avrebbe dovuto senz'altro allitterare<sup>5</sup>. La riduzione ad una sola arsi allitterante nel primo emistichio, comune peraltro a tutta la poesia allitterata, è molto frequente nel Muspilli: soltanto 22 versi presentano doppia allitterazione nel primo emistichio (nei primi cento versi del Crist III la percentuale è del 50%). I versi 3, 49, 60, 90 mostrano invece due arsi allitteranti nel secondo emistichio. L'allitterazione a schema incrociato, molto frequente nel Heliand e che ricorre anche nel Crist III (vv. 998, 1063, 1227, 1320, 1328, 1437, 1642, 1647)<sup>6</sup>, si trova nel v. 80 *uuechant deota, uuissant ze dinge* e nel v. 94 *dar ni ist eo so listic man, der dar iouuiht arliugan megî*, ove, conformemente all'uso nel Heliand, è ripresa per la seconda e quarta arsi l'allitterazione del verso precedente. Un legame in questo senso tra versi successivi si ha anche ove l'allitterazione è già accennata in un'arsi non allitterante del verso

<sup>1</sup> L'allitterazione sarebbe ripristinata accettando l'integrazione proposta da Bartsch e Müllenhoff: *doh wanit des vilo wisero gotmanno*.

<sup>2</sup> Vetter, *op. cit.*, p. 45, attribuisce tale mancanza a errore dello scrivano e vorrebbe leggere: *die pringent sia sar uf in paradisi*, come propone Feussner, *op. cit.* Fr. A. Wood, *Note on Old High German Texts, I. Muspilli*, in «ZfdPh» 12 (1915), pp. 171 sg., vorrebbe invece sostituire *sia* con *si* per avere una rima finale.

<sup>3</sup> K. Müllenhoff, *Zum Muspilli*, in «ZfdA» 11 (1859), pp. 381-93, propone l'emendazione: *der dar tuoman scal / toten enti lepenten*, in analogia al Hel. 4291 *to adelianne/dodon endi quicon*. F. A. Wood, *op. cit.*, sostituirebbe invece *suannan*, che suppone provocato da *suannari* del verso precedente, con *arteillan*, come al v. 86.

<sup>4</sup> Questa regola è sempre osservata nel Beowulf e, solo con qualche eccezione, da Cynewulf: cfr. T. G. Foster, *Judith. Studies in Metre Language and Style*, Strassburg 1892.

<sup>5</sup> Möller, *op. cit.*, p. 71 sg., ritiene che il verso originario abbia avuto una diversa allitterazione, e cioè *lagu* (in luogo di *muor*) allitterante con *longiu*: la sostituzione della parola sarebbe stata facilitata dall'allitterazione dei verbi, che avrebbe fatto sentire meno la mancanza dell'altra.

<sup>6</sup> Cfr. F. Schwarz, *Cynewulfs Anteil am Christ*, Diss. Königsberg 1905.

precedente (cfr. vv. 32, 51, 75, 77) o quando la stessa allitterazione si ripete in versi consecutivi (vv. 102-3).

La *h* non appare davanti a *l* e *w* in posizione iniziale, tuttavia il verso 73 esige *kihlutit*, in luogo di *kilutit* del manoscritto, quale arsi allitterante con *himilisca horn* del primo emistichio. D'altra parte *leuuu* invece di *hleuuu* nel v. 82 *lossan sih ar dero leuuu vazzon: / scal imo avar sin lip piqueman* sembra testimoniare che *h* preconsonantica abbia perduto ogni valore fonetico. Si ritiene in genere che il v. 73 risalga ad epoca più remota, che in esso sopravviva un'antica formula allitterativa. Vetter<sup>1</sup> rileva la possibilità di considerare presente ovunque la *h* davanti a *l* e *w* (vv. 7, 19, 30, 60, 62, 64, 66, 82, 92, 93), come richiederebbe la contemporaneità col v. 73, senza che l'allitterazione ne soffra: una sola arsi allitterante nel primo emistichio dei vv. 30, 62 e 82 basta a soddisfarne le esigenze; il v. 7 avrebbe invece un'allitterazione in più. Dello stesso parere è Krogmann<sup>2</sup>. Ma se, come afferma Sievers<sup>3</sup>, il v. 82 è un regolare «Schwellvers», non si può eliminare la seconda allitterazione del primo emistichio. Tuttavia il caso non è isolato: nel Crist I, p. es., la stessa parola allittera in maniera diversa: v. 34 *þæt he ahredde, þa forhwyrfed wæs*; v. 188 *womma lease, ond nu gehwyrfed*. Qui la *h* è sempre espressa graficamente, nel Muspilli manca in tutti e due i casi, ma la situazione è la stessa: la *h* certamente fortemente indebolita, tanto da poter essere trascurata graficamente, non era tuttavia completamente scomparsa e si prestava alla doppia possibilità allitterativa. Importante quindi cronologicamente, in quanto è un manifesto segno dell'epoca di transizione.

La rima nei vv. 7, 28, 37, 78, 79, 87 può essere considerata casuale; evidentemente intenzionale è invece nei vv. 61-62 e diretta a produrre un effetto retorico. Esempi di rime finali si trovano in tutta la poesia allitterativa germanica<sup>4</sup> e in misura sempre crescente: dirette a costituire un ulteriore elemento decorativo, debbono probabilmente il loro sviluppo all'influsso della tradizione ecclesiastica latina. Particolarmente intenzionali appaiono ove si presentano in gruppi di versi successivi, come p. es. El. vv. 1236-50, Cr. II vv. 591-95, Cr. III vv. 1643-47.

La tendenza ad accrescersi del numero delle tesi (non sottoposto a limitazioni, salvo quelle che regolano l'inizio e la fine del verso) con l'evolversi della forma concisa epica nel ritmo più diffuso dell'eloquio retorico, porta a un ampliamento del verso, dal quale si è sviluppato poi la nuova forma, il verso ridondante chiamato da Sievers «Schwellvers», con tre arsi in ciascuno emi-

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 71 sg.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> E. Sievers, *Altgermanische Metrik*, Halle 1893, p. 169.

<sup>4</sup> Fr. Kluge, *Zur Geschichte des Reims im Altgermanischen*, in «PBB» 9 (1884), pp. 422-50.



stichio e disciplinato da particolari regole allitterative (due allitterazioni nel primo emistichio e allitterazione della penultima arsi del secondo). Largamente usato nel Heliand, si trova anche nella Genesi, raramente in Cynewulf, molto spesso nel Crist III (cfr. vv. 888-89, 1162-63, 1381-85, 1422-27, 1495-96, 1513-14). Nel Muspilli, oltre il citato v. 82, è un regolare verso ridondante il 57 *dar ni mac denne mak andremo helfan fora demo muspille*. Altre volte l'ampliamento del verso si sottrae alle regole previste per lo « Schwelvers »<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda il rapporto tra articolazione metrica e sintattica del periodo, il Muspilli si allontana nettamente dalla poesia germanica occidentale che, a differenza della poesia nordica, tesa a consolidare l'indipendenza sintattica dei singoli versi, aveva sviluppato la tendenza a prolungare la frase oltre la fine del verso, dando vita al verso a uncino. Caratteristico delle più antiche composizioni della poesia germanica occidentale, ove, con voluto effetto artistico, crea un legame tra versi successivi e instaura pause sintattiche a metà verso, senza ledere peraltro l'unità metrica assicurata dall'allitterazione, è molto meno usato nelle poesie più tarde: nel Crist III prevale il verso stichico<sup>2</sup>. Ma la posizione del Muspilli è assolutamente eccezionale: soltanto due volte (v. 22 sg. e 51 sg.) la frase continua senza interruzione oltre la fine del verso<sup>3</sup>. D'altra parte nel Muspilli le regolari pause, segnate dalla cesura e dalla fine del verso, non scindono intimi nessi lessicali, infrazione frequente nella Genesi e nel Crist III<sup>4</sup>.

\*\*\*

Il lessico del Muspilli è estremamente limitato. Risulta evidente dalla frequenza di parole uguali o etimologicamente affini: *allaz* (58, 59, 71, 76, 83); *ding, dink* (11, 26, 80); *engil* (18, 79, 87); *bi-vallan* (46) e *vallit* (54); *verit* (55, 56, 62, 77) e *varant* (79); *finstri, vinstri* (10, 14, 25); *virina* (25, 98) e *virinlih* (10); *fuir, vuir* (10, 21, 56, 59); *ki-frumita* (70, 93); *got, kot* (20, 27, 29); *gi-halot* (7) e *ki-halon* (11); *ar-hevit* (2, 74) e *hevit* (75); *heri* (4, 7, 75); *helfan* (43, 57) e *hilfa* (17, 27); *huckan* (23) e *kihuctin* (29); *kerno* (20) e *-kernon* (42); *khuninc* (31, 96); *chunni* (32) e

<sup>1</sup> Per il v. 22, eccedente la misura, Bartsch propone di premettere *altist* al v. 23; ma Müllenhoff trova impossibile la soluzione in questo senso e stranissima, d'altra parte, la forma superlativa indeclinata posposta, vorrebbe perciò modificarla in *der altisto*.

<sup>2</sup> Schwarz, op. cit., p. 87, accerta il rapporto 'Hackenstil: Zeilenstil = 10:14'.

<sup>3</sup> Cfr. Sievers, *Metr.*, p. 170; A. Heusler, *Heliand, Liedstil und Epenstil*, in « ZfdA » 57 (1920), p. 45.

<sup>4</sup> Cfr. A. Bohlen, *Zusammengehörige Wortgruppen getrennt durch Cäsur oder Versschluss in der angelsächsischen Epik*, Berlin 1908.

*man-cunni* (103); *queman* (4, 11, 27, 32, 63, 65, 71, 89, 99a) e *bi-, pi-queman* (1, 82); *lip* (14, 41, 82) e *lepten* (74a); *mak* (57) e *magon* (60); *mahal* (31, 34, 63) e *mahal-stat* (77); *man* (16, 19, 27, 34, 63, 66, 70, 72, 81, 90, 93, 94); *marha* (60, 61, 79); *miata* (67, 72); *mihhil* (18, 40, 88); *pagan* (5, 38, 60) e *ki-pagan* (76); *pald* (76) e *paldet* (99); *ki-pannit* (31) e *pan* (33); *peh* (5, 22, 26); *prinnan* (26, 54), *far-, var-prinnan* (58, 61) e *in-prinnan* (51); *puazzan* (62, 98, 99); *rahha* (35, 64, 69) e *rahhon* (37), *ki-rahhon* (83); *rehta* (67), *reht* (83), *reht-* (42), *-reht-* (37) e *rihtunga* (89); *rihhi* (35, 42); *sar* (2, 9, 13); *sorgen* (6, 24, 65) e *sorga* (15); *standan* (35), *stet* (44, 45, 61, 87), *stentit* (68), e *ki-stentit* (51, 55), *ar-sten* (81), *ar-stent* (89); *stuen* (25) e *stua-tago* (55); *suona* (6, 65, 71, 78, 99a), *suanari* (74) e *suannan, suonnan* (74a, 85); *sagen* (78, 91) e *ki-sagen* (71); *sind* (2, 47, 74) e *kisindi* (8); *kitarnan* (68, 95); *ar-teillan* (64, 84, 86); *uuanit* (28, 48); *uuenag* (28, 66); *uuerkon* (30, 36); *uuerolt* (30, 36) e *uuerolt-* (37); *uuic* (39, 49) e *uuic-* (46); *ki-uuinnit* (8, 16). Se alcune ripetizioni sono condizionate dalla materia e difficilmente evitabili (cfr. *sela* 2, 6, 28, 61; *himil* 11, 13, 17, 43, 53, accanto a *himiliskin* 29 e *himil-zungalon* 4), non tutte sono da spiegare in questo senso; va notato inoltre che non di rado la stessa parola viene usata con valore semantico diverso (cfr. p. es. *ding* 11, 26 'cosa', 80 = *mahal* 'giudizio, tribunale'; *rihhi* 42 'regno (celeste)', 35 'giudice (supremo)'<sup>1</sup>, *avar* 11 'ma', 82 'di nuovo', Su 20 volte che si fa menzione degli 'uomini', ben 12 volte è usata la parola *man*, oltre il composto *mancunni* (103), il cui secondo termine appare già al v. 32; altre designazioni sono: *deota* (80), *virihio* (56), *gomo* (88), *parn* (33) e *toten enti lepten* (74a), ove è anticipata con lieve modifica la formula *toten enti quekken* del v. 86<sup>2</sup>. Parimenti esiguo è il numero delle espressioni usate per indicare 'Dio' (soltanto la perifrasi del v. 43 *der himiles kiuualtit* sostituisce il termine *got* 20, 27, 29) e 'Cristo' (*der mahtigo khuninc* 31, ripetuto col solo sostantivo al v. 96, alterna con *der suanari* 74, parafrasato a sua volta in *der dar suannan scal* del v. 85).

Ricchissimo è al confronto il lessico del Crist III, ove pur non mancano ripetizioni concettuali. Nei primi 103 versi gli 'uomini' sono menzionati 21 volte, ma ricorrono 15 diverse designazioni: *foldbuende* (867), *hæled* (872, 882), *eorlas* (874), *mægen-folc micel*<sup>3</sup> (876), *dryhtgumena barn* (886), *mon cyn* (937), *monna cyn* (887, 956), *folc* (889), *man* (894, 902, 913, 919), *ælda bearn*<sup>4</sup> (936), *pegna heap* (943-44), *eordan mægde* (946), *foldan gesceafte* (952), *æelde* (955), *Adames cyn* (960), *leode* (962). Lo

<sup>1</sup> Cfr. Hel. *vor rikie standan* 1894.

<sup>2</sup> Cfr. Hel. 4291 *te adelianne, dodon endi quicon*. Da notare il dat. della persona, benché sia già tralasciato l'oggetto della cosa, cfr. Hel. 3316 *duomos adelean*.

<sup>3</sup> Cfr. Hel. *meginfolc mikil* 1220, 1827.

<sup>4</sup> Cfr. Hel. 762, 1068 *eldeo barn*; Gen. 2472 *ylde bearn*.

stesso rapporto è all'incirca nei successivi gruppi di 103 versi, ove appaiono ancora altre espressioni, come p. es. *beornas* (991), *wered* (1010), *woruldmonna gecynd* (1015), *reordberende* (1024, 1368), *wer* (1047, 1066), *rinc* (1114), *peodbuende* (1172, 1371), ecc. Altrettanto varie e numerose sono le espressioni per 'Dio' e 'Cristo': *dryhten* (868, 930), *meotud* (876, 942, 1261), *scyppend* (901), *bearn godes* (903), *Crist* (905), *ædelcýning* (906), *waldend* (915), *mægencýning* (916), *frea* (924, 945), *ælmihhtig* (941), *peoden* (943), *folca weard* (945). Anche qui nuove designazioni si aggiungono nei versi successivi, come *mihtig god* (1007, 1170), *liffruma* (1042), *sigidema* (1060), *fæder* (1073), *wuldorcýning* (1022), *wuldres agend* (1197), *eades ordfruma* (1198), *rodera waldend* (1220), *sigora weard* (1516), ecc., o nuovi attribuiti a quelle già adoperate: *heofonengla cýning* (1009), *waldende god* (1010, 1161), *scircýning* (1152), *tirmeahtig cýning* (1165), *alwalda god* (1190, 1364), *heofoncýning* (1086, 1513, 1524), *heofonmægna god* (1217), *fæder ælmihhtig* (1218), *scyppende scinende* (1219), ecc.

La scarsità del lessico del Muspilli si manifesta anche nella ripetizione di locuzioni e frasi simili: *in den sind arheit* (2, 74); *daz ist rehto virinlih ding* (10) e *daz ist rehto paluuc dinc* (26); *dar quimit imo hilfa kinuok* (17) e *enti imo hilfa ni quimit* (27); *diu uenaga sela* (28) e *der uenago man* (66); *in uerolti after ni uerkota* (30) e *in uerolti eo kiuerkot hapeta* (36); *poum ni kinstentit* (51) e *sten ni kinstentit* (55); *denner ze demo mahale quimit* (63) e *denne er ze deru suonu quimit* (65, 71, 99a); *daz der man er enti sid upiles kifrumita* (70) e *uuaz er untar desen mannun mordes kifrumita* (93); *der dar suannan scal toten enti lepenten* (74a) e *enti arteillan scal toten enti quekken* (86).

\*\*\*

L'articolo definito è largamente usato nel Muspilli, conserva però quasi sempre un certo senso dimostrativo (p. es., *diu sela* 2, 26, 62, è quella che lascia il corpo e va al giudizio; *daz mahal* 31, 34, 63, *diu suona* 6, 65, 71, 78, 99a, è l'ultimo giudizio, quello universale; cfr. Cr. 1096 *on pam dæge*), salvo casi come *die perga* (51), *der himil* (53), ove la determinazione non ha senso (cfr. *aha* 52, *muor* 53, *mano* 54), o *daz Satanazses kisindi* (8), ove la determinazione è già espressa (cfr. *kotes uuillun* 20, *hella fuir* 21, *pehhes pina* 22). Bartsch vede una prova dell'arcaicità della poesia originaria nel fatto che l'eliminazione dell'articolo concorre a correggere le deficienze metriche<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Tuttavia le forme *dazi* (10) e *dari* (14) del manoscritto, che egli pone in rapporto a got. *patei* e *parei*, derivandone un elemento a favore dell'arcaicità dei canti utilizzati nella composizione del Muspilli, sono semplici dimostrativi e la *i* appartiene in tutti e due i casi a *ist* che segue; cfr. W. Braune, *Ahd. i als relativpartikel?* in «PBB» 36 (1910), pp. 557-59. Anche

Tra i nomi composti usati nel Muspilli (*altfiant* 44, *himilzungen* 4, *lihhamo* 3, *mahalstat* 77, *mancunni* 103, *mittilagart* 54, *muspilli* 57, *rehtkernon* 42, *uueroltrehtuuison* 37, *stuatago* 55, *uuicstat* 46), si trovano composizioni assai rare in aat., che accanto alla forma *lauc* (23) e allo strumentale *lougiu* (53) farebbero risalire la poesia ad epoca molto anteriore a quella della sua stesura.

L'uso dell'aggettivo attributivo non è molto frequente. Appare di solito nella forma debole preceduto dall'articolo determinante e seguito dal sostantivo (*diu uenaga sela* 28, *der mahtigo khuninc* 31, *den euuigon lip* 41, *daz preita uuasal* 58, *der uenago man* 66, *daz himilisca horn* 73, *der heligo Christ* 101) o semplicemente preceduto dall'articolo nelle forme sostantivate (*dia uueroltrehtuuison* 37, *den rehtkernon* 42); soltanto eccezionalmente senza articolo (*himiliskin gote* 29). La forma forte accompagna il sostantivo (*heizzan lauc* 23, *guotero gomono* 88); è usato invece come sostantivo al v. 24 *suntigen*. Strana, come già detto<sup>1</sup>, la posizione e la forma di *altist* (22). Nel Crist III è fatto un uso molto più largo dell'aggettivo. In funzione attributiva presenta la flessione debole preceduta dall'articolo soltanto quando ha l'originario valore specificante apposizionale (*slæpe þy festan* 889, *weorude þam halgan* 911, *domes þæs miclan* 1205), conservato anche ove l'articolo precede l'aggettivo (*se micla dæg* 868, *of þære ealdan moldan* 888, *þone scynan wlite* 914, *þurh ða strongan lyft* 940, *fore þam mæstan mægenearfepum* 963, *se swearta lig* 966, *on þa mæran tid* 971, ecc.) o nelle forme sostantivate (*þam ytemestum* 879, *þam godum* 910, *þam yflum* 918, ecc.). Eccezionale è anche qui l'aggettivo debole preposto al sostantivo senza articolo (*meahtan dryhtnes* 868). Altrove prevale la flessione forte (*midre naht* 869, *scire gesceaft* 870, *sweartre niht* 872, *sorgleas hœled* 872, *sorgende folc* 889, *leofum monnum* 913, *synnegum monnum* 919, *wisne gepoht* 921, *widne grund* 931, *þrymfæst peoden* 943, *hreþeadiġ heap* 944, *halge sawle* 944, *sidne grund* 947, *heard gebrec* 953, *on widne leg* 957, *cwelmende fyr* 958), anche posposto al sostantivo (*sceada fæcne* 870, *eorlas ungearwe* 874, *mægenfolc micel* 876, *englas ælbeorhte* 880, *mægen werge* 956, *upheofon torhtne* 968, ecc.) o usato sostantivamente (*foldbuende* 867, *beohtra ond blacra* 896, *hwitra ond swartra* 897, ecc.).

Molto usata nel Muspilli è la forma del pronome indefinito (*uuelih* 19, 34, 64, 69, 92; *gilih*, *kilih* 32, 81; *nohhein* 33, 72, 90; *dehhein* 90) col genitivo partitivo. È da notare che per la collettività degli uomini, quando non è usata tale costruzione (*manno*

l'eliminazione dei «Flickwörter», che egli riterrebbe utile a migliorare la metrica è poco convincente: essendo essi spesso espressione indispensabile di un rapporto, si verrebbe a una eliminazione parziale; cfr. Steinmeyer, *Denkm.*, p. 40.

<sup>1</sup> Cfr. Nota 1, p. 44 [28].

19, 34, 72, 81, 90; *chunno* 32; *parno* 33), c'è sempre il singolare, cioè la specie per il genere (16, 27, 63, 66, 70, 94), salvo il plurale tantum *viraha* (56) e la formula *untar mannun* (93)<sup>1</sup>. Nel Crist III si trova invece sempre il plurale, solo raramente la forma del pronome indefinito (*gehwylic* 1023, 1025, 1050, 1318) col genitivo partitivo.

Accanto al frequente uso di *uuerdan* (7, 9, 12, 39, 47, 49, 73, 78, 84, 96, 100) e di *sculan* (1, 25, 32, 34, 35, 38, 43, 46, 72, 74a, 81, 82, 85, 86, 91), rilevante è anche quello di forme del congiuntivo: oltre che nelle proposizioni finali (*muozzi* 83; *uuerde* 84, 96; *megi* 94, 95) e nel discorso indiretto (*sculi* 38; *uuerde* 49), esprime l'incertezza (*uuerde* 7, *puaze* 62) ed è particolarmente usato nelle esortazioni (*kispane* 19; *tuo* 20; *uuisse* 21; *arteile* 64; *scolta* 72), anche se implicite (*furimegi*<sup>2</sup> 97; *kipuazti* 98). Molto raro è al confronto il congiuntivo nel Crist III<sup>3</sup>.

Anche la congiunzione tra le proposizioni è espressa con mezzi molto esigui. Oltre *denne*, frequentissimo, si ripetono: *enti* (3, 12, 21, 27, 47, 59, 74, 84, 86, 98), *pidiu* (18, 43, 46, 63), *so* (2, 4, 23, 31, 40, 50, 51, 62, 63, 76, 88, 89, 90, 94) e *ipu*, *upi* (8, 11): *denne*, usato per lo più avverbialmente nel senso di 'poi, allora', esprime come congiunzione un rapporto di dipendenza temporale (31, 63, 65b, 67, 71) o causale (16, 58, 99); *enti* è congiunzione copulativa, ma, usata nel Muspilli esclusivamente tra proposizioni dipendenti, serve in genere soltanto ad ampliare ciò che precede, senza aggiungere molto al senso<sup>4</sup>: soltanto al v. 27 ha valore avversativo; *pidiu* esprime un rapporto di causalità; *so*, quando non ha valore avverbiale, esprime una correlazione temporale (*sar so... so* 2-4; *so denne... dara* 31-32; *so... so* 50-51; *so... denne* 73-75) o comparativa (*so kreftic... so mihhil* 40; *so pald, daz* 76; *so mihhil... so vilo* 88-89; *so listic man der* 94); *uuenta* è congiunzione causale (2, 8, 30); *ipu*, *upi* ipotetica (8, 11).

Tali rapporti sintattici sono in generale espressi con molta consequenzialità e presentano un parallelismo di premesse e relative conseguenze che denunzia il filo logico della riflessione.

La costruzione paratattica è specialmente usata nelle descrizioni e si accompagna all'asindeto (14-15, 39-43, 51-57, 79-82). La subordinazione tuttavia prevale ed appare particolarmente negli ammonimenti, che sono espressi come logica conseguenza in rapporto agli eventi del giudizio universale: è frutto di riflessione, com'è nella sua stessa natura, esprime quindi una convinzione. Lo stesso rapporto è espresso in forma asindetica al v. 72 *ni scolta*

<sup>1</sup> Cfr. Hel. *undar mancunnea* 4. 84. *Otfrid untar woroltmannon* III 14, 98

<sup>2</sup> O *furiviegi*, come propone Steinmeyer.

<sup>3</sup> Cfr. B. Hertel, *Der syntaktische Gebrauch des Verbuns in dem angelsächsischen Gedichte 'Crist'*, Leipzig 1891; F. Behre, *The Subjunctive in Old English Poetry*, Göteborg 1934.

<sup>4</sup> Cfr. Steinmeyer, *Denkm.*, p. 41.

*sid manno nohhein miatun intfahan*, dove l'esortazione viene appunto come conseguenza dell'attività di controllo del demonio, che tutto registra il male commesso dall'uomo. Asindeto avversativo è al v. 29 (*ni ist in kihuctin himiliskin gote*) in opposizione al v. 28 (*uuanit sih kinada diu uuenaga sela*) e al v. 44 (*der antichristo stet pi demo altfiante*) in contrasto col v. 41 (*Elias stritit pi den euuigon lip*), la cui antitesi è perseguita anche nelle conseguenze del v. 43 (*pidiu scal imo helfan der himiles kiuualtit*) e 46 sg. (*pidiu scal er in deru uuicsteti uunt pivallan / enti in demo sinde sigalos uuerdan*), così come l'implicita antitesi dei vv. 4-5 (*so quimit ein heri fona himilzungalon, / daz andar fona pehhe*) è ripresa nelle proposizioni ipotetiche introdotte da *ipu* e *upi* (8, 11) e trova conclusione nelle conseguenze antitetiche al v. 9 (*daz leitit sia sar dar iru leid uuirdit*) e 13 (*die pringent sia sar uf in himilo rihi*).

Nel Crist III la successione paratattica di proposizioni principali è riservata quasi esclusivamente agli avvenimenti esteriori che precedono e seguono il giudizio, mentre la successione di subordinate esprime rapporti interiori, i sentimenti degli uomini e di Dio, oppure la condizione del dannato, del beato o del Signore<sup>1</sup>. Anche nel Crist III ricorre l'asindeto avversativo (p. es. 907-8 *on sefan swete sinum folce, / biter bealofullum*; 910 *He bið pam godum glædmod on gesihþe...* 918 *He bið pam yflum egeselic ond grimlic*), ma prevale l'antitesi esplicita, espressa con *ac*, *peah* o *hwæþre* (1049 *ne sindon him dæda dyrne, ac þær bið dryhten cūð*; 1308 *Mæg mon swa peah gelacnigan Leahtra gehwylcne*; 1377 *swa he to anum sprece, ond hwæþre ealle mæned*).

La variazione è frequente nel Crist III e appare in tutte le sue forme, con corrispondenza sintattica dei singoli elementi e quale variazione libera che prescinde dalla correlatività sintattica, con largo uso di chiasmi, diretto a interrompere la monotonia del cumulo di variazioni. Nel Muspilli vi sono solo poche variazioni: 14 *lip ano tod, lioht ano finstri*; 16-17 *in paradisu pu kiuuin-nit, / hus in himile*; 21-22 *enti hella fuir harto uuisse, / pehhes pina*; 23-24 *huckan za diu, / sorgen drato*; 25-26 *uue demo in vinstri scal sino virina stuen, / prinman in pehhe*; 44-45 *stet pi demo altfiante, / stet pi demo Satanase*; 81-82 *fona deru moltu arsten / lossan sih ar dero leuuu vazzon*; 85-86 *der dar suannan scal / enti arteillan scal*<sup>2</sup>. La brevità della composizione non avrebbe certo potuto consentire un uso molto ricco di questo mezzo stilistico, che però appare in limiti indubbiamente più ristretti di quelli che essa pone.

GEMMA MANGANELLA

<sup>1</sup> Schaar, *op. cit.*, p. 142.

<sup>2</sup> Ehrismann, *Gesch. d. dt. Lit.*, p. 155, considera variazione 87-88 *engilo menigi, / guotero gomono*, ma qui sono espressi due diversi concetti: oltre alle schiere degli angeli, formano la corte i salvati 'sine iudicio', che hanno appunto il compito di ratificare la sentenza del giudice supremo.

ZUM THEMA DES JÜNGSTEN GERICHTS  
IN DER MITTELHOCHDEUTSCHEN LITERATUR

II

DIE BEHANDLUNG DER VIER JÜNGSTEN DINGE IM SOG.  
*LIBER DEVOTAE ANIMAE* DES JOHANNES ROTHE

Das bisher unveröffentlichte<sup>1</sup> Spätwerk des Thüringer Priesters Johannes Rothe (geb. um 1360) ist — nicht ganz vollständig — in einer einzigen, aus Mülhausen i. Th. stammenden Handschrift überliefert, die sich in der Universitätsbibliothek zu Kopenhagen befindet (Signatur: A. M. 785, 4<sup>o</sup>)<sup>2</sup>. Der Titel des Werkes sollte nach dem Vorschlage H. Neumanns<sup>3</sup> umgeändert werden in *Die geistliche Brustspange*, da es eine Allegorese der verschiedensten Teile eines Schmuckstückes darstellt. In dieser äußeren Gestalt ähnelt das Alterswerk Rothes seinem *Lob der Keuschheit*.

An der Spange sind drei verschiedenfarbige Lilien angebracht; sie stehen für Gehorsam, Keuschheit und Armut (2. Kapitel = v. 647 ff.). Auch drei Rosen zieren den Schmuck (3. Kapitel = v. 1665 ff.): Neben der weißen Rose, dem « malschatz » (v. 1665 ff.), und der blauen, dem « festilschatz » (v. 2036), steht die rote Rose der « brutschatz » der andächtigen Seele. Ihre fünf Blätter beziehen sich allegorisch auf geistliche Wahrheiten. Das erste Blatt zeigt die « gotliche libe » in ihrer wahren Vollkommenheit. Sie vollzieht sich nicht um des irdischen Lohnes willen, sondern im sündlosen gottgefälligen Wandel:

<sup>1</sup> Ludwig Ahmling hat 1933 in seiner Dissertation einen Teil der Vorarbeiten zu seiner geplanten Ausgabe des *Liber devotae animae* veröffentlicht. Herr Rektor Ahmling teilt mir mit, dass bei einem Luftangriff auf Hamburg die von ihm gefertigte Abschrift des ganzen Codex verlorengegangen.

<sup>2</sup> Zur Beschreibung der Hs. vgl. die obengenannte Diss. von L. Ahmling, S. 8 ff. - Vgl. Reproduktionen.

<sup>3</sup> Vfl V, Sp. 995 ff.; bes. Sp. 1004 f.

3261 Wer got ze eynem fridel hat  
 Und on lieb hat uber alle dinge,  
 [144v] Deme magk zcu ewiger freyde gelinge!  
 Her lebet mit frede unde an leyt  
 Unde sterbit yn groszer sicherhey  
 Unde hat gewysz das ewige lebin,  
 Das got sinen libin hat gegeben: ...etc.

Dieser Hinweis auf das glückliche Sterben als Folge eines frommen Lebens bildet den Übergang zum eigentlichen Thema des dritten Kapitels, das an den übrigen vier Rosenblättern allegorisch entwickelt wird: den vier jüngsten Dingen.

Entsprechend seiner Arbeitsweise<sup>1</sup> folgt der Dichter auch bei der Darstellung des Jüngsten Gerichtes und der damit verbundenen Themen keiner einheitlichen umfassenden Quelle. Da Rothe keine wörtliche Genauigkeit bei der Wiedergabe vorgeformter Gedanken anstrebt und sicher auch oft aus dem Gedächtnis zitiert, ist es meist unmöglich, mit Sicherheit eine direkte Vorlage festzustellen. Deshalb wurde zum Aufzeigen von Parallelen hauptsächlich ein Werk herangezogen, das — ein Sammelbecken moraltheologischen Wissens allerlei Art — für Rothe und seine Zeitgenossen und auch noch später gültig, wichtig und höchst brauchbar war, nämlich das am Anfang des 14. Jahrhunderts entstandene, dem Vincentius Bellovacensis zugeschriebene *Speculum morale*. Das zweite Buch beschäftigt sich ausschließlich mit den «quatuor novissima», die in vier Teilen eingehend behandelt werden: I *Penale mortis divortium* - II *Finale dei iudicium* - III *Damnatio reproborum* - IV *Remuneratio beatorum*<sup>2</sup>.

Die Einleitung zum Abschnitt vom Tode bildet bei Rothe ein Zitat aus dem *Liber Ecclesiasticus* (VII, 40), das er fälschlich Augustin zuschreibt: «In omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in eternum non peccabis» (v. 63-68). Es folgt der in diesem Zusammenhang geläufige Topos<sup>3</sup> von der Gewißheit des Todes und der zeitlichen Ungewißheit seines Erscheinens (v. 71-76): ... «Consideremus etiam mortis presentiam locis omnibus

<sup>1</sup> Vgl. Ahmling, a.a.O.; H. Neumann, *Das Lob der Keuschheit, ein Lehrgedicht von Johannes Rothe* (Palaestra 191), S. 27 ff.

<sup>2</sup> Ich zitiere nach einer Salemer Incunabel (aus dem Jahre 1476) der Universitätsbibliothek Heidelberg. Sign. Q 1568 (= Coppinger 6252).

<sup>3</sup> Vgl. Singer, *Sprichw.* III, S. 109 zu *Freidank* 177, 13: «Das Dictum ist so üblich geworden, daß es sogar zur Einleitung von Testamenten benützt wird».

expectandam... eius adventus nobis est inopinabilis et incertus. Nihil enim morte certius, nihil incertius hora mortis» (*Spec. Mor.* II, P. I, Dist. III *De presentia mortis*). Der Tod ist ein Gleichmacher (v. 77-80), die «generalis sententia», «a qua nullus excipitur ut nullus superbiat. Unde II Reg. XIII: Omnes morimur. Ecclesiastes II: moritur doctus pariter et indoctus. Bernardus: mors nullius inopie miseretur, nec divitias reveretur, nec generi cuiuslibet aut moribus. Non... parcit etati...» (ibid., Dist. II). Der Tod ist ein gerechter Richter: «...nec miseretur pupillo, nec differt seniori, nec timet potentem... nec horret pauperem aut ignobilem, nec dimittit divitem, nec contemnit infirmum aut debilem, nec evitat fortem, nec parcit sapienti...» (ibid.). Das Leben ist nur ein Weg zum Tode (v. 81-84): «Augustinus: quicquid vivitur de spacio vivendi demitur et quotidie fit minus minusque quod restat, ut omnino nihil aliud sit tempus vitae huius quam cursus ad mortem» (ibid., Dist. III). Niemand weiß, in welcher Lage er vom Tode überrascht wird (v. 85-88): «circa mortem autem quatuor sunt incerta, scilicet status, locus, tempus et modus sive genus. Status quia nescit homo in quo statu morietur, in bono vel in malo, in caritate vel extra; nescit homo utrum amore vel odio dignus sit... Item dubium est ei de loco: nescit homo utrum moriatur in mari, aqua vel terra, in aere vel igne...» (ibid.). Das Leben vergeht wie ein Traum (v. 89-94): diese Vergleiche beruhen wohl auf Ps. 90, 5 und ähnlichen Bibelstellen. Schnell kommt das Alter (v. 95-100). Diesen Topos hat Rothe im *Lob der Keuschheit* am Beispiel der «sommer doren» illustriert: «(985) disse blume wirt uns gegeben / zu eime bilde an unseme leben: / also hute gesund, schone unnd rod, / morn sich, eisslich und tod». Ja, das ganze Leben im Körper, von der Geburt bis zum Tod, ist ekelhaft (v. 101-116): «Post separationem corporis sequitur etiam eius corruptio in carnis putrefactione et tabefactione. Sicut enim homo de putrefactione seu putredine concipitur et nutritur, ita in putredinem ipsum corpus revertitur... Memorare ergo novissima tua et in eternum non peccabis. Idem Bernardus. Non solum novissima, sed et prima et media. Vide prima et erubescere. Vide media et ingemisce. Vide novissima et contremisce vel pertimesce. Prima inducunt homini pudorem. Secunda dolorem. Novissima timorem» (*Spec. mor.* II, P. I, Dist. III).

Der eigentlichen Behandlung des Jüngsten Gerichtes (v. 117-

172) scheinen Abschnitte aus dem vielbenützten ersten Kapitel der *Legenda Aurea* zugrunde zu liegen. Es wird angenommen, das sie Rothe auch schon für sein *Passional* vorlag<sup>1</sup>. Den Versen 123-132 entspricht dort: O quam angustae erunt tunc viae reprobis. Superius erit iudex iratus...<sup>2</sup>. Dieses beliebte Bild findet sich leicht variiert im *Compendium theologiae veritatis* (Lib. VII, Cap. XVII: «Ultimum iudicium est horribile ex omni parte...») und danach bei Tilo von Kulm<sup>3</sup>; im *Speculum morale* steht es als letzter Abschnitt der fünften Distinction (*De terrore iudicii*) im zweiten Teil des zweiten Buches, und zwar bei der Erläuterung des Satzes, «quod huius citationis terrorem multum exaggerat comparandi necessitas»: «...Unde Anselmus in meditationibus et fere per eadem verba dicit. Gregorius. Erunt undique anguste viae reprobis. Superius erit iudex iratus. Inferius horrendum patens chaos inferni. A dextris peccata accusantia. A sinistris infinita demonia ad infernum trahentia. Intus urens conscientia. Exterius mundus ardens. Vix iustus salvabitur»<sup>4</sup>. Wie bei Rothe (v. 133-135) und in der *Legenda Aurea* schließt sich daran: «Miser peccator sic deprehensus quo fugiet? latere erit impossibile, apparere intolerabile». Auf den in der *Legenda Aurea* folgenden Passus mögen sich die nächsten Verse (136-142) beziehen: «Octavum est sententia irrevocabilis. Illa enim sententia nunquam poterit revocari nec ab illa poterit appellari... propter iudicis excellentiam... propter criminis evidentiam, omnia enim scelera et crimina reproborum ibidem nota erunt et manifesta». Der Ausspruch des Hieronymus (v. 144-147) von der Allgegenwart der Gerichtsposaune gehört — wie die Worte des Gregorius über die Bedrängnis des Sünders (v. 123-132) — der volkstümlichen Sphäre an: beide Mahnsprüche haben ihren Platz im Vorspiel der Weltgerichtsspiele. Der letztere lautet dort:

Swen ich izze, trinke, slafe oder wach  
oder swaz ich uf ertrich mach,

<sup>1</sup> Vgl. A. Heinrich, *J. Rothes Passion* (= Germ. Abh. 26), Breslau 1906, S. 92 ff.

<sup>2</sup> *Annali* II, S. 46 f.

<sup>3</sup> *Von siben ingesigeln*, v. 6139 ff.

<sup>4</sup> Diese Worte werden in derselben Distinction weiter oben als Ausspruch des Bernardus zitiert, und zwar nur der Anfang, da anscheinend Bekanntheit vorausgesetzt wird. Über ihre Verwendung in den Weltgerichtsspielen, vgl. unten Anm. 12, Reuschel a.a.O.

so kumet niemer daz griuliche horn  
uz minen sündigen orn...<sup>1</sup>

Dem entspricht im *Speculum morale* die aus der *Regula monachorum* (*ex scriptis Hieronymi collecta*) stammende<sup>2</sup> Stelle: «Sive comedam, sive bibam, sive aliquid aliud faciam, semper videtur mihi vox illa sonare in auribus meis: Surgite, mortui, et venite ad iudicium». Hierauf folgt bei Rothe das zentrale Motiv aller Darstellungen des Jüngsten Gerichtes: das 'Scheiden' der Guten und Bösen<sup>3</sup> nach Math. 25, 32. Die zur Hölle Verdammten leiden ewige Todesqual, ohne sterben zu können (v. 151-154; 157 f.): «...sic tamen morientur ut semper vivant — vivent ut semper moriantur (*Spec. mor.* II, P. III, Dist. 3 *De eternitate penarum inferni*) und: ...Fitque miseris mors sine morte, finis sine fine, defectus sine defectu, quia et mors vivit et finis semper incipit et defectus deficere nescit» (*Spec. historiale* IV, Lib. 32, Dist. 117). Die höllische Pein ist pausenlos (v. 155): «Non enim est ibi dolor momentaneus, non ymaginarius nec transitorius sed sensibilis, solidus, continuus, sempiternus (ibid.)»; schrecklicher jedoch ist das zornige Antlitz des Richters (v. 161 f.): «Ut enim ait Crisostomus super Matheum: satius est mille fulmina sustinere, quam vultum illum mansuetudinis ac pietatis plenum nos tamen averstantem videre... (ibid., Dist. 114)» und am schrecklichsten ist die Trennung von der Gesellschaft der Guten und von Gott (v. 163-166): «...quanta et quam ineffabilis calamitas reproborum in actuali et eterna separatione a gloria et a glorioso consortio bonorum... ineffabilis et inestimabilis erit dolor in reprobis de eterna a deo separatione (*Spec. mor.*, Lib II, P. II, Dist. X)... Den Schluß bildet der Hinweis auf die Parabel von den fünf törichten und fünf klugen Jungfrauen, die von ihrer Stellung in der Bibel her traditionell mit dem Iudicium universale in Verbindung steht: es sei nur erinnert an die Zehnjungfrauenspiele<sup>4</sup> und an das

<sup>1</sup> Zit. nach dem Text von R. Klee, *Das mhd. Spiel vom jüngsten Tage*, Diss. Marburg 1906, S. 76 (v. 127-130).

<sup>2</sup> *Migne* XXX, 414. Vgl. K. Reuschel, *Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit*, Leipzig 1906 (= *Teutonia* 4), S. 113 und Anm. 1; und den ausführlichen Nachtrag S. 338; vgl. Klee, a.a.O., S. 45.

<sup>3</sup> Über dieses Zentralmotiv, s. unten (Teil III dieses Aufsatzes) zu Stricker Ed. Nr. 132 = A 146, v. 235 ff.

<sup>4</sup> Vgl. O. Beckers, *Das Spiel von den zehn Jungfrauen* (= Germ. Abh. 24) 1906; Reuschel, a.a.O., I.

*Speculum humanae salvationis*<sup>1</sup> (Cap. XL): «Severitas districti iudicii in decem virginibus demonstratur / De quibus in Evangelio quaedam parabola recitatur/... (70) Apud sponsum misericordiam quaerebant et sibi aperiri petebant; / Nullam vero misericordiam apud ipsum invenerunt, / Sed «Amen dico vobis, nescio vos!» ab ipso audierunt. / Ita continget in die iudicii ipsis peccatoribus: / Non invenient misericordiam apud Deum nec apud Sanctos ejus...»

Gemäß dem Schema der 'quatuor novissima' steht das vierte Rosenblatt allegorisch für die Leiden der Verdammten. Anstelle einer ausführlichen Beschreibung der Höllenqualen tritt bei Rothe die Ermahnung zur Gottesfurcht und Demut insbesondere der Ordensleute: Judas, der dem *ordo* der Jünger untreu wurde, ist ein abschreckendes Beispiel. Aus seelsorgerlichen Gründen war es dem Dichter wichtig, die Qualen des Fegefeuers neben die der Hölle zu stellen — eigentlich gehört die Behandlung des Purgatorium zu dem Abschnitt über den Tod.

Auf dieser Welt gibt es in jedem Stand Böse und Gute (v. 183-185): «Nunc sunt boni et mali mixti; et multi videntur boni, qui sunt mali; et multi putantur mali, qui sunt boni. Tunc ab angelis boni ab malis, ut grana a paleis, secernentur...» (*Elucidarium* III 113, MPL 172, 1166). Aber jeder wird gerecht nach seinen Taten gerichtet (186-220): «Quare pena purgatorii sit timenda? Primum propter acerbiteriam. Secundum propter diversitatem... Sciendum autem quod sub eodem igne non omnes anime equaliter cruciantur... distinguntur gradus in penis, sicut sunt gradus in culpis...» (*Spec. mor.* II, P. I, Dist. XI *De penis purgatorii*). Daß Rothe hier das Exemplum des Tundalus zur Bekräftigung anführt, will nicht heißen, daß er eine selbständige *Visio Tundali* gekannt hat. Die moraltheologischen Schriften, aus denen Rothe schöpfte, mögen an passender Stelle Jenseitsvisionen erwähnt oder im Auszug angeführt haben. Das *Speculum morale* bringt in der obengenannten XI. Distinction zum Thema 'diversitas penarum purgatorii' einen Extract aus der *Visio Forseii* und aus der *Vita Sancti Patricii*; im dritten Teil des zweiten Buches (*De suppliciis reprobatorum*) ist die VI. Distinction den 'revelationes' gewidmet, und dort wird ausführlich «de visione quadam Tundali» berichtet; darauf folgt noch die *Visio Caroli calvi de tormentis inferni*. —

<sup>1</sup> Zit. nach der Ausgabe von Lutz-Perdrizet, Leipzig 1907, I, S. 83.

Rothe betont warnend, daß die Qualen des Fegefeuers nicht zu unterschätzen sind (221-224): «De igne enim purgatorii loquens beatus Augustinus ait: hic ignis et si eternus non sit, miro tamen modo gravis est. Excedit enim omnem penam quam aliquis passus est in hac vita...» (*Spec. mor.* II, P. I, Dist. XI). Jede Sünde findet die ihr zukommende Strafe (v. 225 f.): «poenae autem infernales secundum diversa peccata sunt diversae» (*De contemptu mundi*, III, c. 4). Die kleinste Höllenqual übersteigt an Heftigkeit den größten Schmerz auf Erden, so unsäglich sind dort die Leiden (v. 227-231): «... ille purgatorius ignis durior erit quam quidquid penarum in hoc seculo» (ibid., die Stelle stammt aus S. Caesarius, *Sermo* CIV, 5) «... Dicunt enim aliqui, quod minima penarum purgatorii gravior est quam gravissima pena mundi (ibid.)».

Auch der Schilderung der Paradiesesfreuden (das fünfte Blatt) gibt Rothe keinen großen Raum, dafür informiert er sein Publikum eingehend über den Ort derselben. Die Wohnung der Seligen ist — entsprechend dem ptolemäischen System, dessen Struktur auch für Dantes *Paradiso* maßgebend war — der oberste, neunte (eigentlich der zehnte) Himmel, das Empyreum, der alle anderen Himmelssphären in sich beschließt. Er liegt über dem Firmament und dem 'primum mobile' (v. 250-252), ist unbeweglich (v. 249): «Caelum empyreum, ut dicunt sancti Augustinus et Beda et Strabus, totum est... quietum a motu... et ex quiete competit participantibus aeternitatem in beatitudine...» (Albertus Magnus, *Summa theol.*, P. I, tr. XVIII, qu. 73, m. II, a. 1, ad 3um) und umschließt alles (v. 259-262): «omnia corpora locat per ambitum» (St. Bonaventura *IV Sent.*, Lib. II, Dist. II, part. II, a. 1, qu. II). Die ihm eigentümliche — wie aus seinem Namen hervorgeht — feurige Natur beschränkt sich auf die Proprietät des Leuchtens (v. 247 f.): «Pir enim graece, latine dicitur ignis. Inde dicitur empireum, id est igneum, nec dicitur igneum, quod sit de igne, sed dicitur igneum pre nimio splendore»<sup>1</sup>. Auf diesen Himmel (v. 255 f.) bezieht sich (nach Petr. Lomb., *Sent.*, Lib. II, Dist. II, n. 6, MPL 192, 656)<sup>2</sup> die Schriftstelle (Luc. 10, 18): «Videbam Satanam tanquam fulgor de coelo cadentem». Das Empyreum ist der größte Körper, der existiert (v. 257 f.), «maximum mole» (St.

<sup>1</sup> Gietl, *Die Sentenzen Rolands*, S. 88; Vgl. *Dictionnaire de Théologie Catholique*, II, Sp. 2506.

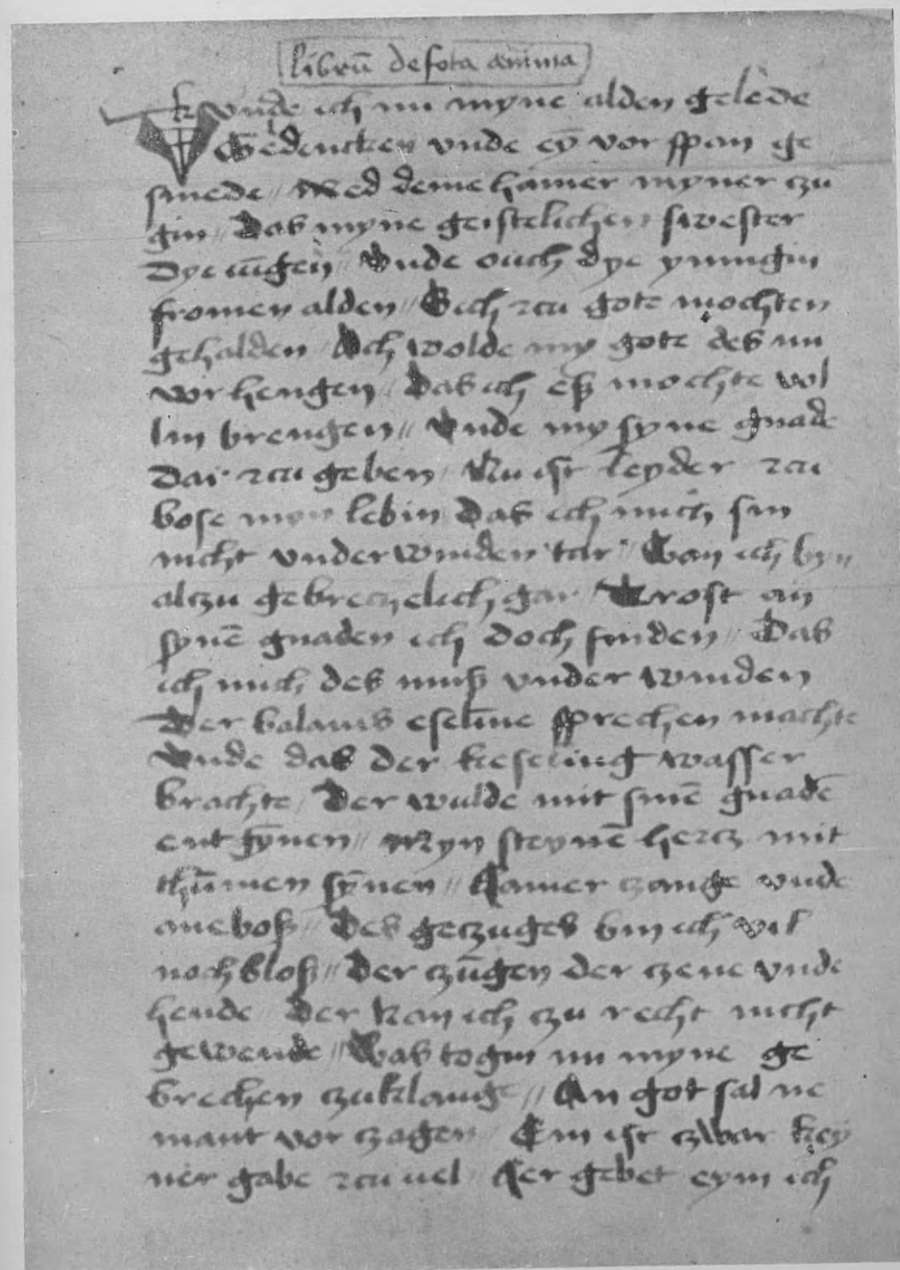
<sup>2</sup> Vgl. *Dict. Théol. Cath.*, II, Sp. 2505.

Bonaventura, ibd.). Im Gesamten mag Rothe seine Vorstellungen über die Beschaffenheit des Himmels der Seligen aus dem *Compendium theologiae veritatis* geschöpft haben. Dort heißt es im Zusammenhang im dritten und vierten Kapitel des zweiten Buches: «*Corporalis mundi machina tota consistit in duobus, scilicet in natura caelesti, et in natura elementari. Caelestis autem distinguitur in tres caelos principales, sc. in caelum crystallinum, et empyreum et firmamentum. Intra firmamentum quod est caelum stellatum, continentur septem orbes planetarum... Istorum orbium natura est, quod omnes moventur excepto empyreo, quod quietum est... Caelum est corpus purum, natura simplicissimum, essentia subtilissimum, incorruptibilitate solidissimum, quantitate maximum, qualitate lucidum, diaphanitate perspicuum, materia purissimum, figura sphaericum, situ locali supremum, amplitudinem creaturarum aliarum in se continens... caelum empyreum a motu est extraneum, beatorum spirituum habitaculum, specialiter sedes Dei nuncupatur.*»

#### Zur Textgestaltung.

In der Handschrift sind die Verse fortlaufend geschrieben und durch schrägen Doppelstrich // voneinander abgesetzt. Bei meinem Text habe ich die Verse in Zeilen abgesetzt und das Zeilenende der Hs. durch einfachen Schrägstrich / gekennzeichnet. Die graphische und sprachliche Form des Textes wurde nicht verändert. Langes und rundes s konnten im Druck nicht unterschieden werden; ß wird als sz wiedergegeben. Die Schreibung von v und u wurde nach dem Lautwert geregelt. Abbrüviaturen wurden aufgelöst und in die Orthographie des Schreibers umgesetzt. Die Verszahlen links am Text, auf die ich mich bei dem Nachweis von Parallelen beziehe, beschränken sich auf das dritte Kapitel; die rechts vom Text in Klammern stehenden Ziffern geben die von Ahmling für den ganzen *Liber* eingeführte Zählung wieder. — Der Apparat beschränkt sich auf Lesehilfen und Vorschläge; das Gleichheitszeichen = bezieht sich auf die dem Text entsprechende graphische Form.

UTE SCHWAB



Johannes Rothe, *Liber devotae animae*.  
Cod. A. M. 785, 4<sup>o</sup> der Universitätsbibliothek Kopenhagen, fol. 100<sup>v</sup>.



Dye sey yn orme glauben, vor stalin,  
Also rust wedder thoma sprach, // Do  
her greiff vnde sach: ...

**R**oths ist dye drytte rose gethan, // In  
bedutit dem brutschac vnde vor span //  
Dye selbe auch, fuuff blatter had // Got  
liche liebe bedutit das erste blat // Sine  
warc liebe sal man tragin // In gotte alle  
sinnde yn den tagin // Ist das des demes  
chyn nicht vor drusit // In andern alle sin  
kereste yn got gusit // Vnde keyne lön  
menc an eme suchit // In andern das  
he sin alleyne gebrauchit // Forst sine an  
geborne edlheit // So sint guthe keyli  
cheit vnde selicheit // Wer aber dar vnt  
got lib had // Dab he ome gut thut mit  
sintad // vnde das he eme sine salde  
famezra // Gewald richtu vnde ytel  
eze // Solche liebe ist mit vollkzamen,  
wan sye alle gyt suchit oren fromen  
Kudner salu got vor gefin // Vber dy  
ner ebeit vnde dyme efin // alle gyt  
sal he dir keyn werdig sin // Wan he  
auch vor hene wartit dy // In mede  
sal man hebin an // Der god zu rechte  
weld. liebhan // Der warm liebe eyn

- Das ander blat an der czal,  
60. Des dich desze / rose vor manen sal,  
Dye in deszem vorspan / stehit, (2370)  
Das von deme brutschacze gehit / ,  
Das ist dyn lestis ende uff erdin:  
Gedencke, / wye das wulde werdin  
65. Unde lasz esz / nummer usz dyme synne,  
Wyltu andersz / ewig lebin gewynne. (2375)  
Also sente augustinus / spricht:  
Wedenckestu das dicke so sun/digestu nicht.  
Du geystelicher mensche, / vernem desze rede  
70. Unde bekummere / dich alle czyt da mede. (2380)  
Erkenne dynes / armis korczis lebin,  
Das dir got unge/wysz hat gegeben:  
Ungewysz ist dynes / endis nod —  
75. Den dü nicht vor myden / machst, (2385)  
Esz sy tag adder nacht.  
Den tod / erbarmit dines armutes nicht,  
Adder / ab dÿr der vnbereytin zyt gebricht. /  
He schonit wedder iogint noch gewald, /  
80. konste, fromekeyt, boshey, schonde ge/stalt. (2390)  
Dyt bedencke eyn iglicher mensche / eben,  
Das nicht uff erdin ist sin lebin /  
Danne eyn weg, den he tag unde nacht / [145r] gehit  
Czu deme tode, de on czulest erslehit, /  
85. Unde weysz nicht, wü he sin beyttit, (2395)  
He / sy bereytit adder bereytit,  
Szo müs / he bliben an der stad,  
Dye ome got ge/saczt had.  
Wy sint vor gangen dyne vor/farin,

60. vor m. = verm. 75. vor m. = verm. 78. vnbereytin l. bereyтин.  
84. Haplographie von de. 86. l. adder unbereytit.

90. Dye gestorben sint yn dynen / iarin  
Mit deme du hast uff erdin om/me gegehin: (2400)  
Also yn eyne troume / ist esz geschehin!  
Also sint auch dyne / vorgangen tage  
Geschen also yn ey/nes troumes sage.
95. Dyn lebin werit noch / eyn korcze czyt,  
Von untruwin es nummir / gelyt: (2405)  
Iczunt jung, dar nach ald  
Nü / suberlich, nü ungestald,  
Itzunt siech, dar/noch gesunth,
100. Dyt tribestu an zcu aller / stund.  
Wyltu dyne gebort recht vor/neme, (2410)  
So machstu dich der wole sche/men.  
Wedenckistü danne wü dü / sist  
Unde wes du tag unde nacht / phlyst,
105. So machstü dich des wol betrü/wyn  
Der unfrud, yn der du dich must / ubin. (2415)  
Gedenckistü / an din suntlich gework,  
Szo machstü dich / vor gote vol forchten.  
Gedenckestü, waz / werdin salt:
110. Eyn stinckindisz osz grusze/lich gestalt.  
Gedenckistü, was du iczunt / sist: (2420)  
Schone gesmuckit, wol gespist — /  
Innewenig abir eyn sag vol quatis /  
[145<sup>v</sup>] Und din hud vol unflatis.
115. Nü sich an / der totin gebeyn:  
Der selbin werdistü / auch eyn. (2425)
- Vone deme drytten blad sal man kosen, /  
Das do stehit an der rotin rosin.  
Das sal/dich nü vor manen basz:
120. Das iungiste /gerichte betudit das.  
O seliger mensche, / nu wort diszes ynne, (2430)  
Deszes tagis / vorgysz nicht in dyme synne!

101. vor neme = verneme. 106. yn der du dich must *am Anfang der Zeile vor ubin wiederholt.* 107. 108. geworchte/ wol forchte. 109. erg. du nach waz. 114. din l. eyn. 119. = vermane.

- Wye / gar in groszin engisten sint  
Dye sun/digen torechtin adams kint:
125. Wan dye / sunde, dye he hat begangin,  
En mit / grosser clage bedrangin; (2435)  
Unde uff dye / andern siten mit mechtikeyt  
Dye er/schregliche gotes gerechtikeyt;  
In eme / dye bernede sanwiczkeyt swer;
130. Pobir / ome der zornige richter;  
Under eme / der tyffin helle vol (2440)  
Wit groszir grü/wesamkeyt ubir alle!  
So werdit des / sunders not iemerlich  
Unde syn vor/bergin danne unmogelich,
135. Das vor ko/min gar unnertregelich  
Unde des / orteyl gar klegelich, (2445)  
Des sich nymant / vorder beruffin kan  
Noch mit keynen / listen komen do von.  
Des richters ge/rechtikeyt kan nymant
140. Wedeckin, / ome sint alle ding bekant,  
Nach sine / [146<sup>r</sup>] barmherczikeyt geboygen, (2450)  
Das sich dye / argin wullen oygen.  
Von deme gedechte/nisz spricht alsus  
Der lerer sente jero/nimus:
145. Ich sloffe, wache, trincke ader esz, /  
So kan ich der worte nummer vor gesze: / (2455)  
'Stehit uff, yr totin, vnde gehit vor ge/richte!'  
Ach welch eyn jemerlich an ge/sichte  
Werdit, wan dye bosen werdin / gescheydin
150. Von den gudin mit groszin / leydin  
Unde werdin danne also balde / (2460)  
Gegebin yn der tüfel unsalde  
Unde ge/furt yn dye ewigen pine,  
Do sye ster/binde muszin ynne synne
155. Unde nummer / underlosz gewynnen,  
Sundern yn deme / helschin fure bornen (2465)  
Unde nummer ge/sterbin, noch vor gehin,  
Was en pin unde / martil mag geschehin.

131. 132. = val/al. 132. getr vor grü/ getilgt. 136. des. l. das; oder erg. richters vor orteyl. 140. l. Bed-. 146. vor gesze = vergesze  
149. Initiale unleserlich. 156. l. brinnen. 157. vor gehin = vergehin.

- Gar erschrecke/lich ist dye helsche pin,  
 160. Do dye vor thü/metin muszin ynne sin;  
 Adder vel er/schreglicher uber der helle hicze (2470)  
 Ist des / richters zorniges antzlicze;  
 Aber uber / allis iamer unde freyszlicheyt  
 Ist dyr / das grosze leyt,  
 165. Das man von gote mit / groszin leyden  
 Unde von den seligen / sal werde gescheyden. (2475)  
 Dyr mercke noch / deme ewangelio,  
 Do von geschrebin ste/hit also:  
 Dye bereyte warin gingen zcu / [146v] Der czýt  
 170. Mit deme brutegam yn / dye hochczýt;  
 Vor den an/dern, dye da warin vor droszin, (2480)  
 wart / dye thore veste zcu geschlossen.
- Es komit etwan, das eyn rosin blat /  
 Vor welckit zcu bricht adder wert frad / —  
 175. Also musz des gligen hy geschehin.  
 Das / virde blat nu sal stehin (2485)  
 An der / drytten rosin also rod,  
 Das uffinbart / unsz dye grossen nod  
 — Dye eyn geistelich / mensche sal betrachtin  
 180. Unde yn synne / zcu gecziten achtin —,  
 Dye allen lutin wer/dit gegeben, (2490)  
 Dye nicht yn gotes forchte / lebin.  
 In allin ordin, welcherley dye sint, /  
 Man dye bosin mit den guden fint  
 185. Also / den rathin yn deme weysze.  
 Der sal / unsz auch dar zcu reysze, (2495)  
 Das my unsz / haldin yn demud  
 Unde dangneme sin / unde haldin vor gud  
 Das lebin, das / my an triben,  
 190. Unde stete yn syme dins/te bliben:  
 Das ist, das unsz god belonen / wel. (2500)

160. 204. 218. vor th. = verth. Nach 170 Mit deme getilgt. 171. vor dr. = verdr. Nach 172 Abschnitt; dazwischen fälschlich rote Überschrift: Von dem roszen blad. 174. Vor welckit = Verwelckit. 176. erg. das vor nu? 180. erg. sym(e) vor synne? 188. l. anneme, vgl. L. d. K. 1445, 2949.

- Also my haldin unsers endis czel /  
 Noch unsern gudin wercken unde bosin, /  
 Sine barmherckikeyt wulle unsz erlosin /  
 195. Unde gebe das unsers herczin synnen /  
 Das wir das ewige lebin gewynnen. / (2505)  
 Ich vorchte, das yn allin ordin  
 Etliche / liden gar swer borden:  
 Wyl das under / [147r] Den aposteln uff der stat  
 200. Judas schar/ioth vor thumet wart,  
 In deme ordin / dye sunde vel sverzer werdin (2510)  
 Dan yn eyne andern lebin uff dysser er/din:  
 Dar umb muszin sye lydin pyn /  
 Unde or etliche auch vor thümet syn /  
 205. Umb freud, hoffart, hasz unde czwyfel /  
 Unde wasz en bosheyt yn gebit der / tüfel (2515)  
 (Dich hir nicht genennen magk / nach sal).  
 Von yberne der ritter, ge/nant tundal,  
 Der had dye pyne vel / gesehin,  
 210. Dye yn syme buche geschre/bin stehin.  
 Ouch sagin do vone vil / ander lute, (2520)  
 Den dyt god auch wulde / bedeuten,  
 Das der lerer sanctus jeroni/mus  
 Unde uffinbart unde spricht alsus: /  
 215. Vor das gewyste halt yn dyme mute, /  
 Das du das bose unde auch das gute / (2525)  
 Vindist yn allin ordin uff erdin,  
 Das / sye von gote belonit unde vor tümet / werden  
 Dar noch, alzo sye haldin ere sete, /  
 220. Also wil en auch god varin mete. —  
 Das / fegefure unde auch dye helsche pyn / (2530)  
 Glich grosz mit der martil syn,  
 Ane / das eyne czyt das fegefure stehit,  
 Dye helsche pin aber nummer niene vor ge/hit.  
 225. Eyn igliche sunde or eygin pyn / had,  
 Do dye sundere ynne habin ore / stat: (2535)  
 Dye sin alzo unmeslich swer gethan, /

207. Dich = Di ich. 214. Unde l. = Uns. 224. vor gehit = ver-  
 gehit. 227. vor zeln = verzeln.

- [147<sup>v</sup>] Das sye keynne zunge uff erdin vor/zeln kan:  
 Dye aller groste pyn auch / uff erdin,  
 230. Dye kan kume geglichet / werdin  
 Der mynsten pyn in der helle. / (2540)  
 Also gar swer ist das vegefüre. /
- Wyltu nu wyszen das funffte blad, /  
 das dye rothe rose hat,  
 235. Dye in dem / vor spanne stehit,  
 Das von deme brut/schatze gehit, (2545)  
 So heb dyne ynner oÿ/gen uff  
 Czu gote dyme hern, der dich / geschuff,  
 Unde wander uffwart an dye / stad,  
 240. Do din sele or begerunge hat. / (2550)  
 Mit dynen gedanckin thu eynin swang /  
 Uff den achtin hymel im frolichin gang, /  
 Der hundert thusint stunt ist sicherlich /  
 Grosser danne alles ertrich.  
 245. Uber deme / der nunde hymmel stehit,  
 Der umb den / achtin gar wyte gehit: (2555)  
 Der furige hym/mel ist he genant,  
 Umb das he in clar/heyte ist enprand,  
 Unde deszir hymmel / bewegit sich nicht  
 250. — Den andern ume/louffins nummer enbricht:  
 Das sehit / man an dem mande unde sunne (2560)  
 Unde / was dye sterne louffins kunnen —,  
 Unde / dit ist der koniglicher sal,  
 Do dye seli/gen wonen uber al.  
 255. Usz diszem hym/mel wart gestoszin  
 Der tufel lucifer / unde syne genoszen. (2565)  
 Dyszen hymmel / kan nymant geachtin  
 Wye grosz / [148<sup>v</sup>] noch mit synen betrachtin,  
 Wan uszwe/nig diszis hymmels man had  
 260. keyne / czyt noch keyne stat:

232. vegefüre l. ungevelle? Nach 232 fälschlich die Überschrift: Von der roten rosen. 239. Geschr. Undé. 257. kan versehentlich wiederholt. 258. erg er sy nach grosz.

- Also dye schrifft / yn warheyte da spricht, (2570)  
 So ist uszwe/nig diszis hymels nicht.  
 keynis menschin / zunge gesprechin kan,  
 Was czirde desze / stat magk han,  
 265. Wan uff erdin ist des / glichin nicht. (2575)  
 Wy suldin my des werde / bericht?  
 God magk esz uns wol laszin / erfindin,  
 Abir dye rede do vone blibet / do hinden.  
 Sent pael wart sin geyst / entzuckt  
 270. Unde yn den dritten hymmel / geruckt;  
 Der schribet, he habe da ge/sehin, (2580)  
 Das keyne czunge kunne vor/gehin  
 Noch keynes menschin hercze / betrachten.  
 Hir mede der seligen froy/de nu achte:  
 275. My merken der freyde, / der my waldin, (2585)  
 God had eme thusint / werb groszir behaldin.  
 My buwin grosze / borge von steyne —  
 Sye sint abir kegin / deme hymmel kleyne,  
 Do sin konig/liches palas stehit,  
 280. Dar an man sunnen / unde gesterne sehit. (2590)  
 Wye grosze clar/heyte sye dar ynne,  
 Das gehit alles u/ber menschelich synne.  
 My sagin von / golde unde edelme gesteyne,  
 Also sye / dye stat do gebuwet reyne —  
 285. Unde dye / sint alle beyde dar ane nicht: (2595)  
 Unser czunge / [148<sup>v</sup>] anders keynerley usz spricht,  
 Danne / das my uff erdin hye valdin  
 Unde / vor schone unde lustelich haldin.

261. da l. das? 269. Geschr. entzuck. 272. = verjehen. 276. Geschr. weth. Danach ist eine halbe Seite (für eine Illustration?) freigeblieben; auf dem unteren Drittel der Seite steht noch der Anfang des 4. Kapitels (ohne Überschrift): [2598] In deme vorspan mitten dye czunge / had des heylgin cruczis bedudunge / Wan es had dye selbigen gestald / Bye deme du nu bedenckin sald / Das lyden Christi gar steteliche / Wye gar barme/herczeliche er lost dich / jnder libe buche stehit geschrebin / Also der könig Salomo hat getrebin / Setze mich uff das hercze dyn / Czu eyne czeychin das du gedenckist myn / ...

QUIRINUS KUHLMANN: L'UOMO, IL MISTICO E IL POETA

L A V I T A

Quirinus Kuhlmann nacque a Breslavia il 25 febbraio 1651<sup>1</sup>. Era di sabato — sottolinea più tardi egli stesso<sup>2</sup> — ed erano le nove di sera, proprio mentre Saturno brillava congiunto con la costellazione dei Pesci. Fu battezzato il giorno seguente secondo il rito luterano.

Non mancano, se pur alquanto scarse e confuse, notizie intorno alla sua famiglia. Il padre, che anch'egli si chiamava Quirino, quando nacque il poeta aveva ventitré anni. Era un borghese slesiano, esercitava il commercio<sup>3</sup> e forse era un fabbricatore di corazze. Morì durante un viaggio non si sa come, e la morte fu annunciata alla famiglia dopo circa tre anni. Sembra che l'anno della sciagura sia stato il 1655<sup>4</sup>. La madre, Rosina Ludovica Lodewick, era di cinque anni più giovane del marito e morì a Breslavia il 3 gennaio 1719 all'età di ottantasei anni, quindi dopo esser sopravvissuta al poeta di circa un ventennio<sup>5</sup>.

Nella città natale il poeta frequentò il Magdalenen-Gymnasium, lo stesso ove aveva studiato Martin Opitz: Breslavia era allora un attivo centro culturale, e le sue scuole erano fortemente sovvenzionate da una borghesia benestante ed operosa, la quale si preoccupava anche di poter avviare gli studenti alle più celebri università, assegnando loro delle congrue sovvenzioni. Così Kuhl-

<sup>1</sup> Condivido con il Bock (*Quirinus Kuhlmann als Dichter*, Basel 1957), che sia da scartarsi l'opinione del Liefmann, secondo il quale il poeta sarebbe nato il 10 luglio 1662, «ut testantur libri, quibus neophiti inscribuntur». Probabilmente, sotto questa data, nacque una sorella minore, che il poeta rammenta (*Prodromus* 10), ma di cui s'ignora il nome.

<sup>2</sup> *Quinarius* III, paragr. 6.

<sup>3</sup> Durante il processo di Mosca, K. disse di essere figlio di un commerciante.

<sup>4</sup> V. 34° *Kühlpsalm*, Überschrift e strofe 34.

<sup>5</sup> V. *Unschuldige Nachrichten von alten und neuen theologischen Sachen*, 1719, pag. 166.

mann, a 19 anni — e precisamente il 20 settembre del 1670 — partì da Breslau alla volta di Jena<sup>1</sup>.

Narra l'Adelung che, durante il viaggio, il poeta si sia fermato a Goerlitz per visitare la tomba di Jacob Böhme e che, giuntovi, abbia avuto la sensazione di esser circondato da innumerevoli fiammelle. Questa circostanza, attribuita dallo stesso Adelung alla incipiente malattia visionaria del poeta<sup>2</sup>, suggerì al Harenberg un epigramma<sup>3</sup>, che riteniamo opportuno riferire testualmente, in quanto mette a contatto la supposta visione con l'infelice morte sul rogo:

Ignes ad tumulum Boehmi librosque calentes  
viderat hic juvenis. Fatuus ignis erat.  
Quum tenebras sparsit, fumos quoque vendidit omnes.  
Tandem, qui flammam jactitat, igne perit ».

Ma il poeta, pur prodigo in ogni tempo di notizie autobiografiche, non fa alcun cenno su tale avvenimento; anzi il nome del Böhme non appare nemmeno tra i *Hundert Spil-ersinnliche virzeilige Grabe-schriften* usciti a Jena appena un anno dopo, nel 1671.

Invece molti furono i ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza, nei quali la triste consapevolezza di un destino sembra dar vita ad una missione sovranaturale, che egli crede di essere chiamato a svolgere. Sappiamo che egli fu malaticcio e malinconico e, intorno ai dodici anni, anche balzubiente<sup>4</sup>. Ma tale minorazione fisica dovette essere solo temporanea, altrimenti non avrebbe potuto pronunciare dinanzi ai protettori del ginnasio una sua poesia celebrativa di circa un migliaio di alessandrini<sup>5</sup>. Né doveva

<sup>1</sup> V. Introduzione al 1° Salmo del *Kühlpsalter*: « Als er zum Davidisiren... getriben ward in Jehna, dahin er von Breslau den 20. Sept. 1670 ausreisend... über Lignitz, Buntzlau, Goerlitz, Leiptzig, Naumburg im October ankomen ».

<sup>2</sup> V. Adelung, *Geschichte der menschlichen Narrheit*, pag. 7 e segg.

<sup>3</sup> V. Harenberg, *Dissertatio de Quirino Kuhlmanno, fanaticorum speculo et exemplari*, Amsterdam 1729, pag. 675.

<sup>4</sup> V. *Quinarius II*, paragr. 1.

<sup>5</sup> Il titolo del citato « Preisgedicht » è *Entsprössende Teutsche Palmen des Durchlauchtigsten und Welt-beruffenen Palmen-Ordens oder der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft zu Bresslau im Magdaleneischen Gymnasio... bey Hochansehnlicher und Volckreicher Versammlung öffentlich vorgetragen*. Questo scritto, ritenuto a lungo perduto, fu scoperto e pubblicato in parte dal Beare sul *Journal of English and Germanic Philology*, N. 52, Anno 1953, pag. 346 e segg.

mancargli prontezza di discussione se, come sappiamo da testimonianze dirette e indirette, fu sempre tra i primi, tanto che il suo rettore, Johannes Fechter, gli soleva dire « Tu aut eris magnus theologus aut magnus haereticus »<sup>1</sup>.

Ma, dai documenti di quella prima epoca, il Kuhlmann non ci appare in veste di eretico, né di teologo: egli si avviava, se mai, alla poesia erudita caratteristica del tempo, alimentata dagli accademici del Palmenorden e, più che altrove, nella patria dell'Optiz. Scorriamo i suoi primi versi, la raccolta *Unsterbliche Sterblichkeit, das ist hundert Spielersinnliche Grabeschriften*, e vi troveremo tutto l'apparato erudito del barocco slesiano. Nomi di poeti ed eroi greci e latini, appresi sui libri di scuola, si alternano con quelli dei più famosi accademici, dei capi della regione, dei magnati della città. Ai nomi di Pindaro e di Omero sono accostati quello di Raymund Lullus e di Philipp Sidney, l'autore inglese dell'*Arcadia*, quasi la sua erudizione fosse ancora legata alle sottigliezze logiche dell'« Ars magna » e alle velleità arcadiche dei poeti del tempo.

Eppure, nel fanciullo e nell'adolescente, già s'agitava una seconda vita, cupa e recondita, ma onnipresente. Già chiuso e meditabondo per natura, nel 1669, dopo uno spettacolo nella scuola, cui egli aveva partecipato come attore, cadde gravemente ammalato. Sua madre invocò preghiere perché Dio lo salvasse<sup>2</sup>, al Ginnasio il Magister Pomarius gli tessé quasi un elogio funebre, nell'anniversario del conferimento della medaglia d'argento per le sue prime poesie<sup>3</sup>. Si è voluto parlare di una grave forma di tifo<sup>4</sup>; certo è che quella malattia, oltre che sul sistema nervoso, ebbe un influsso decisivo sulla sua formazione spirituale. Nel mese di maggio, dopo una breve crisi, ebbe la prima visione, che per lui fu decisiva: il 1669 diventò « meus primus Vocationis et Illu-

<sup>1</sup> La frase è riferita dal Liefmann-*Dissertatio Historica de fanaticis Silesiorum, et speciatim Quirino Kuhlmanno*, Wittenberg 1733, cap. 21.

<sup>2</sup> V. Harenberg, *Op. cit.*, pag. 656. Adelung (*Op. cit.*, pag. 6) ritiene che la madre invocasse preghiere perché il figlio guarisse dalla follia. Di tale opinione è anche Gottfried Arnold (*Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historien*, Schaffhausen 1740, Vol. II, pag. 1156).

<sup>3</sup> V. Kuhlmann-*Prodromus*, pagg. 3 e 10.

<sup>4</sup> Tale è l'opinione del Flechsig (*Quirinus Kuhlmann und sein Kühlpsalter*, Bonn 1952, pag. 3), sostenuta anche da Faber du Faur nel « *Journal of English and Germanic Philology* » (N. 47, Anno 1947, pag. 159), nell'articolo intitolato *Die Keimzelle des Kühlpsalters*.

minationis annus» e il mese di maggio «meus spiritualis Conceptionis mensis»<sup>1</sup>. Intorno a lui s'era svolta una lotta accanita tra le potenze dell'inferno e quelle del Cielo, riuscite finalmente vincitrici. D'allora in poi, i due angeli vincitori diventarono suoi protettori e, per cinque anni, lo accompagnarono «visibili alla sua sinistra così, come gli erano apparsi la prima volta»<sup>2</sup>. Ciò fu per lui come una porta aperta verso il futuro della sua vita, che tutta si svolse nello spirito di questa visione, nella quale aveva riacquisito la salute. Così cominciò il suo «Davidisiren», avendo egli fatto proprio il passo del salmo 16° di David, che S. Pietro cita nell'orazione della Pentecoste: Dio gli era accanto, felice era il suo cuore e la sua carne era al sicuro<sup>3</sup>.

L'università di Jena, ov'egli s'immatricolò nel 1671<sup>4</sup> nella facoltà di giurisprudenza, era un ambiente particolarmente favorevole a quella fama di poeta dotto, che egli s'era fatta fin dagli anni ginnasiali. Poeti e giuristi, allora assai quotati ovunque, avevano larghe possibilità di dignità e di carriera. Né la sua attività poetica di quegli anni fu scarsa: la duplice natura del mistico e dell'erudito poteva ancora concedergli di scrivere alessandrini o epigrafi dotte alternantisi ad efficaci Lieder religiosi di pura tempra pietistica. Il linguaggio, tipicamente barocco, è fatto di metafore e di accostamenti talvolta arditi, ma siamo ancora nella «Kombinationskunst» di Athanasius Kircher<sup>5</sup> e non nel linguaggio simbolistico di Jacob Böhme. La predominanza del visionario sul poeta, l'affermarsi della misteriosa missione cui lo conducevano gli angeli e Dio, si ha soltanto con il *Geschicht-Herold*, l'opera in cui il poeta barocco cede il posto all'araldo della nuova fede, al profeta dell'Europa, che egli s'illuse fino all'ultimo di poter diventare. Il titolo di dottore, ogni successo accademico gli diventa qualcosa di assurdo e di inutile, che bolla con un noto epigramma

<sup>1</sup> V. *Quinarius* II paragr. 6.

<sup>2</sup> V. *Quinarius* I, paragr. 4 e segg.

<sup>3</sup> V. *Salmo 16* (nel salterio cattolico 15°) e *Atti degli Apostoli* cap. 2, 25-29. Il passo, nella versione di Lutero, suona così: «Ich habe den Herrn allezeit vor Augen; denn er ist mir zu Rechten, darum werde ich wohl bleiben / Darum freuet sich mein Herz, und meine Ehre ist fröhlich, auch mein Fleisch wird sicher liegen».

<sup>4</sup> Nell'elenco delle immatricolazioni di febbraio leggesi «Quirinus Culmannus, Vratislaviae Silesiae», come testimonia il Flechsig, *Op. cit.*, pag. 287.

<sup>5</sup> Con il Kircher verrà più tardi a contatto nel periodo di Leyde.

del Gryphius<sup>1</sup> e getta dietro le spalle con queste parole: «vil führen anitzo den Dokortitel, und sind vilmehr eine Englische Dokk und ein Teutscher Thor»<sup>2</sup>. Il mutamento dello stile già appare evidente nella dedica enfaticamente mistica e già piena di esaltazione, che precede il *Geschicht-Herold*: «Der Allerheiligsten Gottes-Majestät, Gott Gott Gott... meinem Schöpfer Erlöser Heilmacher zueignet»<sup>3</sup>, cui segue, come un ricordo del passato dotto di cui ancora non ha saputo del tutto spogliarsi, il nome della città natale e un'allusione ai suoi maestri e protettori.

La sua attività accademica tuttavia non cessa di colpo e neppure la frequenza alle lezioni; ma egli diventa sempre più cupo e solitario, gli si acuisce il pallore del volto, l'irrequietezza dell'animo. L'isolamento lo rende un autodidatta, al di fuori di quel mondo che ormai viveva solo in apparenza. Con tutto ciò, poco dopo il suo ventunesimo compleanno, fu insignito solennemente del titolo di «poeta laureatus»<sup>4</sup> e la sua incoronazione, concessagli dal principe di Schwarzburg Rudolstadt, ebbe una delle più lusinghiere motivazioni. Ma le dignità terrene non erano più per lui: Herold già trionfava sul poeta. Eppure il dotto dette ancora dei guizzi vivissimi. Negli ultimi mesi del soggiorno a Jena il problema della lingua lo assorbe in pieno: come Leibniz giovane<sup>5</sup> prospetta combinazioni alchimistiche di vocaboli, ed il gusto tipicamente barocco dell'espressione farebbe pensare ad analoghi atteggiamenti culturali, se il suo linguaggio, ad un esame più profondo, non si rivelasse quello di un innamorato e non di un filologo<sup>6</sup>.

Nel 1673 quasi la fatalità di un destino lo trae da Jena a Leida. Vi si recava per approfondire gli studi giuridici e laurearsi in diritto romano e recava con sé il piano di una dissertazione che non avrebbe mai portato a termine<sup>7</sup> e uno studio sulla combinazione delle parole nel linguaggio, che voleva sottoporre ad

<sup>1</sup> V. Gryphius, *Lyrische Gedichte*, hrg. von Palm, Stuttgart 1938, pag. 406.

<sup>2</sup> V. *Lehr Hoff*, N. 170.

<sup>3</sup> V. *Geschicht-Herold*, frontespizio.

<sup>4</sup> Fu incoronato il 4 marzo 1672. Egli ne fa menzione in *Prodromus*, pag. 13 e in *Testimonia humana*, pag. 14.

<sup>5</sup> Leibniz, *De arte combinatoria*, 1666. Il grande filosofo fu in contatto, per tali studi, anche con Athanasius Kircher - V. Uerberweg-*Grundriss der Geschichte der Philosophie*, 3. Teil, Aufl. 1924, pag. 317.

<sup>6</sup> V. *Geschicht-Herold*, *Vorgespräche*, paragr. 19.

<sup>7</sup> v. Bock, *Op. cit.*, pag. 17.

Athanasius Kircher, come in effetti fece<sup>1</sup>. Ma ben presto gli studi giuridici furono bruscamente troncati, e la «Kombinationskunst» cedette il passo alla «adamische Sprache» di Jacob Böhme, che fu il linguaggio poetico della sua opera, fino alla morte.

Il suo incontro con l'opera del Böhme, a quasi concorde riconoscimento dei critici<sup>2</sup>, fu casuale: un compagno di viaggio, un certo Abraham Plagge della Frisia orientale, che risulta iscritto sotto la medesima data all'università di Leida<sup>3</sup>, gli fece leggere il *Mysterium magnum*. Quella lettura segnò, per Kuhlmann, la fine della sua carriera di studi. Da quel momento la vita ch'egli condusse fu fuori del mondo e tutta sua: se dall'esterno accolse qualche voce, fu solo per dare ala alle sue visioni. Non più ricerca ed erudizione: il lavoro dell'intelletto è per lui inutile dottrina mondana; la forza dell'irrazionale, il calore mistico, un amore possente, irresistibile, verso Dio e verso l'umanità, gli schiudono la visione d'un paradiso, che è vera ed unica vita. Infatti non è il caso di parlare soltanto di misticismo e di follia, come fece nella sua scettica freddezza il Bayle<sup>4</sup>: l'amore è una nota costante nel suo essere e forse la più viva di tutta la poesia, che talvolta si veste d'un lume eroico e ci fa pensare a certi santi, anche grandissimi, che, alla fredda analisi d'un illuminista, altro non sembrerebbero che dei pazzi. È strano che questo lato sia del tutto sfuggito al Bock, che pur tanti meriti ha per gli studi sul Kuhlmann.

Quest'amore si rivelò anzitutto come un attaccamento violento e quasi morboso verso il Plagge, che sembrava messo dalla Provvidenza sul suo cammino per indicargli il fine vero, che il Cielo gli aveva predestinato: infatti, pur vedendosi da lui incompreso e quasi schernito, fece di tutto, sacrificando anche somme di danaro, per evitargli un trasferimento a Praga per insolvibilità<sup>5</sup>.

Ma il casuale incontro con l'opera böhmana forse non avrebbe avuto tali effetti, se Kuhlmann non avesse trovato nell'ambiente

<sup>1</sup> Lo testimoniano una lettera del Kuhlmann del 4-1-1674 e due lettere del Kircher dell'8-2 e del 15-7 dello stesso anno. Gli originali sono presso la Gregoriana, in Roma.

<sup>2</sup> Unica eccezione, l'Adelung. V. a proposito i saldi argomenti, con cui il Bock ne confuta l'opinione (Bock, *Op. cit.*, pag. 15).

<sup>3</sup> Il 19 settembre, come risulta dai *Volumina inscriptionum* dell'anno 1673 (V. Bock, *Op. cit.*, pag. 17 e nota 86).

<sup>4</sup> V. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, voce Kuhlmann, III, pagg. 25/26.

<sup>5</sup> V. Kuhlmann, *Lutetierschreiben*, pagg. 48-50.

olandese prima, e in quello inglese più tardi, tendenze mistiche così accentuate da spingerlo sempre più innanzi nel vagheggiamento di una «Kühlmonarchie» universale. Lo spirito di tolleranza aveva tratto nelle città olandesi perseguitati di ogni terra e non v'era corrente, filosofica o religiosa, che non vi fosse rappresentata e non avesse schiere spesso numerose di proseliti. Kuhlmann non solo divenne un acceso böhmano, ma si sentì addirittura un Böhme redivivo. Nacque così la sua opera più significativa di questo periodo: il *Neubegeisterter Böhme... in einem freundlich sanftem und eifrigfeurigem Liebesgeiste ausgefertigt...* del 1674<sup>1</sup>.

Quest'opera è il documento più efficace della svolta interiore che ebbe in quei giorni, del suo nuovo spirito e del suo nuovo linguaggio. Il fatto che la sua città natale e l'uomo da lui rivisitato abbiano la stessa lettera iniziale, assume un valore altamente profetico, e in tal senso egli rivive intera la sua vita. Poche sue pagine sono vere e accurate come lo schizzo autobiografico, che apre questo libro e che amiamo riportare nei suoi tratti essenziali. «Ich bin ein dreiundzwanzigjähriger Jüngling, im Lutherthume geboren und aufgezogen, durch vil Kranckheiten, Zufälle, Trübsale und allerhand Unglücke von Kindheit auf ziemlich geschwächet und doch Gott lob ni geschwächet... Wiwohl ich mit der Natur nicht alleine mit dem Glükke vilfachen Streit gehabt habe ich doch in Gotteskrafft alles überwunden... Di Ursache meiner Reise nach Holland war vergangenes Jahrs di Studirensfortsetzung... Der Mensch dencks: Gott lencks. Denn wi ich in diser Bemüssigung bemühsam war, so widerstunt mir der Herr gewaltsamlich... i mehr ich aber meinen Vorsatz fortsatzte, i mehrern Widerstand empfand ich, dass auch di heilige Lichtwelt mit deren Lichte ich umlichtet in ihrem Lichte sich entlichtete oder lichtschantete, wann ich fortfuhr; in ihrem Lichte lichtere Lichter belichtete, wann ich ablis... Der Rath des Herrn war mir verborgen, unter ihnen must ich leben, und wolt ich himit in der that widerlegen unterschiedener misgünstige Worturtheile, dass ich aus hohem bedenken, und nicht aus Verstands unvermögen auf den Hochschulen des

<sup>1</sup> Di quest'opera seguì, sempre nel 1674, una seconda edizione con lievi varianti nel contenuto. Oggi è rarissima. Secondo il Bock ne esistono solo tre copie: una nella biblioteca universitaria di Leida, una in quella di Basilea e una nella biblioteca civica di Losanna.



Gottslästerlichen Disputiren mich entschlagen. In solchem widerstehen ergrif ich betrübt di Feder den 20. Jenner und wolte des Böhmens wegen ein schreiben absenden an Doctor Müller in Rostoch... Ich schrib, und mein Schreiben ergrösserte sich wider mein willen: Es ergrösserte sich auch unter solchem schreiben bei mir di Gottesgenade, in dem dise Woche mir eine rechtschaffene Grosse Woche oder Wunderwoche war. Unter unzählbaren Gesichtten begab sichs auch, dass meinen leiblichen Augen meine Studirkammer gantz weggenommen, und ich eine geraume Zeit vil tausend mahl tausend mit vilen tausenden Lichtgeburten um mich anschaute... Ich war verzücket mit Paulus in das Paradis und sahe unaussprechliche Sachen, welche kein Mensch aussagen kan... Ich gehe fort in meinem Beruf und wil fortgehen, wiwol ich ein Jüngling bin. Ich könnte zwar mit Jeremias 1/6 sagen: Ach Herr Herr ich taug nicht zu predigen, denn ich bin zu jung: doch ich vertraue dem Herrn Herrn festiglich, und weiss gewis i jüngerer ich bin, i mächtiger wird der Herr Herr in mir wohnen... »<sup>1</sup>.

In questo stato d'animo, in questo totale distacco dal mondo, entrò in contatto con coloro che con troppo superficiale noncuranza il Bock definisce « ein Labyrinth holländischer Böhmisten, Rosenkreuzer und abseits brodelnder Enthusiasten »<sup>2</sup>. La sua prima conoscenza fu Johannes Rothe, patrizio di Amsterdam, convinto chiliasta e profeta, seguace di Sir Labadil, che proprio in quell'anno, da poco reduce dalla prigionia, aveva fondato una setta, il cui fine era una lotta senza tregua a Satana e la fondazione, nel Nord dell'Europa, del « quinto Regno », di cui parla il profeta Daniele<sup>3</sup>. « Il disait que le Regne glorieux de Jesus Christ alloit venire, et il ne se contentoit pas des fonctions de St. Jean Baptiste »<sup>4</sup>, ironizza il Bayle, ma il Nostro vide in lui un uomo di Dio, essendo anch'egli dell'opinione che per l'attiva presenza dello Spirito Santo nell'anima, nessuno può essere ozioso. Il libro che il Rothe aveva pubblicato appena un anno prima<sup>5</sup>, e di cui vastissima era la risonanza, gli apparve come un nuovo Vangelo e quando, due anni dopo, l'autore fu rinnegato dalla famiglia e

<sup>1</sup> V. *Neubegeisterter Böhme-Zuschrift* pag. 33 e segg.

<sup>2</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 20.

<sup>3</sup> V. Daniele, IX e segg.

<sup>4</sup> V. Bayle, *Op. cit.*, III, 26 e G. Arnold, *Kirchen und Ketzerhistorien*, III, 25.

<sup>5</sup> *Prophetien en Revelatien*.

messo sotto tutela come un pazzo pericoloso, non esitò ad esprimere il suo sdegno<sup>1</sup>. È vero che, più tardi, cambiò alquanto opinione<sup>2</sup>: ma in quel momento il suo influsso gli fu decisivo: lo testimonia, tra l'altro, l'ansia accorata del decimo dei *Kühlpsalmen*.

La comunità böhmiana, in breve, si contese il giovane poeta. Egli ebbe contatto, anzitutto, con il borgomastro Coenraad van Beuningen<sup>3</sup>, già allievo di Hugo Grotius, diventato, per spirito di tolleranza e, più ancora, per una segreta ammirazione, protettore della setta böhmiana non meno che di altre. Conobbe anche Friedrich Breckling, autore di una *Forderung des praktischen Christentums* e dal 1663 cittadino olandese. Costui, successo come predicatore a Johann Jacob Fabricius, aveva raggiunto una certa notorietà e molto si era avvicinato alle idee del Rothe, come del resto Albert Otto Faber e Mercurius von Helmont, ambedue ben noti al nostro<sup>4</sup>. Inoltre il teologo Alhart de Raedt, professore a Harderwijk, vide nel giovane Kuhlmann quasi un'incarnazione delle teorie religiose da lui sostenute e che possono compendiarsi in poche parole: il falso credente può formarsi, tutt'al più, una scienza intorno a Dio, ma il vero credente riceve il suo sapere direttamente da Dio<sup>5</sup>. Convinto della natura privilegiata e quasi sovranaturale dello slesiano, curò, insieme con il Gichtel, la pubblicazione delle sue opere.

Ma non solo con questa comunità il Nostro, che nel frattempo si era trasferito ad Amsterdam, città della libertà per eccellenza<sup>6</sup>, stabilì dei contatti e strinse calde relazioni: fu vicino anche al folto gruppo dei « Rosenkreuzer », al circolo di Antoinette Bourignon, la « novella Eva, incarnazione dello Spirito Santo », con la quale mantenne affettuosi rapporti fino al 1675<sup>7</sup> pur non ignorando l'ostilità di lei verso « Johann der Vorbote », cioè il Rothe<sup>8</sup>. Né poteva essere a lui estranea la comunità di Johann Georg

<sup>1</sup> V. 58° *Kühlpsalm*, Vorschrift.

<sup>2</sup> Fu nel periodo inglese, quand'era quasi unicamente sotto l'influsso del *Lux e tenebris* del Comenius.

<sup>3</sup> Seguo ed integro la documentazione storica del Bock.

<sup>4</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 110, Nota 115.

<sup>5</sup> Questo motto è del Rothe (*Enige Prophetien*, 64).

<sup>6</sup> Veniva indicata come « Freystadt » anche nelle pubblicazioni che vi si facevano, nella rituale indicazione del luogo di stampa.

<sup>7</sup> V. *Inhalt des Kühlpsalters*, paragr. 26.

<sup>8</sup> V. Bayle, *op. cit.*, III, pag. 26.

Gichtel, il quale, già dal 1664, aveva concepito, con il barone von Weltz<sup>1</sup>, il vasto piano di una nuova Chiesa che, nella sua intenzione, avrebbe dovuto considerare tutta la terra come da convertire. I gichteliani, infatti, che amavano chiamarsi « Engelbrüder » o, con palese polemica contro i circoli dotti, « Fruchtbringende Jesus-Gesellschaft », erano sostenitori della castità, del digiuno, di una vita fatta solo di preghiere e di studi, che avrebbe dovuto consentire loro di recarsi in tutti i paesi del mondo, come missionari del Vangelo. Kuhlmann non accettò, come vedremo in seguito, la castità come principio, ma i suoi legami con il Gichtel non furono estranei a quella sua tendenza missionaria, che, per tutta la vita, lo spinse di terra in terra.

Le peregrinazioni iniziarono subito. Nell'autunno di quello stesso anno, lasciata la « Freystadt » ed il suo dolce nido, accettava l'invito di un ricco commerciante a nome Christian Werner e si trasferiva a Lubeca. I buoni rapporti col Werner durarono poco, ma la città divenne per lui « die Libenekke ». Questa mistica trasformazione del nome della città anseatica fu determinata da varie ragioni: la casa d'angolo « das Ekkhaus » da lui abitata non lungi dalla Trave<sup>2</sup>, la tenerezza che subito ebbe per la moglie del suo protettore, il cui cognome originario era appunto « Von Ecke », ed infine il legame che lo strinse alla chiliasta olandese Tanneke Denijs, che un decennio prima aveva scritto un voluminoso trattato dal titolo: *De Christelijke Lelij-Bloem* e con la quale, separata dal marito, finì col convivere « moro uxorio » dopo la definitiva rottura col Werner.

Questa relazione amorosa e le altre che seguirono hanno fatto considerare il Nostro come un maniaco di erotismo<sup>3</sup>, il che è, se non assurdo, almeno azzardato. È vero che uno dei caratteri della psiche secentesca in Germania è un'intensa sensualità (come del resto in tutto il barocco europeo), ma questa sete d'amore che vuol essere ricerca di Dio, non ha nulla in comune con le calde passioni di un Günther e con l'erotismo, crasso e torbido, di un Lohenstein o di un Hoffmannswaldau.

<sup>1</sup> V. Bertholet-Faber-Stephan, *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, 1927, alla voce « Gichtel ».

<sup>2</sup> V. *Lutetierschreiben*, 37.

<sup>3</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 21 e segg. e Martini, *Gesch. der Dtsch. Literatur*, Stuttgart, 1955, pag. 161.

Lo stesso Bock si smentisce quando, parlando della vita comune dei due, dice che « Alchimistische Studien vertiefen jetzt die persönlichen Rätsel »<sup>1</sup>. La relazione di amore assume un aspetto trascendente e simbolico. Kuhlmann, che si sente un Böhme redivivo, il cui linguaggio è quello di Adamo — e, in materia di linguaggio, alle esperienze già sottoposte al Kircher si erano uniti gli influssi della *Chimische Hochzeit des Christiani Rosenkreuz*<sup>2</sup> e della *Vokalisation des Hebräischen* del De Raedt<sup>3</sup> — ascolta in Tanneke il linguaggio di Eva. E se Eva, — le idee della Bourignon facevano il loro effetto — parla il linguaggio dei gigli e si colorisce di candore<sup>4</sup>, Adamo avrà per linguaggio e per colore la rosa. Non si legge forse in Matteo che il regno dei Cieli è simile ad un mercante di perle<sup>5</sup>? Ebbene, « der Jüngling » ha finalmente trovato « die Jungfrau »<sup>6</sup>, Sofia, che possiede la perla. La poesia sorta nel suo animo nei cinque mesi felici<sup>7</sup> mescola in armonica fusione ebbrezza celeste ed ebbrezza terrena, e i salmi del « Kùhlpsalter » prendono il linguaggio del « Cantico dei Cantici », divino come simbolo, umano ed erotico come espressione.

Ma nulla per Kuhlmann può avere una durata: come bastò un invito per trascinarlo dalla « Freystadt » alla « Libenekke », così bastò un nuovo evento a spezzare la felicità raggiunta. Era giunta da Amsterdam Magdalena von Lindaw, una vedova attempata, su per giù dell'età della madre del poeta. Per costei non vi sono attenuazioni: era una fanatica, nel cui essere misticismo e sessualità erano una cosa sola. Gli confessò di essere la sua vera madre, perché l'aveva generato nello spirito, lo aveva allevato in silenzio pregando per lui giorno e notte. Kuhlmann, come naturale, vide anche in Maddalena un'inviata di Dio e, nella stessa casa in cui la rosa e il giglio s'erano prodigiosamente congiunti, anche la « madre » trovò il suo posto. In un primo momento, forse, Tanneke credette di aver trovato una « geistliche Gehül-

<sup>1</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 26.

<sup>2</sup> Opera anonima tra le maggiori del « Rosenkreuz ».

<sup>3</sup> V. Lindeboom, *Stiefkinderen van het Christendom*, Granvnhage, 1929, pag. 355. L'opera è del 1668.

<sup>4</sup> L'allusione al libro della Denijs è evidente.

<sup>5</sup> V. Matteo, XIII, 45.

<sup>6</sup> V. *Der Jüngling und die Jungfrau* ed anche *Lutetierschreiben*, 42.

<sup>7</sup> V. 34° *Kühlpsalm*, Str. 53.

fin»<sup>1</sup>, ma quando il poeta divenne «wi ehlich verbunden»<sup>2</sup> con la matura vedova, Tanneke non sopportò questo «Libesmitleben»<sup>3</sup>. Il verace amore che cresce amando è concepibile nello spirito e non nel letto coniugale: i due furono cacciati di casa anche se l'uomo credeva di aver realizzato le nozze profetiche di cui parla il profeta Osea<sup>4</sup>. Con Maddalena e le figlie di lei dovrà trascorrere ventidue mesi: proprio come si legge in un passo del «*Lux e tenebris*», l'oscura opera profetica, che Comenio fece seguire, nel 1665, all'*Orbis pictus*. Gli scritti del Comenio, insieme con la *Probatio visionum* del Fabricius<sup>5</sup> erano suo alimento in quei giorni. La miseria batteva alla porta, ma la missione profetica gli batteva più forte nell'animo. Anche Elia, «quando il cielo fu serrato per tre anni e sei mesi e vi fu gran carestia in tutto il paese, pur essendovi molte vedove in Israele, fu mandato a una vedova in Sarepta di Sidon»<sup>6</sup>. Questa è la parola di Cristo. Se dunque anche a lui, tra le tante vedove del mondo, fu inviata Magdalena von Lindaw, perché la sua sorte dovrebbe essere diversa da quella di Elia, il più grande dei profeti asceso al cielo su di un carro di fuoco e destinato a tornare come annunciatore del ritorno del Verbo? Identificatosi con Elia e sentendosi destinato a diventare il fondatore del quinto regno profetizzato da Daniele, sentì come un dono divino le lacrime versate nel nuovo stato coniugale. «Di Thränen schossen mir aus den Augen, als sich das erste Gerüchte des Ehestandes (Ehe, Wehe) einstellte»; tuttavia «sich beschloss fest ein Volk zu Gottes Ehren aufzuziehen»<sup>7</sup>. Eccolo, trasformato in crociato, partire alla volta di Londra, ove lo attendevano nuove, decisive esperienze. Il misticismo politico, fase culminante della missione di Herold, ha avuto inizio così.

L'arrivo di Kuhlmann e di Maddalena a Londra avvenne ai primi del 1676. Subito fu ideato un viaggio in Turchia che, avendo

<sup>1</sup> c.s., Str. 42.

<sup>2</sup> V. *Lutetienschreiben*, pag. 42.

<sup>3</sup> V. *Pariserschreiben*, pag. 25.

<sup>4</sup> Osea I,2 «Und da der Herr anfang zu reden durch Hosea, sprach er zu ihm: Gehe hin, und nimm ein Hurenweib und Hurenkinder; denn das Land läuft vom Herrn der Hurerei nach» (trad. Lutero).

<sup>5</sup> Nella *Probatio visionum*, pubblicata nel 1641, il Fabricius combatte l'opinione ortodossa che il dono della profezia sia cessato dal tempo degli Apostoli.

<sup>6</sup> V. Luca, IV, 25-26.

<sup>7</sup> V. *Lutetienschreiben*, pag. 43 e segg.

trovato, nei circoli inglesi, chi lo incoraggiasse e chi lo finanziasse, avvenne realmente nel 1678. Quest'interesse per il mondo mussulmano non era né casuale, né simile a quello che ebbero altri poeti e scrittori del '600 tedesco<sup>1</sup>. Non si trattava, per il Nostro, di attrazione verso l'Oriente a scopi scientifici, ma di una vera e propria missione religiosa chiaramente suggerita dal Böhme nel *Mysterium magnum*<sup>2</sup>, dal Felgenhauer nel suo *Spiegel der Weisheit und Wahrheit* edito nel 1632, dal profeta boemo Stephan Melisch, i cui vaticini animavano allora i circoli religiosi di Praga ispirati al Comenius. Inoltre, come nel '400 si era verificata una tendenza alla riunificazione religiosa tra Oriente e Occidente, la quale, come noto, fallì per l'indifferenza dei papi troppo presi da interessi mondani, così, intorno al 1630, il patriarca costantinopolitano Cirillo Lucaris aveva, con un suo scritto, gettato le basi per un'eventuale intesa tra la chiesa di rito greco e le chiese protestanti, in particolar modo quelle di Inghilterra e di Olanda. Questo il clima che Kuhlmann trovò nelle varie sette inglesi, naturalmente non anglicane, né calviniste. Di politica si intendeva poco: anche se cantò in versi colmi di giubilo<sup>3</sup> Carlo XI di Svezia per avere vagheggiato un'alleanza con lo Scià Solimano di Persia in una lotta contro i Turchi — lotta che, nella sua mente accesa, s'identificò subito con una nuova crociata — egli non si sentì altro che un campione dello Spirito Santo destinato a grandi cose.

Nella sua convinta fede protestante metteva sullo stesso piano cattolici e mussulmani: è nota la sua violenta maledizione contro Luigi XIV<sup>4</sup>, né meno significativa l'asserzione fatta alla vigilia del tragico viaggio a Mosca, che «bald kein Päbstischer als in America sein wird»<sup>5</sup>. Nel suo sogno vedeva i «Kühlpropheten» operanti in tutto il mondo, campioni dello Spirito Santo, destinati alla vittoria, armati solo dell'arma infallibile della profezia. Non pensava ad ostacoli materiali, a potenza di armi e di eserciti: nell'Apocalisse come in Jakob Böhme egli non vedeva che pro-

<sup>1</sup> Tra gli altri, Engelbert Kämpfer (*Amoenitates exoticae*) e Adam Olearius (*Gülustan oder Rosenthal aus dem Persischen des Schach Saadi*).

<sup>2</sup> V. Böhme, *Mysterium magnum*, paragr. 77 e segg.

<sup>3</sup> V. 8° e 20° *Kühl-Jubel*.

<sup>4</sup> V. 131° *Kühlpsalm* «Di Säule stirbt mit deinem Sterben - Dass nicht der Staub davon verbleibet in Pariss!»

<sup>5</sup> V. 23° *Kühl-Jubel*, Strofe 4 e 5.

fezie di vittoria. Isaia e Geremia, Rothe e Kregel<sup>1</sup> stabilivano nella sua mente una continuità prodigiosa dell'opera dello Spirito Santo, di cui egli doveva essere insieme il profeta e l'eroe. In spirito, compie mistici viaggi a Roma e a Costantinopoli: la visione diventa realtà. Al di sopra della setta, che ormai non gli basta più, vede solo la riunione di tutti i cristiani. Anche il Leibniz auspicò qualcosa di simile prima tra cattolici e protestanti, poi solo tra luterani e calvinisti, ma prudentemente ebbe ritegno a render tali auspici di pubblica ragione<sup>2</sup>. Invece Kuhlmann, sulla traccia degli antichi profeti, vede l'evento già realizzato. La sua epistola, pubblicata nel 1679 contemporaneamente a Londra in inglese e a Rotterdam in latino parla chiaro: *The General London Epistle of Quirinus Kuhlmann A Christian, To the Wiclef-Waldenses, Hus-sites, Zwinglians, Lutherans, and Calvinists... Wherein the Reformation from Popery is fundamentally asserted, and the Union of Protestants convincingly urged*<sup>3</sup>. Chiaro il titolo, ancor più chiaro il contenuto. L'epistola si rivolge ai lattanti, ai bambini, ai giovani non meno che agli uomini maturi; tutti sono incitati a unirsi nella fede e nell'unico nome che suona fratellanza: quello di « cristiani ». Ed è strano, in essa, non solo uno spirito di tolleranza quasi illuministico che la pervade al punto di dire che bisogna lasciare aperta la porta del Cristianesimo anche ai turchi, ai persiani e ai tartari, ma anche una chiarezza di visione che fa pensare alle *Streitschriften* del Lessing<sup>4</sup>, dove si asserisce che senza l'amore la Riforma resta « nur eine Deformation » e che tutta la gioventù del mondo deve essere educata ad un unico catechismo<sup>5</sup>.

Nota opportunamente il Bock come il Nostro, in questa sua propaganda antisettaria, tragga i suoi eroi quasi sempre dalle sette: da Huss a Wiclef, a quel David Joris, capo segreto degli Anabattisti davidiani, il cui cadavere, tre anni dopo la morte, fu arso e disperso a Basilea nel 1559 dopo un processo per eresia

<sup>1</sup> Johann Kregel, sarto tedesco morto in Olanda, aveva scritto *Göttliche Offenbarungen* che, pubblicate a Amsterdam nel 1664 da Benedikt Bahnsen, suscitarono viva impressione.

<sup>2</sup> V. Leibniz, *Systema theologicum*, pag. 686. (La prima edizione è del 1819).

<sup>3</sup> La seconda parte del titolo manca nella redazione latina.

<sup>4</sup> In modo particolare a *Das Testament Johannis* e ai primi tre degli *Antigoetze*.

<sup>5</sup> L'intuizione di una funzione educativa della Scrittura fa pensare alla *Erziehung* del Lessing.

fattogli... « alla memoria ». È probabile che questo culto per lo Joris sia nato in lui già nel periodo di Lubecca, in quanto la setta da lui fondata, il « Wonder Boeck »<sup>1</sup>, era largamente diffusa nello Schleswig-Holstein. E proprio di aderenti al « Wonder Boeck » pullula l'epistola londinese: Christoph Kotter, Christina Ponia-tovia, Nicolaus Drabitz, le cui opere, riprodotte dal Comenio in « Lux e tenebris », gli servono per raccogliere impressioni, per acuire lo slancio mistico. Con tono messianico scriverà più tardi da Ginevra: « Non fui Academicus aut Latinus, sed Refrigerator. Non sum Propheta aut Apostolus, sed Refrigerator. Non ero rex aut Caesar, sed Refrigerator »<sup>2</sup>. Ancora una volta, dal proprio nome, traeva un simbolo: quello della monarchia universale, che avrebbe dovuto essere instaurata dai « Kühlpropheten » sulle rovine di Roma, nuova Babele.

Era logico che, in sì vasto piano mistico, non potesse ignorare quell'unità cristiana, realizzata da Roma e conservatasi per quindici secoli, fino a Lutero. Ma, per lui, l'unità romana è nel corpo e non nello spirito, nell'ordine imposto da fredde regole, non nella vita. E luteranamente i « papisti » gli appaiono nemici di ogni novità, assopiti nel passato, mentre la religione è, come la vita, in perpetuo cammino. L'avvenire è in mano dei Kühlpropheten.

Triumpf! Gott hats vollbracht! Triumpf! was er gewolt!

« Triumpf! si nehmen ein! Triumpf! des Babels hab! »<sup>3</sup>.

Che un piano del genere potesse trovare una realizzazione, a noi lettori di oggi pare un sogno o, più ancora, una follia. Ma, in quell'epoca, nel rifiorito misticismo della Riforma, nell'illusione che il dono della profezia e il perenne miracolo del Cristianesimo si ripetessero nei secoli come al tempo del Cristo e della predicazione apostolica, un Quirinus Kuhlmann non poteva essere un isolato. E l'Inghilterra, ove sbarcò il 22 marzo del 1676, non gli fu meno prodiga dell'Olanda, malgrado i dissidi che egli suscitò. Era giunto con un'elegante giubba di velluto, opera dell'amata

<sup>1</sup> Per un più accurato studio sul « Wonder Boeck » v. H. de la Fontaine Verwey, *Trois Hérésiarques dans les Pays Bas du 16<sup>e</sup> Siècle*, Ginevra, 1954.

<sup>2</sup> V. *De Monarchia Jesuelitica e Kühlpalter*, Vorrede, 4. Buch.

<sup>3</sup> V. *Fünffaches Triumpfüntzig*, Strofe 1 e 6.

Tannekke, ma in completa miseria<sup>1</sup>; non gli mancò tuttavia aiuto immediato. Le sette britanniche — che ancor oggi, tra parentesi, non sono state oggetto di un particolare studio — erano a stretto contatto con quelle olandesi. Uno dei tramiti, e forse il più significativo, era Edward Richardson, con il quale il Nostro era stato in rapporti epistolari fin da quando si trovava in Germania. Questi, trasferitosi in Olanda come « *englischer Prediger* », era in stretto contatto con il Rothe ed aveva fondato, nel 1675, una setta a carattere chiliastico, alla quale aveva lasciato tutte le sue sostanze. Della setta, dove l'elemento femminile aveva una certa predominanza, facevano parte, oltre quella Barbara Uijlenbroeck che aveva stretti contatti con il Rothe, anche la vedova Elisabeth Michaëlis, da poco passata in seconde nozze con Loth de Haes, il tipografo di Leida che aveva composto il *Neubegeisterter Böhme*. La figlia di costei, Esther, che allora aveva appena nove anni, era destinata a diventare dodici anni più tardi la moglie del Nostro. Siccome la setta del Richardson aveva stretti rapporti con altre sette inglesi, e particolarmente con quelle dei Dissidenti, dei Quaccheri e dei Filadelfi, non fu difficile aiutare Kuhlmann per il viaggio a Londra e dopo l'arrivo.

Non gli mancavano già da prima contatti con tali comunità: in Germania aveva incontrato Robert Barclay the Elder, noto anche come Barclaius, autore di una *Apologie for a True Christian Divinity*<sup>2</sup>, tenuta dal Kuhlmann in grande considerazione. Ma l'uomo che doveva appagare i desideri del Nostro era John Bathurst, figura assai poco nota. Si deve alle pazienti ricerche del Bock se in parte si sono diradate le tenebre su di lui. Nessun documento reca il suo nome. Sembra che debba identificarsi con il consigliere omonimo che, tra il 1662 e il 1681, fece parte della direzione della Compagnia delle Indie Orientali; nel qual caso, nessuna meraviglia se egli poté finanziare il viaggio in Oriente<sup>3</sup>. Sua moglie, Anna Bathurst, è nota per un diario mistico pubblicato postumo e per un messaggio, ov'ella si dichiara appartenente alla setta dei quaccheri, reso noto da una parente nel 1705<sup>4</sup>. Ciò

<sup>1</sup> V. *Lutetierschreiben*, pag. 64 e *Historisch Verhaal*, pag. 27.

<sup>2</sup> L'apologia è del 1676. Fu anche autore di una *Mistica cabalistica* e di altre opere.

<sup>3</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 113, nota 207.

<sup>4</sup> Si chiamava Elisabeth ed era figlia di Charles e di Grace Bathurst. Per ulteriori notizie, v. Bock, *Op. cit.*, pag. 113, nota 209.

è molto significativo per noi, in quanto si può rilevare, con quasi assoluta certezza, che il viaggio in Oriente avvenne sotto il patrocinio della setta dei Quaccheri. In essa le donne avevano sì alta considerazione da poter officiare nelle chiese contro il divieto paolino<sup>1</sup>, al quale invece erano strettamente fedeli altre sette protestanti<sup>2</sup> in Olanda e in Germania.

In Inghilterra, invece, una setta di Filadelfi onorava come sacerdotessa una cieca, Jane Leade, nella cui casa fu accolto anche il Nostro; una labadista, Anna Maria van Schurman, oriunda tedesca, ritiratasi nello Schleswig, ricevette costanti ossequi di alte personalità inglesi<sup>3</sup>. Se a queste si aggiungono anche Tanneke Denijs e Antoinette Bourignon — quest'ultima tutt'altro che ignota nell'ambiente inglese — si ha chiara l'idea di quanto l'elemento femminile influisse nelle sette del tempo. Lo stesso Kuhlmann nel suo « *Historisch Verhaal* », pubblicato ad Amsterdam nel 1685, elencando profeti e profetesse, nomina quattordici donne contro sette uomini.

Con la moglie di Bathurst i suoi rapporti divennero alquanto tesi per un banale incidente<sup>4</sup>; ma anche se la gratificò del nomignolo di « *Anna Injuria* », l'amicizia col di lei potente marito non ebbe scosse. Anzi, malgrado la perplessità suscitata dal Nostro in molti ambienti quaccheri<sup>5</sup>, ove non si credeva affatto che « *Das Kühlreich* solt aus Engelland entspringen »<sup>6</sup>, il viaggio in Turchia ebbe luogo, organizzato e finanziato a dovere.

Kuhlmann partì senza altra guida che le sue visioni, senza altro scopo che realizzare il regno ordinatogli dallo Spirito Santo. I *Kühlpsalmen* sono l'unico documento che di esso possediamo<sup>7</sup>.

Il viaggio durò dal 3 marzo 1678 al 1° aprile 1679. Partito da Bromley, raggiungeva la Francia. Il 2 aprile, domenica delle Palme, lasciava Parigi e, attraverso Melun, Montereau, Sens, Foy, Auxerre,

<sup>1</sup> V. I Tim. II, 12 « *Docere autem mulieri non permitto, neque dominari in viro, sed esse in silentio* ».

<sup>2</sup> Anzitutto i luterani e i calvinisti.

<sup>3</sup> Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1872, Vol. III, pag. 367. Fu molto apprezzata anche come poetessa.

<sup>4</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 42.

<sup>5</sup> Scrive infatti Hilarius Prachus a Martin John: « *habe noch nicht zu ihm gehen mögen, vernehme aber von andern, dass er (Kuhlmann) schon bey vielen den Credit verloren* ». V. Bock, *Op. cit.*, pag. 114, Nota 219.

<sup>6</sup> V. 34° *Kühlpsalm*, Str. 36.

<sup>7</sup> In modo particolare i libri 4-8.

Challon e Mascon, arrivava a Lione il giorno 11. Dopo una sosta di quattro giorni, attraverso Vienne, Coindren, Tournon, Valence, Montelimart, Vivirs, Pont S. Esprit, Velleneuve, Avignon e Salon, toccava Marsiglia il giorno 20. Tappe e date ci sono da lui tramandate con il massimo scrupolo<sup>1</sup>. Alle nude notizie si aggiungono anche degli episodi: quello dei due carmelitani francesi, ad esempio, con i quali, non conoscendo la lingua, non può parlare della sua missione; essi tuttavia, credendolo un «romeo», lo ricoprono di cortesie<sup>2</sup>. Nell'euforia del viaggio non si sente di polemizzare: accetta perfino di dividere i pasti con loro. Al profeta che va per il mondo a riuniré sotto un solo regno tutti i cristiani, anche i cattolici, più che figli della nuova Babele, appaiono soltanto fratelli in Dio. Due anni più tardi si esprimerà in termini di caldo consenso verso il carmelitano Giovanni della Croce: avrà influito, su tale giudizio, il fortuito incontro di viaggio? In un temperamento come quello del Kuhlmann, dove gli eventi vissuti hanno tanta importanza, è più che possibile.

Quel che più gli pesava, dopo l'imbarco a Marsiglia, era la presenza della vedova e delle figliastre. I ventidue mesi della profezia erano diventati trentuno e, se un bisogno potente l'opprimeva, era quello di liberarsi di loro. Ma il viaggio proseguì «unter vilem Haus Kreutz»<sup>3</sup>, e le donne, più che al «Kühlreich», pensavano a godersi il cielo mediterraneo, tanto diverso da quello del Nord. A Malta le «figliastre», con un trucco, riuscirono perfino a fargli perdere il piroscalo che, a fatica, poté raggiungere solo in alto mare con una barca a remi<sup>4</sup>! Come Dio volle, il 23 giugno arrivarono a Smirne. In città infuriava la peste. Kuhlmann sbarca lo stesso, scrive una lettera all'Aga della città<sup>5</sup>, lascia le donne in quarantena sotto la protezione del console d'Olanda, riparte il 1° luglio con una navicella turca e, quindici giorni dopo, raggiunge Costantinopoli.

Quattro mesi e mezzo di viaggio sono perfettamente inutili:

<sup>1</sup> V. 22° e 24° *Kühlpsalm*, Ueberschriften.

<sup>2</sup> V. 20° *Kühlpsalm*, Str. 8 e 9.

<sup>3</sup> V. 35° *Kühlpsalm*, Ueberschrift (2ª parte) e anche 37° e 45° *Kühlpsalm*.

<sup>4</sup> V. *Lutetierschreiben*, 91. Naturalmente, anche quest'episodio viene interpretato in senso sovranaturale e messo a contatto con l'arrivo di S. Paolo a Malta (*Atti Ap.*, XXVII, 41 e segg.).

<sup>5</sup> *Epistola ad Grandem Agam Smyrnae*. Lo stesso K. l'ha riprodotta nel *De conversione Turcarum*.

il tanto atteso colloquio con Maometto IV non avviene. Il cordone sanitario è quanto mai severo, ed il sultano è con le sue truppe in guerra contro la Russia<sup>1</sup>. Kuhlmann si sente perduto, come se Dio lo avesse abbandonato<sup>2</sup>. Ma precedenti biblici del suo stato non gli mancano a conforto: Giobbe, Giuseppe, il profeta Giona<sup>3</sup>. Il primo agosto, visto inutile ogni tentativo, scrisse un messaggio per Maometto IV, nel quale, dichiarandosi cristiano e «peregrinus», si rammaricava di non avergli potuto consegnare un prezioso dono: il libro che lo avrebbe fatto felice. Il messaggio fu pubblicato a Londra nel 1682 con il titolo *Quirini Kuhlmanni De conversione Turcarum*, il dono era un esemplare, rilegato in blu, del *Lux e tenebris* di Comenio. Libro e messaggio furono consegnati, per il recapito, al console olandese di Smirne dove, il 19 agosto, Kuhlmann si era ricongiunto con la «famiglia».

Non senza uno scopo preciso aveva scelto quel dono: in esso erano gli scritti e le visioni di Christoph Kotter, di Christina Poniatova e di Nicolaus Drabitz, i profeti immediati del Kühlreich. In essi, sulle orme del Comenio, egli vedeva una perfetta identità con gl'ispirati che profetizzarono la venuta del Cristo sulla terra. Per loro la luce sarebbe scaturita dalle tenebre, e la nuova Babele avrebbe ceduto alla città di Dio. Nelle parole di Kotter, poi, egli vedeva una profezia che lo riguardava personalmente. Dove egli parla di un leone bianco e azzurro, Kuhlmann vedeva i colori della sua città natale: quindi il realizzatore di tanta profezia doveva nascere a Breslavia. Inoltre si legge in Matteo: «Ist nicht Senf unter dem Kuhl das kleinste, und wächst am höchsten?»<sup>4</sup>. È il piccolo che realizza le più grandi cose. Infine — prosegue dando come al solito valori trascendenti alle parole, ai loro anagrammi e alle loro combinazioni — «Kuhl», in dialetto slesiano, significa «Blau». E Breslau altro non è che l'anagramma di «Blauers», e «Breslauer» di «Blauerers»<sup>5</sup>. Il testo della profezia gli risultava quindi chiaro: Dio lo aveva scelto. Se non aveva potuto creare il suo regno,

<sup>1</sup> La campagna finì l'8 gennaio 1681 con il trattato di Radzin. I turchi vi ebbero gravissime perdite.

<sup>2</sup> V. 29° *Kühlpsalm*.

<sup>3</sup> V. *Lettera alla famiglia* citata dal Flechsig (*Op. cit.*, pag. 89) e l'introduzione al III libro del *Kühlpsalter*.

<sup>4</sup> V. *An. Georg Wende, Bresslauischen Professorn und des Durchlauchten Palmenordens Gesellschafter, nach Breslaw* (1680) e cfr. Matteo, XIII, 31 e segg.

<sup>5</sup> V. *Lutetierschreiben*, pag. 17 e segg.

voleva dire che la sua ora non era ancora suonata. Non lo preoccupava lo smacco, né quello che avrebbero detto i suoi protettori vedendolo tornare a mani vuote: sapeva che, venuta la sua ora, Dio l'avrebbe chiamato.

Forte di questa convinzione, intraprese con le donne il viaggio di ritorno, ostacolato da mille inconvenienti, sempre da lui interpretati con la Bibbia alla mano; e finalmente, il 1° aprile del 1679, sbarcò ad Amsterdam. Verso la metà di maggio si recò a Rotterdam, ove dette alle stampe la sua *Epistula* e, a luglio, era già tra i suoi amici inglesi. L'accoglienza che vi trovò, anche perché il suo protettore John Bathurst era assente<sup>1</sup>, non fu certo tra le migliori. La perplessità, che il suo viaggio aveva suscitato nei più scettici, era diventata ostilità dopo il fallimento<sup>2</sup>. Nell'ambiente femminile, dove già era mal visto, si univa anche la beffa più spietata<sup>3</sup>. I legami, sui quali credeva di poter fondare il quinto regno, si spezzavano ad uno ad uno. Solo ed affranto, nel mese di dicembre lascia Londra e si reca a Parigi, dove si tratterà fino all'aprile del 1680. Fu lo sconforto che lo indusse a partire? O la rinuncia all'Inghilterra come sede prima della sua missione? Difficile è dare una risposta, tanto più che, sul periodo parigino, le notizie sono quanto mai scarse. In ogni modo, se si osservano le lettere parigine scritte in quel periodo, nasce in noi la convinzione che quei mesi abbiano concesso a Kuhlmann una relativa calma, che gli ha consentito di meditare sulla vita passata<sup>4</sup> e di liberarsi dagli strani vincoli familiari contratti nel 1675. In realtà si era separato da Magdalena von Lindaw fin dallo sbarco ad Amsterdam, pur restando in corrispondenza con lei. Anche in quel periodo, tuttavia, egli non rinuncia ai suoi piani: i « wahre Propheten der Kühlungszeit »<sup>5</sup> sono ancora la sua preoccupazione costante. Il tono profetico, questa volta, appare più di sempre meditativo e malinconico: Isaia diventa il suo modello: prosa e verso risentono anche del Geremia delle Lamentazioni<sup>6</sup>. Le *Lettere parigine* le pubblica a proprie spese.

<sup>1</sup> Sappiamo dallo stesso Kuhlmann (*Lutetierschreiben*, pag. 22) che si trovava a Giamaica.

<sup>2</sup> V. 57. *Kühlpsalm*, Ueberschrift.

<sup>3</sup> V. 48° e 49° *Kühlpsalm*.

<sup>4</sup> Condivido quanto scrive il Bock, *Op. cit.*, pag. 60.

<sup>5</sup> V. *Lutetierschreiben*, pag. 12.

<sup>6</sup> Confrontare, ad es. *Pariserschreiben Besiegelung*, paragr. 6 e Isaia 5, 24.

Ma la perplessità non poteva durare a lungo: la profezia eroica rinasce vibrante nel *Quinarius*<sup>1</sup>, anch'esso composto nel periodo parigino. Ritorna il linguaggio simbolistico, l'anelito alla lotta: « Frisch auf zum Kampff! » o « Frisch auf mein Geist! » sono il suo grido di battaglia<sup>2</sup>. Ripercorre la vita dalla giovinezza, ma non per giungere ad una fredda valutazione di essa e riconoscere, magari, gli errori commessi e tornare ad una normale attività, come più volte è avvenuto di zelanti predicatori e fanatici polemisti i quali hanno finito, sbollita la passione mistica, col dedicarsi ad un mestiere o ad una professione<sup>3</sup>. Per Kuhlmann questo ritorno ideale al passato è una riconferma totale della sua missione, è un'intima esortazione a proseguire fino all'ultimo, senza sosta. Torna a vedere la meta raggiunta e ad ignorare le difficoltà del cammino. Il tono dei salmi cede sempre più a quello concitato ed esaltato dei Kühl-Jubel. Proprio perché egli fu prima Herold, poi un « neubegeisterter Böhme », proprio perché ebbe il coraggio di gettare in un canto la vuota dottrina delle accademie, è destinato da Dio a compiere la riunione di giudei, turchi, pagani e cristiani, la grande « Unio-Frigeratio-Refrigeratio ». Il suo cognome, tradotto in latino, non significa forse « refrigerator »<sup>4</sup>? Non è forse vero che i « Kühlpropheten » sono i continuatori dei profeti dell'antico Testamento? I destinati a predire e preparare il nuovo Regno, come quelli fecero dell'antico? E, sentendosi, come il Rothe, un nuovo Giovanni Battista e spiegando, in base alle formule del *Mysterium magnum* e di *Lux e tenebris*, fatti della sua vita come simboli da far risalire alla Bibbia, stabilisce un'« armonia » tra gli scritti dei « Kühlpropheten » tramandati da Comenio e la propria vita<sup>5</sup>. Nulla dunque ha appreso dalle dure esperienze del viaggio: la sua simbolistica è ancora la stessa, tranne che le combinazioni di parole, gli accostamenti di simboli e di radici, diventano più

« Darum, wie des Feuers Flamme Stroh verzehret, und die Lohe Stoppeln hinnimmt, also wird ihre Wurzel verfaulen... » (Lutero).

<sup>1</sup> V. anche 54° *Kühlpsalm*, strofe 11 e 12.

<sup>2</sup> V. *Kühlpsalm* 54° all'inizio di ogni strofe.

<sup>3</sup> Nelle cronache delle città dello Schleswig Holstein mi è capitato di notare più di un caso del genere: ad esempio quello del fanatico predicatore Peter Goldschmidt, citato dallo Storm (v. *Renate*) che finì col fare l'oste in un paese. Ma per restare agli amici del Nostro, Rothe finì con lo sposarsi e darsi ad una professione, Breckling fece studi filologici, come pure il Gichtel.

<sup>4</sup> V. *Quinarius*, paragr. 2.

<sup>5</sup> c.s. paragr. 6 e segg.

oscuri e apocalittici di prima. Nell'alchimia del linguaggio nuovo, Amsterdam e Basilea diventano le prime due lettere dell'alfabeto ebraico, Aleph e Beth<sup>1</sup>; nota che ben dieci località sacre alla sua « nascita spirituale » cominciano con la lettera « L », il cui nome è « El », che in ebraico significa Dio<sup>2</sup>. L'alfabeto comincia ad avere significati reconditi, nelle composizioni poetiche le iniziali dei versi si succedono in ordine alfabetico<sup>3</sup>. La passione mistica ormai è diventata estasi: la visione lo distacca sempre più dal mondo, il suo « Davidisiren » altro non diviene che grido di trionfo. Sembra che la sosta parigina abbia ritemprato le sue forze, dato ala a più robusti voli.

E lo riprende la mania del cammino. Poco prima della Pasqua del 1680 parte da Parigi e, dopo brevi soste a Bruxelles e Anversa, torna nuovamente in Olanda. Prima Rotterdam, poi Amsterdam, dove arriva il 1° maggio. Un motivo apparente non c'è in questo nuovo viaggio, come non vi sarà per i successivi: è l'estasi crescente che lo trascina e che in lui si rivela come sete d'amore. Egli va a fondare non un regno di questa terra, ma uno « Herzensreich »<sup>4</sup>. Man mano che la meta si avvicina, Dio più intensamente lo guida, lo domina. « Jehova toedt in mir mein Ichts... Hilf, Vater, hilf zum letzten Sprung! »<sup>5</sup>.

D'ora in poi seguire Kuhlmann è più che mai difficile. Ai viaggi concreti si uniscono i viaggi estatici, le « Geistreise ». La prima meta è Gerusalemme, verso cui egli viaggia sulle ali dell'estasi scrivendo dei resoconti delle singole tappe, come prima, durante il viaggio in Turchia<sup>6</sup>. Abbiamo quindi due vite parallele e spesso inconciliabili, che si svolgono contemporaneamente.

Nel marzo del 1681 lascia improvvisamente l'Olanda. Qualcuno crede che l'improvvisa decisione sia stata determinata dal riapparire sulla scena di Magdalena<sup>7</sup>, con la quale egli non voleva riprendere una relazione che non fosse solo epistolare. Ma forse

<sup>1</sup> V. *Lutetierschreiben*, pag. 17 e segg.

<sup>2</sup> V. prefaz. al 4° libro del *Kühlpsalter* paragr. 29.

<sup>3</sup> V. i cosiddetti *ABC-Gedichte* e particolarmente i *Kühlpsalmen* 38°, 65° ed altri. In essi, ad es., la « X » significa Cristo, la « Y » Dio. V. a proposito, F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magic* Riv. Stoikeia, n. 7, 1922.

<sup>4</sup> V. *Kühlpsalter*, 4. Buch. Vorrede.

<sup>5</sup> V. 46° *Kühlpsalm*, Str. 17.

<sup>6</sup> V., tra l'altro, introduzione al 4° libro e tutto il libro 6° del *Kühlpsalter*.

<sup>7</sup> Così ritiene il Bock (*Op. cit.*, pag. 65).

vi sono ben altre ragioni. Quell'ambiente olandese che fu nido ai primi passi della sua missione era ormai lungi dall'attrarlo: non voleva accasciarsi sul passato, ma tendere verso il futuro, senza posa. I dieci mesi passati nel terzo soggiorno di Amsterdam assumono, naturalmente, un valore simbolico<sup>1</sup>. Egli deve fuggire perché Dio lo chiama altrove. Lo chiama in Inghilterra, dove la contea di York e la città scozzese di Edimburgo sono sotto l'influenza del cattolico Giacomo II, il « falscher Jacob »<sup>2</sup>, che spinto da Satana e dal denaro, apre l'Inghilterra all'influenza diabolica di Luigi XIV. Gli strali del profeta si scagliano soprattutto contro Edward Coleman, il segretario della duchessa di York, che tiene col re francese una corrispondenza segreta. È naturale che l'affinità tra i due cognomi assuma subito un valore simbolico. Scende dal Cielo lo Spirito Santo sotto forma di fuoco, come leggesi negli Atti<sup>3</sup>, e a quella fiamma, « Kohlmann verglimmt in den Kohlen: Kuhlmann kühlet alle Welt »<sup>4</sup>. Enorme impressione suscitò nel Nostro anche il terremoto, che il 7 febbraio di quell'anno (1681) distrusse Basilea. Interpretatolo come un segno divino, intonò subito ad esso il suo linguaggio profetico. La città satanica, Edimburgo, è destinata a diventare un « Oedenburg »; « ihr Eden wird werden oede: unsere Oede ein Eden »<sup>5</sup>. Basilea diventa inoltre la sigla della sua missione profetica: non è forse vero che le iniziali delle « sue » capitali, e cioè di Breslau, Amsterdam, Smirne, Edimburgo e Londra, formano la parola BASEL<sup>6</sup>?

Il 31 di luglio, saputo del ritorno di John Bathurst dalla Giamaica, ritornò a Londra, presso il circolo che l'aveva protetto e finanziato per il viaggio in Turchia. Voleva esporre il suo nuovo piano, il suo viaggio spirituale a Gerusalemme. Ma tutto, com'era logico, finì con una clamorosa rottura, i cui echi duri e violenti, dominano i suoi salmi<sup>7</sup>. Il 28 agosto, « der Ausstossungstag »<sup>8</sup>, fu per lui un altro segno. Doveva lasciare l'Inghilterra e tornare a

<sup>1</sup> V. Introduz. al libro 5° del *Kühlpsalter*, paragr. 2°.

<sup>2</sup> V. introd. al libro 5° del *Kühlpsalter*, par. 30 e segg. Inoltre il 72° *Kühlpsalm*, Str. 23 e 73.

<sup>3</sup> *Acti Ap.* II, 3 « Und man sahe an ihnen die Zungen zertheilet, als wären sie feurig... (Lutero). »

<sup>4</sup> V. *Lutetierschreiben*, pag. 17 e segg.

<sup>5</sup> V. Introd. al 5° libro del *Kühlpsalter*, paragr. 28.

<sup>6</sup> c.s., paragr. 31.

<sup>7</sup> V. Introduz. al 70° e al 73° dei *Kühlpsalmen*.

<sup>8</sup> V. Introduz. al 73° *Kühlpsalm*.



Parigi. Là, il 15 novembre, ebbe inizio un duplice viaggio: quello del suo corpo alla volta di Ginevra e quello della sua anima verso Gerusalemme.

A Ginevra, dove arrivò il 29 dello stesso mese, forse con la protezione di Stefano Polier, cui s'era legato di amicizia, si mise subito a contatto con Otto Korn, il parroco della comunità tedesca. Il suo soggiorno svizzero non fu dei più felici. Il reverendo Korn lo accolse caritatevolmente in casa sua, ma, malgrado ciò, le difficoltà finanziarie si accrebbero perché gli antichi protettori, ritenendolo un pazzo o un abile mistificatore, l'avevano del tutto abbandonato. Ma anche nella più cupa miseria la sua vita estatica prosegue. Lo dimostra la riconfermata missione davidica degli ultimi salmi del 5° libro del *Kühlpsalter*<sup>1</sup> e, più ancora, il tono dei due libri seguenti che contengono i cosiddetti *Jerusalem-gesaenge*. Le figurazioni, onde è dominato il linguaggio, vanno molto al di là degli schemi del Böhme. Se il corpo resta sulle rive del lago ginevrino, l'anima vive sensibilmente altrove. Tarde testimonianze<sup>2</sup> parlano molto efficacemente di questa duplice vita. Egli soleva dire — e qui fu realmente profeta — che il suo ultimo viaggio avrebbe avuto per meta Mosca, ma che prima di esso, avrebbe ancor dovuto compiere cinque viaggi in ispirito, perché tale era il volere di Dio. Nella prefazione all'ultima parte del *Kühlpsalter*, da lui intitolata *Wesentlicher Kühlpsalter*<sup>3</sup>, egli afferma di viaggiare verso Gerusalemme attraverso Roma e l'Egitto con una tale ricchezza di particolari da dar l'idea di un viaggio reale.

L'ambiente svizzero non gli dà nemmeno il temporaneo conforto che aveva già trovato a Amsterdam, Londra e Parigi. Lo si prende per un eccentrico. Il suo vestito bianco e azzurro suscita il riso, né il rigorismo calvinista da un lato e il temperamento pratico e concreto della gente elvetica dall'altro, sono fatti per capire la sua passione interiore<sup>4</sup>. D'altra parte egli non vive più nel mondo degli uomini: il suo corpo è là, il suo corpo soltanto;

<sup>1</sup> dal 72° alla fine.

<sup>2</sup> Trattasi di una lettera d'ignoto inviata alla madre del poeta nel 1690. L'ha pubblicata il Cyzevskyi in «Kyrios» VI, 1942/43, pag. 38, avendola scoperta a Halle. È sua opinione, come anche del Flechsig e del Bock, che a Halle sia esistita una comunità di seguaci del K.

<sup>3</sup> V. nota finale dell'autore al 93° *Kühlpsalm*.

<sup>4</sup> Lo testimonia K. stesso nell'introduzione al *Kühlpsalm* 84°.

ma l'anima, in volo verso la città della redenzione, ora vive in Roma nuova Babele, ora sotto i limpidi cieli di Napoli e della Sicilia<sup>1</sup>. L'ostilità di cui è circondato gli fa vedere Ginevra come un'Antigerusalemme: e soggiornarvi ancora significherebbe tarpar le ali al gran volo. Ed eccolo a Losanna, ove il nome stesso, tanto simile al grido «Osanna», gli è di buon auspicio<sup>2</sup>.

Ma anche il soggiorno a Losanna durò poco. Negli anni che vanno dal 1682 al 1688, sempre dividendo la sua vita tra viaggi spirituali e viaggi reali, Kuhlmann non ebbe pace; fu ancora in Olanda, ancora in Inghilterra. Quel che più sorprende e lascia perplessi nella sua complessa figura di uomo è che proprio in questo periodo cadano i due matrimoni del poeta, quasi come se, mentre da un lato la vita spirituale lo traeva sulle orme dei profeti, da un altro la sua vita temporale, dopo tante peregrinazioni, sentisse il bisogno di un po' di pace e di silenzio in una casa, presso una famiglia propria, come avviene per tutti i mortali.

Nel 1683, ad Amsterdam, sposa la londinese Mary Gould, che, nei suoi scritti chiama «Maria Anglicana»<sup>3</sup>. Da essa gli nasce un figlio, Salomon. Ma tanto Maria quanto il bambino gli morirono nel 1686. Felicità, dunque, di breve durata. Cinque mesi dopo conosce, nella cittadina di Alkmaar, Esther Michaëlis de Paew e sua madre Elisabetta, già a noi note<sup>4</sup>. Il 13 marzo del 1687 le nozze con Esther sono un fatto compiuto. Malgrado la rapidità della soluzione ed anche certi fatti per noi inesplicabili<sup>5</sup>, sembra che quest'unione sia stata felice. Da essa un anno dopo nacque una figlia, Salome. Non si può, come con troppa sicurezza il Bock, parlare di erotismo, e tanto meno stabilire contatti con altri poeti del periodo barocco<sup>6</sup>. La santità protestante non è basata sulla castità come la cattolica.

Anche in questa duplice unione matrimoniale Kuhlmann vide qualcosa di profetico, di preordinato; non qualcosa, dunque, che dovesse allontanarlo dalla sua missione, ma una forza che doveva

<sup>1</sup> V. 86° *Kühlpsalm*, str. 13, 21 e 30.

<sup>2</sup> V. 78° *Kühlpsalm*. V. inoltre il Salmo 118 (117 della Bibbia luterana) e Matteo XXI, 9.

<sup>3</sup> Non può sfuggire una voluta analogia con le Marie dei Vangeli.

<sup>4</sup> Elisabetta era stata a contatto con il Rothe e aveva sposato in seconde nozze il tipografo De Haes.

<sup>5</sup> È inspiegabile, ad es. come la piccola Salome sia stata battezzata con il rito cattolico (V. Bock, *Op. cit.*, pag. 120, nota 421).

<sup>6</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 73.

portarlo a compierla fino in fondo. « Elisabeth, Anglican und Esther sind dreieinig einig »<sup>1</sup>, l'Anglicana s'è addormentata in Dio per potersi trasformare in Esther<sup>2</sup>, ma questi misteri, che pur lo riguardano tanto da vicino, non gli celano il più grande mistero della sua vita, il « Kühnreich » che deve fondare, la conversione di tutti gl'infedeli, l'amorosa riunione di tutta l'umanità sotto il vessillo di Cristo.

Proprio dopo le nozze con Esther, allora ventunenne, fervono più intensi i *Kühl-Jubel*, veri proclami inviati ai signori del mondo, dai principi elettori, al re di Svezia, allo zar di Russia. Da viaggi compiuti dal suo spirito nelle varie plaghe del mondo, dall'estasi perenne in cui egli vive, il suo linguaggio trae la fede incrollabile nella vittoria. Tale certamente lo spirito di scritti a noi ignoti, sbocciati dal suo animo alla soglia dell'ultimo viaggio, i cui titoli sono tuttavia più che eloquenti<sup>3</sup>.

Negli ultimi mesi del 1688 lascia Amsterdam e si avvia alla volta di Berlino. Quanto vi abbia sostato non si sa, né quali contatti abbia avuto. Né ci risulta se, nel fatale pellegrinaggio verso Mosca, abbia toccato la terra nativa. Certamente, come nel viaggio a Costantinopoli, recava con sé un messaggio e un dono. Il messaggio lo ignoriamo, il dono fu la sua vita.

Giunto a Mosca nell'aprile del 1689, come già a Ginevra cercò asilo presso la comunità tedesca e si presentò al pastore luterano Joachim Meincke a nome di un « warscheinlich hochgestellter Mann F.S.R., den er seinen Gönner nannte »<sup>4</sup>. Chi sia questo protettore non si sa, né servono a dar luce le illazioni del Flechsig che vede in F.S.R. le iniziali di un nuovo Bathurst<sup>5</sup>, o quelle del Bock, che, dati i rapporti del Nostro con i « Rosenkreuzer », legge « Frater Societatis Rosicrucis »<sup>6</sup>, vagheggiando la tacita idea che l'ultimo viaggio di Kuhlmann sia stato incoraggiato e finanziato da quella setta.

Il Meincke, a cui siamo debitori di varie notizie sulla fine del

<sup>1</sup> V. Alckmarackerslootischer Kühnpsalm.

<sup>2</sup> V. 7° e 19° Jubel.

<sup>3</sup> Alludo a quelli che portano la data del 1688 e soprattutto a *Weseler Kühnpsalm, eilftes Kühn-jubel und Taube mit verklärten Augen* e a *Rundte Erklarung vor den Augen Jehovahs an Fr. Breckling*.

<sup>4</sup> V. N. Tichonrawow, *Quirinus Kuhlmann*, trad. Fechner, Riga, 1873, pag. 58.

<sup>5</sup> V. Flechsig, *Op. cit.*, pag. 206.

<sup>6</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 120, nota 425.

Kuhlmann a cominciare da quelle circa un eventuale protettore, non si comportò certamente verso di lui come il Korn a Ginevra. È nostra convinzione che non sia stato affatto estraneo al suo arresto. Il nuovo ospite era giudicato eccentrico da buona parte della comunità e non godeva le sue simpatie: eppure i suoi proseliti crescevano di giorno in giorno<sup>1</sup>. Questa, a nostro parere, è la vera ragione per cui, ad un mese dal suo arrivo, il Kuhlmann fu arrestato alla fine di maggio e, pur non avendo la minima pretesa di dire una parola definitiva su questa vicenda, è molto improbabile che la segnalazione alle autorità russe sia stata fatta, anziché dal Meincke, dai Gesuiti, la cui potenza in Russia era ben limitata e che, proprio in quell'anno, erano fortemente osteggiati. Né la chiesa ortodossa ne fu protagonista, altrimenti il processo avrebbe avuto ben altro svolgimento. Infatti, come è provato, la condanna fu motivata « nicht wegen Häresie oder Gefährdung der orthodoxen Kirche, sondern letztlich wegen Staatsgefährlichkeit »<sup>2</sup>. Tutto quindi reca l'impronta della tipica intransigenza luterana, che nelle varie sette, scaturite proprio dalla libera indagine, vedeva i nemici da perseguire per mano del boia sia nella persona che nelle opere<sup>3</sup>. Anche in tempi più recenti non mancò a Melchior Goeze il modo di far tacere Lessing dietro imposizione dell'autorità civile: nulla di strano dunque se a Joachim Meincke, in terra russa, non mancò un braccio secolare per mandare Kuhlmann sul rogo nella stessa forma, in cui Caifa consegnò Cristo a Pilato: prospettando la non ortodossia come reato contro la sicurezza dello Stato.

Ciò, a nostro parere, è confermato anche da coloro che condivisero la sorte del Nostro: un pittore cognominato Henning (o forse anche Henin o Genin)<sup>4</sup> che aveva avuto dimestichezza con

<sup>1</sup> Ciò testimonia V. Haxthausen in *Etudes sur la situation interieure, la vie nationale et les institutions rurales de la Russie*, Hannover, 1847, Vol. I, pag. 355 e segg. Egli ritiene che dai seguaci moscoviti del Kuhlmann sia sorta la setta dei Doukobortzi. Documenta inoltre le persecuzioni, avvenute nel 1689, contro i Gesuiti, ad opera di Pietro il Grande.

<sup>2</sup> V.K.R. Hagenbach, *Kirchengeschichte*, Leipzig, 1871, Vol. 5°, pag. 346 e R. Flechsig, *Op. cit.*, pag. 217.

<sup>3</sup> Lo Storm, che della vita religiosa del '600 fu accurato studioso — e specialmente di cronache locali della sua terra — afferma, tra l'altro, che le opere della Bourignon furono bruciate pubblicamente e per mano del boia in varie città tedesche.

<sup>4</sup> Di lui si sa che fece un ritratto di Kuhlmann a Londra (Bock, *Op. cit.*, pag. 120, nota 424).

il Kuhlmann a Londra e un commerciante, un certo Konrad Nordermann, del quale non si sa nulla. Tuttavia la posizione religiosa del primo c'induce a pensare che non si trattasse davvero di luterani ortodossi, il che conferma la nostra ipotesi, pur riservata, che il dramma sia avvenuto per una macchinazione del Meincke.

Circa gli ultimi eventi ci è noto solo quanto il Tichonrawow ha potuto ricostruire in base a documenti moscoviti. Gli scritti che il Kuhlmann aveva portato con sé, e soprattutto il *Kühlpsalter* e il *Mysterium magnum* furono ritenuti (e ciò conferma quanto prima detto sull'ortodosso pastore della comunità luterana) come capi d'accusa; gl'imputati furono duramente percossi e sottoposti a tortura con tenaglie arroventate; lo Henning, incapace di resistere, si suicidò in carcere; Kuhlmann e Nordermann furono condannati al rogo con sentenza del 30 giugno.

Durante il processo Kuhlmann dimostrò un'eroica sopportazione e mirabile forza d'animo. Nulla rinnegò di sé e della sua missione. Risulta dagl'incartamenti che egli sostenne di essersi recato a Mosca perché così gli avevano comandato gli angeli apparigli durante una visione estatica, per volere del Figlio di Dio.

Tra le motivazioni della sentenza leggevasi che Kuhlmann e Nordermann appartenevano alla pericolosa setta dei quaccheri assai diffusi in Olanda e in Inghilterra; ma ben poca conoscenza dovevano avere di tal setta i giudici se li definivano: « gente simile agli odierni Raskolniki, che ha strane usanze: ogni proprietà tra loro è comune, non onorano nessuno e, davanti ai re, non si cavano nemmeno il cappello... ritenendoli uomini come loro »<sup>1</sup>.

La sentenza fu eseguita il quattro ottobre, né valse ad evitargli la pena l'amnistia concessa per l'ascesa al trono del diciassettenne Pietro il Grande, avvenuta nel settembre di quell'anno, quando la reggente, dal nome tanto caro al Nostro, Sofia, fu costretta a ritirarsi in un convento.

I condannati furono sottoposti ad un'ultima, dolorosissima tortura, com'era di rito « per guarirli parzialmente »<sup>2</sup> prima di condurli al patibolo, cioè al rogo cinto da uno steccato di legno e costruito su ceppi mescolati a barili di pece. A quanto narra

<sup>1</sup> Dagli atti degl'interrogatori citati dal Tichonrawow, *Op. cit.*, pag. 6.

<sup>2</sup> Di quest'uso tratta esaurientemente G. Arnold, *Op. cit.*, pag. 511 del vol. 2°.

un testimone oculare oriundo di Breslavia in una lettera all'infelice madre del poeta<sup>1</sup>, Kuhlmann sopportò da forte ogni strazio e sostenne il supplizio con la serenità dei santi e degli eroi. Queste furono le sue ultime parole: « Du, o grosser Gott, bist gerecht, und deine Gerichte sind gerecht. Du weisest, dass wir heute unschuldig sterben ». Una folla ostile e fanatica irrideva ai condannati negli ultimi spasimi. Solo un amico piangeva in silenzio non visto ai piedi di quel rogo tanto simile al Calvario. Egli, più tardi, quasi vicino alla morte, scriveva questa memoria, che è l'unica voce umana ispirata all'amore che sia restata del grande sogno di un « Kühlreich » destinato ad abbracciare l'umanità intera.

Così si chiuse la giornata terrena di Quirinus Kuhlmann, a soli trentotto anni.

#### IL MISTICO E IL POETA

Quirinus Kuhlmann non ebbe fortuna come poeta. « Er ist voll Exclamationen, Geschmacklosigkeit, Platttheit und Lächerlichkeit und liebte Versspielereien. Seine *Himmlischen Liebesküsse*, eine Anzahl Sonette, verläuft sogar in baaren Unsinn, so dass ein weiteres Fortgehen auf diesem Wege sogar als eine Unmöglichkeit erscheinen musste »<sup>2</sup>, scrive di lui un'antica storia della letteratura. Né più mite, tranne forse che in apparenza, è una recentissima: « Dass sich die solche Formen (artificio, preziosità etc.) hervortreibende Erregung des Lebensgefühl bis in das religiös Ekstatische in wilder Metaphorik steigern konnte, zeigt die religiöse Lyrik... des Schlesiens Q.K., der nach abenteuerlichem Leben als Schwärmer und Verkünder eines nahen Gottesreiches in Moskau den Flammentod erleiden musste »<sup>3</sup>. Chi non è giunto a sì spietate conclusioni, di solito ha preferito ignorarlo.

Di lui si è parlato più spesso in altra sede: trattando di mistica, di estasi umane e di follia: il caso patologico, non l'uomo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> La lettera, indirizzata a « Rosina Kuhlmannin geb. Ludwig », in data 5 luglio 1690, è riportata per intero dal Cyzevskiy (Kyrios 6, n. 34 e 37-1942/43. V. Articolo: *Böhme in Russland*).

<sup>2</sup> V. E. Huhn, *Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart 1852, pag. 166.

<sup>3</sup> V. F. Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart 1955, pag. 161.

<sup>4</sup> Alludo particolarmente a K. Jaspers (*Psychologie der Weltanschauungen*), E. Kretschmer (*Körperbau und Charakter*), W. Muschg (*Tragische Literaturgesch.*) e ad altri meno recenti fino allo Adelung.

Questa, in sostanza, è anche la tesi del Bock, al quale tuttavia si deve riconoscere una particolare scrupolosità d'indagine che ha dato luogo ad una felice sintesi storico-biografica. Ma quando si giunge alle conclusioni, il Bock è di una severità che lascia perplessi. Forse qualche spiraglio del tormento del poeta, un più umano accostamento alla sua figura e alla sua opera troviamo nel Seeliger<sup>1</sup> o nel Peuckert<sup>2</sup> e, malgrado più di una riserva, nello Heller<sup>3</sup> e nel già citato Flechsig.

A creare tanta diffidenza hanno indubbiamente contribuito sia le vicende biografiche che il modo di poetare, indubbiamente legato alle forme, anche se non alla sostanza, del Barocco. Era quindi logico che, in passato, sul suo conto si sia partiti da preconcetti; non è tuttavia logico che le visuali critiche, molto più aperte, di oggi, non abbiano consentito una più serena valutazione. Certamente il Nostro fu ed è ancora vittima d'una tendenza anti-pietistica della critica tedesca: in Germania, dove pur l'irrazionale ha sempre dominato e domina, non c'è misericordia per il Pietismo o per movimenti affini, anche se hanno alimentato perfino un Lessing e un Kant<sup>4</sup>.

Attendevamo quindi da uno straniero come il Bock un giudizio più spassionato, ma le sue conclusioni ci hanno disilluso. Da buon inglese, con impassibile calma, ha raccolto dati e dati, poi, dopo aver premesso che ci sono al mondo dei sani e dei malati anche tra i poeti e i pensatori, ha creato un caso Kuhlmann, naturalmente patologico, e, mentre i tedeschi lo hanno definito « fanatico » o « pazzo », egli, dopo aver premesso che, se talvolta pare poeta in fondo non lo è, ha formulato una diagnosi di sciamanismo. La diagnosi non è infausta, ma tuttavia è molto, molto riservata. Lo sciamanismo, se non proprio follia, è almeno « Halbunsinn », per citare, come il nostro critico, una definizione del Goethe<sup>5</sup>.

L'estatico è per natura irrequieto, ma i viaggi spirituali, che

<sup>1</sup> Q. Kuhlmann der erste Europäer, Hamburg und Strassburg 1943.

<sup>2</sup> Q. K.-Schlesische Lebensbilder hg. von d. hist. Komm. für Schl. 1928.

<sup>3</sup> Q. K.-Gedenkrede zum 300 jährigen Geburtstag des schlesischen Dichters, Amsterdam 1951.

<sup>4</sup> Basta pensare all'ansia religiosa dei *Fragmente* poetici del Lessing, oltre che al *Testament Johannis*, e alla concezione religiosa di Kant nella *Allgemeinsame Naturgeschichte und Theorie des Himmels* e nella *Kritik der Urteilskraft*.

<sup>5</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 77 e Goethe, *Jubiläumsausgabe*, Vol. 24°, pag. 89.

Kuhlmann credette di compiere, i simboli di cui rivestì i suoi scritti sono per lui da raffrontarsi alle superstizioni dei popoli primitivi, ai sortilegi degli stregoni delle tribù selvagge ancor oggi esistenti in Oceania e in Polinesia, nella Cina e nel Tibet. Come gli sciamanisti, Kuhlmann non ebbe mai una via di mezzo: o il Cielo o l'inferno. Così, dopo una dotta dissertazione sullo sciamanismo ricalcata da Mircea Eliade<sup>1</sup>, dopo aver trattato di detto fenomeno nelle varie manifestazioni e nel linguaggio, crede di aver trovato l'adatta definizione di tutto Kuhlmann. Riconosce, è vero, che l'ambiente in cui egli è nato (la Slesia protestante), la cultura accademica e la filosofia razionalistica del tempo hanno avuto largo influsso sulla sua formazione: ma il viaggio spirituale a Gerusalemme, compiuto dalle sponde del lago di Ginevra, ha per lui un'importanza determinante. Lo studio, anzi, si allarga a dimostrare come vi sia una netta differenza tra lui e certi altri mistici: in lui non esistono le ombre diaboliche dello « sciamanismo nero ». È il tipico esempio dello « sciamanismo bianco », perché in lui non esiste né il desiderio dell'ombra, né la passione del profondo, né l'orrore dell'Inferno e nemmeno quel fascino notturno caro al Novalis: la sua estasi è una continua ascesa verso il vasto, il luminoso, l'eterno<sup>2</sup>.

Riconosce orme pietistiche nei dialoghi, spesso sensuali, tra l'anima e Gesù, ma la sensibilità espressa in questi colloqui e, più ancora, la « correttezza » delle visioni sempre rientrano nella configurazione sciamanistica: dalla prima rivelazione dopo la malattia fino alla morte.

Per noi la mistica del Kuhlmann è da inquadrarsi in una tradizione tutta tedesca, che va dal primo Medio Evo, attraverso Tauler e Lutero, fino al Böhme, ai pietisti, allo Hamann. La beata Hildegard, ad esempio, dal suo monastero di Rubertsberg nei pressi di Bingen, scriveva a San Bernardo della sua fanciullezza e delle sue visioni in modo non troppo diverso da quello in cui il Nostro, nel presentare il *Neubegeisterter Böhme*, narrava la sua vita spirituale. Scrive infatti Hildegard: « Ich habe von Kindheit an grosse, wunderbare Gesichte gehabt, die meine Zunge nicht aussagen kann, ohne dass der Geist Gottes mich lehrt, wie ich

<sup>1</sup> *Le chamanisme et les techniques arcaïques de l'extase*, Paris 1951.

<sup>2</sup> Bock, *Op. cit.*, pag. 84.

es aussagen könne... Treuer milder Vater, höre in Güte mich... die von Kindheit an niemals in sicherer Ruhe gelebt, und verstehe in dieser Seele aus deiner eigenen Frömmigkeit und Weisheit heraus, wie du vom Heiligen Geist gelehrt bist... Vor zwei Jahren sah ich dich in einem Gesicht wie einen Menschen, der in die Sonne sieht und nicht fürchtet und gar keck ist... »<sup>1</sup>. È vero che il tono umile della lettera parla più di un annientamento per accogliere Iddio nella propria anima che di conquista di Dio in diretto colloquio: ancora non c'erano stati né Eckart, né Tauler, né Lutero. Ma se il velo di umiltà ha quasi un sapore latino e fa pensare ad una Santa Caterina o ad una santa Teresa<sup>2</sup>, indubbiamente qualche battuta fa pensare al Kuhlmann. Anch'ella conosce nella visione « den inneren Sinn des Inhaltes » dei Vangeli e dei Salmi, anche a lei, nel fervore della visione ascetica, « die Seele brennt wie in Flammen », anche per lei i colloqui mistici con Cristo, la Vergine e i Santi sono colloqui reali<sup>3</sup>. Anche Christine von St. Troud volò nell'estasi verso il Cielo dalla bara in cui, apparentemente morta, fu portata nel tempio<sup>4</sup>; anche Maria von Oegnis pativa sul corpo, sensibilmente, le pene dei malati che assisteva<sup>5</sup>, anche Margarete von Ypern fu vittima di violento erotismo, « so... dass selbst die Nähe eines Knaben ihr peinlich war »<sup>6</sup>, e solo lo vinse, appagandolo nelle mistiche nozze con Cristo. Questi atteggiamenti mancano nel misticismo latino. Anche nel periodo cattolico, invece, si nota in Germania una tendenza al possesso di Dio nei sensi e nello spirito, una sostanza quasi corporea che caratterizza la visione e che, trattandosi della divinità, assume qualcosa di cosmico e vela la trascendenza di panteismo. Nelle più acute vibrazioni del sentimento non si sa infatti fin dove l'esaltazione appartenga allo spirito e fin dove appartenga ai sensi.

Per capire il misticismo e, più ancora, le estasi del Kuhlmann,

<sup>1</sup> Il testo è tratto da Ed. Lehmann, *Mystik in Heidentum und Christentum*, Berlin und Leipzig 1918, pag. 82.

<sup>2</sup> Alludo ad espressioni come « Ach, ich Aermste, und noch mehr ärmste, als ich Weib bin » ed altre simili, molto frequenti nella lettera.

<sup>3</sup> V. Lehmann, *Op. cit.*, pag. 83.

<sup>4</sup> c.s. pag. 84. Notare ad es. la differenza tra questo rapimento di natura fisica e quello, tutto spirituale, della B. Imelda Lambertini.

<sup>5</sup> c.s. pag. 84. Anche Caterina da Siena, ma per volontario sacrificio e senza alcuna compiacenza.

<sup>6</sup> c.s. pag. 85.

bisogna ripercorrere intera questa tradizione. Per San Bernardo, la prima e fondamentale condizione dell'ascesa mistica è l'umiltà, perché l'uomo può sentire in sé la presenza di Dio solo dopo essersi totalmente avvilito di fronte a se stesso<sup>1</sup>. Per altri il contatto mistico con Dio è illuminazione, e le verità vissute sono vere e proprie « Teofanie »<sup>2</sup>, perché l'estasi è un « excessus mentis », in cui l'uomo contempla Dio nel rapimento della mente al di là di se stessa, oltre la sensibilità ed oltre la ragione, nel totale silenzio delle cose esterne<sup>3</sup>.

Ma la mistica tedesca rifugge a priori da quest'annientamento: essa non è ascesa verso Dio, ma « ricerca della possibilità di questa ascesa e di riconoscimento del suo ultimo fondamento nell'unità essenziale di Dio e dell'uomo »<sup>4</sup>. L'anima è la sposa di Dio, sposo e sposa formano una cosa sola. Anche Alberto Magno, pur nella più perfetta ortodossia cattolica, ritiene « die Seele solle durch innere Zurückziehung von allem Irdischen ein Geist mit Gott werden; sie solle durch die Gnade werden, was Gott ist von Natur; sie solle sich gewissermassen in Gott verwandeln »<sup>5</sup>. Di qui alla « Vergottung der Seele » di Meister Eckhardt il passo è breve.

Ma il lato più caratteristico del misticismo in Germania è rappresentato dal fatto che la cultura, la scienza o, in altri termini, la logica non costituiscano un freno, ma siano anzi un incentivo ai voli dello spirito. Già nel Trecento la logica è logica dell'irrazionale. Meister Dietrich, ad esempio, non oppone come San Bonaventura l'idealismo platonico-agostiniano al freddo razionalismo aristotelico, ma parte proprio dallo Stagirita per dare una base al suo ascetismo. L'intelletto attivo si trasforma così in un « abditum mentis » fasciato di mistero e, per suo tramite, « l'uomo è in grado di tornare a Dio e di unirsi con lui »<sup>6</sup>. E proprio Meister Eckhardt, il fondatore di un vero e proprio misticismo speculativo, non si ferma a quest'identificazione: si spinge addirittura ad un binomio

<sup>1</sup> V. S. Bernardo, *De gradibus humilitatis et superbiae*, I, 2-3.

<sup>2</sup> V. *Epistula ad quandam familiarem suum de anima* di Isacco di Stella in « Patristica latina », Vol. 194°.

<sup>3</sup> V. Riccardo da S. Vittore, *De gratia contemplationis* e, in particolare, *De praeparatione ad contemplationem* cap. 73, in « Patristica latina » vol. 176°.

<sup>4</sup> V. N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, Vol. I, pag. 552.

<sup>5</sup> V. W. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1894, p. 238.

<sup>6</sup> V. Meister Dietrich, *De intellectu et intelligibili*, I, 9-12 e *De visione beatifica*, hg. W. Krebs-Beiträge V, N. 5-6, Anno 1906, pag. 77-79.

Dio-mondo, seguito in questa via dal suo diretto discepolo Johann Tauler. Il mondo è coeterno al Verbo, è Dio esso pure perché nulla esiste fuori di Dio<sup>1</sup>. Di qui quell'espressione insieme divina ed umana, panteistica e trascendente, sacra e profana del sovrannaturale, che non è solo dei böhmiani del secolo XVII, ma ha ben più lontane manifestazioni. Basta pensare a quel « geistlicher Minnesänger in Prosa »<sup>2</sup> che fu Heinrich Seuse. C'è in lui una simbolistica fatta di figurazioni tratte dalla natura fisica, che non è allegoria originata dal bisogno di accostare e render più comprensibili i fatti spirituali. Spirito e natura hanno lo stesso volto, come l'inverno e il dolore, l'amore e la primavera, il fiore e la donna. Su tale scia, anche certe immagini ovidiane piene di acceso erotismo trovano la loro espressione mistica<sup>3</sup>.

Né con diversità di colore e di tono Mechthild von Magdeburg narra le sue visioni, i congiungimenti della sua anima con lo sposo celeste o, quasi costantemente, quei rapimenti in cielo che le consentivano di formulare accese profezie di eventi futuri<sup>4</sup>. Siamo tuttavia ancora nel trecento, il secolo delle visioni, quando « ein Kloster wetteiferte mit dem andern; über die Visionen wurde Buch geführt; man theilte sich die innern Erfahrungen gegenseitig mit; ein lebhafter Briefwechsel mit hervorragenden Mystikern schloss sich an den persönlichen Verkehr »<sup>5</sup>. L'autorità della Chiesa, un po' con un certo equilibrio latino, un po' con minaccia di sanzioni, riusciva ancora a stabilire un limite tra sacro e profano, data la sua tradizionale diffidenza per visioni e visionari.

Poi venne Lutero e, prima ancora, quel primo umanesimo tedesco, non ancora filosofico né filologico, ma che potremmo definire faustiano, in cui platonismo e cabala, alchimia e teologia si contaminano a vicenda. In Tauler abbiamo già due presupposti che la « schwarze Kunst » del secolo successivo farà suoi: l'universale animazione della natura e la pretesa di poterne penetrare ogni mistero. La teologia mistica si trasforma nella cabala, in

<sup>1</sup> V. H. Pfeiffer, *Deutsche Mystiker der 14. Jahrhunderts*, Berlin, 1857, Vol. II, pag. 167 e segg. V. inoltre J. Tauler, *Predigten*, Frankfurt a. M. 1864, Vol. V, pag. 349 e segg.

<sup>2</sup> V. W. Scherer, *Op. cit.*, pag. 238.

<sup>3</sup> V. Bihlmeyer, *Deutsche Schriften*, Stuttgart 1907, pag. 330 e 354-60.

<sup>4</sup> V. *Offenbarungen der Schwester Mechthild v. M.*, Regensburg 1869.

<sup>5</sup> V. M. Scherer, *Op. cit.*, pag. 240.

cui « non solo le lettere e i nomi, ma le cose stesse sono segni delle cose »<sup>1</sup>.

Se in Italia vi fu sempre un netto distacco tra filosofia naturale e cultura da un lato, e religione dall'altro, in Germania ciò non avvenne. La magia taumaturgica del Reuchlin, che ammetteva che, nel nome di Gesù, chiunque potesse compiere miracoli<sup>2</sup> e quella religiosa di Agrippa von Nettesheim che ammetteva l'aiuto tanto dei demoni quanto delle sostanze celesti a scopo taumaturgico<sup>3</sup> non lasciarono indifferente Lutero: anzi quel tanto di misterioso che anima la sua dottrina — il tipico terrore dell'Inferno e del demonio, la tragica lotta tra lo spirito e la carne, la rinuncia alla libertà del volere per una misteriosa predestinazione, l'ombra cupa di cui egli vesti i contatti tra Dio, purissimo spirito, e la creatura carnale — ha indubbe origini platonico-cabalistiche, come più tardi il feroce odio per supposti maghi e streghe, la dura avversione ad ogni forma di tolleranza basata sull'intelletto ed infine il linguaggio alchimistico, tipico della mistica post-luterana, che non deriva, nel XVII secolo, dagli artifici barocchi della poesia ma, se mai, li influenza e li determina. In Lutero anche un po' di Paracelso non manca davvero<sup>4</sup>.

La totale accettazione dell'irrazionale doveva per forza dare alla religione una forma esasperata e, per di più, intransigente; inoltre le origini mistiche del luteranesimo portavano naturalmente ad un non meno esasperato individualismo, nella maggior parte dei casi prettamente ascetico. Se infatti la libera indagine dei testi fu una premessa, la sua reale conseguenza fu, malgrado il tentato ritorno ad una filosofia operata da Melantone, quell'innestarsi della mistica medievale tedesca nel nuovo panteismo magico degli Umanisti che, attraverso Sebastian Franck e Valentin Weigel, sfocia nel « Morgenroth » e nel « Mysterium magnum » di Jacob Böhme. La Trinità divina, ridotta « Will, Gemuth und Ausgang », si trasformerà ben presto in quella di Paracelso<sup>5</sup>, l'amore si concretiz-

<sup>1</sup> V. J. Reuchlin, *Capion sive de verbo mirifico*, Basilea 1494, Fol. 51 b del vol. III. V. anche Beyer, *J. R. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1871.

<sup>2</sup> V. c.s., Fol. 52 del Vol. III.

<sup>3</sup> V. Agrippa, *Occulta philosophia*, Colonia 1510, I, 1-2.

<sup>4</sup> La religione, per Lutero, è indagine libera dei testi sacri: anche per Paracelso l'uomo può migliorarsi in Dio attraverso la ricerca.

<sup>5</sup> Sale, mercurio e zolfo. V. Th. Paracelsus, *De natura rerum* I 48 e J. Böhme, *Clavis*, IX, 46.



zerà nella luce visibile, il corpo diventerà natura di Dio, cielo increato, salnitro divino<sup>1</sup>.

Il distacco dalla Chiesa di Roma non significò dunque una liberazione dall'autorità e dal dogma, ma il cadere sotto un'altra autorità e sotto altri dogmi: l'irrazionale e i suoi frutti. Il mistico cattolico ha sempre un contatto con gli altri uomini e parla un linguaggio comune; il mistico luterano, pur ponendosi problemi umani e sociali ispirati anche a sincero amore per i suoi simili, non riuscirà mai ad uscire dal proprio io ed esaurirà in sé stesso la sua missione, proprio come Kuhlmann, il profeta del « Kühlreich ».

Per uno studio sul misticismo di Quirinus Kuhlmann non c'è dunque bisogno né di prospettarsi un caso patologico, né di riferirsi ad esperienze che escano dalla tradizione culturale, religiosa e filosofica tedesca. Parlar di sani e di malati è particolarmente pericoloso: all'occhio freddo del buon senso illuministico o positivistico non v'è santo, non v'è genio che, proprio perché fuori del normale, non costituisca un caso patologico. Lo stesso Goethe — almeno questo è il nostro parere — ci sembra molto più grande e più vero in gioventù, quand'era malato, che in vecchiaia quand'era sano. Anche il cosiddetto « Halbusinn » può essere un segno d'indiscussa grandezza.

Riteniamo quindi che il problema Kuhlmann si possa porre, se vogliamo mantenerci su di una linea critica equilibrata ed obiettiva, solo in questi termini:

- 1) fin dove il suo modo di agire, riccamente documentato dalle sue opere, sia la sincera espressione del suo temperamento;
- 2) di quale natura sia il suo misticismo e quale valore debba darsi alle sue estasi;
- 3) quali siano i precedenti della sua concezione e quali influssi abbiano operato su di lui i vari ambienti in cui è vissuto, e, in modo particolare, le sette di Olanda e d'Inghilterra;
- 4) quale posto occupi il *Kühlpsalter* in seno alla poesia tedesca del Barocco e fin dove sia opera di vera poesia.

Volgere l'indagine in altro senso e soprattutto orientarci in base a premesse positivistiche o comunque in base a precon-

<sup>1</sup> V. J. Böhme, *Morgenroth*, hg. W. Schiebler, Leipzig 1931, Vol. I, p. 71.

cetti filosofici, confessionali o estetici che siano, è tempo perduto, come testimoniano da un lato la noncuranza della critica nei suoi confronti e dall'altro le conclusioni, a cui sono giunti gli autori di studi anche pregevoli sull'uomo e sull'opera.

La prima impressione che si riceve leggendo gli scritti del Kuhlmann, dopo aver rimosso quel senso di stanchezza che è inevitabile, soprattutto per la difficoltà che presentano, è che egli ebbe un temperamento chiaro e deciso fin dall'inizio e che, come espressione di esso, l'opera è sincera da capo a fondo.

L'essere nato nella Slesia dell'Opitz dove un saldo classicismo invitava a studi positivi e metodici, non è un fatto determinante, se si pensa quale consenso abbia avuto in quella regione l'opera di Angelo Silesius, non certo priva di panteismo teosofico e mistico e quella non eccessivamente diversa di Knorr von Rosenroth. La Slesia, patria di Opitz, fu anche nominata « die Heimat der Schwärmerei »<sup>1</sup> ed è logico che, tra questi due opposti poli, che pur gravitavano ugualmente nelle scuole e negli ambienti culturali dell'epoca, un giovane come Quirinus Kuhlmann, profondamente pio, alquanto malinconico e sensibilissimo, dotato di viva fantasia e portato più a cercare l'intima sostanza delle cose che la loro apparenza, si abbeverasse più al *Cherubinischer Wandersmann* che ai *Poetische Wälder*.

Nella fanciullezza si presenta come un emotivo, ma non come un debole: sensibile alle minime vibrazioni dell'anima, portato per natura a vedere una misteriosa verità nascosta sotto ogni immagine della fantasia, sentiva già innato un bisogno di agire, di operare: una specie di « furor di gloria », che lo portava a cercare un esempio tra i grandi che, negli anni di studio, aveva imparato a conoscere dai libri di storia e dal diretto contatto con i classici.

La malattia che lo colpì diciottenne acuì questa sua conformazione spirituale. La visione che ebbe, forse nel delirio della febbre, fu decisiva per lui: ma in quel che già prima aveva sentito e vissuto si ravvisano gli estremi per comprenderne l'importanza. Il ricordo di essa, su cui costantemente gli si soffermava il pensiero, dopo averlo lungamente tenuto sospeso ad un bivio, ondeggiante tra una missione culturale o religiosa da svolgere, finì, dopo

<sup>1</sup> V. E. Huhn, *Op. cit.*, pag. 165.

ulteriori esperienze, con l'orientarlo in senso decisamente religioso e mistico: così l'erudito diventò prima il « *Lehrreicher Geschicht-Herold* », poi il « *Neubegeisterter Böhme* ». Ma, in sostanza, quando mai il Kuhlmann, anche nelle prime esperienze, si è dimostrato un « puro erudito »? La sua prima opera s'intitola *Unsterbliche Sterblichkeit, das ist hundert spieler sinnliche Grabeschriften*<sup>1</sup>. È una serie di epigrafi e di brevi composizioni, per lo più tetrastiche, in cui tracciava un breve profilo d'un personaggio antico o contemporaneo che, secondo lui, fosse degno d'immortalità. Barocco sarà lo stile, la cultura e l'intonazione risentiranno del tempo, ma anche in questi primi versi non c'è la forma per la forma o l'erudizione per l'erudizione. Già la parola ha per lui un valore religioso. Sotto la veste dell'erudito in erba, cova il germe del mistico. E mistica, nel senso luterano e umanistico della parola, è quell'appassionata esaltazione della lingua che scrisse nel breve soggiorno a Jena. « *Di Teutsche Sprache ist rechthöttlich, ihre Wörter sind wunderbar, di Hoheit unaussprechlich... Unsere Mundart ist so tifsinnig, dass man täglich mehr ausforschet, i mehr man suchet... Ihre Worte stecken voller Geheimnisse und verblendet mir dere Volkommenheitssonne nicht selten meine Vernunftsaugen* »<sup>2</sup>.

Questo linguaggio è già sulla scia del Reuchlin e del Böhme, non su quella del Leibniz e di Athanasius Kircher. La passione interiore piega la cultura, la quale è assorbita e trasformata.

Jena fu per lui la prima tappa di un pellegrinaggio, che doveva concludersi a Mosca, sul rogo. Ed ogni sua rapida partenza, sempre simile ad una fuga, ogni suo soggiorno, ogni suo contatto sono determinati dal mondo interiore che opera in lui con irresistibile forza. La vita esteriore non è che un riflesso della vita interiore, realtà e fantasia non hanno un confine che le delimiti.

Tutto quel che egli compì, dunque, altro non fu che la logica conseguenza d'una mossa iniziale, lo sviluppo d'una premessa. Indubbiamente agì sempre con animo esaltato e commosso, ma quanta umanità caratterizzò i suoi atti! Se volessimo in una sola

<sup>1</sup> Questo il titolo dell'ediz. di Liegnitz (1688), citata dal Beare; la edizione di Jena (1671) aggiunge al termine « *Grabeschriften* » l'aggettivo « *virzeitige* » ed ha, come aggiunta al titolo, *Achtzehn Schertzgräber an seinen treugesinnnten Gottfried Lehmann*.

<sup>2</sup> V. *Geschicht-Herold Vorgespräche*, paragr. 6.

parola racchiudere tutte le sue svariate manifestazioni, potremmo definirle soltanto « amore ». Amore verso Dio, verso i suoi simili, verso gl'infedeli. Se qualche volta l'invettiva gli prende la mano, contro la Roma papale, Luigi XIV, i cattolici inglesi e Giacomo II, subito dopo auspica una riconciliazione in Cristo di tutti i credenti, cattolici compresi. Lo stesso Kühnreich, di cui egli amava definirsi profeta, non era un regno che doveva consentirgli di ergersi pontefice o dominatore, ma solo uno « *Herzensreich* », dominato dalla povertà evangelica e dalla reciproca comprensione.

Come uomo non venne mai meno a questi principi: se subì l'offesa non nutrì mai il rancore, non cercò la vendetta, né l'implorò da Dio. La dura ostilità di cui fu fatto segno a Londra ad opera di Anna Bathurst gl'ispirò solo un nomignolo che suonava deplorazione e non più: « *Anna Injuria* ». Sotto i riferimenti biblici, dunque, il linguaggio simbolico, le illusioni dell'irreale e dell'irrealizzabile, la vastità dei sogni spesso simile alla follia, si affermano negli anni due prerogative: la coerenza logica dell'azione e la tolleranza.

Anche l'irrazionale ha la sua logica, e l'ha anche la fantasia. Ammesso — e ciò è indubitabile — che Kuhlmann credesse fermamente di essere un predestinato, egli non poteva agire che come ha agito. Si può obiettare la poca ortodossia delle sue relazioni femminili, quell'erotismo che, senza mai apparirgli in contrasto con il fine messianico della sua vita, lo spinse prima tra le braccia di Tanneke Denijs, poi della matura vedova, infine di Maria e di Esther, le due mogli. Ma fin dove si deve parlare di erotismo? Invano cercheremmo, nelle tante allusioni a costoro nel « *Kühlsalter* » e altrove, la brama del possesso, il compiacimento dei sensi, in altri termini quella sessualità grossolana cara al secolo o, magari — come poteva essere naturale in un mistico — la mescolanza decadentistica di sesso e religione. Noteremo anzi che ognuna di queste fasi della sua esistenza è stata suggellata da precisi riferimenti biblici che, più che legittima, la dimostrano inevitabile.

Ed anche ciò, più che ad una sensualità esclusiva dell'uomo, ci fa pensare a Lutero e alle sue dottrine. Il luteranesimo, come è noto, non considera la castità come mezzo di perfezione, e Lutero fu tutt'altro che un puro, anche prescindendo da quanto narrato nel *Mönchhurenkrieg* del Lemnius. D'altra parte, mentre la teologia cattolica considera il Vecchio testamento, anche se ispirato dallo



Spirito Santo, come l'antica legge che resta valida solo in quanto non contrasta con la nuova, la teologia luterana mette ambo le leggi sullo stesso piano; quindi l'autorità dei libri dei Re o quella di Salomone e di Osea è alla pari con quella di San Paolo. Non parliamo quindi di violazione della legge, ma piuttosto di un'interpretazione libera della Scrittura e d'incrollabile certezza da parte di Kuhlmann che, quanto avveniva, fosse preordinato da Dio per reconditi fini. Pertanto queste sue relazioni vanno considerate sullo stesso piano del viaggio in Turchia, del viaggio a Mosca: come tacita accettazione di una volontà superiore, cui egli, per fede, chinava la fronte.

Esaminando la sua biografia, tanto accuratamente ricomposta sulla scia delle opere e dietro indagini minuziosissime dal Flechsig, dal Beare e, soprattutto, dal Bock, non si può giungere a conclusioni diverse. Tutt'al più si può dire che arte e vita, realtà e sogno, furono per lui una cosa sola come più tardi, se pure in ben altro senso, per un Hölderlin o per un Novalis.

La natura del suo misticismo è dunque determinata dal suo temperamento e dalla fede religiosa nella quale fu educato. Le sue estasi sono né più e né meno come quelle di tutti gli estatici: visioni interiori che, per essere una realtà vissuta, sono state considerate una realtà concreta. Né i viaggi in visione sono un fenomeno sciamanistico: tutti gli estatici ne hanno avuti o li hanno bramati. Santa Caterina de' Ricci, pur vivendo nel suo monastero di Prato, conversava a faccia a faccia con San Filippo Neri che si trovava a Roma<sup>1</sup>, la beata Anna Emmerich, a quanto testimonia il padre Schmöger, suo biografo, aveva viaggiato in visione verso una città ebraica dell'Abissinia e verso il cosiddetto « Monte dei Profeti » nel Tibet<sup>2</sup>; quindi la « Jerusalem-Geist-Reise » del Nostro è analoga a quanto narrasi di altri mistici anche cattolici. Né su tali fenomeni è possibile giungere ad una tesi concorde: il credente, sia cattolico che protestante, vedrà in essi una manifestazione del sovrannaturale, un indizio di santità; il non credente, sulle orme del Braid, del Carpenter, del Liebeault, del Mantegazza<sup>3</sup> o di più recenti scienziati come il Beck, il Buber

<sup>1</sup> V. I. Felici, *Un messaggero di Dio*, Firenze 1954, pag. 73.

<sup>2</sup> V. P.C.E. Schmöger, *Vita della serva di Dio Anna Caterina Emmerich*, tradotta da C. Boccella, Torino 1869, Volume II, pag. 275 e segg.

<sup>3</sup> Per una più ampia documentazione, v. P. Mantegazza, *Le estasi umane*, Vol. I, pag. 12 e segg.

o l'Achelis<sup>1</sup>, metterà l'estasi a contatto con l'ipnotismo e con altri fatti patologici che danno, come fenomeno, la catalessi, le allucinazioni, il delirio, l'anestesia e persino le emorragie capillari della pelle (stigmati)<sup>2</sup>. Naturalmente vi sono estasi di varia natura, ma le più elevate sono l'amorosa e la religiosa, e, a proposito, nota il Mantegazza che « sempre, nell'estasi amorosa c'è una nota di sensualità, che, invece, nell'estasi religiosa è così sbiadita da svanir del tutto o da riuscire invisibile nel rapimento ascetico »<sup>3</sup>.

Nel mondo protestante i casi di estasi non sono stati più rari che in quello cattolico: il seicento non cattolico pullula di visioni sacre e profane, verso le quali è sempre stato dimostrato un pieno rispetto. Altrimenti non ci spiegheremmo la grande quantità di proseliti di un Comenius o di un Böhme. La Chiesa cattolica distingue un'estasi naturale, che è quella contemplata dai medici o dagli scienziati come caso psicopatologico, da un'estasi sovrannaturale. Perché non si tratti di stato morboso, sono necessari alcuni requisiti, che il pontefice Benedetto XIV enumera scrupolosamente: « chi prova un'estasi sovrannaturale la teme e non se ne fida... s'invola agli sguardi altrui per timore di essere sorpreso in tale stato; si tiene alle regole della più perfetta modestia e, all'esterno, non presenta che un aspetto edificante; esce da tale stato con la pace nell'anima e la serenità in fronte;... si corrobora nell'umiltà, nella mortificazione e nella fedeltà ai suoi doveri... »<sup>4</sup>.

Quindi, alla luce della scienza positiva, Kuhlmann, in quanto estatico, fu indubbiamente un ammalato; secondo la Chiesa cattolica si giunge, per altra via, alla medesima conclusione in quanto egli si fidò sempre delle sue visioni e non ebbe dubbi sulla loro veridicità, e, lungi dal tacerne, le rese palesi a tutti con ogni mezzo. Inoltre, pur non mancandogli la serenità e la pace dell'anima nep-

<sup>1</sup> V. P. Beck, *Die Ekstase*, Bad Sachsa - Harz 1906; M. Buber, *Ekstatische Konfessionen*, Jena 1909; Th. Achelis, *Die Ekstase in ihrer kulturellen Bedeutung*, Berlin 1902.

<sup>2</sup> V. Mantegazza, *Op. cit.*, Vol. I, pag. 18.

<sup>3</sup> c.s., pag. 44 e segg.

<sup>4</sup> V. Benedetto XIV, *Sulla Canonizzazione dei Santi*, Roma 1749 e confronta quanto scrive G.B.F. Descuret, *La medicina delle passioni*, prima versione italiana, Firenze 1852. Anche il Descuret, cattolico professante e medico, è molto cauto nel definire sovrannaturale un'estasi.

pure sul patibolo, non fu mai tanto umile da nascondersi e mortificarsi. La Chiesa ortodossa protestante, naturalmente, vide in lui solo un mistificatore degno di finire per mano del boia, come infatti finì, grazie al pastore Meincke, lungi dalla patria.

Noi non amiamo cedere alla facile suggestione di aderire alla scienza medica, né, come abbiamo premesso, ad un punto di vista confessionale. Pur riconoscendo che tutto l'agire e il pensare del Kuhlmann, come del resto il suo scrivere, è al di fuori di ogni cosiddetta normalità, riteniamo che nessuno dei suoi atteggiamenti sia men che nobile, caldo e intimamente vero. Ogni mistico è un mondo a sé, dinanzi al quale non si discute: o si accetta o si respinge. Non c'è via di mezzo. Ma la commozione che suscita, in chi l'accosta, questa figura di uomo, la fede, a momenti sublime, onde placò l'affanno dell'esistenza, l'aver fissato nel verso, sempre sinceramente, quanto visse nella realtà e nel cuore, sono fattori che impongono una tacita venerazione, un sereno rispetto, dal quale una critica che ha per oggetto l'arte e l'idea, non si può sottrarre.

D'altra parte, come già abbiamo notato, non sfugge ad un esame più approfondito sul piano storico che il Kuhlmann ha dinanzi a sé tutta una tradizione che, se non prepara il suo atteggiamento spirituale, almeno lo giustifica; in secondo luogo è da tener presente come negli ambienti da lui frequentati, non fu mai un isolato ed ebbe non solo ammiratori e sostenitori, ma anche dei seguaci, se risponde a verità il fatto che, dopo la sua morte, si sia creata più d'una setta ispirata alle sue idee.

Abbiamo già dimostrato come la sua concezione mistica abbia la duplice impronta tedesca e luterana: restano ora da sottolineare altri precedenti a nostro parere tutt'altro che insignificanti. La sua idea di tornare ad un Cristianesimo universale era particolarmente sentita, in quell'epoca, specialmente in terra fiamminga, dove da poco si era spento Ugo Grotius, suo valido sostenitore. Né ad altro tendevano, pur per altre vie, il Böhme e il Comenius: sia dunque sul piano ragionativo che sul piano mistico dominava incontrastato un bisogno d'intesa, uno spirito di tolleranza reciproca, generato anche dagli orrori della Guerra dei Trent'anni. Kuhlmann va sentito anzitutto in questa atmosfera, nella quale un unico fine accomuna la chiara dissertazione *De veritate religionis Christianae*, sia con *Lux e tenebris*, sia col *Kühlpsalter*, sullo sfondo di una spiritualità attiva ed insieme contemplativa, larga-

mente diffusa in tutti gli strati intellettuali e non aliena da tendenze mistiche e cabalistiche, volta a trovare un mezzo qualsiasi, purché cessassero le lotte religiose e tutti i credenti tornassero fratelli. Se si considera a fondo quale trauma abbia causato in tutta l'Europa centrale un trentennio di guerra, feroce come tutte le guerre ideologiche e religiose, se si pensa quale influsso abbia operato in ogni settore delle lettere e del pensiero<sup>1</sup>, molto dell'enigmatico del *Kühlpsalter* si chiarisce di colpo.

Anche le tante sette dell'epoca traggono lì la loro ragion di essere: la diffidenza per le chiese ufficiali, la cui contesa aveva insanguinato l'Europa, portava al desiderio d'un contatto immediato con Dio, libero da schemi: la ricerca di un possesso della verità in atto d'amore, senza i cavilli sillogistici dell'aristotelismo, senza discussioni pastorali o chiesastiche sull'infallibilità della Bibbia, che sempre presupponevano una completa accettazione. I fautori d'una coscienza nuova volevano un congiungimento con Dio in atto d'amore, sentir piena la forza del mistero, abbandonarsi all'irrazionale, espressione viva e vera della fede. Questo carattere appartiene alle correnti più disparate: dai pietisti che sempre maggiormente si affermavano in terra tedesca, ai Rosenkreuzer, ai böhmiani, ai quaccheri. Solo questa comunità d'ideali spiega la reciproca collaborazione, anche sul piano pratico, di sette ideologicamente tanto diverse, ma comunque legate da un unico desiderio: sottrarsi alle formule di una Chiesa costituita, sia essa la cattolica sottoposta ad un papa « cui un Pilato astuto non nega nulla »<sup>2</sup>, sia l'anglicana, la luterana, la calvinista divenute, nel concetto degli spiriti liberi, strumenti all'arbitrio di capi di Stato, le cui mire erano in piena antitesi con lo spirito dei Vangeli.

Questo legame appare chiarissimo sia dalle simpatie che suscitò il giovane Kuhlmann nei vari ambienti, sia dall'aiuto concreto che egli ricevette da gente dei più svariati ceti. In Olanda, terra della libertà religiosa e roccaforte dei « Rosenkreuzer » fin dal 1622, vivevano, oltre le sette locali, tutti coloro che l'intransigenza aveva cacciato dalla Germania, ove la « Konkordienformel »

<sup>1</sup> Un quadro efficace delle condizioni morali della Germania al tempo della guerra dei Trent'anni possiamo trarlo dagli epigrammi del Logau, una delle opere più significative dell'epoca.

<sup>2</sup> La frase è del Lessing (*Gedanken über die Herrnhuter*).

del 1580<sup>1</sup>, anziché un elemento di pacificazione, era stata il documento ufficiale, su cui fondava la sua autorità una Chiesa riformata, non meno rigida e intransigente della cattolica. Ridotta la pratica religiosa all'interpretazione dei testi biblici e a determinati riti, era logico che non vi fosse posto per i mistici, i quali, pur avendo dato vita al primo luteranesimo, furono aspramente combattuti dal luteranesimo stesso divenuto istituzione.

Pur ammettendo, in sostanza, che ognuno di questi capi-setta avesse una propria dottrina, si possono stabilire tuttavia tre correnti: una ispirata al Böhme, che faceva capo a Johannes Rothe, cui aderirono, tra gli altri, Friedrich Breckling e Alhart De Raedt; una di « Joachimiten », da cui, pur con tendenze personali assai spiccate, derivava Antoinette Bourignon; una dei cosiddetti « Engelbrüder » fondata da Johann Georg Gichtel, che, pur legata ai böhmiani, aveva una più accesa ostilità verso il mondo della cultura e riteneva la castità e la preghiera prime basi della perfezione. Né mancavano nuclei di chiliasti, tra cui emergeva Tanneke Denijs.

Indubbiamente un comune vincolo riuniva queste correnti che, se diverse nei dettagli, avevano in comune la natura mistica, la fede nelle visioni, la dottrina della predestinazione senza alcuno spiraglio per una qualsiasi libertà dell'arbitrio, ed infine una caratteristica mescolanza di Bibbia e di magia. Questi requisiti inducono a pensare che il legame che univa queste conventicole sia stato costituito dal « Rosenkreuz », e ciò per due ragioni: sia perché tutte ne seguivano sostanzialmente le idee e ne accettavano apertamente le dottrine, sia perché la loro stessa sopravvivenza e, più ancora, la larghezza di mezzi di cui disponevano, fa pensare all'azione di un'organizzazione segreta molto potente<sup>2</sup>. E che Kuhlmann abbia avuto contatti diretti con il Rosenkreuz lo attesta la natura tollerante del suo misticismo ispirata alla *Fama*

<sup>1</sup> Fu redatta nel 1576 per volere del principe elettore Augusto di Sassonia, nell'intento di porre fine alla lotta tra intransigenti e moderati. Fu pubblicata a Dresda nel 1580, come ultimo libro del *Corpus doctrinae* della Chiesa luterana, più noto come *Konkordienbuch*. Esso conteneva inoltre i tre Simboli Ecumenici, il testo della Confessione di Augsburg, gli articoli smalcadici del 1537 e i due catechismi di Lutero.

<sup>2</sup> Il « Rosenkreuz » fu, come è noto, una setta segreta. Ai tempi del Kuhlmann era ancora agli inizi, ma nel secolo successivo, estesasi in Germania (Neues Rosenkreuz) assurse ad una potenza da rivaleggiare con i Gesuiti.

*fraternitatis*<sup>1</sup> e quel tanto di misterioso che circonda il suo viaggio in Russia, cui probabilmente il suddetto ordine non fu estraneo.

La formazione mistico religiosa del Kuhlmann iniziata in Germania, si è completata in Olanda, la terra dov'egli è tornato nelle ore più cruciali della breve esistenza e donde si mosse per l'ultimo viaggio. In Inghilterra ebbe forti protezioni, ma anche forti delusioni, di cui il Kühlpalter è fedele testimonianza: in Olanda, se pure in forma meno vistosa, non gli mancò mai comprensione ed aiuto costanti. Il suo attaccamento a questa terra, da lui preferita anche alla nativa Germania ove, a quanto ci risulta non tornò mai più, se non di passaggio, è dovuto esclusivamente alla perfetta aderenza della sua spiritualità con quella della mistica olandese. Abbiamo parlato di un influsso di Ugo Grotius, e non a caso. Se infatti si osservano, oltre che le opere, i piani e le aspirazioni dei mistici olandesi, come pure dello stesso Kuhlmann, non sfugge, se l'esame è attento, come malgrado l'ascesi e — diciamo pure — la fantasia, malgrado il fervore mistico spesso tumultuoso e confuso perché facente leva sul magico e sul misterioso, costoro conservino sempre una coerenza di fede e d'azione, un intimo equilibrio che li tiene lontani dal fanatismo e dall'intolleranza, la coscienza di una legge suprema che deve imporsi in tutto il mondo perché legge del cuore. In ciò ravvisiamo l'eredità spirituale del Grotius, sentimentalmente pio, ma di una chiarezza di pensiero tutta umanistica, sostenitore di ciò che è natura, ma anche di ciò che è legge<sup>2</sup>.

Questo carattere « olandese » domina tutta l'opera del Nostro, e anche la vita, tanto ad essa legata. Pur nelle ardue concezioni, nei disegni apparentemente pazzeschi, egli ebbe sempre una chiarezza d'idee che sorprende, una sicurezza degna di chi agisce sapendo di obbedire ad una legge infallibile.

Non troviamo simile concordanza, né simili frutti nell'ambiente inglese, formato da tardivi anabattisti davidiani o da quaccheri. Che tra le sette inglesi e quelle d'Olanda sia esistito un legame è

<sup>1</sup> La *Fama fraternitatis des löblichen Ordens des Rosenkreuz* (1614) insieme con la *Konfession der Sozietät des Rosenkreuz* e alla *Chimische Hochzeit Christiani Rosenkreuz*, costituiscono tutta la dottrina della setta. Furono erroneamente attribuite a J. V. Andrea.

<sup>2</sup> V. Grotius, *Naturrecht gegenüber dem religiösen jus divinum*, Amsterdam 1662.

indubbio: l'*Apologia* di Robert Barclay non era nota e seguita in Olanda meno che in Inghilterra, e Edward Richardson ebbe stretti legami con Johannes Rothe. Ma invano cerchiamo a Londra la chiarezza di idee, la fede in una missione universale. Le sette religiose indipendenti, costituzionalmente più deboli e sostenute più da iniziative private che da una salda organizzazione, hanno, come elemento predominante, le donne. Il sentimento molto spesso si traduce in sentimentalismo, il che dà al mondo ascetico un'intonazione più dilettevole che seria. Anche qua confluiscono echi di tutte le correnti, dai böhmiani ai profeti del « Wonder Boeck », ma gli adepti non giungono mai a mettersi su di uno stesso piano, a dar vita ad un'azione comune.

Se in Inghilterra Kuhlmann trovò chi protestasse la più grande avventura della sua vita, il viaggio a Costantinopoli, bisogna pur dire che nessun'orma di pensiero gli derivò da quell'ambiente. Il misticismo inglese, di solito poco noto e forse eccessivamente trascurato, non poteva avere lo sviluppo e la forza del misticismo tedesco. Wicleff era stato poco più che un episodio. La tradizione francescana di Oxford s'era spenta con la Scolastica. D'altra parte il temperamento inglese tanto portato, per sua natura, a valori empirici e positivi, era alieno da ogni slancio che fosse solo del cuore. Quel che Kuhlmann vi trovò si può riassumere in poche parole: l'amicizia di un uomo, il Bathurst, che tuttavia finì dopo il fallimento del viaggio in Oriente, l'ostilità dell'elemento femminile che ebbe infine il sopravvento. I *Kühlpsalmen* di quel periodo risentono di quest'atmosfera: lotte, diatribe, incomprensioni, amarezze. Quanto contrasto con le pagine piene di giubilo che aveva scritto in Olanda!

Il quinto regno doveva aver inizio in terra inglese, ma quaccheri e filadelfi non erano meno ostili ad esso che i cattolici di Giacomo II. Per Kuhlmann significò riprendere la via del pellegrino, verso una meta ignota.

Un altro elemento non può sfuggire allo studioso che accosta queste sette mistiche: il valore che esse danno alle opere, in netto contrasto con l'ortodossia luterana. Il tema della carità, dell'azione reciproca, è in loro costante: anche i grandi sogni di una conversione degl'infedeli e della fratellanza universale vanno molto al di là di quell'interpretazione della Bibbia, cui solo volgevasi la Chiesa ufficiale di Wittenberg. Anche il Kuhlmann fu trascinato

da questa « That », faustiana o umanistica che sia, e ad essa sottomise in ogni momento quanto di simbolico e di ermeneutico visse e tramandò. Non vogliamo ravvisare — sarebbe troppo semplicistico — un influsso indiretto dei santi e dei mistici del cattolicesimo, ma ciò è comunque una prova della coscienza che questi dissidenti ebbero di certi limiti del protestantesimo, il quale, in ossequio a certe formule sorte da una mala comprensione di San Paolo e di Sant'Agostino, finì col negare il lato del Cristianesimo, che più di tutti è radicato nella natura dell'anima umana.

Ma di tutte le riflessioni che la complessa figura del Kuhlmann suscita in chi l'avvicina, la più importante è quella che riguarda il documento che ci ha lasciato: la sua opera. È nostra convinzione, infatti, che egli sia stato anzitutto poeta, e forse soltanto poeta. Non a caso rammentavamo Hölderlin e Novalis alludendo ad una vita che è poesia e ad una poesia che è vita.

Quel barocco che tanto ha impressionato il Flechsig e soprattutto il Bock, non costituisce un ostacolo tra noi e lui: vi sono due specie di barocco: uno di maniera, che consiste nel costruire a freddo castelli di carte a suon di metafore e di parole grosse con un'immaginativa elefantica e legnosa, e uno di temperamento, che porta a sentire, pur con la massima sincerità, in modo smagliante, concitato ed insieme corporeo, o meglio, come direbbe il Nietzsche, dionisiaco. Per accostare simili ingegni non si può partire dalla compostezza apollinea dei rinascimentali e tanto meno da una freddezza positivista, che solo riconosca valido l'equilibrio raggiunto da una forma di poesia, nata quando le passioni si sono placate. C'è anche chi scrive in pieno tumulto, nel cuore della tempesta: e il Nostro è uno di questi.

Riconosciamo pure ai suoi scritti in prosa, che pur non mancano di accoratezza e di calore, un valore essenzialmente documentario. Tranne infatti il *Lehrreicher Geschicht-Herold* e il *Neubegeisterter Böhme*, che introducono nel mondo della poesia ed esprimono in ogni riga un interno travaglio, che vanamente l'autore cerca di placare, gli altri sono sorti in attimi di sosta e di meditazione. Naturalmente si può parlare di sosta e di meditazione sempre in conformità con il temperamento di chi scrive: quindi, anche in essi, il tumulto di queste riflessioni, sia in lingua tedesca che in lingua latina, si esprime in forma adeguata. Di limpido, in Kuhlmann, esiste solo la coerenza dell'idea base. Tali ci appaiono quegli opu-

scoli, che vorrebbero essere dei trattati ma che in sostanza non lo sono, dedicati alle profezie e alle rivelazioni del Böhme e del Rothe, come pure i *Lehr-Hof-Tugend-Sonnenblumen*, l'opera dei vent'anni.

È da notarsi inoltre, sia nella prosa che nel verso, l'assoluta mancanza di un'evoluzione poetica o comunque formale: l'osservazione del Bock circa una maggiore complessità simbolica negli ultimi scritti<sup>1</sup> è puramente marginale: possiamo dire che tale simbolismo è un tentativo di esprimere visioni più complesse e non altro, perché il carattere acceso della profezia e della visione si riscontra in tutto Kuhlmann: sia quando parla di eventi della sua vita come nel *Quinariis* o nel *Prodromus quinquennii mirabilis* o nelle epistole parigine<sup>2</sup>, sia quando tratta argomenti religiosi<sup>3</sup> o di pura erudizione profana<sup>4</sup>. Un'evoluzione è naturale in coloro la cui arte rappresenta una progressiva acquisizione di valori o il maturarsi d'una concezione artistica o filosofica, non in chi inizia e finisce sull'impulso d'un'ispirazione mistica. Cambieranno i temi, ma il tono sarà sempre lo stesso.

Circa la poesia del Kuhlmann, dagli *Himmlische Libesküsse*<sup>5</sup> al *Kühlpsalter*<sup>6</sup>, facciamo nostro, senza riserve, l'acuto giudizio del Trunz: « Um die Zusammenhänge von Rationalismus und Irrationalismus... zu erkennen, und einen der stärksten Sprachschöpfer des Barock kennenzulernen, brauchen wir eine Ausgabe von Q. Kuhlmann »<sup>7</sup>. La logica dei sentimenti, infatti, la tipica logica dell'irrazionale, domina incontrastata dall'inizio alla fine e si esprime con il linguaggio dell'inesprimibile. Se si pensa quali passioni, spesso contrastanti e violente, egli abbia vissuto, devesi

<sup>1</sup> V. Bock, *Op. cit.*, pag. 105.

<sup>2</sup> Trattasi di tre gruppi di epistole. Il primo, intitolato *Lutetier- oder Pariserschreiben* è diretto a Friedr. Breckling, Georg Wende, John Bathurst, Magd. von Lindaw e fu pubblicato a Londra nel 1681; il secondo, intitolato solo *Pariserschreiben*, è diretto a Joh. Rothe, Tanneke von Schwindern, H. Fr. Mercurius e A. Bourignon e fu pubblicato a Amsterdam nel 1680; il terzo, *Sechstes Pariserschreiben*, Amsterdam 1688, è diretto a Otto Fabern.

<sup>3</sup> *Epist. Leidenses, Londinensium catholica* e tutti gli opuscoli vari.

<sup>4</sup> Il *De arte magna sciendi* e i *Responsoria* dedicati al Kircher.

<sup>5</sup> Il sottotitolo della raccolta, uscita a Jena nel 1671, è *über die fürnehmsten Oerter der hochgeheiligten Schrift*.

<sup>6</sup> Quest'opera, le cui composizioni datano dal 1672 al 1689, oltre gli otto libri e l'indice pubblicati tra il 1684 e il 1687 a Amsterdam, comprende anche i *Kühl-Jubel*, pubblicati tra il 1687 e il 1689, entusiastica espressione della sua missione politica. I più importanti sono dedicati al re di Svezia, agli Elettori e allo Zar.

<sup>7</sup> V. E. Trunz, *Die Erforschung der deutschen Barockdichtung*, 1940.

concludere che il linguaggio da lui usato, e solo quello, è in grado di esprimere un simile mondo interiore. E siccome detto linguaggio consente sempre un colloquio tra chi scrive e chi legge, non si può essere severi nel giudicare, tanto più se si pensa alla « Kombinationskunst » di certa poesia tedesca dei nostri giorni<sup>1</sup>.

I *Libesküsse*, accorati e talvolta saturi di abbandono sentimentale, ci rivelano un Kuhlmann ancora nella tradizione della lirica religiosa del secolo. Pur nella spiccata originalità, dovuta all'impronta lasciata nella mente e nel cuore dalla visione prima ed ai costanti riferimenti autobiografici, ci si sente la vena meditativa e pensosa del Weckherlin, anche se il Nostro non si è mai lasciato tentare dalle forme chiuse del sonetto e della canzone; ci si sente la contemplazione stupita e talvolta fanciullesca di Friedrich von Spee; quando dal volto della natura sembra scaturire la viva lode di Dio, il tono del salmo e l'intonazione biblica del linguaggio fanno pensare a certi aspetti del Fleming<sup>2</sup>, ma più di tutti, nella mescolanza già completa d'umano e di divino, è presente il Silesius, la cui orma si accentua, anziché spegnersi, nella prima parte del *Kühlpsalter*<sup>3</sup>.

Il misticismo del Kuhlmann è di natura tipicamente speculativa: in tal senso è erede diretto dell'Eckhardt e del Tauler. Il *Kühlpsalter* è infatti un susseguirsi d'immagini e d'introspezioni, in cui la linea base, in sostanza coerente, traspare appena dal pullular delle riflessioni, il più delle volte tradotte in simboli. Questo suo modo di poetare egli stesso lo definì « Davidisiren », e non a torto: il procedimento, la ricerca degli effetti poetici, ricorda molto da vicino il libro dei Salmi. Ciò, naturalmente, per gli otto libri del Salterio: i *Kühljubel* sono così profondamente radicati nell'esperienza da lui vissute, da non consentire alcun raffronto.

Nei primi libri l'elemento meditativo e patetico predomina su quello profetico. Spesso hanno l'aspetto dello sfogo di un'anima pia che, mentre più cerca Dio, tanto più si sente da lui abbandonata:

<sup>1</sup> V. mio articolo su « Poesia nuova », Settembre 1960, intitolato « La poesia tedesca del dopoguerra ».

<sup>2</sup> Ad es., la lirica *Nach des VI. Psalmens Weise*.

<sup>3</sup> Cfr. la lirica del Silesius *Liebe, die du mich zum Bilde* e il 10° dei *Kühlpsalmen*.

« Schau, Vater, her! du kennst allein mein Hertz!  
 Wi lange sol sich mehren Angst und Schmerz?  
 Besuchst du mich mit solchen Prüfungsplagen?  
 Komm, Jesus, komm, um meine Last zutragen »<sup>1</sup>.

Il tremito dell'anima diventa quasi un tremito fisico. Più sente in sé di essere chiamato ad una grande missione, più, conscio della sua debolezza, ne dubita e paventa.

« Ist dis dein Wort? Welch jammervoller Stand?  
 Ist aber nicht? Wi wirts von mir verbannt?...  
 Ist deine Stimm, mein Gott, was dar zuhoehren?  
 Und wiltu Gott, mein Gott, mich gantz zerstoehren? »<sup>2</sup>

E appena sente che è vero, che egli è realmente l'eletto, il cuore gli trabocca d'entusiasmo, e anche il verso, fremendo, si accende e palpita in una lode cantata a piena voce:

« So hertzlich gern dich lobt mein gantzer Sinn,  
 weil loben Gott mein ewiger Gewinn:  
 So hertzlich gern wil Er Ruff, Seel, Geist, Leben  
 und was du gabst, dir, Hoehster, wider geben »<sup>3</sup>.

Con questo tono, ora più acceso ora più tenue, ora più limpido, ora più confuso, il Kuhlmann sottolinea ogni avvenimento della sua vita, sempre sollevandolo da terra e rivivendolo in Dio. Efficaci, a proposito, i *Kühlpsalmen* scritti durante le sue vicende preconiugali e coniugali, di cui citiamo qualche passo, come testimonianza del suo stato d'animo lungi da ogni forma di erotismo. Ecco un'eco diretta della felicità vissuta a Lubeca, nei primi mesi della sua unione con Tanneke Denijs:

« O Libewig! Du hast mich neu beseelt!  
 Dein Feuerquall hat sanfftmutt sanfft verlihen!  
 O Geistewig! was mir in mir verhoehlt,  
 Das wil nun itzt im hoechsten Wachsthum blühen.  
 O Lichtewig! Ich war sehr matt,

<sup>1</sup> V. 10. *Kühlpsalm*, str. 1.

<sup>2</sup> c.s. str. 5 e 20. In tutta la lirica si sentono riecheggiati i temi fondamentali dei salmi 84° e 85° della Bibbia cattolica (85° e 86° della Bibbia di Lutero).

<sup>3</sup> V. 10° *Kühlpsalm*, str. 24.

sehrhungrig und nimmer satt  
 in grossem Durst, den du so bald gestillt,  
 Mit Güttern mich, o süsse Lib, erfüllt!  
 Du brachtest mit des Himmellebens Wasser:  
 Erquikktest mich, ob ich war dein Verlasser »<sup>1</sup>.

Sempre sotto forma di preghiera egli si esprime, anche quando, durante il viaggio a Costantinopoli, sente tutto il peso della presenza della vedova Van Lindaw e delle « figliastre »:

« Mein eigen Haus beginnt mich mehr zuschwaechen,  
 Als alle List der Feinde noch gewürkt!  
 Di Thraene mus aus Seel und Auge brechen!  
 Du weist, mein Gott, was taeglich mich umzirkt!  
 I schaerffer es di schaerffste Achtung zäumet,  
 Um Aergerung von allen abzuzihn:  
 I mehr und mehr wird Falschheit eingeräumet,  
 Das ich von ihm, wanns moeglich, wolt entflihn »<sup>2</sup>.

Non sempre, nel *Kühlpsalter*, egli usa l'endecasillabo, in cui la piena dei sentimenti raggiunge una pacatezza solenne; spesso, nelle composizioni più immediate, affiorano l'ottonario e il novenario, quasi sempre da lui trattati con quell'agilità e con quella duttilità, che ben tradiscono un lungo tirocinio di stile fatto in giovinezza. Ecco un accurato riecheggiamento del *De profundis*, scaturito durante la vana attesa a Costantinopoli:

« Ich schrei zu dir, Dreieinger Gott,  
 Aus tiffer Angst in Noth halb todt,  
 Mit Hertzensquall umringet!  
 Jehova hoehr um Jesus bitt!... »<sup>3</sup>

Ecco invece un grido di gioia, nella limpida musicalità degli ottonari, scritto quando, dopo le lunghe peripezie del ritorno, la nave giungeva in vista di Amburgo:

« Libes Teutschland! Sei gesegnet,  
 Denn mein Vater nimmt mich weg!  
 Was in dir ist mir begegnet,  
 Leitet mich von deinem Steg! »<sup>4</sup>

<sup>1</sup> V. 37° *Kühlpsalm*, str. 13.

<sup>2</sup> V. 25° *Kühlpsalm*, str. 5.

<sup>3</sup> 29° *Kühlpsalm*, str. 1.

<sup>4</sup> V. 9° *Kühlpsalm*, str. 1.

Veniamo ora a quei lati della sua lirica, il cui linguaggio risente più da vicino della tecnica barocca, e non tarderemo a convincerci che, anche dove la selva di parole si fa più folta ed intricata, dove la profezia si fa più accesa e la retorica sembra abbondare, è sempre il temperamento che agisce e mai l'artificio per l'artificio. Abbiamo altrove notato come, sul mondo interiore del Kuhlmann, il suo secolo abbia largamente influito: la moda di un'arte fatta di esuberanze non poteva lasciar indifferente chi già era portato in tale direzione dalla propria natura.

Quand'egli pensava alla missione politica, al « Kühnreich » da realizzare nel mondo, non aveva ondeggiamenti o timori: non cantava quindi con l'ansia di chi tende affannosamente alla meta, ma con la gioia impetuosa di chi l'ha già raggiunta. In tanta piena di sentimenti, ogni parola è un grido. Al ringraziamento rivolto a Dio da chi è giunto, per sua grazia, alle soglie del tempio immortale, segue commossa e violenta, l'evocazione dei profeti che gli hanno fatto da guida.

« Triumf! Gott hats vollbracht! Triumf! was er gewolt!  
Triumf! es ist geschehn! Triumf! was nun gesollt!  
Triumf! Sein grosser Arm! Triumf! hat uns geleitet!  
Triumf! Gott ists allein! Triumf! der alls bereitet!  
.....  
Triumf! wir sehn in uns! Triumf! das Tempelthor!  
Triumf! Da Drabitz weis! Triumf! da Rhom ein Mohr!  
Triumf! Da Joris, Boehm! Triumf, mit uns erschinen!  
Triumf! Da Tauler redt! Triumf! Mit Engelbrecht! <sup>1</sup>  
Triumf! da Kregel darf! Triumf! mit Hermann <sup>2</sup> lehren  
Triumf! Da Gottesvolk! Triumf! Empfängt sein Recht!...  
Triumf! o Prachttriumff! Triumf! zum Jesusspil!  
Triumf! Triumffs Triumff! Triumf! der ohne Zil! <sup>3</sup>.

Il canto è estatico, ardente. Il grido « Triumf! » non è un artificio retorico, è una cadenza orchestrale. Il barocco aveva ben altri mezzi, consacrati da fior di poetiche, per giungere ai suoi

<sup>1</sup> Hans Engelbrecht (1599-1642) che, con ricchezza di toni poetici e calda convinzione aveva descritto l'annientarsi dell'io nell'estasi, è ritenuto dal Nostro uno dei « Kühlpropheten ».

<sup>2</sup> Hermann von Huden, bavarese. Nulla di lui si conosce tranne il titolo di un'opera, *Göttliche Offenbarungen*, pubblicata a Lüneburg nel 1665.

<sup>3</sup> V. Salmo conclusivo dei primi 4 libri del *Kühlpsalter*, str. 1 e 5.

bisticci di lingua e di senso. Qui non si assiste alla creazione di una flora artificiale, morta pur nel suo rigoglio, ma allo straripar d'un torrente, che ormai più nessuna riva può contenere.

In altri inni trionfali muteranno il metro e la cadenza, ma non la piena dei sentimenti. Ecco il canto con cui, a Losanna, dette inizio al suo viaggio spirituale a Gerusalemme, la città che accolse il Salvatore gridandogli « Osanna » <sup>1</sup>.

Hosann! Di Stund ist da! Hosann ! der grossen Wunder!  
Hosann! Es ist vollbracht!  
Hosann! Komm, Jesus, komm! Hosann! Ich bin dein Zunder!  
Hosann! Dein A.L.L.S. erwacht!... <sup>2</sup>

Talvolta il linguaggio sfiora lo « Stabreim » con effetti quasi wagneriani:

« O Feuerbränd', die lieblich mich durchbeben  
O wonnevolle Wunde, segensreich! » <sup>3</sup>;

talvolta invece si spegne con umiltà quasi francescana, in un tono minore, quasi smorzato, che ricorda la chiusa del Canto delle creature:

« Auf, lobet und preiset und danket dem Herrn,  
im Himmel und Erden, von nahe und fern! » <sup>4</sup>

Non crediamo di dover aggiungere altre citazioni per provare l'enorme ricchezza, sia di temi che di linguaggio, del *Kühlpsalter*. Né crediamo che sia il caso di voler trovare dei riferimenti precisi in seno alla lirica del seicento tedesco che, se erotica, arieggia le esuberanze sensuali del Marino ed ha la complessità formale dei marinisti, se religiosa scorre calda, ma piana, come tutta l'in-nografia protestante. Riferirsi poi, per puri accostamenti marginali al linguaggio di Abraham a Sancta Clara, tipicamente ora-

<sup>1</sup> V. nota 2 pag. 25.

<sup>2</sup> V. 78° *Kühlpsalm*, str. 1 e 3.

<sup>3</sup> V. 54° *Kühlpsalm*, str. 9.

<sup>4</sup> V. 83° *Kühlpsalm*, str. 1.

<sup>5</sup> V. W. Wackernagel, *Proben der deutschen Poesie seit dem Jahre MD*, Basel 1840, pag. 500 e segg. Il raffronto con Abraham a Sancta Clara riguarda tuttavia solo i *Kühlpsalmen* 45° e 103°.

torio, molto spesso scurrile e volutamente artificioso, ci sembra un errore, come un errore sarebbe se, per la ricchezza di colori e di toni, volessimo giungere ad un raffronto con la letteratura gesuitica, tedesca e non tedesca, del secolo.

La poesia del Kuhlmann è soltanto l'espressione di una personalità vigorosa anche se estatica, limpida anche se tempestosa, sincera anche nelle espressioni più apparentemente complesse e retoriche. Ciò premesso, si deve dedurre che il suo linguaggio, malgrado certe apparenze esteriori, ha ben poco a che fare con quello in uso nel seicento, se si toglie il lato lessicale e sintattico.

Se mai, l'impronta tipicamente personale di questa poesia, fedele espressione di situazioni interiori tradotte in verso di colpo, senza passarle attraverso i calmi filtri della riflessione, ci fa pensare ad altri poeti di epoche più vicine e soprattutto dell'ottocento romantico. Kuhlmann, nei suoi multiformi caratteri di uomo e di poeta, non fu di temperamento meno romantico che barocco. Se, infatti, intendiamo per romantico chi, spezzando ogni equilibrio formale, esprime nell'arte tutto se stesso identificando un sogno con una realtà vissuta, anche il *Kühlpсалter* trae la sua validità poetica dalle stesse fonti donde la trassero lo *Hyperion* e la *Penthesilea*. Trattasi sempre della trasfigurazione d'una realtà vissuta in quanto sentita. Nel mondo hölderliniano questa trasfigurazione avrà l'azzurro dei cieli di Grecia, nel Kleist la primitività barbarica d'un'ossessione, nel Nostro il fervido tormento di chi brama la conquista di Dio. Quindi, pur nella diversa efficacia dei risultati artistici, siamo sullo stesso piano. E siccome questa trasfigurazione esiste, siccome è costantemente operata dal calore dell'animo di un individuo che somiglia solo a se stesso, anche il suo linguaggio ha un'impronta che richiama, oltre che a Hölderlin e a Kleist, a Wagner e a Nietzsche. È l'impronta dionisiaca che accosta questi nomi, non i temi cui la loro arte ha dato vita.

Per questo ci sembra strano che la critica tedesca sia stata tanto trascurata e severa verso il Kuhlmann, ora riecheggiando giudizi di marca illuministico-positivista, ora condannando, in base a presupposti diversi, la sua opera come falsa di contenuto e pazzesca nella forma. L'epoca recente ha mostrato un maggiore interesse, ma, in sostanza, l'opera di una delle più vive figure del misticismo germanico non è ancora stata messa nella luce che le spetta. Né esiste un'edizione che possa consentire un accosta-

mento più completo e meno faticoso a chi intende approfondire tali studi.

Un uomo che, per tutta la vita, è stato fedele a un ideale, che per esso ha saputo affrontare la morte, che, con piena sincerità, ha donato, pegno d'amore, tutto se stesso, ha diritto ad un riconoscimento, anche se, in fondo al suo essere, s'è annidato un pizzico di follia, il che non è davvero un peccato mortale per un poeta. Scrive infatti quello spirito ameno del Logau che

« Wann keine Torheit mehr wird sein,  
so wird die Menschheit gehen ein ».

ALFIO COZZI



FRIEDRICH SCHILLER  
LEGENDE UND WIRKLICHKEIT

Noch heute, zweihundert Jahre nach seiner Geburt, gehört Schiller zu den umstrittensten Gestalten unter den grossen Deutschen. Bereits von seinen Zeitgenossen, aber auch von der Nachwelt, wurde er ebenso überschwenglich gefeiert wie masslos getadelt. Schon am Ende von Schillers Leben beginnt seine Volkstümlichkeit: er wurde zum Sinnbild für das Schicksal der Nation, für die politischen Wandlungen der Staats- und Gesellschaftsauffassung und die Freiheitskämpfe der Völker des 19. und 20. Jahrhunderts. Fast alle politischen Bewegungen in der Zeit nach seinem Tod haben sich mehr oder weniger auf ihn berufen: die Generation der Freiheitskriege ebenso wie der bürgerliche Liberalismus der Frestreden von 1859, später dann die Wilhelminische Ära in den Schillerfeiern von 1905, und heute ist es das zwiegespaltene Deutschland, das diesseits und jenseits des eisernen Vorhanges in Schiller seinen legitimen politischen Ahnen zu finden glaubt, den Kronzeugen für die Wiedervereinigung Deutschlands, sei es im Zeichen der freien Welt oder im Zeichen einer sog. nationalen Demokratie auf sozialistischer Grundlage.

Haben sich nicht *zu viele* politische Bewegungen auf ihn berufen? Hat man darüber nicht den *Dichter* Schiller vergessen? Sogar noch als «Kampfgenosse Hitlers» ist ja sein Name missbraucht worden. Vielleicht hat ihm das Lob seiner Verehrer noch mehr geschadet als die Kritik seiner Gegner. Denn mit diesem Lobe entstand bereits vor hundert Jahren die Legende von Schiller als dem Vorkämpfer des nationalen Gedankens und, widerspruchsvoll damit vermischt, die Legende von Schiller als

---

Conferenza tenuta il 25 settembre 1959 a Stuttgart, e in seguito in altre città, tra cui Roma e Napoli (2 dicembre 1959).

dem Repräsentanten eines wirklichkeitsfremden moralischen Idealismus. Ganz im Gegensatz dazu war Goethe nach Nietzsches prägnanter Formulierung der grosse Einzelfall unter den Deutschen, der ohne Folgen blieb, merkwürdig unabhängig von Zeit und Zeitgeist, auch nach seinem Tode niemals Dichter der Nation und wenig geeignet, ihr zum Vorbild oder zur Führerschaft zu dienen.

In der Tat: Schillers Nachruhm blieb zwiespältig. Neben der Geschichte des Schillerruhms und ihrer politischen Legendenbildung kennt der Chronist auch die Geschichte des Schillerhasses, die bereits mit den bösen Verspottungen und Travestien des frühromantischen Kreises um Friedrich Schlegel beginnt. Es galt als vornehm, ihn lächerlich zu machen oder lächerlich zu finden. Er wurde als ein Dichter ohne Differenzierung gescholten, ohne Psychologie, ohne Wirklichkeitsdarstellung. Wenn man auch im Kreis um Stefan George den Philosophen Schiller als Lehrer der Schönheit bewunderte, so geschah das doch auf Kosten seines ganzen übrigen Werkes. Umgekehrt wiederum wurde von anderer Seite unter Berufung auf Ludwig Klages die Schillersche Philosophie und der Einfluss Kants als Krebschaden für seine Dichtung angeprangert. Sie habe die unmittelbare, die dionysische Tragödie zerstört. Schiller galt im stillschweigenden Einverständnis als zu vulgär, zu populär, um ihn für die moderne Bildungswelt noch ernst zu nehmen. Hat ihn nicht Alfred Kerr als moralisierenden Pöbelmann verspottet? Welcher Hohn!

«Nichts an dir war scheel und niedrig  
Teurer Schiller, edler Friedrich».

Oder man erinnere sich an Nietzsche, der Schiller der Schönrederei und der glänzenden, aber leeren Allgemeinreden bezichtigte: «Der Moraltrampeter von Säckingen». Schlimmeres und Entstellenderes liess sich über ihn nicht mehr sagen.

Erst Thomas Mann, dem wohl niemand Mangel an sublimer Nuance und aristokratischer Distanz vorwerfen kann, hat mit seiner bewundernden, nicht etwa kritischen Gedächtnisrede vom 9. Mai 1955 die Gestalt Schillers für das Schrifttum als geistigen Raum der Nation zurückgewonnen. Denn so wie einst Schleiermacher seine Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern richtete, so wandte sich Thomas Mann auch an

die Gebildeten — unter seinen Verächtern, den Verächtern Schillers.

Vielleicht ist heute erst der Zeitpunkt gekommen, an dem auch diejenigen, die sich zur sogenannten Bildungselite rechnen, begreifen lernen, dass Schiller nicht unter, sondern immer noch oberhalb ihres eigenen Niveaus liegt. Schiller hat sich nicht vor uns, sondern wir haben uns vor Schiller zu verantworten. Das ist nicht bloss als die übliche «Phrase» einer «Festrede» von mir gemeint. Dazu gehört freilich, dass der Nebel der Vorurteile, Missverständnisse und bewussten Verfälschungen, der die Gestalt dieses unvergleichbaren Mannes verhüllt und damit unkenntlich gemacht hat, dieser Nebel von Schiller-Bewunderung und Schillerhass, aus dem sich die Legende nährt —, endlich zu weichen beginnt, und der Blick frei wird für die Wirklichkeit seiner Person, für die unteilbare Einheit seines Lebens und seines Werkes und seiner Existenz als Dichter, Philosoph und Geschichtsschreiber.

Allerdings hat auch die Legende ihren wahren und berechtigten Kern. Lüge und Wahrheit sind wunderbarlich in ihr gemischt. Schillers Popularität ist offensichtlich ein Bestandteil, der noch zu seinem Wesen und seinem Werk mitgehört. Es kann nicht zufällig sein, dass er für so viele divergierende Bestrebungen der Deutschen um den Sinn ihres Deutschtums und ihrer Nation zum Sinnbild werden konnte.

Es muss eine Symbolkraft von ihm ausgegangen sein, die im Überpersönlichen und damit auch im Politischen ihre eigentliche Wurzel hat. Freilich ist so etwas immer unvermeidlich mit manchem Missbrauch und manchem Götzendienst verbunden. Sieht man jedoch genauer hin, so entzieht sich das Grossartige und Vielfältige von Schillers Gestalt den vereinfachenden Formeln und praktischen Nutzenwendungen.

Das hat bereits der alte Goethe genau gewusst. Noch zu seinen Lebzeiten entstand die Schiller-Legende, die jedoch mit Goethes eigenem Bild von seinem grossen Freund so gar nicht übereinstimmte. Der Nachwelt galt Goethe als der Aristokrat und Schiller als der Demokrat. Was aber sagt Goethe selbst über Schiller? «Der letzte Edelmann sans tache et sans reproche», «so gross am Teetisch, wie er im Staatsrat gewesen sein würde», «weit mehr ein Aristokrat als ich, der dennoch», und fast klingt

es ein wenig wie leiser Neid, « das merkwürdige Glück hatte, als besonderer Freund des Volkes zu gelten ».

War aber Schillers Popularität wirklich ein Glück? War sie nicht zugleich auch ein Verhängnis?

Schon Adalbert Stifter hat sich von dieser Popularität abgewandt. Manches schien ihm dabei « falscher Glanz » zu sein, der das Übel der Sentenzen, Phrasen und Hohlheiten begünstigt habe. Aber Stifter wusste ebenso, dass sich Schillers Bedeutung darin nicht erschöpft. Hören wir Stifter selbst: « Noch immer wird Götzendienst mit Schiller getrieben, und ich fürchte nicht mit dem grossen, sondern mit dem flitternden... » Oder Grillparzer: « Meine Herren! Lassen Sie uns Schiller feiern als das, was er war: als grossen Dichter, als ausgezeichneten Schriftsteller, und ihn nicht bloss zum Vorwand nehmen für weiss Gott was für politische und staatliche Ideen. »

Diese Warnung ist auch heute noch allzu berechtigt. Ist ja doch an Stelle der Bewunderung für Schillers Größe bis in unsere Tage hinein der « Götzendienst » der Legende getreten. Das gilt vor allem von jenem unwahren Bilde von Schiller als dem nationalen Dichter, vom Volkstribunen, der einen « humanen Patriotismus » gepredigt habe. In Wahrheit ist Schiller niemals politischer Dichter im Sinne einer bestimmten vaterländischen Tendenz gewesen. Wer ihn dafür hält, verwechselt ihn mit seinen Epigonen, mit Theodor Körner oder Georg Herwegh.

Das hat er selber wiederholt unmissverständlich ausgesprochen. In den *Xenien* steht das berühmte, viel umstrittene Epigramm:

« Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens;  
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus ».

Im Brief an Körner vom 13. Oktober 1789 lesen wir: « Das vaterländische Interesse... ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt... Es ist ein armseliges, kleinliches Ideal, für eine Nation schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einer so wandelbaren, zufälligen und willkürlichen Form der Menschheit, bei einem Fragmente (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stille stehen. »

Daran hält Schiller auch weiter fest. Im Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 25. Januar 1795 heisst es: « Wir wollen, dem Leibe nach, Bürger unserer Zeit sein und bleiben; sonst aber und dem Geiste nach ist es das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen wie des Dichters, zu keinem Volk und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein. »

Solche weltbürgerliche Gesinnung finden wir auch schon beim jungen Schiller. In der Ankündigung seiner Zeitschrift « Rheinische Thalia » sagt er im Jahre 1784: « Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient... ein Bürger des Universums, der jedes Menschengesicht in seine Familie aufnimmt und das Interesse des Ganzen mit Bruderliebe umfasst. »

Schiller war aber ebenso « Weltbürger », wie er auch « Staatsbürger » und « Hausvater » gewesen ist. Das Jahrhundert, in dem er lebte, hat er bei aller Kritik durchaus bejaht und an den Geschicken seiner eigenen Nation stets lebendigen Anteil genommen. Liebe zum Vaterland ist ein durchaus charakteristischer Zug seines Wesens. Jedoch ist seine Auffassung vom Dichter und seine eigene dichterische Gestaltung ebenso wie sein philosophisches Denken Zeit seines Lebens von jedem direkten oder indirekten « Nationalismus » frei geblieben. Es gehört gerade zum Faszinierenden seiner Gestalt, dass er so durchaus deutscher, ja schwäbischer Dichter war und doch zugleich auch kosmopolitischer Schriftsteller für die Menschheit blieb. Gewiss kann und soll der Dichter in seiner « Vorstellungsart » seinem Vaterland nicht entfliehen. Aber man erweist seiner Heimat keinen Dienst, wenn man den Dichtern « Nationalgegenstände zur Bearbeitung » empfiehlt. Heisst es doch in Schillers Schrift *Über das Pathetische*: « Nur ein barbarischer Geschmack braucht den Stachel des Privatinteresses, um zu der Schönheit hingelockt zu werden, und nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt. »

Warnend hat Schiller hervorgehoben, dass die unmittelbare Forderung, « den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden » für den Dichter nur verhängnisvoll sein kann. Sein Wirkungsfeld muss immer das Ganze der Menschheit sein. Darum darf und soll die Kunst des Schönen

und des Erhabenen nur mittelbar, nicht aber direkt eine politische und moralische Wirkung ausüben.

So wie die Legende vom Freiheitsdichter der Nation nur wahr ist, soweit sie sich auf Schillers vaterländische Wirkung bezieht; unwahr aber, soweit sie das von Schiller geforderte Weltbürgertum des Dichters und Philosophen verschweigt, so hat auch jene andere Legende vom Moralisten und Sittlichkeitsapostel Schiller, vom sogenannten Schillerschen «Idealismus» fast durchweg zu einer verhängnisvollen Verfälschung geführt. Schiller ist sehr viel härter und reicher, als er in der Vorstellung der meisten lebendig ist. Es darf nicht verschwiegen werden, dass das verharmloste Schillerbild weitgehend zu Lasten des früheren deutschen Unterrichtes geht, der Schillers Werk lange Zeit zum Sammelplatz von Zitaten und Sentenzen gemacht hat, über die sich erbauliche Bildungs-Aufsätze schreiben liessen. In Wahrheit hat der Umgang mit Schiller etwas Gefährliches, und er ist alles andere eher als ein Dichter für höhere Töchterschulen. Seine Gestalten führen und verführen zugleich. Immer steckt in seinem Moralismus noch ein verborgener Immoralismus, der dem grossen Entschluss, dem grossen Abenteuer oder auch dem grossen Untergang nachjagt. Indessen: auch der Immoralist Schiller sucht nach den höchsten Werten, die unser Dasein auf Erden zu adeln vermögen. Das Undefinierbare, ja Bedrohliche von Schillers Grösse empfand bereits der junge Jean Paul, noch ehe er den Dichter persönlich kannte. Sein Porträt genügte bereits, um ihn aufs höchste zu erregen. «Schillers Porträt schlug wie ein Blitz in mich ein: es stellt einen Cherubim mit dem Keime des Abfalls vor, und er scheint sich über alles zu erheben, über die Menschen, über das Unglück und über die Moral. Ich konnte das erhabene Angesicht, dem es einerlei zu sein schien, welches Blut fiesse, fremdes oder eignes, gar nicht satt bekommen.»

Von jeher hat die Gestalt des grossen Verbrechers für Schiller eine suggestive Anziehungskraft gehabt. Das naive szenische Modell für fast alle seine Dramen ist nichts anderes — als die Kriminalgeschichte, und das Gleiche gilt von seinen Erzählungen. Aber Schillers Interesse am Verbrecher ist paradox. Denn dieser ist ihm gerade wegen der höchsten sittlichen Möglichkeiten des Menschen so wichtig. Hören wir ihn selbst: «Es kostet den konsequenten Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst,

eine einzige Umkehrung der Maximen... um die ganze Konsequenz und Willensfestigkeit, die er an das Böse verschwendete, dem Guten zuzuwenden.»

Das ist keine vereinzelte Äusserung. In Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* heisst es am Eingang thematisch: «In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen.»

Bereits 1789 hat er für seine Zeitschrift «Rheinische Thalia» eine Rubrik *Gemälde merkwürdiger Menschen und Handlungen* angekündigt. 1792-95 gab er die berühmte französische Sammlung ungewöhnlicher Kriminalfälle von Pitaval heraus und schrieb dort in der Vorrede: «Man erblickt hier den Menschen in den verwickeltsten Lagen, welche die ganze Erwartung spannen, und deren Auflösung der Divinationsgabe des Lesers eine angenehme Beschäftigung gibt. Das geheime Spiel der Leidenschaft entfaltet sich hier vor unseren Augen, und über die verborgenen Gänge der Intrige, über die Machinationen des geistlichen sowohl als weltlichen Betrugs wird mancher Strahl der Wahrheit verbreitet... So enthüllt uns oft ein Kriminalprozess das Innerste der Gedanken und bringt das versteckteste Gebilde der Bosheit an den Tag.»

Ist es nicht, als ob wir hier den jugendlichen Dichter der *Räuber* noch einmal sprechen hörten! In der Tat hat Schillers sogenannte Moralität wie sein ganzes Wesen etwas Prometheusches, er ist sittlich bis zum Vermessenen und bis zum Abenteuerlichen. Nur die Extreme des höchsten Sittlichen und der entschiedenen Absage an das Sittliche finden seine leidenschaftliche Anteilnahme. Für ihn rücken von Jugend an der grosse Verbrecher und der grosse Tugendhafte nah aneinander. So heisst es schon in den teilweise später unterdrückten Vorreden zu seinem ersten Drama *Die Räuber*: «Man stösst hier auf Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seines Gleichen ist». Oder über Karl Moor, die verirrte grosse Seele: «Ein Geist, den das äusserste Laster nur reizet, um der Grösse willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erheischt, um der Gefahren willen, die es begleiten.»

Grösse, Kraft, Gefahr, ja noch Kühnheit und Neuheit der Intrige, darin lag für Schiller immer eine besondere Anziehungskraft, mag sie sich nun zum Bösen oder zum Guten entscheiden.

« Jedem, auch dem Lasterhaftesten ist gewissermassen der Stempel des göttlichen Ebenbildes aufgedrückt, und vielleicht hat der grosse Bösewicht keinen so weiten Weg zum grossen Rechtschaffenen als der kleine; denn die Moralität hält gleichen Gang mit den Kräften, und je weiter die Fähigkeit, desto weiter und ungeheurer ihre Verirrung, desto imputabler ihre Verfälschung. »

Wie enthüllend ist Schillers Äusserung über den Philosophen Reinhold in Jena in einem Brief an Reinwald vom 29. August 1787: « Er wird sich nie zu kühnen Tugenden oder Verbrechen, weder im Ideal noch in der Wirklichkeit erheben, und das ist schlimm. Ich kann keines Menschen Freund sein, der nicht Fähigkeit zu einem dieser beiden oder zu beiden hat. »

Auch Schillers Held Marquis Posa im *Don Carlos* ist ja der verwegene Menschengreifer und Menschenformer, der um seines grossen ideellen Zieles willen sogar zu sehr zweideutigen und bedenklichen Mitteln greift und dabei scheitern muss. Ja, Schiller verteidigt das ungewöhnliche Raffinement des grossen Bösewichtes, zum mindesten für die Tragödie, weil die Konsequenz seiner Maschinerie uns noch zu « ergötzen » vermag, « obgleich Anstalten und Zweck unserem moralischen Gefühl widerstreiten ». Erstaunliche Sätze finden wir in den dramaturgischen Schriften bei dem angeblichen Moralisten Schiller: « Hingegen rechnen wir dem konsequenten Bösewicht die Besiegung des moralischen Gefühls, von dem wir wissen, dass es sich notwendig in ihm regen musste, zu einer Art von Verdienst an, weil es von einer gewissen Stärke der Seele und einer grossen Zweckmässigkeit des Verstandes zeugt, sich durch keine moralische Regung in seinem Handeln irre machen zu lassen. »

Hier bedarf es freilich der näheren Auslegung, damit nicht eine neue Legende von Schillers Immoralismus entsteht, von Schiller als dem Vorläufer — zu Nietzsche. Denn gerade, weil der Historiker Schiller wie sein Wallenstein wusste, dass dem bösen Geist die Erde gehört und nicht dem guten, hat er umso leidenschaftlicher nach einer Reinigung dieser Erde verlangt. Schillers Moralität, und zwar die richtig und positiv verstandene Moralität, erwächst aus dem Aristokratischen seines Geistes. Nicht der grosse Haufe ist zum höchsten Erhabenen fähig, sondern nur die heroische Seele, die ihre Kräfte bis zum Äussersten anzuspannen vermag. Schiller hat an den Menschen die höchsten, ja nahezu

für ihn nicht mehr ertragbaren Forderungen gestellt: er nannte sie « die Menschwerdung des Heiligen » oder den « Übergang des Menschen in den Gott », und er verstand darunter, dass der Mensch in einer vom Widergöttlichen bedrohten Erde dem Göttlichen erst zu seiner eigentlichen Geburt verhelfen soll. Das ist gewiss nicht die Sache von « Jedermann ». Dieser Vorgang aber ist es, den die Phantasie in der Tragödie gleichsam vorwegnimmt. Tragödie ist immer nur in der Grenzsituation möglich. Sie führt an jenen Wendepunkt, wo der Mensch, der Fremdling auf Erden, aus freiem Entschluss das Böse in das Gute zu verwandeln vermag. Nicht die « Tugend » als Zufriedenheit über moralisches Recht tun ist für Schiller von Interesse, wohl aber jene « Tugend », die an die « heroische Verzweiflung » grenzt. « Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grad, in der Verzweiflung sind moralisch erhaben, ... und was kann auch erhabener sein als jene heroische Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben selbst in den Staub tritt, weil sie die missbilligende Stimme ihres innern Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann? »

Von den *Räubern* bis zu dem hinterlassenen dramatischen Fragment *Demetrius* zeigt sich Schiller als ein Meister des Theaters, der alle Mittel suggestiver Beeinflussung souverän einzusetzen versteht. Aber gleichzeitig bedeutet die Bühne für ihn Tribunal, Gerichtshof, auf dem über den Menschen sowohl im zeitlichen wie im überzeitlichen Sinne entschieden wird. Schon in seinen frühesten Anfängen erlebt er die Bühne als eine überpersönliche soziale Macht, die eine vermittelnde Funktion zwischen den beiden auseinandergerissenen Mächten der Zeit, zwischen Staat und Religion, zu übernehmen hat. Das steht bereits in der Schrift von 1784 *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* zu lesen: « Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt... Die Schaubühne übernimmt Schwert und Waage und reisst die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebot. »

« Moralische Anstalt », das ist oft missverstanden worden. Nicht eine Zwangsjacke oder erzieherische Dressur ist damit gemeint, sondern die Bühne als Gerichtshof, der inmitten der

katastrophalen Auflösung der Gesellschaft die moralische, und das heisst in der Sprache des 18. Jahrhunderts die *geistige* Weltordnung zu repräsentieren hat.

Noch im Jahre 1803 hat das Schiller in seiner Vorrede zur *Braut von Messina* verlangt. Freilich den Glauben seiner Jugend besass er damals nicht mehr. In seinen Anfängen konnte er noch den berühmten Satz Lessings: «Wären wir eine Nation, so hätten wir auch ein Theater» auf kühne Weise umkehren: «Wenn wir erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.» In seiner späteren Zeit hingegen ist es die Aufgabe der Kunst, den Menschen erst frei zu machen, damit er, nach dem Durchgang durch die «ästhetische Erziehung», sich erneut den Widersprüchen der politisch-gesellschaftlichen Welt, aber nunmehr in einer veredelten und veredelnden Weise zuwende.

Schillers Dramen sind wie seine Balladen populär durch ihre sinnlichen Effekte, ihre bunten Lichter, ihre dialogisch zugespitzte Spannung, ihre fast reisserische Nähe zur Kriminalgeschichte. Aber oft hielt man sich dabei zu sehr an den rhetorischen Schwung seiner Worte, an sein viel beredetes und übel beleumdetes «Pathos», ohne die gewaltigen Anstrengungen seines Geistes nachzuvollziehen. Furchtbar sind die Anfechtungen und Gewissensentscheidungen, denen die Schillerschen Helden ausgesetzt sind: diese verirrt grossen Seelen, in denen die Frage nach dem Höchsten niemals verstummt. Wer auf gewaltsame Weise in die Irre ging, kann dennoch aus freiem Entschluss, wie Karl Moor in den *Räubern*, Posa im *Don Carlos*, Maria in der *Maria Stuart*, Don Cesar in der *Braut von Messina*, wenn auch nur mit dem Opfer des eigenen Lebens, zum Anwalt einer ewigen Gerechtigkeit und damit einer Reinigung der Welt werden. Bereits Schillers Räuber Karl Moor ist ein Don Quixote und ein gefallener Engel zugleich. Sie alle, ob nun verzweifelnde Verbrecher, scheiternde Empörer oder in die Verklärung eingehende Geister, sind vom Stempel jener Grösse geprägt, die aus dem erhabenen Weltlosen und gefährlich Prometheischen der immer wieder revoltierenden Schillerschen Existenz stammt.

Prometheus — mit diesem mythischen Sinnbild des Abendlandes hat Schiller selbst das Wesen der Tragödie gedeutet. In seinem Nachlass finden sich darüber einige wenige aphoristische Bemerkungen: «Die Tragödie macht uns nicht zu Göttern, weil

Götter nicht leiden können, sie macht uns zu Heroen, das ist göttlichen Menschen, oder, wenn man will — zu leidenden Göttern, Titanen. Prometheus, der Held einer der schönsten Tragödien, ist gewissermassen das Sinnbild der Tragödie selbst.»

Wir haben am Anfang von der legendären ideologischen Verfälschung des Schillerschen Werkes gesprochen. Aber man sollte davon jenen göltigen Mythos scheidern, der Schillers eigener Grösse gilt. Da möchte ich in erster Linie wieder an den alten Goethe erinnern. Wie lapidar sein Ausspruch über Schiller: «Großartig, auch wenn er sich die Nägel beschnitt». Oder jene andere, ergreifend schlichte und gerade darum so geheimnisvolle Aussage: «Das war ein rechter Mensch und so sollte man auch sein.» Auch das berühmte Wort des alten Goethe in seinem Brief an Zelter vom 10. November 1830 über Schiller wollen wir nicht vergessen: «Schillern war eben diese Christus-Tendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln.»

Mit solchen Aussagen ist die Gestalt Schillers ins Religiöse, ja ins nahezu Heilige erhoben worden. Aber zum Mythos seiner Grösse gehört auch das ganz Andere, das Aufrührerische, Revolutionäre, Prometheische. Dazu passt die Charakteristik, die sein Jugendfreund Scharffenstein von ihm gegeben hat: «Wäre Schiller kein grosser Dichter geworden, war für ihn keine Alternative, als ein grosser Mensch im aktiven politischen Leben zu werden; aber leicht hätte die Festung sein unglückliches, doch gewiss ehrenvolles Los werden können.» Oder die Worte Hugo von Hofmannsthal im Schillerjahr 1905 über ihn als den «Anwalt» und Konquistador, den erobernden Abenteurer: «Er war der grösste Abenteurer, den die Geschichte des Geistes kennt — durchstürmte die Weltanschauungen und richtete sich in ihnen ein, wie in unterjochten Provinzen.»

Grösse charakterisiert nicht nur die Schillersche Person, sondern auch den Stil seines Lebens. Wie eine Legende ist bereits die Geschichte seiner Jugend immer wieder nacherzählt worden. Aber eben hier haben sich Lüge und Wahrheit seltsam miteinander vermischt. Sie hört sich so schön an und lässt sich so gut verfilmen, die story vom bösen Herzog und vom revolutionären Dichter, der ihm Widerstand leistete. Sie ist viel zu populär, als dass sie sich jemals ausrotten liesse. Hat ja doch bereits der auf dem Hohen Asperg vom Herzog eingesperrte Dichter Schubart,

ein begeisterter Bewunderer von Schillers *Räubern*, die Militärakademie Karl Eugens eine «Skavenplantage» genannt, und kann man sich nicht auch auf Schillers eigene temperamentvolle Äusserung aus dem Jahre 1784 dafür berufen: «Neigung für Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, worin ich erzogen ward und widersprach den Plänen seines Stifters. Acht Jahre rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel.» Aber diese Legende, deren Entstehung Schiller selbst mit begünstigt hat, entspricht so nicht der Wirklichkeit. Ihr Wahrheitskern bleibt jener Mut und jene Geisteskraft, die zu Schillers Grösse gehören, der Sprung in ein Leben der Unsicherheit und Gefährdung, das Wagnis für die Dichtung und nur für die Dichtung!

Wer sich unvoreingenommen mit den Tatsachen vertraut macht, der wird nicht mehr leugnen können, dass Schiller dem Herzog und seiner Akademie auch Entscheidendes verdankt. Sein Sinn für gesellschaftliche und staatliche Probleme, sein Organ für Grösse und Ruhm, seine Vorliebe für alle Formen des «Männerbundes», das alles konnte sich nur in diesem und keinem anderen Umkreis entwickeln. Bildungsfeindlich war die Akademie gewiss nicht. Sie war vielmehr in ihrer Art erstaunlich modern und ein geschichtlicher Repräsentant der grossen Wende vom Barock zur Aufklärung. Manche bedeutende und gelehrte Köpfe sind aus diesem Institut hervorgegangen, das sich allmählich bis zur Hohen Karlsschule und damit zur Universität erweiterte. Jedoch hat diese Schöpfung nach dem Tode des Herzogs Karl Eugen keinen Bestand gehabt.

Auf der anderen Seite darf der Chronist nicht verschweigen, die Akademie blieb ein widerspruchsvolles Gebilde: sie war auch die militärisch abgeschlossene Anstalt, die jeden Kontakt mit der Aussenwelt untersagte, aber ebenso eine Bildungsstätte, in der durchaus fortschrittliche, jugendliche und dem Neuen aufgeschlossene Lehrer gewirkt haben. Allerdings vollzog sich die Pflege der Wissenschaften und Künste im Geist des aufgeklärten Absolutismus, unter der allgegenwärtigen Sonne des «grossen Karl», im unverbundenen Nebeneinander von niedrigster Devotheit und höfischer Vornehmheit. Dagegen musste Schillers eingeborener Instinkt für Freiheit rebellieren.

Bindung und Freiheit, hier lag für Schiller von Jugend an ein ihm aufgegebenes Grundproblem. Auf der einen Seite findet sich

bei ihm sein Leben lang ein echtes Verständnis für Autorität und Führung, auf der anderen ist die Sehnsucht nach einer uneingeschränkten Freiheit ein elementarer Grundzug seines Geistes, der ihm die Einordnung in jede Form des gemeinschaftlichen Lebens, und ganz besonders die in eine Militärakademie, zum Problem machen musste. Sogar dem moralischen Gesetz sagte noch der Klassiker Schiller seine Gegnerschaft an, wo es ihm erdrückend und versklavend entgegentrat. Familie, Vaterland und Staat: das waren für ihn von der Natur selbst gewollte Ordnungen, die der Einzelne und die Gesellschaft respektieren müssen, wenn sie nicht in das Chaos des Verfalls geraten sollen. Doch umgekehrt werden für Schiller auch alle politischen Ordnungen, die nur noch Macht und Unterwerfung kennen, wie das Spanien Philipp II. oder die Zwingherrschaft Geßlers in der Schweiz, zum Inbegriff des Bösen, gegen die sein Wille zur Freiheit leidenschaftlich rebellierte. Die Voraussetzung für seinen Willen zur Freiheit ist sein unheimlich realistisches Wissen um die Unfreiheit, in die die europäische Menschheit immer mehr hineingeraten ist. In diesem möglichen Widerspruch von Ordnung und Freiheit lagen für ihn von frühester Jugend an Konfliktstoffe, an denen sich der geborene Dramatiker entzündet hat. Stets ist Schiller revolutionär und konservativ zugleich gewesen, darin gewiss auch ein typischer Schwabe.

Nach dem Gewalttamen seiner Jugendjahre wird Schillers Leben später beruhigter und ausgeglichener. Sein Dasein als Ehemann, Bürger und Professor gibt ihm trotz aller wirtschaftlichen Sorgen einen zuverlässigen, beständigen Halt. Aber nie verlässt ihn das Bewusstsein eines frühen, vorzeitigen Endes. Schon in den Gedichten des jungen Schiller, die er in der *Anthologie auf das Jahr 1782* zusammengefasst hat, spüren wir die Schwermut des Todes: «Aus dem Frühling der Natur, aus dem Leben wie aus seinem Keime wächst der ew'ge Würger nur.»

Immer wieder beschäftigt den Mediziner und Dichter Schiller, später dann den Schüler Kants, der unüberwindliche Zwiespalt von Geist und Stoff, von moralischer Selbstbestimmung und Versklavung an die Sinnenwelt. Immer wieder fragt er sich von neuem, wie es möglich ist, dass der selbstherrliche freie gesetzgeberische Geist «an das starre Uhrwerk eines sterblichen Körpers geflochten» ist. Aber auch seit seiner Jugend gehen alle seine

philosophischen Ideen auf eine Überwindung dieses Widerspruches, sei es im Gedanken der « Liebe » oder des « Schönen » oder des « Erhabenen ».

Der Widerstreit von Geist und Körper bleibt ja auch das entscheidende biographische Problem des Schillerschen Lebens. Er wollte Herr werden über alles Stoffliche und sei es auch mit der gewaltsamsten Anstrengung. Im Bewusstsein seiner Sendung als Dichter musste er sein Werk dem lähmenden Widerstand eines kranken Leibes buchstäblich abringen. Mehr als einmal sah er sich gezwungen, dem Tod « ins Gesicht » zu sehen und seinen Mut dadurch zu stärken. Sachlich und eben dadurch erschütternd heisst es im späteren Sektionsprotokoll, nach Schillers Tod, am 19. Mai 1805 über die zerstörten Organe: « Bei diesen Umständen muss man sich wundern, wie der arme Mann so lange hat leben können. »

Der 34jährige schreibt jene grossartig stolzen und doch auch wieder beklemmend traurigen Sätze an Goethe: « Leider aber, nachdem ich meine moralischen Kräfte recht zu kennen und zu gebrauchen angefangen, droht eine Krankheit meine physischen zu untergraben. Eine grosse und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben in mir zu vollenden, aber ich werde tun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltenswerte aus dem Brande geflüchtet. »

Der Tod ist in Schillers Jugend das Faktum, das seinen Glauben an eine durch Gott und in Gott gerechtfertigte Welt zu erschüttern droht. Aber seine Schwägerin, Karoline von Wolzogen, berichtet aus seiner letzten Zeit ein Gespräch, das der damals schon schwerkranke Dichter mit ihr geführt habe und das mit den sie tief bewegenden Worten schloss: « Der Tod kann kein Übel sein, da er etwas Allgemeines ist. »

Man wird ohne Übertreibung sagen dürfen, dass Schiller seine Lehre vom Erhabenen nicht nur gedichtet, sondern auch gelebt hat, getreu seinem Bekenntnis aus dem Gedicht *Das Ideal und das Leben*:

« Werft die Angst des Irdischen von euch »

So sehr Schiller von jeher den Tod als den Gegenspieler seines Daseins erkannt hat und ihn moralisch zu entmächtigen suchte,

so sehr er wusste, dass der Mensch auf Erden nur ein « Fremdling » ist, dessen wahre Heimat nur ein « unvergängliches Haus » sein kann, er blieb trotz allem eine weltaufgeschlossene und den Menschen zugewandte Natur. Mensch zu sein erschien ihm immer nur in der Kommunikation, nie in der Isolierung möglich. Die Begabung zur Freundschaft gehört zu seinen hervorstechendsten Zügen. Das beginnt bereits auf der Militärakademie, setzt sich fort in den Freundschaften mit Christian Gottfried Körner und Wilhelm von Humboldt und gipfelt in dem vielleicht grössten Ereignis der deutschen Geistesgeschichte, in der seit Herbst 1794 einsetzenden Freundschaft mit Goethe. Dieser auf « Ernst » und « Liebe » gegründete Bund, der die radikale Opposition der beiden so wesensverschiedenen Dichter voraussetzt und sie dennoch überwindet, ist zum Inbegriff dessen geworden, was uns allein berechtigt von einer deutschen Klassik zu sprechen. Aber auch hier gibt es Schiller-Legende und Schiller-Wirklichkeit. Blosser Legende ist jene harmonisierende Vorstellung von den beiden Dioskuren, die gleichsam Hand in Hand durchs Leben gegangen sind. Schiller blieb für Goethe ein tief beunruhigendes, rätselhaftes Phänomen, von dem Gesetz seiner eigenen Natur unwiderstehlich geschieden. Erst im hohen Alter rettete er sich vor dem Unverständlichen in jene mythische Sinnggebung Schillers, von der wir schon gesprochen haben.

Und Schiller selbst? Hatte er nicht am 9. März 1789 an Körner mit nahezu selbstzerstörerischer Aufrichtigkeit geschrieben: « Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, dass das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward *sein* Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muss *ich* bis auf diese Minute noch kämpfen. » Daneben freilich steht jenes andere Bekenntnis vom 2. Juli 1796 an Goethe, in dem sich der ganze Adel von Schillers Gestalt verrät: « Dass es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit gibt als die Liebe. » Oder jener Satz im Brief an die Gräfin Schimmelmann: « Meine Bekanntschaft mit Goethe halte ich auch jetzt, nach einem Zeitraum von sechs Jahren, für das wohlthätigste Ereignis meines ganzen Lebens... Ich darf wohl sagen, dass ich... auch nicht einen Augenblick an seinem Charakter irre geworden bin. »

Schiller war kein politischer Dichter, wenn man darunter bewusste Tendenzdichtung für ein ausserkünstlerisches Ziel



versteht, aber er ist dennoch der einzige Fall eines grossen politischen Schriftstellers unter den Deutschen. Bis heute hat diese politische Sprengkraft nichts von ihrer Aktualität verloren. Seine Abrechnung mit dem totalitären Staatsdenken *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (1789/90) wurde von den Geschwistern Scholl als Flugschrift gegen den Nationalsozialismus verbreitet. So bleibt der Umgang mit ihm überall dort erregend und spannungsvoll, wo es nicht um das Individuum und seine Eigentümlichkeiten geht, sondern um die Menschheit und ihre jeweiligen politischen Ordnungen. Ganz anders als Goethe hat Schiller seine Werke niemals als Bruchstücke einer grossen Konfession aufgefasst. Auch in seinen Briefen spricht er nur wenig von sich selbst; umso mehr aber von den Aufgaben, die dem Menschen auf dem unermesslichen Weg zur Wahrheit und zur Freiheit gestellt sind. Das eigene Ich war ihm nur das Zufällige, so gewaltig auch Schillers eigene Persönlichkeit war. Hingegen gehört die Frage nach den ewigen Ordnungen des Menschseins und nach dem zeitlichen Schicksal, das sie unter den Bedingungen des in der Geschichte handelnden Menschen erfahren, zu den zentralen Anliegen seines Denkens. Es war für ihn immer eine politische und eine religiöse Frage zugleich. Hier liegt der Kernbereich nicht nur des Philosophen, sondern auch des Historikers und des Dramatikers, der in alle Verzweigungen seines Lebens ausstrahlt. Die Verfälschungen der Schiller-Legende aber beginnen dort, wo die Nachwelt diese ungeheure Spannung von Religion und Politik entweder auf einen unpolitischen « philosophischen Idealismus » oder auf einen massiv « politischen Nationalismus » reduziert hat.

So gross auch Schillers politische Wirkungen waren, nie sollte man darüber vergessen: ihr eigentlicher Ursprung ist und bleibt Schillers Dichtertum. Unter dem Eindruck von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* schrieb er den kühnen Satz: « So viel ist indes gewiss, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn. » In der Tat: nichts ist törichter als das alberne Geschwätz, Schiller sei kein eigentlicher Dichter gewesen. Bereits der alte Goethe hat sich mit Nachdruck dagegen gewandt. Auf den Einwand seiner Schwiegertochter Ottilie, Schiller « langweile » sie « oft », gab er die Antwort: « Ihr seid viel zu armselig und irdisch für ihn. »

Schillers Dichtertum will nach grösseren Maßstäben gemessen

werden, als es der Historismus und die Psychologie des 19. Jahrhunderts sind. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung spricht er von der « siegenden Wahrheit » des Künstlers. Der Künstler wird ihm zum Heilsbringer, der die Geschichte reinigt und damit erneuert. Wie « eine fremde Gestalt » kehrt er aus dem Zeitlosen in sein Jahrhundert zurück, « aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen. »

Von der Dichtung erwartete Schiller das Höchste, er erwartete wohl zu viel von ihr; denn solcher Anspruch war bisher der christlichen Offenbarungslehre vorbehalten: er erwartete von der Dichtung einen neuen Himmel und eine neue Erde. Die so verstandene Dichtung zeichnet auch noch der Philosophie, der Moral und der Politik die Leitbilder vor, auf die sich zuzubewegen die ständige Aufgabe der geschichtlichen Menschheit ist. Am 4. November 1795 schreibt Schiller in einem Brief an die Gräfin Schimmelman sein eigentliches Bekenntnis nieder: « Die höchste Philosophie endigt in einer Idee, so die höchste Moralität, die höchste Politik. Der dichterische Geist ist es, der allen Dreien das Ideal vorzeichnet, welchem sich anzunähern ihre höchste Vollkommenheit ist. » « Idee », « Gestalt », « Ideal », das alles sind Symbole der Unendlichkeit, über die der Philosoph zwar reflektieren kann, die aber im Grunde nur dem schaffenden Künstler zugänglich sind. Angesichts dieser hoch gespannten idealen Auffassung Schillers vom Dichter darf man jedoch nicht die vorausgegangene realistische Lebensbreite von Schillers geschichtlichen Studien vergessen, deren reife Früchte die *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* (1788) und die *Geschichte des Dreissigjährigen Krieges* (1789/91) sind. Der Erzähler Schiller, auch der des *Verbrechers aus verlorener Ehre* und des Fragments zu einem politischen Roman grossen Stils, des *Geistersehers*, ist viel zu wenig bekannt.

Aber das hat ihn auch davor bewahrt, der Legendenbildung

zum Opfer zu fallen. Als Erzähler und Historiker entwickelt Schiller eine von ihm selbst geforderte Kälte und Distanz. Er überlässt es dem Leser, den Richter zu spielen. Es kommt ihm nicht mehr darauf an, der Geschichte seine eigenen Ideen zu leihen, wie es der Dramatiker des *Don Carlos* noch tat. Jede geschichtliche Erscheinung besitzt ihr eigenes Licht und ihre eigenen Schatten. Schiller gewinnt eine wachsende psychologische Einsicht in das Komplizierte der menschlichen Natur und aller ihrer Handlungen. Ohne diesen Durchgang durch die Geschichtsschreibung hätte die dramatische Trilogie *Wallenstein* nicht entstehen können. Was aber verstand Schiller unter Geschichte? Sie war für ihn ein Teil des blinden und chaotischen Wirkens der blinden und chaotischen Natur: eine Welt mehr des Bösen als des Guten, angetrieben von Herrschsucht, Intrige, Ehrgeiz, Sinnlichkeit, Verrat, Rache und Heuchelei: eine Welt des Egoismus und der Eitelkeit, des Betruges und des Mordes. Geschichte ist ein erschreckendes Zeugnis für die Unfreiheit der Menschen. Wer sich die Mühe macht, in Schillers historischen Schriften nachzulesen, wird erstaunt sein, mit welcher unbestechlichen Sachlichkeit dort die verborgenen Motive der menschlichen Natur, die Mischung des Lauteren mit dem Unlauteren und alle sich daraus ergebenden geschichtlichen Folgen analysiert werden.

Vergessen wir aber über diesem trüben Bild nicht die dialektische Gegenbewegung des Schillerschen Geistes. Geschichte war für ihn auch der Weg zur menschlichen Freiheit. Denn Geschichte ist der Prozess, in dem sich der Mensch als Mensch erst eigentlich hervorbringt. Nur in der Geschichte kann er sich ein zwar höchst problematisches, dafür aber auch von ihm selbst gegründetes und damit erst voll zu verantwortendes Glück erschaffen. Heisst es doch bei Schiller über den Menschen des Anfanges: «Mit seiner noch schwachen Vernunft, von dem Instinkte nur von fern begleitet, warf er sich in das wilde Spiel des Lebens, machte er sich auf den gefährlichen Weg zur moralischen Freiheit.» Das ist ein für Schillers Denken enthüllender Satz und ich wage zu behaupten, dass ihn in der Geschichte im wesentlichen nur die Begebenheiten interessierten, an denen die Freiheit in diesem Sinn ihren «gefährlichen» Anteil hatte.

Das wird besonders deutlich in Schillers Auffassung vom totalitären und vom freien Staat, die er vergleichend in der

Gesetzgebung des Lykurg und des Solon gegenüberstellt. Die edelsten und die schönsten Möglichkeiten der menschlichen Natur brachte Lykurg hemmungslos der abstrakten Idee von der Grösse und der Vollkommenheit des Staates zum Opfer. So sehr Schiller diese Gesetzgebung als ein Meisterstück der Staats- und Menschenkunde bewundert, so sehr muss er sie auch wieder auf tiefste missbilligen. Er begründet seine Absage mit einem Satz, dessen politische Aktualität auch heute noch nichts von ihrer Schlagkraft eingebüsst hat: «Hindert eine Staatsverfassung, dass alle Kräfte, die im Menschen liegen, sich entwickeln, hindert sie die Fortschreitung des Geistes, so ist sie verwerflich und schädlich, sie mag übrigens noch so durchdacht und in ihrer Art noch so vollkommen sein.»

Einen freien Staat hingegen schuf Solon, weil der Staat für ihn immer dem höheren Zweck der Menschheit untergeordnet blieb und die Gesetze des Staates nicht eiserne Fesseln waren, sondern nach Schillers Worten «laxe Bänder, an denen sich der Geist der Bürger frei und leicht nach allen Richtungen bewegte und nie empfand, dass sie ihn lenkten.»

Noch in seinem letzten zu Ende geführten Drama *Wilhelm Tell* hat Schiller nicht, wie die Legende jenseits des Eisernen Vorhangs behauptet, ein Bekenntnis zum revolutionären Terrorismus abgelegt, sondern zu den Urformen des gemeinschaftlichen sittlichen Zusammenlebens. Dafür steht das in der Gewissensverantwortung übernommene Vätertum eines Wilhelm Tell stellvertretend. Denn, wo der Vater durch politische Tyranis gezwungen wird, den Pfeil noch auf das eigene Kind zu richten, da ist die notgedrungene Tat der Selbsthilfe, des politischen Mordes «in einem streng bestimmten Fall» gerechtfertigt.

«Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte,  
Der kann auch treffen in das Herz des Feindes».

Schiller starb am 9. Mai 1805 mit 45 Jahren. Es wird für immer ein Geheimnis bleiben, wie es ihm gelingen konnte, in einer solchen gedrängten und ständig von Gefahren bedrohten Lebensspanne ein Werk zu schaffen, wie er es hinterlassen hat: eine Dramatik, die nicht nur im wachsenden Maße mit technischer Meisterschaft das Handwerk der Bühne beherrschte, sondern darüber hinaus eben diese Bühne zum Gleichnis für das Verhältnis

des handelnden Menschen zu den unerforschlich waltenden Mächten erhob: eine Geschichtsdarstellung, die die Schicksale der Nationen wie grosse Epen vor uns abrollen lässt und sie zugleich mit Schillers eigenem Willen zu Grösse beseelt: eine Philosophie des Schönen, die Schillers persönliche Antwort auf das grosse Zeitereignis der Französischen Revolution war und die so endgültige Dinge über Form und Inhalt, über Idealität und Realität, über Politik und Kunst enthält, dass sie ebenbürtig neben der Philosophie der Griechen steht und bis heute nicht wieder erreicht wurde: eine Lyrik, der es auf ihren Höhepunkten gelang — Gedichte wie *Der Spaziergang*, *Das Ideal und das Leben*, *Nänie* und *Der Pilgrim* seien dafür als Beispiele genannt —, Phantasie und Reflexion in einem solchen Ausgleich zu bringen, dass beide sich wechselseitig erhellen und reinigen.

Heute, 200 Jahre nach Schillers Geburt, ist es an der Zeit, dass wir ihn von den falschen Legenden befreien und uns auf sein wahres und wirkliches Erbe besinnen. Ich wüsste keinen anderen deutschen Dichter zu nennen, der so selbstverständlich wie er das Deutsche und das allgemein Menschliche in seiner Person und in seinem Werk vereinigt hat. Beides waren für ihn keine Gegensätze, sondern notwendige Ergänzungen. Wohl sah Schiller bereits die europäischen Völker der Neuzeit zwischen Freiheit und Terror gestellt, einen Widerspruch, den sie immer wieder erneut durchhalten müssen. Offensichtlich besteht auch heute noch die geschichtliche Aufgabe des Menschen darin, diese Spannung zwischen einem Aufbruch zur Freiheit und einer sich manchmal sogar aus eben diesem Aufbruch ergebenden Verfestigung und Terrorisierung nicht nur zu ertragen, sondern auch positiv zu bewältigen. Schiller erfuhr diese neuzeitliche Problematik am Zeitgeschehen der Französischen Revolution. Er gab eine Antwort, die oft fälschlich als Flucht aus dem Reich der Politik in das Reich der Musen aufgefasst wurde. Aber Schillers Ästhetik ist nur die Fortsetzung seiner Geschichtsphilosophie. Sowohl als Denker wie als Dichter war es ihm darum zu tun, die Menschheit von dem Zwang zu befreien, in den sie durch die Vorherrschaft abstrakter ideologischer Systeme gerät. Statt dessen ist dem Menschen durch die Kunst die Aufgabe der Versöhnung mit sich selbst und seinen beiden widerstreitenden Naturen, der geistigen und der sinnlichen, gestellt. Vermag er

dies zu leisten, so ist er nach Schillers Glauben reif geworden, auch in Staat und Gesellschaft zur Freiheit und zur Versöhnung vorzudringen. Das aber kann nur in der Gemeinschaft aller in der Idee der Menschheit solidarischen Völker geschehen. Was aber Menschheit bedeutet, steht in Schillers Schrift *Über das Erhabene* zu lesen: « Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will. Eben deswegen ist dem Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden; denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns antut, macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig. Wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg. »

BENNO VON WIESE

## I « RÄUBER » DI SCHILLER

Tra le molte testimonianze lasciate dai contemporanei sul carattere e lo spirito di Schiller una delle più acute, se non la più penetrante e centrata, è forse quella contenuta nella lettera che Christian Gottfried Körner indirizzò al poeta il 26 gennaio 1790 in occasione del suo fidanzamento con Charlotte von Lengefeld. Come è noto, codesto avvenimento aveva provocato qualche malinteso fra gli amici e quindi costituì una buona occasione per una spiegazione che suona anzitutto quale un riconoscimento. Il Körner infatti, approvando l'idea matrimoniale, rileva come Schiller fosse del tutto incapace di vivere isolato, abbisognando intensamente di affetti: amare ed essere amato. E ciò, continua Körner, malgrado « die aussetzenden Pulse Deiner Freundschaft »: malgrado, cioè, l'intermittenza di un'amicizia che talora pareva sospendere ogni rapporto umano, chiudendo il poeta in un atteggiamento molto simile ad egoismo (al « poetischer Egoismus » rinfacciato da Scharffenstein).<sup>1</sup> Ma questa precarietà affettiva, che più volte fu presa per anaffettività e divenne causa di conseguenze dolorose, Körner interpreta con una osservazione che, se da un lato estrae uno dei momenti più tipici della vita spirituale del poeta, dall'altro mette anche in luce il tessuto della sua psicologia. « Irgend eine lebhaftes Idee (egli dice), durch die ein berauschendes Gefühl Deiner Überlegenheit bei Dir entsteht, verdrängt zwar zuweilen eine Zeitlang alle persönliche Angelegenheit; aber dar Bedürfnis zu lieben und geliebt zu werden kehrt bald bei Dir zurück ».<sup>2</sup> È chiaro dunque che Körner riconosce anzitutto al poeta una natura fondamentalmente affettiva che, legandolo agli uomini in rapporti di desiderato e disinteressato amore, fa di lui l'opposto

<sup>1</sup> Cfr. E. Kretschmar, *Schiller, Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*, Berlin 1938, p. 26.

<sup>2</sup> *Schillers Briefwechsel mit Körner*, hg. v. K. Goedeke, Leipzig 1874, Bd. 1, p. 373.

del solitario egoista. Infatti anche quel suo ben noto, caratteristico atteggiamento staccato superiore aristocratico, volto spontaneamente al sublime e perciò alquanto scostante, ma che a Goethe, nel paragone con i giovani poeti romantici, faceva dire: « wenn Schiller sich die Nägel beschnitt, war er grösser als diese Herren », <sup>1</sup> era temperato e quasi smentito dalla dolcezza di uno sguardo che specchiava l'eccezionale grandezza del suo cuore. <sup>2</sup> Ma un cuore che, se non può rinunciare ad amare e ad essere amato, non vuol neppure evitare i rapporti con un mondo superiore, con la « Idealenwelt », <sup>3</sup> verso cui è sospinto da un innato bisogno di purezza e di altezza: per cui in esso lá componente affettiva, rappresentante la spazialità dei rapporti umani, è come intersecata da quella speculativa, che al suo spirito imprime un moto, diciamo, anagogico. Naturalmente un cuore siffatto non conferisce al tessuto psicologico schilleriano un trapunto fluido e coerente, sì anzi intermittente e contraddittorio; tanto più che la sua corrispondenza con una « demiurgisch gediegene Einbildungskraft », come dice Cysarz, <sup>4</sup> ha per logico risultato il sollevamento, o meglio, la proiezione del mondo terreno in quello dei valori eterni, ove l'uomo acquista la coscienza universale di sé.

Or questo è il 'livello' di Schiller: ed esso significa un'apertura nuova e irripetibile agli affetti e legami umani non meno che a quei rapporti metafisici, a quello spazio fantastico, in cui consiste il pindarismo della sua giovinezza, assetata e imbevuta di Klopstock. Se perciò la moralità, che significa sincerità schiettezza onestà nelle relazioni umane, costituisce il terreno di quel 'livello', l'istanza di libertà, che dell'anima, e specie della fantasia, è il correlato più tipico, rappresenta una legge che, nonché contrastare, può ben talora superare la stessa esigenza etica per spalancare orizzonti che all'ansia del poeta svelino le dimensioni superiori, eterne. In questa prospettiva il giovane Schiller visse i suoi rapporti con il padre e, ancor più, con il duca Karl Eugen; in questa prospettiva rientra pure il famoso episodio che ebbe a protagonisti i due compagni di Accademia, Boigeol e Scharffenstein.

<sup>1</sup> Eckermanns Gespräche mit Goethe, 17 gennaio 1827.

<sup>2</sup> Cfr. anche Eckermanns Gespräche, 18 gennaio 1825.

<sup>3</sup> Cfr. la Ankündigung della « Rheinische Thalia », Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 93.

<sup>4</sup> H. Cysarz, Die dichterische Phantasie Friedrich Schillers, Tübingen 1959, p. 22.

Infatti da questa istanza di libertà (che è tutt'insieme senso dell'inconculcabilità dell'anima e bisogno di evasione e ansia di grandezza altezza purezza) nasceva anche quell'improvviso stato di grazia che Körner ha felicemente chiamato « lebhaftes Idee »: che non è già un « concetto [...] formato dall'intelletto per un'arte possibile », come opinava il Croce che nello Schiller vedeva un « poeta secondario », <sup>1</sup> sì piuttosto — se tale era la sua natura — un'idea-entusiasmo, un'idea-passione, un'idea poetica, e insomma un'invenzione creatrice. Che poi l'irruzione di una tale idea valesse quasi a rubare il poeta a se stesso e ai rapporti umani, e, con il travolgente sentimento che ogni vera ispirazione sa infondere, a sollevarlo su quel piano superindividuale che, rispondendo a un sentimento autentico, costituisce appunto il suo vero 'livello', questo non può che apparire affatto naturale; ma questo giova anche fin d'ora a gettare uno spiraglio di luce sia sull'ebbrezza « coribantica », come diceva l'amico Petersen, <sup>2</sup> che del giovane Schiller fece un « glühender Poet », sia, e più, sull'aspetto maggiormente problematico e contrastato della sua arte: la tendenza al simbolo e all'astrazione.

Se ora infatti si chiedesse come nacquero e cosa rappresentino i *Räuber*, direi che essi essenzialmente sono una « lebhaftes Idee », e precisamente quella in cui, nel paternalistico e militaresco ambiente dell'Accademia di Stuttgart, si assomma e urge e infine si decanta e placa l'inquieta contraddittoria esperienza spirituale della sua giovinezza. E qual sia questa « idea vivace », che a tanta impresa lo spinse quand'era ancora « unbekannt mit der wirklichen [Welt],... unbekannt mit den Menschen,... unbekannt mit den Neigungen freier, sich selbst überlassener Wesen,... unbekannt mit dem schönen Geschlecht », <sup>3</sup> è presto e semplicemente detto: è il dramma di un'anima che, per amore del bene, opera il male e si perde. Un'idea che, posta al margine tra religione e morale, da un lato ci richiama il significato che l'anima umana (intesa come l'antiluterana e pietistica « schöne Seele », nativamente atta ad attingere il divino e perciò inconculcabile e libera) ha per il giovane Schiller anche nei riguardi dell'arte (« ich lese die Seele des Künstlers in seinem Apollo », è detto ad esempio nella *Theo-*

<sup>1</sup> *Poesia e non poesia*, Bari, 1955, p. 32.

<sup>2</sup> Cfr. E. Kretschmer, *Schiller*, cit., p. 24.

<sup>3</sup> Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 93 sg.

sophie des Julius),<sup>1</sup> e dall'altro ci introduce nel mondo di quegli studi filosofici e psicologici che, sotto l'influsso del sensismo inglese e del materialismo francese e delle discipline mediche, il poeta condusse all'Accademia sotto la guida del professore Abel. Si tratta quindi di un'idea che, alla primaria religiosità della «schöne Seele» aggiungendo, o meglio, contrappo- nendo un progressivo arricchimento di nozioni scientifiche, ossia razionalistiche sperimentali materialistiche, implica anzitutto un processo di soggettivizzazione del divino (quale si rispecchia in molte poesie della *Anthologie auf das Jahr 1782* e nella *Theosophie des Julius*), per infine sboccare, come mostra la drammatica contraddittorietà che dà vita all'azione, nella rappresentazione di un avvenimento «originale», nel rivoluzionario senso di Young e di Abel.

Dopo un'elaborazione che, almeno come concepimento, risa- liva forse al 1776 e si concluse nell'estate del 1780, i *Räuber* apparvero a stampa nel giugno del 1781 — l'anno della morte di Lessing —, con falso luogo di pubblicazione (Frankfurt und Leipzig) e a spese dell'autore. All'ultimo momento, e cioè durante il lavoro di composizione, Schiller apportò al testo sostituzioni rifacimenti tagli (oltre alla *Vorrede* cambiò il secondo, o forse anche i due primi fogli di stampa) per attenuare l'originale vio- lenza di alcune scene (tra cui quella tra Karl Moor e Spiegel- berg, I, 2) o espungere la scandalosità di altre (ad esempio quella dell'irruzione di Karl e compagni nel convento di monache ove trovavasi Amalia). Ma, non ancor finito di stampare, egli già prov- vide a inviare i primi sette fogli al libraio di corte di Mannheim, Christian Friedrich Schwan, per indurlo ad assumere l'edizione: e questi, pur rifiutando l'invito, lesse con ammirazione il lavoro che, a stampa finita, sottopose al giudizio di Wolfgang Heribert von Dalberg, direttore del Teatro Nazionale di Mannheim, e di altri, tra cui i prominenti attori Iffland e Böck. E Dalberg, che riguardò al dramma con l'occhio del regista mentre Schiller lo aveva con- cepito più come romanzo che come rappresentazione teatrale («Als ich es [il dramma] anfangs dachte und den Plan davon bei mir entwarf, dacht ich mir die theatralische Darstellung

<sup>1</sup> Säkular-Ausgabe, Bd. XI, 1, p. 83. Cito da questa edizione le opere non ancora pubblicate dalla Nationalausgabe.

hinweg»),<sup>1</sup> rilevò l'irrapresentabilità del lavoro malgrado i notevoli pregi; e pertanto invitò il poeta a rielaborarlo per at- tuare ancora crudezze e eliminare atmosfere rivoluzionarie e per- fezionare tecnicamente le scene. E Schiller, con grande pena e con- vinto dell'inattuabilità dell'impresa, redasse il richiesto copione, che nell'ottobre inviò al Dalberg; ma questi operò ulteriori modi- fiche, trasferendo, tra l'altro, l'azione dal mondo contemporaneo alla fine del secolo XVI, ossia all'età dell'imperatore Massimiliano. E finalmente, così ritoccato e adattato e quasi proscritto, il lavoro poté essere rappresentato il 13 gennaio 1782 alla presenza di Schiller: egli si era infatti recato di nascosto, e cioè senza il permesso del duca, a Mannheim, accompagnato dall'amico Peter- sen. Il successo fu enorme, delirante: una famosa testimonianza dell'epoca<sup>2</sup> ci assicura che l'entusiasmo suscitato fra il pubblico trasformò il teatro in un caos da cui pareva che dovesse nascere un mondo nuovo. E dunque il dramma aveva toccato con geniale sicurezza corde che chiedevano di vibrare, divenendo di colpo interprete di occulte quanto urgenti esigenze: come dimostra anche il fatto che in quello stesso gennaio 1782, e precisamente il giorno 21, uscì a stampa una seconda edizione corretta dei *Räuber*, recante sul frontespizio, sotto un leone rampante, il motto non autorizzato e perciò più significativo: *In tyrannos*.

Fu questa infatti la dominante impressione dei contemporanei: che il lavoro costituisse un messaggio rivoluzionario e tirannicida. Senonché da allora i *Räuber* non mancarono di sollevare una delle più difficili questioni al fine non solo di una definizione ma anche di un loro inquadramento e sistemazione in sede sia storico- letteraria che storico-spirituale.<sup>3</sup> In ciò si ha anzitutto una ri- prova della loro «originalità», quale specchio immediato di quel complesso esaltato irripetibile mondo spirituale schilleriano che, come risulta specie dalla *Antologia*, contraddittoriamente aduna ideali teosofici e illuministici, motivi idillici e sturmiani, tratti razionalistici e fantastici, principî idealistici e materialistici, forme barocche e romantiche. Ossia un mondo che, avendo per mèta la riscoperta dell'uomo e riflettendosi in un dramma ove la stessa

<sup>1</sup> Lettera di Schiller al Dalberg del 6 ottobre 1781 (in *Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit*, hg. von O. Fambach, Berlin 1957, p. 6).

<sup>2</sup> Cfr. R. Buchwald, *Schiller, Leben und Werk*, Wiesbaden 1959, p. 306.

<sup>3</sup> Cfr. anche Benno von Wiese, *Schiller*, Stuttgart 1959, p. 136 sg.

tettonica rende difficile la decantazione, propone il solito problema delle epoche di transizione, il cui presente essenzialmente consiste nell'ambivalenza di passato e futuro. E tra passato e futuro esso sembra infatti equidistare, se pure in modo eccezionalmente dialettico: se da un lato pare protendersi con così vivace dinamica verso l'avvenire da assumere atteggiamenti chiliastici, dall'altro risulta invece legato alla concezione teologica e alle preoccupazioni moralistiche e didascaliche non solo dell'Illuminismo ma del Rococò e del Barocco. E la questione rimane quindi aperta, se i *Räuber* rientrano nell'età dell'*Aufklärung* (come ad esempio parrebbero suggerire le parole finali della « Vorrede » [II]: « Ich darf meiner Schrift, zufolge ihrer merkwürdigen Katastrophe, mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern versprechen; das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist », nonché la generale concezione, tratta da Sulzer e Wieland, del teatro quale « moralische Anstalt »), o non piuttosto in quella dello *Sturm*, al pari dei drammi dei Leisewitz Klinger Lenz, ecc., e dello stesso *Goetz* di Goethe, come il clima rivoluzionario dell'opera, la sua rivolta contro l'ordine costituito e le leggi, parrebbero bene indicare. Infatti, quale di quei componenti il mondo spirituale schilleriano emerge in guisa da assegnare al lavoro il carattere più vero, la ragione prima alla genesi sviluppo e conclusione della sua azione? È il proposito che egli manifestò un giorno agli amici dell'Accademia: « Wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muß », <sup>1</sup> oppure è la speranza, espressa sempre nella seconda *Vorrede*, « daß ich der Religion und der wahren Moral keine gemeine Rache verschafft habe, wenn ich diese muthwillige Schriftverächter in der Person meiner schändlichsten Räuber dem Abscheu der Welt überliefere »? La verità è che la « lebhafteste Idee », che, come ho detto or ora, costituisce l'invenzione del dramma, crea proprio dalla varietà e contraddittorietà di quei componenti l'inimitabile superficie d'attrito da cui, a guisa di scintilla, è nata: iridiscente e composita come lo spettro solare, e come questo meravigliosamente ricca di toni e di colori, di sfumature e di contrasti, che la rendono tanto più piacevole persuasiva esaltante, quanto meno appare, ed è, ridu-

<sup>1</sup> La frase è riferita dall'amico Scharffenstein, cfr. E. Kretschmar, *Schiller*, cit., p. 25.

cibile non solo a un'unica definizione ma ai semplici termini di una vicenda verosimile e umana (anche Thomas Mann definisce il dramma « das wilde, knäbische, in vieler Hinsicht absurde Ereignis »).<sup>1</sup> Gli è che, soprattutto, quella « lebhafteste Idee » sovverte, e non solo mescolandolo e fondendolo insieme ma quasi ponendolo in una relazione ossimorica, il naturale rapporto degli elementi antitetici della morale, e cioè il bene e il male, la libertà e la schiavitù; per cui dalla tematica tradizionale erompe una vicenda tesa e sospesa, assolutamente anticorformistica, liberata in quella dimensione extrarazionale ed extramurale della « genialità », che rappresenta il vero paesaggio spirituale del secolo. È ciò a cui in sostanza allude il poeta nella *Ankündigung* della « Rheinische Thalia », affermando di aver scritto i *Räuber* « um das Beispiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte ».<sup>2</sup>

Karl Moor, il protagonista del dramma, impersona infatti l'eroe geniale che, essenzialmente dotato, come i personaggi plutarchei, della magnanimità e perciò aspirante ad un'autentica grandezza di azione che lo liberi dalle « abgeschmakte Konventionen » (I, 2) e lo contrapponga al suo « Tintenglecksendes Sekulum » (I, 2), appartiene a quella categoria di uomini che, per altezza di ideali amoralisticamente perseguiti, « auf dem Weg zum höchsten Vollkommenheit die unvollkommensten werden, die unglücklichsten auf dem Wege zum höchsten Glück », come è detto nella prima *Vorrede*. Anche da codeste parole acquista evidenza la mistura, o meglio, l'opposizione di concetti razionalistici e illuministici e di ideali sturmiani e geniali: ma un'opposizione che, dialetticamente superando i termini antitetici, giunge a una sintesi produttiva che, in quanto tale, costituisce qualcosa di assolutamente nuovo, di « originale », e perciò irriducibile a definizioni e a classificazioni. E ciò potrebbe anche valere per il quesito se i *Räuber* siano un dramma idealistico o realistico, rivoluzionario o conservatore, nonché, come lo stesso Schiller propone in entrambe le *Vorreden*, se siano un'opera teatrale ovvero una semplice

<sup>1</sup> Th. Mann, *Versuch über Schiller*, Berlin und Frankfurt M. 1955, p. 28. (Su questo saggio si veda H. Lehnert, *Thomas Mann und Schiller* in « The Rice Institute Pamphlet », 1960, 1, pp. 99-117).

<sup>2</sup> Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 94.

« storia drammatica », esistendo « eine dramatische Methode auch ohne Hinsicht auf theatralische Verkörperung ».

Prescindendo dalle *Denkwürdigkeiten von Rousseau* di H. P. Stürz e da Plutarco e dal *Don Chisciotte*, cui accenna il poeta, la fonte principale dei *Räuber* è rappresentata dalla novella, apparsa nel 1775, *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* di Christian Friedrich Daniel Schubart, il rivoluzionario poeta che il duca Karl Eugen incarcerò e che Schiller personalmente conobbe. Gioverà qui darle un'occhiata per meglio misurare il suo rapporto con il dramma schilleriano. Si tratta di una vicenda ispirata a un ideale antropologico nettamente antirazionalistico: l'autore vuole con essa mostrare come anche il tedesco, al pari dell'inglese e del francese, viva non solo « maschinenmässig »,<sup>1</sup> ossia meccanicamente, razionalisticamente, ma, « ob gleich wegen der Regierungsform der Zustand eines Deutschen bloß passiv ist », possieda e segua e affermi le sue passioni. E con ciò il mondo degli impulsi, dalla psicologia illuministica qualificato come la parte inferiore dell'anima, viene rivalutato in guisa da determinare e rivelare i veri valori dell'umanità. Il breve racconto narra di un gentiluomo padre di due figli, Wilhelm e Carl. Di costoro lo Schubart ha voluto fare l'esempio di due tipi psicologicamente opposti: il primo, Wilhelm, costituisce il ritratto del conformista ipocrita, apparentemente pio e severo e ubbidiente e diligente, ma in realtà egoista ambizioso ingannatore; il secondo, Carl, impersona invece l'uomo dotato di animo aperto franco focoso « luftig » (cioè sventato), e perciò anche spensierato, poco diligente, sensuale. Insomma egli è « eine von den weichen Seelen, welche der Sinnlichkeit immer offen stehen, und über jeden Anblick des Schönen in Platonisches Entzücken gerathen ». È subito chiaro, in clima psicologico sturmiano, qual sia il destino dei due fratelli: inviati entrambi a compiere gli studi ginnasiali e universitari in città, Wilhelm vive con getta diligenza e catoniana sobrietà, Carl si abbandona invece ai facili piaceri della vita goliardica, fa debiti e, dopo un duello, deve fuggire. Naturalmente Wilhelm informa con puntuale rigore e livore il padre, dipingendo a così foschi toni le dissipazioni fraterne da provocare l'ira e la condanna: per cui

<sup>1</sup> Cfr. Fr. D. Schubart's *Vermischte Schriften*, hg. v. L. Schubart, Sohn, Zürich 1812, 2. Th., p. 102.

a Carl altro non resta che arruolarsi nell'esercito di Federico il Grande, impegnato nella Guerra dei sette anni. Ma, ferito in battaglia, è ricoverato in uno di quegli orribili lazzaretti militari del tempo, ove, smarrito e pentito, scrive al padre invocando perdono. Senonché Wilhelm intercetta e sottrae le sue lettere, secondo un motivo che risale al *Tom Jones* del Fielding; onde Carl, convinto per le mancate risposte paterne della sua ira inestinta, decide, una volta guarito e a guerra finita, di guadagnarsi onestamente il pane al servizio di un contadino dimorante non lontano dal castello avito. Ed ecco che un giorno, mentre è nel bosco a far legna, ode non lontano rumore e grida: accorso, trova il padre assalito da briganti e sul punto di essere ucciso. Precipitatosi armato di scure, riesce a uccidere tre dei sicari e a far prigioniero il quarto; e da costui apprende che il mandatario dell'impresa è nient'altri che il fratello Wilhelm, il quale, già liberatosi di lui, avrebbe voluto sbarazzarsi anche del padre per desiderio di dominio. A questo punto Carl si fa riconoscere dal padre, che lo abbraccia felice: e per tutta vendetta, egli lo prega di voler perdonare il fratello. E il padre, commosso per tanta generosità, concede che Wilhelm, « der gegen sein eigenes Blut wüthete », abbia salva la vita purché se ne vada. Ed ecco la morale: « Wilhelm entfernte sich, ohne viel Reue zu äussern, und wohnet seit der Zeit in einer angesehenen Stadt, wo er und sein Hofmeister das Haupt einer Secte sind, die man die Secte der Zeloten heisst. Carl aber wohnet noch bei seinem Vater, und ist die Freude seines Alters und die Wollust seiner künftigen Unterthanen ».

Chiaro è dunque il fine della novella: in un clima ideologico riecheggiante il motivo del figliol prodigo ma nello spirito del *Tom Jones* del Fielding (cui Schubart da ultimo esplicitamente accenna),<sup>1</sup> essa suona condanna di ogni zelotismo, cioè dell'ipocrita ostentazione di amore, e esaltazione della spontaneità, genuinità, generosità del cuore umano. In altri termini, Schubart vuole difendere e contrapporre il tipo psicologico caratterizzato da ricchezza e sincerità di affetti (malgrado le congiunte pericolose debolezze) all'opposto tipo che, sprovvisto di cuore, è determinato dal solo freddo intelletto calcolatore. È questo, come sappiamo, il centrale motivo antiilluministico del Romanticismo inglese e dello

<sup>1</sup> Op. cit., p. 112.



*Sturm* tedesco, nel quale anche riaffiora quella pietistica religione del cuore che nel Mago del Nord, cioè in Johann Georg Hamann, aveva trovato una sistemazione concettuale facente del « Herz » l'organo opposto al « Kopf »: punto di partenza di quella battaglia dell'irrazionalismo contro il razionalismo che, sviluppata attraverso filosofi che da Herder — e specie Jacobi — vanno fino a Kierkegaard, non solo superò l'età della *Aufklärung* ma, con il rivoluzionario pensiero di un Nietzsche, scavalcò l'Idealismo e gettò le basi della filosofia moderna.<sup>1</sup>

Si tratta, in sostanza, del sorgere di una nuova antropologia che, fondata sul determinante valore delle potenze irrazionali dell'anima, non solo riscatta il mondo degli impulsi dalla negativa definizione aristotelica e ciceroniana (« perturbationes animi »), ripresa poi e sistemata dalla filosofia e psicologia illuministiche, ma proprio nella grandezza e audacia e violenza delle passioni scopre il tratto più valido — sul piano estetico non meno che su quello morale — dell'umanità. È ben questa, si noti, la leva storicamente più potente con cui l'età moderna scardinò l'ideale classico, e classicistico, di quella « animi compositio » (la greca « euthymia ») che l'umanità sollevava al piano di una superiore saggezza, sostituendolo con la visione « barbara » — in parte derivata anche da una romantica interpretazione della « magnanimità » di Plutarco — dell'uomo, la cui « bontà » poteva essere misurata dal solo grado di spontaneità, e quindi di genuinità, delle naturali potenze dell'anima. Come si intende, noi siamo in tal modo giunti al mito rousseauiano del « buon selvaggio ».

Ed è questo il significato della contrapposizione schubartiana dei due tipi umani, Wilhelm e Carl: il razionalista e l'irrazionalista, come dire il materialista e l'idealista, o meglio, il corrotto uomo della società e l'incontaminato, se anche intemperante, figlio della natura. Che poi codesti personaggi fossero fratelli e variamente entrassero in conflitto con il padre, non mancava di offrire maggiore evidenza e profondità e drammaticità al contrasto: elemento importante in sede artistica. E noi, che dal primo e distrutto lavoro *Cosmos von Medicis* su fino al *Demetrius*, possiamo notare

<sup>1</sup> Sui termini « Kopf » e « Herz » si veda R. Unger, *Das Wort « Herz » und seine Begriffssphäre bei Novalis* in « Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen ». Philologisch-Historische Klasse, Bd. II, Nr. 4, 1937, pp. 87-98. E cfr. anche B. von Wiese, *Schiller*, cit., p. 69.

il costante interesse di Schiller per il dramma familiare (ove, senza troppi sforzi, si potrebbe reperire l'antico senso germanico per la *sibja*, donde deriva il motivo per eccellenza tragico — comune al mondo indoeuropeo ma peculiare di quello teutonico — della lotta tra padre e figlio), facilmente intendiamo quale valore abbia avuto per lui la 'situazione', sia ideologica che artistica, offerta dalla novella schubartiana. Si trattò di una prima illuminazione (e resa forse singolarmente sollecitante da queste parole di Schubart: « Hier ist ein Geschichtchen, das sich mitten unter uns zugetragen hat, und ich gebe es einem Genie preis, eine Comödie oder einen Roman daraus zu machen »):<sup>1</sup> ma tale che, sprigionata nel suo animo così dicotomico e complesso, non mancò di destare risonanze infinite, proiettate sempre più nel profondo, sempre più recate a conseguenze estreme, fino a raggiungere, con esito inevitabilmente tragico, una polarità morale da cui infine nacque quella « lebhafteste Idee » che fa dei *Räuber* un « Originalstück »,<sup>2</sup> o, come preferiva Goethe, un « ethisches und theatralisches Paradoxon ».<sup>3</sup> (È così, infatti, che nascono in generale le idee creative, in cui nulla è più gratuito della supposta improvvisazione: si pensi, per un solo esempio, alla preistoria e genesi dell'*Infinito* leopardiano).

La lotta, o meglio, l'opposizione tra i fratelli acquista nel dramma del Nostro una tale evidenza tipologica (rispondente alla dicotomia del suo animo), che non manca di ripercuotersi negativamente sulla persona di Franz. Più che a sé stante, individualmente compiuto e quindi veramente nato, questo personaggio pare assumere infatti la sola parte strutturale di rappresentare la controparte di Carl. Egli è il razionalista puro, « das Resultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums »,<sup>4</sup> come è detto nell'autorecensione alla rappresentazione teatrale, spinto a un radicalismo che non solo supera ma reca all'assurdo l'ipocrisia calcolatrice di Wilhelm: e come tale è, più che una eccezione, un *unicum*, irripetibile nell'intera natura, ove il male ciclicamente intermette con il bene e dove, come insegnava anche Garve e

<sup>1</sup> Ed. cit., p. 103.

<sup>2</sup> La parola è di Schiller nell'autorecensione, Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 118.

<sup>3</sup> Cfr. *Glückliches Ereignis* in *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*, Weimar 1893, Bd. 11, 1. Th., p. 14.

<sup>4</sup> Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 123.

Schiller ripeteva,<sup>1</sup> non esiste un'anima esclusivamente malvagia; per cui, come ancora si legge nell'autorecensione, «dieser Charakter ist ein eigenes Universum, das ich gern jenseits der sub-lunarischen Welt, vielleicht in einen Trabanten der Hölle, einquartiert wissen möchte».<sup>2</sup> E nella *Vorrede* (II) il poeta definisce lucidamente il carattere di codesto personaggio, ponendo in rilievo il predominio totale dell'intelletto sul cuore: «Wer es einmal so weit gebracht hat (ein Ruhm, den wir ihm nicht beneiden), seinen Verstand auf Unkosten seines Herzens zu verfeinern, dem ist das Heiligste nicht heilig mehr — dem ist die Menschheit, die Gottheit nichts — Beide Welten sind nichts in seinen Augen».<sup>3</sup> Al che poi aggiunge, e in termini che rivelano la preparazione e direi quasi il metodo scientifico: «Ich habe versucht, von einem Missmenschen dieser Art ein treffendes, lebendiges Conterfei hinzuwerfen, die vollständige Mechanik seines Lastersystems auseinander zu gliedern und ihre Kraft an der Wahrheit zu prüfen», per infine concludere: «Ich denke, ich habe die Natur getroffen».

In realtà, a parte l'estraneità essenziale di ogni naturalismo alla sua arte, con l'analisi puntuale del meccanismo psicologico di questo che, meglio di un caso-limite, potrebbe definirsi un caso-ultra, Schiller in luogo di un «ritratto vivente» ci ha dato, e specie con la vantata coerenza di carattere,<sup>4</sup> una astrazione, una formula, una dimostrazione matematica. Il che potrebbe meravigliare se pensiamo che codesto tipo di umanità egli covava in sé, più o meno chiaramente, fin dai tempi della poesia *Der Eroberer*; ma come in questa, per evidente difetto di quella disimpegnata simpatia per il tutto-umano che è del poeta universale, non seppe proiettare la concitata enfasi declamatoria oltre lo schematismo di una figura concettualistica e idealizzata, così anche nei *Räuber* rimase sul piano di un astrattismo che, forse giustificabile in sede strutturale e emblematica, propriamente nulla possiede di vivente e concreto. Forse mancò in generale al poeta, a differenza di Milton e più ancora di Shakespeare,

<sup>1</sup> Cfr. la seconda *Vorrede*, *Nationalausgabe*, Bd. III, p. 7.

<sup>2</sup> *Nationalausgabe*, Bd. XXII, p. 123.

<sup>3</sup> *Nationalausgabe*, Bd. III, p. 6.

<sup>4</sup> Nell'autorecensione: «Sonst ist dieser Charakter, so sehr er mit der menschlichen Natur mißstimmt, ganz übereinstimmend mit sich selbst», *Nationalausgabe*, Bd. XXII, p. 123.

la possibilità di rappresentare figurativamente il male; o forse — ma ciò varrebbe soltanto su un piano intenzionale e non estetico — egli ha volutamente trattato con distacco e scientifico realismo il rappresentante della pura materialità per meglio opporlo, in gioco di drammatico contrappunto, all'idealista e passionale Karl. Certo è comunque che Franz, al pari di Giannettino Doria del *Fiesco* e d'altri, non è più che una dimostrazione puntuale dell'essere assolutamente amorale, fuori non solo dal divino ma, come diceva lo stesso Schiller, anche dall'umano. E quindi è un mostro inedito («Monstrum der sich selbst befleckenden Natur»),<sup>1</sup> determinato dalla sola attività intellettuale, che fa di lui uno «spekulativischer Bösewicht», cioè un uomo dimidiato perché privo dell'anima: le condizioni, come sappiamo, determinanti il tipo del solitario egoista («Egoismus ist Einsamkeit» è detto nella *Theosophie des Julius*),<sup>2</sup> donde derivano i tratti che compongono la figura del despota: «Egoismus [ist] ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung», come ancora si legge nella *Theosophie*. E siamo così all'execrato personaggio del tiranno, contro cui Schiller aveva già lanciato la maledizione «glühenden Rachedursts» nella poesia *Der Eroberer*: ossia all'essere satanico, inteso a violare e sovvertire le immanenti leggi naturali e divine che, con il mondo dell'etica, determinano l'ordine, l'armonia universale. Come sappiamo, per Schiller, a differenza dello stesso Goethe e più ancora di Kleist e di Hebbel, l'esistenza di una normatività metafisica, ossia del mondo dei valori eterni, coincidente con la morale terrena, è posta fuori da ogni problematica.<sup>3</sup>

E Franz Moor appare caratterizzato pure dal punto di vista fisionomico (Schiller aveva buona notizia dei *Physiognomische Fragmente*, 1775-78, del Lavater,<sup>4</sup> la cui persona dovette anche apparirgli nell'Agosto del 1774, in occasione di una visita all'Accademia) come l'espressione del male, secondo l'esempio dello shakespeariano *Richard The Third*: la bruttezza è il naturale simbolo della malvagità. Perciò fin dalla prima scena del primo

<sup>1</sup> Säkular-Ausgabe, Bd. XI, p. 125.

<sup>2</sup> *Nationalausgabe*, Bd. XXII, p. 121.

<sup>3</sup> Cfr. anche G. Fricke, *Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1930, p. 8 sg.

<sup>4</sup> Cfr. anche la dissertazione accademica, *Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, Säkular-Ausgabe, Bd. XI, 1, p. 174.

atto Franz, dopo aver ordito al padre l'inganno della lettera del fratello (lettera che, a simiglianza del Wilhelm schubartiano, egli intercetta e falsifica, provocando lo sdegno del vecchio Moor e ottenendo da questi l'incarico di rispondere in sua vece: e sarà la risposta 'fatale' che deciderà del destino di Karl), pronuncia, quasi a giustificazione del gesto sacrilego, le seguenti parole: « Ich habe grosse Rechte, über die Natur ungehalten zu seyn, und bey meiner Ehre, ich will die geltend machen. Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der Einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit auf-laden? gerade mir? Nicht anders, als ob sie bey meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte. Warum gerade mir die Lappländers Nase? gerade mir dieses Mohrenmaul? diese Hottentotten Augen? Wirklich ich glaube sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworffen, und mich daraus ge-backen. Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben, jenem dieses zu verleyhen und mir vorzuenthalten? [...] Warum gieng sie so partylich zu Werke? ».

Questa violenta accusa, che sottopone non solo il creato ma lo stesso Creatore al giudizio umano, capovolge l'ordine verti-calistico e sovverte ogni rapporto tra il cielo e la terra. E quindi rappresenta l'atto più blasfemo e esecrando: e tuttavia essa nasce dallo stato d'animo di colui che, ingiustamente trattato dalla natura, è moralmente convinto di avere rispetto a questa, non meno che rispetto al padre, al fratello, all'intera umanità, un credito che, essendo ben deciso a rivendicare, lo pone oltre le leggi naturali e morali. Sciocco è infatti parlare di giustizia o di ingiustizia e di accusare o comunque dolersi della natura: essa in realtà non ha colpa (« Ich thu ihr Unrecht »); la verità è infatti che sia i cosiddetti « gemeinschaftliche Pacta », cioè gli ordinamenti civili, sia l'umano « Gewissen », così manovrabile e adattabile come si vuole, sia la stessa « Blutliebe », che è l'affetto per i consanguinei che dovrebbe rendere sacri i parenti e specie il padre e il fratello, non sono che vani e assurdi fantasmi, imputabili non già all'indifferente e innocente natura ma soltanto a difetto di senno. E perciò l'uomo dotato di « Erfindungsgeist » è assolutamente libero di agire come meglio crede e può, dovendo ubbidire al solo comando impartito dalla necessità: « Schwimme, wer schwimmen kan, und wer zu plump

ist geh unter! ». E poiché, d'altra parte, l'unico principio morale che Franz conosca è il seguente: « Jeder hat gleiches Recht zum Grösten und Kleinsten », così egli, che dalla sorte non ha avuto nulla, possiede l'inconculcabile diritto di provvedere con i mezzi propri al realizzo delle sue aspirazioni; e ciò in base all'elementare principio meccanicistico: « Anspruch wird an Anspruch, Trieb an Trieb und Kraft an Kraft zernichtet »: la legge del più forte. « Das Recht wohnet beym Ueberwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Geseze ».

Franz è pertanto contro la legge perché è non fuori ma senza legge. Anarchia e tirannia non sono che facce dello stesso prisma. E questo è il punto di partenza della sua azione futura, che già alla fine del primo atto si esplica nell'insidia, tramata a base di calunnie raggiri minacce, rivolta ad Amalia, la cugina e fidanzata di Karl, per piegarla alle sue voglie: motivo ben caro al dramma sturmiano, dal *Julius von Tarent* del Leisewitz agli *Zwillinge* di F. M. Klinger. Amalia von Edelreich è l'unico personaggio femminile che appaia nei *Räuber*: ma, anziché essere, come osserva lo stesso poeta nell'autorecensione, « die Repräsentantin ihres ganzen Geschlechts », vorrebbe apparire come « etwas Ausserordentliches », che le toglie la naturalezza (e Schiller acutamente avverte: « Der Geist des Dichters scheint sich überhaupt mehr zum Heroischen und Starken zu neigen als zum Weichen und Niedlichen »)<sup>1</sup> e la proietta nell'astrazione del sublime (« Das Mädchen hat mir zu viel im Klopstock gelesen », conclude ironicamente il poeta, trovando il tono giusto).<sup>2</sup> E così ella si ribella e sfida e persino minaccia Franz, pronunciando alla fine quella tirata contro « i grandi e i ricchi », che rientra nel rivoluzionario clima religioso-sociale dello *Sturm*.

Ma è al principio del secondo atto che l'amoralismo materialistico di Franz, negatore di ogni innatismo e atteggiato a creatrice forza spirituale superante lo « Schneckengang der Materie », svela il suo piano diabolico: uccidere il padre a mezzo del dolore suscitato dalla falsa notizia della disperata quanto eroica morte di Karl. Il principio filosofico-scientifico su cui si fonda è il seguente: « Philosophen und Mediciner lehren mich, wie tref-fend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der Ma-

<sup>1</sup> Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 124.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 130.

schine zusammen lauten». È superfluo rilevare che qui tornano i razionali e causalistici concetti già espressi nella tesi schilleriana *Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, e che tra i menzionati filosofi è specie inteso Jakob Friedrich Abel, professore di psicologia e di estetica all'Accademia e seguace di Garve, che nel suo discorso sul genio affermava: «Wer weisst es nicht, dass alle Seelenkräfte des Menschen auf eine ausserordentliche Weise vom Körper abhängen, dass Einbildungskraft, Verstand, Wille, mittelbar oder unmittelbar von ihm bestimmt werden».<sup>1</sup> È il determinismo psicosomatico di marca inglese (e reso attuale in Germania, e specie a Schiller, dal commento del Garve alla psicologia morale del Ferguson) che riscopre l'intercambio di influssi fra spirito e corpo e ripropone il problema dei rapporti tra il pensiero e l'azione, ossia tra la ragione autonoma e la responsabilità morale. E il diabolico piano sembra riuscire, essendo il vecchio Moor colto da un malore che a tutti sembra la morte: per cui Franz, raggiunto infine l'intento di succedere al padre, denuda, a chiusura della seconda scena e con la puntualità di una dimostrazione matematica, la sua natura dispotica, fondata sulla «tyrannische Macht der thierischen Empfindungen»: «In meinem Gebiet solls so weit kommen, daß Kartoffeln und dünn Bier ein Traktament für Festtage werden, und wehe dem, der mit vollen feurigen Backen unter die Augen tritt! Blässe der Armuth und sclavischen Furcht sind meine Leibfarbe; in diese Liverey wil ich euch kleiden!» (II, 2).

Tali estreme parole, più che valore politico, hanno un significato religioso. Franz non è un Prometeo ma solo un Satana. In generale, alla rivoluzione o riforma politica Schiller oppone, al pari di Shelley, quell'infinita esigenza etica che il reale solleva e trasfigura nell'ideale. In tal senso i *Räuber* sono stati giustamente definiti un dramma teologico,<sup>2</sup> sia nel generico significato metafisico leibniziano che in quello indicato dal poeta con le seguenti parole dell'introduzione al *Fiesco*:

<sup>1</sup> Cfr. J. F. Abel, *Rede über das Genie*, hg. von W. Müller-Seidel, Stuttgart 1955, p. 8. La forma «weisst» è tipica del dialetto svevo.

<sup>2</sup> Cfr. Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Heibel*, Hamburg 1952, p. 172, e, dello stesso, *Schiller*, cit., p. 143 e passim; si veda anche G. Storz, *Der Dichter F. Schiller*, Stuttgart 1959, p. 49, e K. May, *F. Schiller, Idee und Wirklichkeit im Drama*, Göttingen 1947, p. 23.

«Höhere Geister sehen die zarten Spinnweben einer Tat durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen und vielleicht an die entlegensten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen».<sup>1</sup> Perciò questo monologo di Franz non deve essere interpretato come il programma di un despota feudale la cui crudeltà solleva la rivolta del popolo, ma come la tipica (anche perché recata oltre i limiti e perciò sottratta ad ogni puntuale verosimiglianza) condizione psicologica del materialista ateo. Il dramma non rappresenta infatti un manifesto contro la decadente aristocrazia (che anzi è altrove giustificata come nobiltà morale)<sup>2</sup> o contro l'assolutismo monarchico (una volta soltanto Karl Moor sogna di fare della Germania una repubblica, I, 2) in nome della libertà politica e religiosa (anche un'unica volta Karl Moor si ribella all'Inquisizione, II, 3), ma è piuttosto un «sermon en action»<sup>3</sup> contro il fariseismo e l'ateismo. Franz è tiranno in quanto è «bestiale» e perciò ateo: la assenza totale dell'anima, la conseguente carenza di ogni legge e rapporto e teleologismo metafisici, il gelido razionalismo, la concezione materialistica dell'esistenza che comporta la schiavitù della deterministica catena di causa ed effetto, tutto inevitabilmente sbocca nella tirannide. Il profilo tipologico del personaggio trova nel dominante istinto dispotico — cioè nell'animo del senza legge, del nichilista, di colui che vive in una «verwüstete Schöpfung»<sup>4</sup> e non del rivoluzionario che la vecchia legge calpesta solo per sostituirla con la nuova<sup>5</sup> — il suo compimento. Perciò tale istinto rappresenta per eccellenza l'antidivino, il satanico, il male: carica d'urto e di sovvertimento del verticalistico ordine universale. E qui si abbiano presenti le prime esperienze religiose di Schiller, divise tra pietismo svevo e teodicea illuministica,<sup>6</sup> la casa paterna intesa

<sup>1</sup> Säkular-Ausgabe, Bd. XVI, p. 42.

<sup>2</sup> Cfr. la *Votivtafel* intitolata: *Unterschied der Stände: Adel ist auch in der sittlichen Welt. Gemeine Naturen / Zahlen mit dem, was sie tun, edle mit dem, was sie sind.*

<sup>3</sup> Cfr. M. Rouché, *Nature de la liberté, légitimité de l'insurrection dans «Les Brigands» et «Guillaume Tell»*, in «Etudes germaniques», 1959, 4, p. 404.

<sup>4</sup> Säkular-Ausgabe, Bd. XI, 1, p. 125.

<sup>5</sup> In questo senso non sembrano giuste le parole di G. Storz: «So ist denn allein Franz, von Grund auf und in zielgerichteter Entschlossenheit, ein Revolutionär», in *Der Dichter F. Schiller*, cit., p. 47.

<sup>6</sup> Cfr. anche Benno von Wiese, *Die Religion F. Schillers*, in «Etudes germaniques», 1959, 4, p. 411, e W. Iffert, *Der junge Schiller und das geistige Ringen seiner Zeit*, Halle / Saale 1926, p. 26 sgg.

come la casa di Dio, anche l'organizzazione 'famigliare' dell'Accademia di Stuttgart che nel Rettore, ossia nel duca Karl Eugen, venerava il comune «Vater»,<sup>1</sup> infine la liberazione della terra dalla maledizione luterana e il suo riscatto come epifania divina e la sua giustificazione quale dimora dell'uomo, come è solennemente annunciato dalla poesia *Die Herrlichkeit der Schöpfung*: il tutto sfociante in quella concezione politica verticalistica e paternalistica, che è la costante tipica della teodicea dello Schiller.<sup>2</sup> Infatti Franz, in questo autoanalitico monologo che è il commento scientifico alla presunta morte del padre, nettamente, o meglio, ferocemente contrappone il suo futuro governo a quello del vecchio Moor che, al pari di Andrea Doria nel *Fiesco* e d'altri, rappresenta l'istituto paternalistico trasformatore dello Stato in una grande concorde famiglia: «Mein Vater überzuckerte seine Forderungen, schuf sein Gebiet zu einem Familienzirkel um, sas liebevoll lächelnd am Thor und grüßte sie Brüder und Kinder. Meine Augbrauen sollen über euch herhangen wie Gewitter-Wolken, mein herrischer Name schweben wie ein drohender Komet über diesen Gebirgen, meine Stirne soll euer Wetterglas seyn!». E con questa spietata (quanto coerente) tirannica minaccia l'astratto profilo del tipo risulta psicologicamente compiuto, già carico di quelle premesse che condizionano la sua azione futura.

Logicamente tale azione non può avere che un fine: difendere con tutti i mezzi il conquistato potere. E poiché Franz si

<sup>1</sup> Cfr. la *Ankündigung* della «Rheinische Thalia», Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 94. E quale significativa testimonianza del regime paternalistico vigente nell'Accademia di Stuttgart si ricordino le parole di chiusura del *Discorso sul genio* di Abel, rivolte agli studenti: «Lassen Sie Ihre Herzen sprechen! Wer ists, der mit bewundernswürdiger Gnade für die Bildung Ihres Verstandes und Ihrer Sitten sorgt? Wer ists, der mit unermüdeter Sorgfalt und Fleiß das Glück Ihres Lebens zu gründen sucht? Nur Carl, Ihr Vater!», ecc. (ed. cit. p. 47). Si osservi infine che per il giovane Schiller l'immagine di Dio è tratta, secondo lo spirito protestante, dal *Vecchio* e non dal *Nuovo Testamento*: Dio è padre e giudice a un tempo. Cfr. anche Benno von Wiese, *Die Religion F. Schillers*, cit., p. 413.

<sup>2</sup> Per questo non conviene esagerare l'influsso del materialismo su Schiller, specie nell'ambito della sua generica e antidogmatica religiosità. Così sembrano piuttosto incaute frasi come questa di John R. Frey, «Schiller was fascinated by Franz's philosophy, at least its essence», ecc., in *Schiller's Concept and Poetic Treatment of Death*, in «JEGP», 1959, p. 570. Cfr. anche l'introduzione di H. Stubenrauch ai *Räuber*, Nationalausgabe, Bd. III, p. XII.

accorge che il fratello è riapparso in incognito nell'avito castello, senz'attimo di esitazione punta verso l'unica soluzione: sbarazzarsi di lui. Dopo il parricidio il fratricidio. Non solo infatti non lo trattiene la già rinnegata «Blutliebe», ma piuttosto lo persuade e sollecita la convinzione che, essendo la nascita dell'uomo opera del mero caso, la sua esistenza è praticamente un nulla: e che il nulla sia o non sia è la stessa e medesima cosa: «es war nichts und wird nichts — und um nichts wird kein Wort mehr gewechselt» (IV, 2).

Cos'è infatti veramente l'uomo? «Der Mensch entstehet aus Morast, und wäret eine Weile im Morast, und macht Morast, und gähret wieder zusammen in Morast, bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Uhrenkels unflätig anklebt. Das ist das Ende vom Lied — der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung». O meglio, questo è il lutulento circolo ideologico del materialismo ateo. Solo che, stranamente (ove non si tratti di un riferimento storico),<sup>1</sup> Franz affida l'incarico di sicario al vecchio, fedele, mite servo Daniel: e questi, anziché uccidere Karl, gli rivela l'esecrato progetto. E ciò segna la fine di Franz: ma non che il fratello agisca contro di lui per vendicarsi dei patiti torti, sì bene, dopo aver ritrovato in vita il vecchio padre in fondo alla torre del diruto castello nel bosco, per punire Franz del più orrendo dei crimini: il parricidio. Senonché Franz, anziché della giustizia umana, è ormai irriscattabile preda di quella divina: il terribile profetico sogno del Giudizio universale, grandiosa visione chilistica che acceca ogni razionalismo materialistico e smantella ogni saldezza calcolatrice, lo attira infatti in un gorgo in fondo al quale, malgrado la scena dell'escatologico dialogo col pastore Moser sull'esistenza di Dio e l'immortalità dell'anima, non v'è che la più dissonante delle morti: quella del suicida. Morte puntuale e scontata, che giunge precisa e necessaria come il risultato di un calcolo: qual'altra fine s'addice infatti al tiranno, al solitario egoista

<sup>1</sup> Ma più che ai rapporti tra i *Räuber* e i Protocolli puntualizzati da G. Kraft nelle *Historische Studien zu Schillers Schauspiel «Die Räuber»*, Weimar 1959, p. 125, si pensa qui alle parole dell'autorecensione schilleriana: «Überhaupt muß ich in der Kritik dieses letztern [cioè di Franz] noch nachholen, daß sein Kopf mehr verspricht, als seine Intrigen erfüllen, welche... abenteuerlich grob und romanhaft sind», Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 129.

dispotico, al conquistatore ambizioso e crudele, che non solo sovverte l'ordine divino calpestando i diritti di tanti uomini (e qui si ricordino le parole di Moser: «Nun glaubt ihr wol, Gott werde es zugeben, daß ein einziger Mensch in seiner Welt wie ein Wütrich hause, und das oberste zu unterst kehre?», V, 1), ma giunge alla suprema espressione del male, fino al parricidio e al fratricidio? La disperata filosofia del nulla non può che fatalmente sbocciare in quell'autoannullamento che poi significa eterna responsabilità dell'anima di fronte al Tribunale celeste. Il supremo inganno della ragione.

Franz è l'opposto e a un tempo la premessa di Karl (come il materialismo amoralistico e ateo oppone e a un tempo sollecita l'idealismo etico-religioso). È lui infatti che dialetticamente avvia l'ossimorico giro di quella che chiamammo la «lebhaftes Idee» del dramma: il deviamiento nel male per amore del bene. Alla fine della terza scena del quarto atto Karl non può trattenersi dal grido: «Bruder, Bruder! du hast mich zum elendsten auf Erden gemacht»: che è il grido di Abele a Caino. Si osservi inoltre come anche tecnicamente Franz, benché mai si incontri con il fratello, costituisca l'inizio e l'arsi dell'azione: i cinque atti, con la sola eccezione del quarto, lo vedono protagonista della prima scena, cui poi seguono, stese in rapporto di contrasto o di evoluzioni e in virtù di una logica puramente fantastica, le altre.<sup>1</sup>

Ora, a differenza della novella schubartiana, e quindi con diverso esito antropologico, il dramma di Schiller si fonda sul pessimistico concetto che l'insidia del male possa, in determinate condizioni, trionfare sul bene. Se a Schubart (che affermava anche di fondarsi sull'autenticità di un fatto accaduto: ma pure la moglie di Schiller asseriva che i *Räuber* derivavano da eventi reali) importava soltanto rilevare il contrasto del carattere dei due fratelli, ipocrita e insincero l'uno, aperto, cioè naturale, e quindi genuino l'altro, facendo rousseauianamente coincidere il male con il primo e il bene con il secondo, Schiller è invece sollecitato, e direi ispi-

<sup>1</sup> In tal senso non condivido l'opinione di H. Stubenrauch (nella citata introduzione ai *Räuber*, Nationalausgabe, p. XIII), secondo cui il dramma è una «Doppeltragödie»: «nicht das Drama um zwei Menschen...; sondern zwei Menschen, die jeder für sich und im Grunde auch ohne sonderliches Zutun des andern ihr Verderben heraufbeschwören, werden durch die Parallele isolierter dramatischer Abläufe kontrastiert».

rato, dal seguente problema: come un'anima naturalmente volta al bene — e anzi a tal fine straordinariamente dotata — possa a causa di fatti esteriori deviare, ma sempre nella convinzione di operare in nome del giusto e per ristabilire le conculcate leggi divine, nell'errore e nell'irriscattabile male. Un problema, come si vede, di carattere squisitamente religioso-morale e che pone il dramma, appartenente peraltro per tanti motivi al clima dello *Sturm*, fuori da questo movimento, per farlo piuttosto rientrare nel concetto della teodicea illuministica. Ossia per farlo rientrare nel vero mondo spirituale schilleriano, così corruscante di contrasti e ricco di interessi e proteso al futuro non meno di quanto fosse legato al passato, soprattutto così coinvolto e sospeso nella problematica proposta dal materialismo e, più, dalla nuova concezione dell'uomo geniale. Ma contrasti e interessi che molteplici insorgono da un unico fondamentale problema: quello dell'uomo nell'umana società, dell'uomo come fine e non come mezzo,<sup>1</sup> che è il grande e antico tema della *humanitas* classica e rinascimentale. E in tal guisa il dramma, e per esso il protagonista Karl, appartiene senz'altro all'autobiografia, come dire, nasce dalla viva sofferza profonda, talora persino drammatica tensione spirituale del Nostro.

Il personaggio di Karl non è infatti pensabile senza il discorso sul genio di Abel, cui ho sopra accennato. Sembra che tale discorso, o meglio, il suo tema, sia stato proposto dallo stesso Duca Karl Eugen; certo è comunque che esso costituiva uno dei problemi più in voga e discussi dalla filosofia del tempo. Non è questo il luogo di riandare il cammino dello sviluppo di tale teoria, che è strettamente connessa con quella dell'imitazione e delle regole (e quindi con la famosa «querelle des anciens et des modernes»). Già presente ai greci e ai romani, ripresa dalla filosofia del Rinascimento e del Barocco (da Pontano a Scaligero, da Tesauro a Muratori), scientificamente trattata in Spagna da Juan Huarte de San Juan e retoricamente da Gracián e altri, non trascurata da classicisti e illuministi e enciclopedisti francesi (da Boileau a Dubos a Helvétius, ecc.), essa aveva trovato nel sec. XVIII il terreno del suo vero fiorire in Inghilterra, patria di Shakespeare.

<sup>1</sup> Cfr. anche le parole di Karoline von Wolzogen, in *Schillers Gespräche, Bericht seiner Zeitgenossen über ihn*, hg. von Julius Petersen, Leipzig 1911, p. 2.

E se già poeti come Dryden e Pope avevano, diciamo, lavorato quel terreno, e prima ancora Bacone vi aveva gettato più di un seme, saranno poi filosofi e critici del '700 a coltivare e allevare la nuova teoria del genio, da Shaftesbury, che con il simbolo di Prometeo (« a second Maker »)<sup>1</sup> la pone al centro della sua estetica, a Hume e a Gerard che la esaminano da un punto di vista prevalentemente psicologico, da Addison, che esalta Shakespeare su Omero, a Joseph Warton a William Duff, ecc. A codesta teoria si aggiunse poi l'idea del sublime, vagheggiata con così spiegato vigore tra l'età dell'Illuminismo e del Romanticismo da avviare quel « search for grandeur » che costituisce l'ambizione più scoperta del secolo. E l'opera più innovatrice e di più ricco influsso, ossia le *Conjectures on original Composition* di Edward Young, uscirono nel 1759 (ma scritte forse nel 1756) e subito, ossia l'anno seguente, apparvero in Germania in ben due versioni; mentre il *Essay on Genius* di Alexander Gerard fu pubblicato nel 1774 (ma la sua redazione risale a più d'un lustro avanti) e fu tradotto in tedesco dal Garve e pubblicato due anni dopo. Infatti anche in Germania e in Svizzera — e in quest'ultimo paese già ad opera di Breitinger e di Bodmer — si era destato un vivace interesse per il nuovo problema, e uomini quali Mendelssohn Garve Abbt Lessing Nicolai Resewitz Sulzer, ecc., si erano fatti a indagare la natura e le qualità del genio. Anzi Sulzer, prima di perfezionare il suo pensiero in argomento nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-74 (« der Mann von Genie empfindet ein begeisterndes Feuer, das seine ganze Wirkksamkeit rege macht; er entdeket in sich selbst Gedanken und Empfindungen, die andere Menschen in Bewunderung setzen; er selbst bewundert sie nicht, weil er sie, ohne mühsames Suchen, in sich mehr wahrgenommen, als erfunden hat »),<sup>2</sup> aveva, nella ancor giovanile *Entwicklung des Begriffs vom Genie*,<sup>3</sup> dissertato su un tema che era della massima importanza per il pensiero illuministico: « Ob das Genie einzig und allein ein Geschenk der Natur sey, oder ob es sich, wenigstens zum Theil, erwerben lasse? ». Che in sostanza è, come

<sup>1</sup> Ma sull'esatto significato di questa famosa espressione cfr. E. Wolff, *Shaftesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1960, p. 77 sg.

<sup>2</sup> *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1786, 2. Th., p. 290.

<sup>3</sup> Raccolta nelle *Vermischte philosophische Schriften*, Berlin 1773.

si ricorda, il tema affrontato anche da Abel: « Werden grosse Geister geboren oder erzogen, und welches sind die Merkmale derselbigen? ». Se infatti la tradizione classica e rinascimentale puntava sul concetto del genio come puro *donum naturae*, l'età del Razionalismo non poteva rinunciare all'aggiunta dell'educazione e dell'esercizio e del razionale controllo e di altre cause morali: complementi e limitazioni. In tal senso concludeva infatti Sulzer: « daß das Genie zwar vornehmlich ein Geschenk der Natur sey, durch Ausbildung und andere moralische Ursachen aber gestärkt und vermehrt werde ».<sup>1</sup>

Ben diversamente argomenta Edward Young. Con uno stile vivace, entusiastico ed entusiasmante, egli contrappone l'originale all'imitatore, come dire il genio all'erudito: il primo « is from heaven » e appartiene al mondo della natura, è egli stesso natura, il secondo a quello dei libri. « An original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it grows, it is not made. Imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art and labour, out of pre-existent materials not their own ».<sup>2</sup> Con questo importante, innovatore accenno a una concezione del genio quale organismo vegetale che, dotato di una propria dinamica, cresce e fiorisce dalle sue sole radici, Young giunge ben più conseguentemente di altri (ad esempio, in Germania, di un Nicolai) all'affermazione che esso non solo non abbisogni l'esempio degli antichi ma possa, come uno Shakespeare, rifiutare in genere ogni erudizione o altra razionale conoscenza: « Genius is a masterworkman, learning is but an instrument; and an instrument, though most valuable, yet not always indispensable ». « Learning is borrowed knowledge; genius is knowledge innate, and quite our own ». In virtù di codesto fondamentale innatismo, contrapposto alla meccanicistica ragione, genio e acquisito sapere risultano termini antitetici e inconciliabili: infatti « learning... sets rigid bounds to that liberty, to which genius often owes it supreme glory... For unprescribed beauties, and unexampled excellence, which are characteristics of genius, lie without the pale of learning's authorities, and laws: which pale, genius must leap to come at them ». E dunque il genio, che

<sup>1</sup> *Vermischte philosophische Schriften*, cit., p. 321.

<sup>2</sup> In *English critical Essays* (sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries) by E. D. Jones, Oxford 1952, p. 274.

è essenzialmente ingenuo e inconscio, ossia immediato libero originale, che tende a una eccellenza che non ha esempî, e cioè al vero sublime, che soprattutto non tollera *suapte natura* complementi limitazioni vincoli, rifiuta il presunto aiuto di precedenti modelli e regole: « For rules, like crutches, are a needfull aid to the lame, though an impediment to the strong ». E con questa frase famosa, vero punto d'avvio di quel rinnovamento tedesco che ha nome *Sturm und Drang*, la situazione è capovolta: se infatti il mondo dei classicisti considerava le leggi della retorica quali indispensabili mezzi per la creazione dell'opera d'arte, Young, e per lui quel « divinely-inspired enthusiast » che è il genio (e qui all'influsso del platonismo evidentemente si aggiungono motivi mistici), vede nelle obbligate regole soltanto un impedimento e un limite all'alto volo della fantasia creatrice. Per questo, a differenza degli antichi, gli scrittori moderni sono posti di fronte a una scelta: « They may soar in the regions of liberty, or move in the soft fetters of easy imitation ». Codeste parole, in generale poco osservate, hanno tutto il valore della scoperta e visione, più che di un nuovo tipo di arte, di una nuova morale e di una nuova umanità. Esse infatti contrappongono l'ideale dell'uomo libero e forte, che si innalza nelle infinite regioni del cielo, che penetra nel divino regno della libertà, alla debole natura dell'imitatore che « move in the soft fetters »: i vincoli infatti, ossia il tradizionale bagaglio delle norme e forme, sono e rendono molli, fiacchi. E dunque osservare le leggi e le conseguenti regole equivale a dar prova di debolezza e impotenza; calpestarle, superarle è invece proprio dello spirito creatore, originale audace forte, divinamente ispirato e guidato.

Forse nell'intera storia della legislazione, non meno che in quella della civiltà, è difficilmente reperibile un momento più di questo propenso al vagheggiamento di un ideale illegalistico. Non si tratta propriamente di spirito rivoluzionario perché, come si sa, la rivoluzione sostituisce ma non nega la legge. E neppure si può parlare di anarchismo giacché il momento in questione rifiuta la legge esteriore solo per affermare e accogliere quella naturale o soggettiva. Si tratta piuttosto, direi, del voltafaccia più brusco che la storia ricordi alla sacra maestà di quella prosopopea della legge di cui è discorso nel platonico *Critone*, ove una spiritualità non certo mondana impone di accettare e « soffrire con

cuore silenzioso e tranquillo »<sup>1</sup> anche la legale ingiustizia, giacché tutti siamo della legge « e figli e servi ». Il che rappresenta non solo l'acme di una evoluzione che, rovesciando il tradizionale concetto di giustizia continuato ancora da Aristotele,<sup>2</sup> si solleva alla santità di una concezione che anticipa quella cristiana (« non è mai cosa retta né fare ingiustizia né rendere ingiustizia, né, chi soffra male, vendicarsi restituendo male »),<sup>3</sup> ma anche, e malgrado il « demone » socratico, il raggiungimento di un così alto equilibrio tra le dimensioni interna ed esterna da dilatare la personalità del singolo fino ai confini del suo popolo e del suo Stato. Senonché proprio di codesto equilibrio il momento rappresentato da Young — preceduto naturalmente dalla preparazione dottrinale di uomini quali Locke, Montesquieu, ecc. — costituisce un'interruzione così netta e cosciente da porre la legge soggettiva all'estremo opposto di quella oggettiva: in guisa che l'accettazione dell'una non possa istituirsi se non in rapporto di negazione e calpestamento dell'altra. E questo segna la nascita di una nuova antropologia — l'era dell'individualismo — che, definita dall'ideale del genio, fa della libertà una misura assoluta che significa rifiuto dell'effimera e a un tempo rigida legge esteriore, come dire della tradizionale sapienza umana, e accettazione della sola normatività interiore in cui si esprime e rifulge l'innata divinità dell'uomo. (La fede che poi l'Idealismo ha affermato nell'assoluta realtà delle leggi premette ovviamente quella nell'assoluta verità dello spirito).

Tale è il nuovo concetto del genio. Dall'alto della rivoluzionaria visione spalancata da questa idea-urto, ci è ora facile comprendere dove batta il cuore del secolo: se trasformiamo infatti le norme retoriche in leggi politiche abbiamo Rousseau. E in Germania abbiamo anzitutto Hamann Herder e lo *Sturm und Drang*; e poi, trasformando ancora quelle norme in leggi morali, avremo Nietzsche, « Erdbeben der Epoche ».

Ma soffermiamoci intanto sul discorso sul genio di Abel. Naturalmente questi non solo non è Young ma soggiace al pesante clima del razionalismo tedesco. Originalità non potremo quindi cercare né trovare nel suo trattato: e tuttavia esso, scritto anche

<sup>1</sup> *Critone*, a cura di M. Valgimigli, Bari 1929, p. 37.

<sup>2</sup> *Eth. Nic.* 1132 b. 25.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 34.



con ispirata vivacità né privo di una libertà sintattica di marca classica, è notevole per chiarezza di idee e innovatrice arditezza di affermazioni. Tralasciando i razionalistici e sensualistici (e per Abel labirintici) problemi dei rapporti tra il genio e il corpo, l'educazione, l'esercizio, il clima, il dispotismo (« Ein Volk, das kaum vorher der Stolz der Menschheit war, sinkt in die niedrigste Dummheit und Trägheit herab, sobald Despotism, Luxus und Aberglaube sie fesseln, oder nur die seelerweckende Triebfedern, Regierungsform, Handlung etc. nicht mehr wirken »),<sup>1</sup> nonché l'istanza dell'armonica collaborazione di tutte le forze dell'anima, il punto di partenza del discorso è dato dalla concezione psicologica del « grosser Geist », ossia del genio. Al pari di Young — che Abel esalta non meno di Milton —,<sup>2</sup> egli considera il genio come un essere divino, « Nebenbuhler der schaffenden Gottheit » e quindi dotato di un « Gottesblick ». La passione, ossia l'entusiasmo, costituisce, in netta opposizione al razionalismo, il fondamento della sua anima (« Ohne Leidenschaft ist nie etwas Großes, nie etwas Ruhmvolles geschehen, nie ein großer Gedanke gedacht oder eine Handlung der Menschheit würdig vollbracht worden »), insieme alla fantasia e all'intelletto. E se sua caratteristica è anzitutto la fulminea rapidità delle intuizioni e associazioni, unita alla violenza e profondità del sentimento, i capricci le avventure le confusioni le follie costituiscono pure i suoi tratti più tipici: « Ihr nennt ihn einen Toren und habt ein Genie im Schoß ». Ma soprattutto un inestinguibile fuoco dell'anima che lo spinge a un'insonne attività, alla febbre di magnanime azioni lo distingue e solleva sull'uomo comune: « Der schwache Kopf ist in einem ewigen Gedanken- und Tatenschlummer, das Genie stes tätig, stes zu Handlungen hinstrebend. Niemals ermüdet, faßt es jeden äusserlichen Gegenstand mit Feuer auf oder, eine nie versiegende Quelle von Handlungen, schafft es aus sich selbst Gegenstände und Welten ». E qui si vede come il pietistico concetto della « schöne Seele » si arricchisca e colori di quei componenti che poi saranno fondamentali per lo *Sturm*, ossia la passione la grandezza la potenza: il genio infatti diviene l'onnipotente creatore « originale » nel senso di Young, e cioè una natura creante dal solo suo grembo la vita, ond'egli non percorrerà mai già battuti sen-

<sup>1</sup> Op. cit., p. 13.

<sup>2</sup> Cfr. op. cit., p. 29.

tieri: « Auf eine ähnliche Weise verrät es Genie oder Mangel desselbigen, wann man mehr oder weniger genau nach einer vorgezeichneten Bahn läuft ». E, secondo la stessa immagine di Young e contro tutto il pensiero dell'*Aufklärung* (un Mendelssohn considerava ad esempio le regole se non come aiuto almeno come « Vorbereitung », « dadurch der Dichter sich selbst und seinem zu bearbeitenden Gegenstand in die Verfassung setzen soll, die Schönheiten in ihrem mächtigsten Reize zu zeigen »),<sup>1</sup> soltanto il mediocre, l'inetto, l'imitatore deve far uso delle norme a guisa di misere grucce: « Der Genielose, matt und kraftlos, kann nie ohne die Krücke der Reglen und der Gesetze gehen, kraftlos und elend nie über die vorgezeichnete Bahn wegspringen oder mit Heldenkühnheit sie durchbrechen, um sich selbst schöpferisch eine neue Bahn zu finden ».

Come ognuno vede, le energiche espressioni « matt und kraftlos », « kraftlos und elend » sottolineano la convinzione con cui Abel approva e condivide il disprezzo del poeta inglese per i « soft fetters » e per coloro che per impotenza li tollerano. Il genio infatti, la cui essenziale qualità è ben definita dal termine « schöpferisch », disdegna e con eroica volontà respinge ogni legge o regola negatrice della libertà e a suo volere si innalza nel cielo con il volo regale dell'aquila: « Das Genie voll Gefühl seiner Kraft, voll edlen Stolzes, wirft die entehrende Fesseln hinweg, höhrend den engen Kerker, in dem der gemeine Sterbliche schmachtet, reißt sich voll Heldenkühnheit los und fliegt gleich dem königlichen Adler weit über die kleine niedre Erde hinweg und wandelt in der Sonne ». Or chi non sente in queste parole l'ansia del divino, l'eroica istanza di libertà e di infinito, il timbro del pindarismo schilleriano? L'audacia, la grandezza, la bellezza sono le necessarie forme del genio (« Nichts hebt das Genie höher als die Kühnheit seiner Gedanken. Alles ist bei ihm furchtbar groß, schaudernd schön »), la sua opera è simile a quella del Creatore (« Das Werk des Genies ist gleich dem großen All des Welterschöpfers bei aller Mannigfaltigkeit eins und gleichförmig, überall gleich groß, gleich herrlich, gleich glänzend »), la sua parola è lo stesso verbo divino: « das Genie spricht, und es geschieht ».

<sup>1</sup> Cfr. M. Mendelssohn, *Briefe über die Empfindungen*, 1755, cit. da B. Marwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Berlin 1956, II, p. 171.

È questo l'accento che distingue lo stato d'animo della generazione dello *Sturm* dalla precedente. L'ideale dell'uomo superiore che fuori da ogni legge e limite crea un mondo suo proprio, ove vige non la bassa sapienza e morale umana ma l'alta norma divina, è il diaframma che separa l'Illuminismo dalla nuova età. Come caso-limite, o meglio, come punto d'unione tra le due generazioni, si pensi a un Lessing, che l'attività del genio fa coincidere con una soggettivizzazione delle regole risalente all'unica legge creativa, secondo la famosa frase della *Hamburgische Dramaturgie*: «Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich». Ma con queste parole, che potrebbero pur ricordare la goethiana «exakte Phantasie», il genio, anziché quale libero inconscio originale creatore, è inteso come superiore consapevolezza e responsabilità: «Es [il genio] schöpfe immer nur aus sich selbst: aber es wisse doch wenigstens, was es schöpft».<sup>1</sup> Ben diversamente, e quasi rivolto ad uomini appartenenti a un ormai superato passato, Abel non senza disprezzo esclama: «Ihr schimpft, daß er [il genio] nicht im Gleise bleibt, daß er aus den Schranken der Weisheit und Tugend getreten, — Insekten, er flog zur Sonne».

E con ciò il profilo dell'uomo nuovo appare compiuto, anche se ora, e proprio da queste ultime frasi, cominci per Schiller, insieme all'entusiastica adesione, il contrario moto di un'attività riflessa, sfociante nella problematica del genio. Schiller, come si è detto, è equidistante tra passato e futuro. Il che non significa assenza di decisione e coraggio ma presenza di una insuperabile realtà etico-religiosa. Il miraggio di una libertà che si traduce in immediato contatto con il divino lo esalta non meno di quanto lo turbi l'uscita, attuata in nome di una «Freidenkerei» cui non è estranea una punta di scetticismo, «aus den Schranken der Weisheit und Tugend», ossia da tutta la precedente esperienza e sapienza e morale umana. Vero è, come osservava Abel, che «Oft ist in einer Wahrheit unserer gepriesenen Weiser viel weniger Verdienst als in einer Torheit von Poiret oder Böhm» (e in questa spiritualistica apertura verso il misticismo e la disprezzata «Schwärmerei» e specie il calzolaio teosofo Jakob Böhme egli svela l'attivo fermento di quelle varie ideologie settarie — pietismo

<sup>1</sup> Cfr. B. Marwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, cit., II, p. 194.

separatismo perfezionismo chiliasmo: si pensi all'influsso esercitato in Svevia dai teologi Bengel, «padre del chiliasmo moderno», e Oetinger —, le quali, operanti anche in Hamann Herder Lavater, decisamente interessarono Schubart e Schiller, per agire infine in profondità su Schleiermacher Jung-Stilling Novalis, come dire sul Romanticismo). Ma è poi anche vero, come ammetteva lo stesso Abel, che il leibniziano principio dell'armonia universale, parallelo al sempre valido concetto dell'ordine verticalistico che governa il creato, non poteva non specchiarsi pure nel genio: «Harmonie ist überhaupt beim Genie, sofern nach seiner Anlage ein hoher Grad und Verhältnis in allen seinen Kräften stattfindet». Solo che per Schiller tale armonia non riguarda tanto, come d'uso dopo Baumgarten, un rapporto psicologico (ossia tra le cosiddette potenze superiori e inferiori dell'anima) o anche, si noti, psicosomatico, secondo i nuovi principi scientifici, quanto il preciso grado di relazione dell'esaltata libertà del genio con l'ordine universale. Fino a qual punto, infatti, l'autonoma normatività, vale a dire la libertà del superuomo coincide con la legge divina? Come si concilia il metafisico ordine paternalistico con l'innatismo di quella libertà? E fino a qual limite l'armonia di forze che caratterizza la genialità risponde all'armonia del creato? E non potrebbe un 'fatale' agente esterno, una qualsiasi «unglückliche Konjunktur», determinare una reazione, un deviatamento, che, interrompendo la giusta relazione, trasformasse la postulata armonia del genio in una dissonanza universale?

Tale è la problematica che, insieme all'entusiastica adesione, le parole di Abel accesero nell'anima di Schiller. E da questa adesione e problematica, rivissute con una intensità che trabocca nella vibrazione lirica, nacque il personaggio di Karl, come pochi altri vivo della personale emozione del poeta. Personaggio 'geniale' per eccellenza: l'opposto di Franz, ma pure ben diverso dall'omonimo schubartiano. Con questi ha in comune il carattere aperto e sincero, garanzia di genuinità naturale, di qualità innate, di «originalità»; ma l'ardente desiderio di grandezza purezza libertà, ossia di un divino vagheggiato con l'entusiasmo, e anche l'arbitrio, di una chiliastica «Schwärmerei» (non a caso Amalia gli attribuisce gli aggettivi «englisch», «himmlisch», «göttlich», ecc.), la nobiltà dei sentimenti, il coraggio, l'ambizione lo sollevano su ben altro piano. Così lo stesso Franz dipinge, citando le parole

del padre, il fratello quando era ancora ragazzo: « Der feurige Geist, der in dem Buben lodert[...], der ihn für jeden Reiz von Grösse und Schönheit so empfindlich macht; diese Offenheit, die seine Seele auf dem Auge spiegelt, diese Weichheit des Gefühls, die ihn bey jedem Leiden in weinende Sympathie dahinschmelzt, dieser männliche Muth der ihn auf den Wipfel hundertjähriger Eichen treibet, und über Gräben und Pallisaden und reissende Flüsse jagt, dieser kindische Ehrgeiz, dieser unüberwindliche Starrsinn, und alle diese schöne glänzende Tugenden [...] werden ihn dereinst zu einem warmen Freund eines Freundes, zu einem trefflichen Bürger, zu einem Helden, zu einem grossen grossen Manne machen » (I, 1). Ritratto perfetto, ben dosato e armonizzato nella varietà dei suoi componenti, del « feuriges Genie », o dell'« Universalkopf », come non senza diletto lo definisce Franz, e a cui neppure manca, secondo l'esempio di Plutarco, l'entusiasmo per le avventure di Giulio Cesare e Alessandro Magno.

Questo stato di quasi mistica esaltazione giovanile (Karl non ha che ventuno o ventidue anni), di cui Rousseau aveva offerto una non meno esaltante descrizione, si contrappone, fin dalla prima battuta della seconda scena, all'opacità impotenza fariseismo del tempo, immerso in troppo breve orizzonte. « Mir ekelt vor diesem Tintenglecksenden Sekulum », esclama Karl in nome del suo Plutarco; e in un ideale prometeico lamenta: « Der lohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt, dafür nimmt man jetzt die Flamme von Berlappenmeel — Theaterfeuer, das keine Pfeiffe Tabak anzündet ». Linguaggio, e direi quasi, gergo tipico del « libertino », o meglio, del *Kraftgenie*, cui certo non manca un sapore gradasso e spaccone (lo stesso Spiegelberg definisce Karl « Prahlanß »): ma dove il disprezzo per il decaduto presente nasce da un'autentica volontà creativa — l'azione contrapposta al pensiero — e dalla febbre, tipicamente sturmiana, di rivolta riscossa rinnovamento. Naturalmente puro gergo sono, nelle seguenti battute, le realistiche frasi che hanno un riferimento sessuale (« Kerls, die in Ohnmacht fallen wenn sie einen Buben gemacht haben »; « Pfui! pfui über das schlappe Kastraten-Jahrhundert »; « Die Kraft seiner Lenden ist versiegen, vergangen, und muß Bierhefe den Menschen fortpflanzen helfen »: e quest'ultima frase fu persino espunta nella seconda edizione); ma se esse hanno il

compito di sottolineare drasticamente l'impotenza creativa della sua età rispetto al glorioso passato, attraggono fin d'ora, al pari dell'intero paradigmatico dialogo di Karl con Spiegelberg, la nostra attenzione anche sulle qualità di un linguaggio che, duttile e a un tempo lapidario, estroso e mimico, parlato e « poetico »<sup>1</sup> (« eine Mischung von Reflexion und Affekt » lo definisce Thomas Mann),<sup>2</sup> non solo attua la liberatrice simpatia del poeta ma, pur negli eccessi di tono risalenti in parte allo *Sturm*, definisce situazioni e caratteri. (In questo senso andrebbe ad esempio esaminata da vicino la parlata, indubbiamente ricca di reminiscenze shakespeariane, di Spiegelberg).

Tuttavia l'esatta dimensione della genialità, che costituisce l'aura morale del personaggio, è rivelata dalla seguente battuta di Karl: « Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Geseze. Das Gesez hat zum Schnekkengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesez hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freyheit brütet Kolosse und Extremitäten aus ». E qui, insieme allo spirito illegalistico e alla moralità di una libertà intesa come autodeterminazione, vediamo tornare anche alcune espressioni (« Schnekkengang », « Adlerflug ») usate da Abel nel suo discorso. E per ora la dimensione della genialità appare anche sottratta ad ogni problematica: nessun dubbio insidia ancora la convinzione di Karl che la legge in realtà non sia che la tirannica espressione del razionalistico spirito dell'epoca, tanto sistematico e regolatore quanto piatto e impotente. E sottostare alla legge significa in conseguenza accettare un ordine convenzionale meschino falso, non rispondente alla « gesunde Natur » (e si noti l'espressione, che polemicamente sostituisce la wolffiana « gesunde Vernunft ») e quindi violatore delle vere leggi divine: e questo equivale a correttezza, a cosciente partecipazione all'infrazione e all'abuso. Ma l'uomo nato veramente libero, non soggetto alle gratuite quanto arbitrarie norme della legiferante ragione e aperto a più profondi contatti e consapevole di ben più valide leggi e teso a ben più

<sup>1</sup> È Schiller che muove tale accusa al suo linguaggio: « Die Sprache und der Dialog dürften sich gleicher bleiben und im ganzen weniger poetisch sein. Hier ist der Ausdruck lyrisch und episch, dort gar metaphysisch, an einem dritten Ort biblisch, an einem vierten platt », *Nationalausgabe*, XXII, p. 130.

<sup>2</sup> Th. Mann, *Versuch über Schiller*, cit., p. 37.

alti destini, rifiuta siffatta solidarietà e con tutte le forze mira al sovvertimento della decadente condizione umana e all'instaurazione delle eterne e sante leggi divine. È ciò che Karl intende con la parola «libertà»: ove, se è chiaro che tra lui e Young si sono inseriti Rousseau e Abel, è anche evidente la presenza di una religiosità che l'accezione del termine dilata a dimensione metafisica. E i «Kolosse» e le «Extremitäten», cioè gli esseri eccezionali, geniali, non sono che i frutti di una «libertà naturale» che è fonte così di quel «knowledge innate» (secondo l'espressione di Young) che significa conoscenza congenita dei principi universali, come pure di forza, di virilità, di eroismo. Ossia sono i «Kraftgenies», i superuomini vagheggiati da un Klinger o da un Maler Müller, che alla profondità e tenerezza del sentimento («zärtliches Herz» lo chiamava Schubart),<sup>1</sup> ossia a una sentimentalità che è anche il veicolo dell'innata veggenza e sapienza metafisiche, uniscono un naturale vitalismo, un'energica volontà di azione e di potenza,<sup>2</sup> anche la decisione e il coraggio della brutalità e del sangue, infine l'ideale della rivoluzione e del generale rinnovamento umano. In una parola, sono i campioni di una superiore forza fisica e spirituale, posti sopra i limiti degli inetti e mediocri e oltre le leggi dei filistei e farisei, protesi al sovvertimento della morale tradizionale in nome di un'etica superiore, universale ed eroica.

In questa stessa battuta, e per interna concitata dialettica, ai vagheggiati uomini «geniali» Karl bruscamente oppone, ma senza neppur nominarli, i vili che si piegano al dispotismo: «Sie verpallisadiren sich ins Bauchfell eines Tyrannen, hofiren der Laune seines Magens, und lassen sich klemmen von seinen Winden».<sup>3</sup> Espressioni caratteristiche e audaci e persino «platt», ma da cui erompe, per contrasto, il sogno di un programma veramente rivoluzionario: «Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! — Stelle mich vor ein Heere Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und

<sup>1</sup> Ed. cit., p. 106.

<sup>2</sup> Ma sulla «volontà di potenza» di Schiller si veda anche, tuttavia non senza cautela, E. Staiger, *Schiller: Agrippina*, ora in *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955, p. 132 sgg. Cfr. anche la nota 2 a p. 188 [44].

<sup>3</sup> Intendi: «Essi si trincerano nel peritoneo di un tiranno, corteggiano il capriccio del suo stomaco e si fanno soffocare dai suoi venti». La forma «klemmen» sta per «beklemmen».

Sparta Nonnenklöster seyn sollen». Questa frase può certo suonare tra iattante e spaccona: ma va presa sul serio quale vagheggiata chimera politica ancor della vecchia generazione (Bodmer Sulzer Zimmermann, ecc.) e, più, della nuova, che, insieme a forti ideali nazionalistici, ripresi poi e propugnati dal Romanticismo, nutre un indubbio disprezzo per l'umile morale cristiana (i «Nonnenklöster»).

E qui ha propriamente termine la presentazione di Karl. L'incarnazione del nuovo eroe, del genio, è infatti completa in tutti i suoi tratti, apparenti e latenti: dal metafisico concetto della libertà al conseguente idealismo della grandezza bellezza purità giustizia, dall'esaltazione della virilità come potenza creativa al sentimentalismo, dall'eroico coraggio e dalla brama di gloria al disprezzo per l'opaco presente (la «unidealische Welt»)<sup>1</sup> e alla connessa istanza rivoluzionaria: il tutto accordato in chiave di così fervida e generosa volontà d'azione che fatalmente lo espone al pericolo di decisioni che, sempre rientranti nell'ideale del bene, possono, per sentimentale irruenza («ausschweifende Empfindung» la chiama Schiller),<sup>2</sup> sboccare nel male.

Ora, è a questa sospesa, chiaroscurata luce psicologica che dobbiamo esaminare il rimanente dialogo tra Karl e Spiegelberg nella taverna ai confini della Sassonia, ove entrambi, carichi di debiti, hanno cercato rifugio con altri compagni di «Libertinage».<sup>3</sup> È la scena della tentazione: conversione del libertino in bandito.<sup>4</sup> Spiegelberg è un Franz in formato minore;<sup>5</sup> ma in lui lo spirito del male, ossia della più volgare e vile ribalderia, anziché incanalarsi verso la tirannide, si dilata in smisurate ambizioni. E qui è l'insidia: egli aspira alla fama, e sia pure esecrata e maledetta,

<sup>1</sup> Cfr. la *Vorrede*, Nationalausgabe, Bd. III, p. 6.

<sup>2</sup> Nella *Vorrede* al *Fiesco*, Säkular-Ausgabe, Bd. XVI, p. 42.

<sup>3</sup> La parola è usata, oltre che nella definizione di Spiegelberg e compagni, nella novella *Geisterseher*, ove è descritto l'ambiente di questo «Libertinage des Geistes und der Sitten» (Nationalausgabe, Bd. XVI, p. 106), cioè di quei liberi pensatori in senso religioso e profano cui appartengono i *Räuber*. Sul «Libertinismus» si veda anche G. Kraft, *Historische Studien zu Schillers Schauspiel «Die Räuber»*, cit., p. 63.

<sup>4</sup> «Libertiner, nachher Banditen», è chiarito nella didascalia alle *Dramatis personae*.

<sup>5</sup> Ma tenendo soprattutto conto della tanto maggiore concretezza del suo profilo umano non sembra giusta la definizione che dello Spiegelberg dà R. Buchwald: «eine plebejische Karikatur des Franz Moor», in *Schiller, Leben und Werk*, cit., p. 253.

di chi ha compiuto grandi (ad esempio, il chiliastico sogno della nuova Gerusalemme, I, 2) e terribili cose. E Karl, si sa, è molto sensibile alla fama e alle colossali memorabili imprese: e l'ultima sua battuta, e specie l'accento ai conventi di monache, erano così piaciuti all'ebreo Spiegelberg che questi aveva subito deciso di svelargli certi suoi progetti («Du bringst mich eben recht auf das Chapitre»), con l'intento di farlo suo compagno. Senonché Karl non pare adesso più disposto a interessarsi ai «Narrenstreiche», ossia a quei tiri tra estrosi e ribaldi di cui era maestro ai tempi della sua prima vita goliardica; ora si è fatto serio, si direbbe quasi maturo, e il suo spirito è divenuto consapevole delle proprie responsabilità e dei veri ideali. Per cui a Spiegelberg, che per canzonarlo accenna al motivo del figliol prodigo e per stuzzicarlo ricorda con pittoresca efficacia qualcuna di quelle bravate giovanili, risponde seccato: «Verflucht seyest du, daß du mich dran erinnerst!». Quel che infatti poteva formare oggetto di vanto ancor qualche tempo addietro, ora è soltanto fonte di vergogna: neppure l'estrosità geniale serve a riscattare le ribalderie. Tuttavia Spiegelberg non disarmo: e se non giova il ricordo del passato, egli gira allora l'insidia, con i suoi racconti, su un'altra corda psicologica che sa particolarmente sensibile e vibrante: quella del pericolo quale stimolo al coraggio e alla forza. E alla preveduta reazione «ärgerlich» di Karl subito aggiunge un altro tocco maestro: la grande impresa come espressione di spirito creativo, di genialità. Ma a questo punto commette un errore: in un autentico gergo da *teddy boys* (e che lo stesso Spiegelberg riporta allo «Spitzbubenklime», II, 2) si mette, per meglio sedurlo, a enumerargli i vari, canaglieschi tipi di codeste imprese, sortendo un effetto senz'altro controproducente. Se al cenno del coraggio Karl aveva infatti reagito «ärgerlich», ora risponde soltanto «zerstreut»: quelle chiacchiere, quelle smargiassate («Rieseneplane gähren in meinem schöpfrischen Schedel», «Und Spiegelberg wird es heissen in Osten und Westen, und in den Koth mit euch ihr Memmen, ecc.) semplicemente lo annoiano. Ben altro miraggio ora infatti lo alletta: «Glück auf den Weeg! Steig du auf Schandsäulen zum Gipfel der Ehre. Im Schatten meiner väterlichen Hayne, in den Armen meiner Amalia lockt mich ein edler Vergnügen».

Questa battuta, che contrappone una fama vergognosa a una

onorata quanto oscura vita idillica, potrebbe sorprendere, e quasi stonare, in bocca di colui che aveva cominciato schifando il secolo e invocando Prometeo e lo spirito di Arminio; ma, oltre alla «Weichheit des Gefühls» quale componente psicologica dell'uomo geniale (dove la tendenza all'idillio), gioverà pensare alla natura metafisica di quel concetto di libertà, che, come si è visto, non altro significa che richiamo e adesione alle leggi divine. E tali leggi compongono l'universa armonia siderale che, come è detto nella poesia *Die Herrlichkeit der Schöpfung*, se costituisce da un lato la gioia del solitario Creatore, crea dall'altro la «dimora» destinata agli uomini. E ciò rappresenta quell'ordine verticalistico che, come sappiamo, si traduce nella concezione politica paternalistica, che è tra gli ideali, diciamo, più conservatori dell'anti-assolutistico Schiller. E l'uomo geniale che, come affermava Abel, è essenzialmente armonia e, in quanto tale, intimamente consuona con quella cosmica, non può non tendere, e sia pure a mezzo del calpestamento delle false leggi umane, a rientrare in quell'ordine: come dire, Karl non può non avvertire, dopo i turbinosi trascorsi goliardici, il richiamo della casa paterna dove, insieme all'amore di Amalia, potrà godere della segreta, 'geniale' gioia di aver ricomposto il naturale rapporto tra padre e figlio, reintegrando il metafisico ordine delle cose. E questa restituita armonia, per cui il divenire riprende il suo eterno sereno fluire, schiude nell'anima di Schiller, insieme alla visione dell'eroica onnipotenza di Dio, anche l'immagine di una natura arcadica che, divenendo culla di un'esistenza limpida e dolce, esprime, non diversamente dalla *Pastorale* di Beethoven, il luminoso senso di una immanente divinità che il ritmo della vita universale unisce e accorda all'anima dell'uomo. È il paesaggio di una rinnovata innocenza, di una ripristinata fanciullezza umana, ove Karl, vibrante di corrispondenze segrete, proietta con fede la visione della sua vita futura, «im Schatten seiner väterlichen Hayne», nel sicuro rifugio dell'amore della fidanzata, nel superiore affetto e protezione del padre. Ed è talmente convinto della metafisica necessità di questa leibniziana prestabilita armonia che al genitore invia una lettera dove, con la più aperta, sincera confessione dei suoi trascorsi, impetra il perdono con la più incrollabile delle fiducie: «Wo Aufrichtigkeit ist, ist auch Mitleid und Hilfe». Al pentimento segue infatti la grazia: così vogliono le leggi divine e così sarà.

Ma in luogo della benedicente risposta paterna giunge terribile la maledizione del fratello scagliata in nome del padre. Come si intende, a differenza dell'analogo episodio nella novella schubartiana, questa fatale lettera si dilata immediatamente a risonanze cosmiche. Il presunto ripudio del padre non è infatti soltanto reiezione delle leggi terrene ma soprattutto di quelle celesti. È l'interruzione dell'armonia universale, il sovvertimento del principio verticalistico dell'ordine divino e umano, la distruzione di quello stato paternalistico che del castello del vecchio Moor aveva fatto « das Obdach der Waysen und der Port der Verlassenen » (V, 1). È, in una parola, il ritorno al primevo caos: sovrumana tragedia operata dall'umana falsità e cattiveria. E Dio? Come è stato giustamente osservato, questo dramma è infatti non solo « ein Gericht der Menschen über die Schöpfung », sì anche « ein Gericht des Schöpfers über die Menschen ». <sup>1</sup> Ma per intanto Karl, che al pari del fratello arbitrariamente assume la parte del giudice, pronuncia, tornando nella taverna da cui era uscito quasi colpito dal fulmine dopo la lettura della lettera, queste parole: « Menschen — Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerdter im Busen! Löwen und Leoparden füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf dem Aas, und Er, Er ». Ossia il padre, a differenza dei corvi leoni leopardi, respinge il proprio figlio che torna a casa pentito: oltre al mondo della selvaggia natura è qui implicito, anche senza diretta menzione, il riferimento al motivo del figliol prodigo. <sup>2</sup> Ma, contrariamente alla novella di Schubart, in luogo del Padre celeste che non vuol che si perda neppure uno dei suoi figli, egli trova un essere sacrilego che rinnega il suo sangue: e ciò non può non essere giudicato e condannato come profanazione della legge universale, naturale e divina.

Perciò da questo momento Karl sente cadere ad uno ad uno tutti i legami che lo uniscono alla famiglia, alla società, all'umanità. E si spalanca il baratro del più spaventoso degli isolamenti,

<sup>1</sup> H. R. Hilty, *F. Schiller, Abriss seines Lebens, Umriss seines Werkes*, Bern 1955, p. 20.

<sup>2</sup> Cfr. anche la lettera di Schiller al Dalberg del 6 ottobre 1781 (in *Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit* von O. Fambach, cit., p. 5). E si ricordi che Schiller aveva originalmente intitolato il dramma: *Der verlorene Sohn*.

in cui sprofonda la tragica figura del reietto, rappresentante la centrale situazione ideologica della novella schubartiana e del *Tom Jones* e di altri racconti dell'epoca, ancorata al concetto dell'inconciliabilità della bontà naturale con la corrotta società. Ciò che Karl ha infatti perduto è nullameno dell'amore che, come sappiamo dalla *Theosophie des Julius* e dalla *Phantasie an Laura*, ecc., è, nel metafisico senso platonico, l'unica legge e forza che lega atomo ad atomo e i mondi avvince in sistemi a mezzo della gravitazione universale e gli uomini unisce fra loro con l'istinto della socievolezza e il nodo dell'affetto: perdita che insomma significa dissoluzione e caos. E la prima immediata irrazionale reazione, che si contrappone al calcolato razionalismo di Franz, è di ricambiare odio con odio, crudeltà con crudeltà, rovina con rovina: « Bosheit hab ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt — aber wenn Blutliebe zur Verrätherinn, wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o so fange Feuer männliche Gelassenheit, verwilde zum Tyger sanftmüthiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben ». Traditi e profanati i sacri venerati principî della « Blutliebe » — già oggetto del sarcasmo di Franz — e della « Vaterliebe », con ciò sconvolto l'intero sistema dei rapporti umani e divini, il sentimento irruentemente, e anche titanicamente, dominante nell'animo di Karl si configura in una condanna che non è già volontà di vendetta privata ma istanza di universale rivolta contro l'umanità, « razza di iene »: « oh daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänen-Gezücht ins Treffen zu führen! ». <sup>1</sup> Ossia è il rovinoso, pauroso sentimento della disperazione: la più terribile e sconvolgente potenza dell'animo, quale Schiller ben conosceva dagli studi di psicologia e di cui ci offre un buon saggio allorché Franz, nella già ricordata prima scena del secondo atto, enumera con rossiniano crescendo e sfoggio di shakespeariana retorica, tutti i sentimenti che potrebbero dissolvere nel padre l'armonia tra anima e corpo e condurlo a morte: *Zorn, Sorge, Gram, Furcht, Schreck, Jammer, Reue, Selbstverklagung*, e, ultima delle furie, *Verzweiflung*.

<sup>1</sup> Anche Schiller elogia nell'autorecensione la magnanimità di Karl con queste parole: « jede niedrige Leidenschaft ist ihm fremde; die Privatbitterung gegen den unzüchtlichen Vater wüthet in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht aus », Nationalausgabe, Bd. XXII, p. 120.

Questa infatti ha non solo il potere di distruggere ogni interna ed esterna armonia, annullando, o meglio, capovolgendo ogni precedente rapporto, ma, insorgendo in Karl dalla coscienza di una disumana ingiustizia, assume pure il terribile volto di una Erinni vendicatrice: « Ich hab ihn [il padre] so unaussprechlich geliebt! so liebte kein Sohn, ich hätte tausend Leben für ihn — *Schäumend auf die Erde stampfend*. ha! — wer mir izt ein Schwert in die Hand gäb, dieser Otterbrut eine brennende Wunde zu versezen! wer mir sagte: wo das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten — Er sey mein Freund, mein Engel, mein Gott — ich will ihn anbeten! ». Questo è il momento apicale della crisi: la disperazione opera infatti non tanto la negazione e reiezione del Dio dell'armonia e dell'amore, come già da parte di Franz, quanto l'affiancamento e in certa misura la sovrapposizione di un'altra divinità, che si chiama vendetta e distruzione.

E la situazione precipita. Spiegelberg, che alle smisurate ambizioni unisce una diabolica arte di seduzione e corruzione, era nel frattempo riuscito a convincere i compagni, ingenui e fedeli alcuni, come Roller e Schweizer, vili e gaglioffi altri, quali Schuf-terle e Razmann, a uscire dalle difficoltà della vita sociale di Lipsia e, nel comunistico e chiliastico miraggio di una superiore giustizia (« das Gleichgewicht der Güter wieder herstellen ») e di una nuova età dell'oro, a organizzare una banda di masnadieri. Siamo al tempo della *Räuberromantik* che, nata dalla famosa ballata di Robin Hood e contrapposta alle pastorellerie dell'Arcadia, fiorisce, oltre che nella realtà storica,<sup>1</sup> anche all'ombra dei *Lieder* popolari<sup>2</sup> e dei romanzi d'avventura, così di moda dopo il *Goetz* goethiano. (Anche Schiller, come si ricorda, considerava i *Räuber* più un romanzo drammatico che un'opera teatrale, come poi sarà della *Ahnfrau* di Grillparzer. Il brigante Roque del *Don Chisciotte* fu uno dei suoi modelli). E di codesta banda Spiegelberg vorrebbe essere il capo: ma Roller, a gran dispetto di quello,

<sup>1</sup> Per i rapporti dei *Räuber* con la realtà storica si veda ora la storia e le fonti del dramma nel citato volume della Nationalausgabe, p. 266 sgg., nonché le pure citate *Historische Studien zu Schillers Schauspiel «Die Räuber»* di G. Kraft, e specie il capitolo *Stoffkreis und Stoffverwandschaft bei Schillers «Räubern»*, p. 119 sgg.

<sup>2</sup> Quando i *Räuber* uscirono a stampa, Scharffenstein racconta: « Diese Edition... sah aus wie die Mordgeschichten und Lieder aus Reutlingen, die von Hausieren herumgetragen werden », in E. Kretschmar, *Schiller*, cit., p. 30.

non crede che in Karl Moor; e Schweizer, cogliendo il momento giusto, lancia la fatale proposta: « Du sollst unser Hauptmann seyn! Du must unser Hauptmann seyn! ». Doveri morale e materiale: e Karl, che è ormai proteso e quasi sospeso verso la nuova divinità, ritiene che proprio da questa giunga il provvido invito: « Wer blies dir das Wort ein? Höre, Kerl! Das hast du nicht aus deiner Menschenseele hervogeholt! ». È infatti come se una potenza sovranaturale fosse intervenuta nell'attimo più perduto della sua vita e gli avesse steso la mano: ed egli, dimentico del rifiuto a Spiegelberg e dentro il cerchio della sua suggestione, senza esitare l'afferra e la stringe, giurando il patto che lo incoronerà, « bis in den Tod », « Gaunerkönig », secondo l'espressione del Pater (II, 3) e l'esempio dei famosi banditi Cartouche, Schwan e altri.

Ora è qui che comincia la problematica dell'uomo geniale. È infatti evidente che il repentino passaggio dall'una all'altra divinità è stato reso possibile, e sia pure in un sobbalzo della disperazione, da quell'autonoma normatività che costituisce la libertà, o meglio, l'arbitrio della libertà proprio del genio. Giacché non v'ha dubbio che Karl, sovrapponendo il Dio della vendetta a quello dell'amore, non ha cessato di essere buono; soprattutto non ha cessato di sentirsi in contatto, anzi protetto e quasi sollecitato e guidato da una potenza superiore, per fini che lui stesso ignora ma che non possono non coincidere con quelli di una qualsiasi provvidenza. In altre parole, Karl agisce sempre in nome di una libertà 'geniale' che non è già anarchia<sup>1</sup> ma, come si è detto, superamento delle corrotte norme umane e adesione all'economia ultraterrena. Al contrario di Franz, egli è contro la legge perché è fuori ma non senza legge. Egli è un Prometeo, non un Satana. E il momento tragico dell'isolamento, quando aveva sentito cadere ad uno ad uno i legami che lo univano al mondo, è stato rapidamente superato con il patto che lo ha legato a una banda che equivale in cuor suo a una delle tante sette o movimenti illegali del tempo, a carattere perfezionistico e chiliastico. Non si tratta, in fondo, che di un capovolgimento, e sia pure opposto a quello operato da Dante nella *Giudecca*; coerenti e costanti sono

<sup>1</sup> Come afferma H. R. Hilty, *F. Schiller*, cit., p. 22. Anche Cysarz, *Die dichterische Phantasie Friedrich Schillers*, cit., definisce Karl un « Edel-anarchist », p. 115.

rimaste per il resto le fondamentali istanze del suo spirito, come rivelano le prime parole che egli pronuncia dopo aver stretto il patto fatale: «Mein Geist dürstet nach Thaten, mein Athem nach Freyheit». Lo sturmiano demone dell'azione non è infatti che sollecitato spronato dalla nuova condizione, mentre l'esigenza di libertà si esprime nettamente come rinnegamento della sola legge umana. In tale apparente conformità soltanto due parole denunciano l'avvenuto trapasso: «Mörder, Räuber! — mit diesem Wort war das Gesez unter meine Füße gerollt». Ma codeste parole perfezionano il profilo di un superuomo che è posto non al di là del bene e del male ma solo oltre e contro la legge umana. E a loro giustificazione Karl, con una consequenzialità che non è più della sola logica, aggiunge: «Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellirte, weg dann von mir Sympathie und menschliche Schonung! — Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas theuer war!»

E questo è il punto centrale del problema. Evidentemente la dimensione della genialità non solo prolunga nella nuova condizione i suoi requisiti, ma rappresenta in un certo senso la causa del suo avverarsi. Se infatti il genio è soprattutto percezione e adesione alla legge universale, la distruzione sacrilega di tale legge non può non provocare il passaggio ad altro principio cosmico, che in certo modo costituisca un bilanciamento e un riparo. E di ciò è solamente responsabile la condizione della genialità: ché, sul piano morale, come si diceva, nulla è mutato in Karl. Egli continuerà infatti a combattere per gli ideali di giustizia, di libertà, di verità; egli continuerà a dare tutto se stesso per riscattare l'umanità dalla cattiveria e dal fariseismo; egli continuerà perfino ad amare, e non solo la sua fedele Amalia, ma gli uomini, tutti gli uomini, e a considerarsi quasi un loro simbolo. Quale è dunque il suo rapporto, o, meglio, la responsabilità della sua azione di fronte a Dio? È egli nel giusto o nell'errore? E se fosse nell'errore, come giudicare l'incorrotta nobiltà dell'animo e quindi la natura del peccato?

Sono questi i quesiti a cui non noi, ma l'azione del dramma, carica di una tensione ideale che agli eventi progressivamente imprime il ritmo di una logica più metafisica e lirica che realistica e umana (ma è questa medesimezza di struttura ideale

e formale che definisce l'essenza dell'arte schilleriana), darà la risposta. A noi ora preme piuttosto conoscere e chiarire quella seconda divinità, o potenza cosmica, cui Karl si è votato in luogo di Dio. Si è affermato che essa ha un nome: vendetta e distruzione. Lo confermano le dure parole pronunciate da Karl al Pater nella terza scena del secondo atto: «Mein Handwerk ist Wiedervergeltung — Rache ist mein Gewerbe». Ma è chiaro che se essa fosse questo e nulla più, allora non altro sarebbe, malgrado l'apparente giustizia e carità, che un demone infernale, o, come si è detto, una Erinni vendicatrice. Ciò tuttavia non si concilierebbe con l'immutata bontà dell'animo di Karl e, più, con le sue sempre alte e pure aspirazioni. Né essa è identificabile con la Nemesis, oscura ma nel pensiero di Schiller fondamentale potenza — quasi legge di natura e quasi mano della giustizia divina operante nella storia — che Karl con commozione e timore nomina alla vista del cadavere di Spiegelberg, ucciso da Schweizer: «O unbegreiflicher Finger der rachekundigen Nemesis! Wars nicht dieser, der mir das Sirenenlied trillerte? — Weihe dis Messer der dunklen Vergelterin! — das hast du nicht gethan Schweizer» (IV, 5). In tali parole la Nemesis appare quale puntuale «Vergelterin», come nei versi della poesia *Resignation* e come, in seguito, nel *Fiesco* fino al *Wallenstein* e *Demetrius*:<sup>1</sup> una potenza che, nella cornice di una più ampia crisi religiosa, sembra volere immanentizzare la troppo astratta teodicea leibniziana e, sul piano della storia, sostituire la troppo universalistica Provvidenza cristiana. Ma è evidente che ad essa appartiene uno Spiegelberg, diabolico genio della corruzione, e non Karl, che il fatale salto mortale ha compiuto soltanto in preda a disperazione e per 'geniale' errore. Ed è in questa prospettiva che si dimensiona il suo esatto rapporto con l'ebreo: non dimentichiamo infatti le parole con cui più tardi egli ammonirà il giovane Kosinsky a non entrar nella banda: «Du trittst hier gleichsam aus dem Kreise der Menschheit — entweder must du ein höherer Mensch seyn, oder du bist ein Teufel» (III, 2). Ma un tale dilemma non si pone nel caso di Karl: egli è, e continuerà sempre ad essere, un uomo indubbiamente superiore, anche se, come ora riconosce, «man kann sich täuschen — [...]

<sup>1</sup> Cfr. Cl. Heselhaus, *Die Nemesis-Tragödie. Fiesco-Wallenstein-Demetrius*, in «Der Deutschunterricht», IV, 1952, Heft 5, p. 40 sgg., e B. v. Wiese, *Schiller*, cit., p. 179 sg.



man kann das für 'Stärke des Geistes halten, was doch am Ende Verzweiflung ist». E questo errore per 'geniale' disperata irruenza egli ha commesso, con la conseguenza che, pur non cessando di cercare, di sperare, anzi di credere con una sorta di assurda fiducia in qualche provvidenziale intervento che lo riscatti, egli è uscito non tanto dal «cerchio dell'umanità» quanto dall'ordine e dall'armonia universale. E uscire dall'ordine, dalla legge divina — che è, come si disse, sereno arcadico idillico fluire dell'essere — significa entrare in un 'disordine' che non è anarchia ma ferrea necessità, ossia l'inesorabile catena delle cause e degli effetti che conduce deterministicamente alla morte. Ora questa necessità, questa *ananche*, è il destino, la superiore potenza che, fuori dai moralistici fini della vendetta e punizione, come è della Nemesi, rappresenta soltanto l'obiettivo immutabile puntuale legge della consequenzialità; e ad essa coscientemente, se anche nell'illusione di compiere un atto di superiore forza spirituale, di libertà e 'genialità', egli si sottomette. Rivolto ai compagni lucidamente dice: «Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum! Jeden ereilet endlich sein Tag, es sey auf dem weichen Kissen von Pflaum, oder im rauhen Gewühl des Gefechts, oder auf offenem Galgen und Rad» (I, 2). Il destino infatti ha un solo esito: si compie.

Per cui ecco la sorte di Karl: il patto con la banda, frutto di un errore provocato da disperazione, lo sottrae non all'umanità, da cui era già stato reietto dal padre, ma all'arcadico paesaggio dell'armonia universale per incanalarlo nel tenebroso quanto preciso e inesorabile sviluppo di conseguenze che — mancando, a differenza di Faust, il demiurgico «Ewig-Weibliches» — lo condurrà all'inevitabile fine. E ciò quanto più egli, per irresistibile insorgere di quella coscienza che Franz negava, s'adopra e spera e quasi spia in ogni evento un cenno, un indizio della «höbere Weisheit» (III, 2): ma, in luogo dell'ansiato riscatto, ineluttabilmente puntualmente disperatamente avverte di approfondire sempre più nella tenebra di un inestricabile labirinto che la sua vita rinchioda in una prigione senza uscita.

È il dramma che esplose nella quinta scena del quarto atto: la morte di Spiegelberg è stata premonitrice. Anche se frutto della Nemesi, ossia di una potenza estranea a Karl, egli ben intende che quella fine è pur opera di una Giustizia che, sia a mezzo della

«Vergelterin» o dell'«unbeugsames Fatum», non avrebbe mancato di colpire anche lui: «Ich verstehe — Lenker im Himmel — ich verstehe — Die Zweige fallen vom Stamme — und mein Herbst ist kommen». E in uno stato d'animo che riflette la complessa, profonda tristezza di chi sente l'ingiustizia e a un tempo la necessità di una condanna che colpisce la riaffermata nobiltà d'animo («Ich bin nie ein Feiger gewesen, oder ein schlechter Kerl») egli intona quel canto di Bruto e Cesare che, come osserva Benno von Wiese,<sup>1</sup> ha un valore indubbiamente emblematico per la vicenda del dramma. Il 'disordine' infatti, provocato dalla tirannia di Cesare, comporta fatalmente il parricidio di Bruto che, fonte a sua volta di nuovo e più ampio 'disordine' (la distruzione del principio verticalistico), fallisce sul piano storico non meno che su quello morale: e padre e figlio, abbandonati dall'amore, appaiono isolati nella solitudine della morte e soggetti a un destino che li divide per sempre. È il destino, ossia la stessa solitudine, la stessa tenebra mortale che ora circondano e sempre più invadono la smarrita anima di Karl: «es ist alles so finster — verworrene Labyrinth — kein Ausgang». Ed ecco affiorare il medesimo argomento di Franz sulla nullità della vita umana: «wenns aus wäre mit diesem letzten Odemzug — Aus, wie ein schaales Marionetenspiel». Ma poi, con spontaneo moto dialettico, la non perduta ansia del divino risorge opponendo le prove classiche dell'immortalità dell'anima, e cioè la brama della felicità, l'ideale della perfezione, il rinvio di piani incompiuti (e qui affiorano echi dalla settima *Night* di Young): per cui vano, oltre che dissonante, è il suicidio. «Es ist doch eine so göttliche Harmonie in der seelenlosen Natur, warum sollte dieser Mißklang in der vernünftigen seyn?»

Ma codesti bagliori di luce e di libertà, che ancora balenano nell'anima di Karl, vengono subito oscurati e spenti dall'improvviso insorgere degli spiriti di coloro che egli ha ucciso, provocanti un incontenibile tremito di orrore. Essi rappresentano il regno del 'disordine', la conseguenza dell'inevitabile svolgersi degli eventi, l'inesorabile legge della necessità. E Karl, rimbalzando di colpo

<sup>1</sup> Cfr. Schiller, cit., p. 158 sg. G. Storz nel cit. *Der Dichter F. Schiller*, ritiene invece che il canto di Bruto e di Cesare non abbia altro rapporto con il monologo di Karl che quello generico di «Stimmung und Gegenbild», p. 35.

al polo opposto, riprende a scientificare deterministicamente, al modo di Franz: « Euer banges Sterbegewinsel — euer schwarzgewürktes Gesicht — eure fürchterlich klaffenden Wunden sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals, und hängen zuletzt an meinen Feyerabenden,<sup>1</sup> an den Launen meiner Ammen und Hofmeister, am Temperament meines Vaters, am Blut meiner Mutter ». Pure codeste non sono, come potrebbero apparire, facili spiegazioni fasulle o comodi argomenti consolatori. Karl infatti non mira, come il fratello, a giustificare i suoi assassini; *volens nolens* egli deve piuttosto riconoscere che quel che è accaduto non è che l'inevitabile conseguenza di una determinazione prenatale, che in definitiva risale al carattere del padre e al sangue della madre. E questa è autentica legge del contrappasso: la più tragica, la più disperante delle conoscenze per chi, come lui, ha sempre professato l'idealismo, o l'arbitrio (« Libertinage »), della libertà, considerandola come misura assoluta, come condizione di grandezza bellezza verità, come ideale di vita e dimensione del genio. Se tutto è infatti inesorabilmente legato agli anelli di una concatenazione che non concede una pausa, una smagliatura, una soluzione di libertà, che più rimane? Resta bensì il proprio io (« Außendinge sind nur der Anstrich des Manns — Ich bin mein Himmel und meine Hölle »), ma nudo e isolato e avvolto nella più squallida delle solitudini: il paesaggio dell'eterno Prometeo.<sup>2</sup> Perduto infatti nel deserto dell'universa miseria, condannato alla tenebra di una notte che, come nella mitica visione della poesia *Gruppe aus dem Tartarus* dell'*Antologia*, in luogo della sospirata « Vollendung » recherà la totale « Vernichtung », è questo il tragico naufragio del genio, ossia di colui che, dotato dell'« Aetherstrahl » o, come diceva Abel, del « Gottesblick », aveva teso alla folgorante luce dell'eterno; per cui ora Karl non prova, al pari del fratello, che il solo desiderio infinito di sottrarsi alla vita dell'al di là e totalmente dissolversi, sparire, finire

<sup>1</sup> Intendi: in cui leggevo o ascoltavo storie di briganti.

<sup>2</sup> In questo senso non mi sembra accettabile l'interpretazione di E. Staiger, *Goethe*, Zürich 1956, II, p. 177 sgg., secondo cui questa scena e, in generale, il personaggio di Karl Moor rappresentino un assoluto egocentrismo, che poi sarebbe caratteristico dell'intero pensiero e arte di Schiller. Un tale egocentrismo, che finisce con l'assumere l'aspetto di un egotismo dispotico e dominatore, si configura infatti come l'opposto della fondamentale istanza di libertà e del congiunto mondo etico-religioso.

con l'esistenza terrena: « Kann ich nicht die Lebensfäden, die mir jenseits gewoben sind, so leicht zerreißen wie diesen? » E alla fine del monologo, che in realtà è un dialogo con l'ascondita ma onnipresente divinità, riaffiora il motivo del suicidio come quello dell'ultima libertà: « Diese Freyheit kannst du mir nicht nehmen ». E invece no: anche codesta libertà gli è tolta, e non da Dio ma dal suo proprio coraggio, dalla sua stessa forza, dalla sua dignità: residue virtù che, rispondenti all'incorrotta nobiltà dell'animo, segnano la differenza del suo destino con quello di Franz.

E ora possiamo comprendere il substrato morale del dramma: la lotta della libertà contro la necessità, o più esattamente, dell'arbitrio contro la fatalità. Fin dai *Räuber* si enuclea quindi il principio fondamentale della drammaturgia schilleriana. Il passaggio da Dio, che, come diceva il pastore Moser a Franz, « ist eben so gros in deinen Tyranneyen, als irgend in einem Lächeln der siegenden Tugend » (V, 1), all'« unbeugsames Fatum » — passaggio, come si è detto, attuato da Karl nella disperata convinzione di compiere un gesto virile, di ideale rivolta e a un tempo di libertà, mentre era soltanto la forza e la rivolta della disperazione — significa anzitutto abbandono del regno della libertà e irriversibile avvio in quello della necessità; e poi, su un piano di più elevata problematica etico-religiosa, la dissonante mescolanza della moralità, rappresentata dall'incorrotta bontà di Karl, con l'immoralità.<sup>1</sup> Con ciò Schiller pone in questione non solo la responsabilità di Karl di fronte a Dio ma anche, in generale, il rapporto del bene con il male, o, più esattamente, la conciliabilità dell'idealismo della libertà e della grandezza 'geniale' (e non « naturale », come afferma il Korff,<sup>2</sup> il genio rappresentando per il poeta non tanto la natura quanto la coincidenza, l'armonia di terrestre e celeste) con il materialismo della necessità, ossia con il male. Artisticamente ci è noto il risultato cui Schiller mirava: « Man trifft hier Bösewichter an, die Erstaunen abzwängen, ehrwürdige Missethäter, Ungeheuer mit Majestät; Geister, die das abscheuliche Laster reizet, um der Grösse willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erfordert, um der Gefahren

<sup>1</sup> Cfr. anche B. von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, cit., p. 171.

<sup>2</sup> H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1954, II, p. 208. Cfr. anche G. Highet, *The classical Tradition*, Oxford 1951, p. 377.

willen, die es begleiten»<sup>1</sup>. Ma questa ossimorica idea del « delinquente venerando » o dell'imponente grandezza del crimine, se da un lato non mancava di sollecitare la simpatia della pindarica fantasia schilleriana, non poteva dall'altro sottrarsi all'implicito problema etico-religioso, come ben mostra un passo della seconda *Vorrede*: « Jedem, auch dem Lasterhaftesten, ist gewissermassen der Stempel des göttlichen Ebenbilds aufgedrückt, und vielleicht hat der grosse Bösewicht keinen so weiten Weg zum grossen Recht-schaffenen als der kleine; denn die Moralität hält gleichen Gang mit den Kräften, und je weiter die Fähigkeit, desto weiter und ungeheuer ihre Verirrung; desto imputabler ihre Verfälschung ».<sup>2</sup>

In altri termini, la grandezza, come è una dimensione della divinità, così è pure della moralità; ma se è indubbiamente vero che il grande peccatore è più vicino al giusto del piccolo, non è men vero che la genialità, in quanto « Extremität » e specie « Freidenkerei », è tanto più soggetta ad errare e quindi è tanto più pericolosa (e infatti nella poesia *Monument Moors des Räubers* si legge il monito:

Jünglinge! Jünglinge!  
Mit des Genies gefährlichem Aetherstrahl  
Lernt behutsamer spielen);

ché, se avviene che il genio commetta errore, tanto maggiore (« desto imputabler ») sarà allora la colpa, ciò significando profanazione di un dono divino. Lungi dal pervenire ad una « amoralistische Auffassung menschlicher Grösse », come afferma il Korff,<sup>3</sup> è dunque ben questo il moralistico pessimismo schilleriano dell'uomo geniale e del congiunto sogno perfezionistico, quale in parte ci è noto fin dai versi dell'*Antologia* e quale anche riaffiora, in forma dialettica e scientifica, nelle seguenti parole dei *Philosophische Briefe*: « Wir gelangen nur selten anders als durch Extreme zur Wahrheit — wir müssen den Irrtum — und oft den Unsinn — zuvor erschöpfen, ehe wir uns zu dem schönen Ziele der ruhigen Weisheit hinauf arbeiten [...] Skeptizismus und Freidenkerei sind die Fieberparoxysmen des menschlichen Geistes

<sup>1</sup> Säkular-Ausgabe, Bd. XVI, p. 12.

<sup>2</sup> Nationalausgabe, Bd. III, p. 7.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 208.

und müssen durch eben die unnatürliche Erschütterung, die sie in gut organisierten Seelen verursachen, zuletzt die Gesundheit bestätigen helfen»<sup>1</sup>. È infatti evidente che in un indefinibile riflusso di motivi filosofico-religiosi e di istanze etiche e di esperienze scientifiche si dilata sempre più dinamicamente nel poeta uno sfiduciato scetticismo circa la consonanza tra l'uomo geniale e Dio e, nella cornice di una più ampia visione religiosa, circa l'attinibilità del divino da parte dell'uomo. È il motivo che dalla poesia *Die Grösse der Welt* sale fino alla poesia *Der Pilgrim*; è soprattutto il concetto — costante in Schiller fino al *Wallenstein* — del « hartes Verhängnis »<sup>2</sup> pendente sull'umana grandezza e causa della sua irreparabile rovina. E « fatalità » significa una necessità — ma dall'apparenza accidentale e puramente esterna e in tutto simile a quell'intrigo a sorpresa che propriamente non è — che diviene origine della colpa: nel caso specifico di Karl, essa è rappresentata dalla lettera di Franz. Codesta lettera, per quanto occasionale appaia e sia (secondo il motivo di Fielding e di Schubart), è in realtà pertinente e quindi connessa con la grandezza del suo animo, del quale, per così dire, costituisce il banco di prova: ma il suo esito è *a priori* scontato come fatale. Infatti l'incidenza della genialità nell'angolo reattivo in lui provocato da questo agente esterno è commisurabile al paragone con quello presentato dall'omonimo personaggio della novella schubartiana: il Carl di Schubart accetta, dopo la dura esperienza militare, di guadagnarsi onestamente il pane presso un contadino; il Karl di Schiller diviene un brigante. È la « fatalità » implicita nella dimensione della genialità, ossia nella struttura di una grandezza umana che, più simile alla patologia di un « Fieberparoxismus » che alla sanità della norma, in definitiva non è conciliabile con quella divina. E il senso e l'anelito della libertà, che distinguono l'uomo geniale da quello comune, si convertono nella catena della necessità non appena il primo postuli una immoralità (rispondente alla misura della sua eccezionale grandezza) superiore alla moralità; come dire, non appena egli opponga una presunta morale superiore (la moralità della libertà geniale) ad una presunta morale inferiore (la moralità della legge). È questo infatti il gesto di una *hybris* che, il regno dell'armonia tramutando in quello del

<sup>1</sup> Säkular-Ausgabe, Bd. XI, 1, p. 109.

<sup>2</sup> *Kabale und Liebe*, V, 7.

disordine, trasforma la libertà in schiavitù e caos, ossia nell'inesorabile legge del destino.

Per questo il sentimento con cui Schiller scrisse il dramma non è di ammirazione per l'eroica grandezza, sì piuttosto di commossa pietà per il tragico destino del suo generoso e pur colpevole eroe. Una pietà tanto più attiva e partecipe quanto più inconfessata, da cui deriva, in chiave meno eroica che elegiaca, l'unità tonale e stilistica del personaggio. E il problema morale della dissonante coesistenza del bene e del male nel suo animo egli risolse nella dimensione della genialità, che attua una specie di coincidenza di opposti: la lotta infatti tra la libertà e la necessità viene recata al limite ove gli estremi si toccano. E ciò è alla base di tutta l'azione di Karl, che da una parte commette delitti con una sorta di orgiastico furore di giustizia, e dall'altra, come si è detto, in ogni evento trepidamente spia il cenno di una Provvidenza che conceda una giustificazione e un fine alla sua opera. Lo spirito e la bellezza del dramma è tutto qui, nella tensione di una ricerca che, accordata all'origine in chiave di disperazione, percorre con orgogliosa nobiltà, tra pause di ansiose speranze e violenze di atroci necessità, l'intero arco di una tragedia che lo condurrà alla morte. Per questo l'azione drammatica, malgrado il vantato «hinreissender Strom»<sup>1</sup> e l'esterna tumultuosa veemenza, si svolge su un piano essenzialmente interiore.<sup>2</sup>

E la scena centrale è la terza del secondo atto, con l'episodio di Roller. L'efficace racconto epico-drammatico del suo salvataggio *in extremis* dalla forca è, pur nell'audacia incredibile della riuscita impresa, ridotto a un bilancio nettamente passivo da queste dolorose parole di Karl: «Roller, du bist theuer bezahlt». Un'intera città è infatti andata a fuoco e a fiamme, chiese e conventi sono stati profanati e depredati, bambini donne vecchi malati sono miseramente periti. E molti della banda, e tra questi Schufferle, ne hanno profittato per commettere inutili esecrandi delitti: per cui quel senso di giustizia che aveva fino allora sostenuto Karl, conferendo una prospettiva idealistica ai suoi crimini, cede a una realtà che mette a un tratto a nudo le tragiche conse-

<sup>1</sup> L'espressione è di Schiller nella citata lettera al Dalberg del 6 ottobre 1781.

<sup>2</sup> Cfr. anche G. A. Alfero, *Schiller. I drammi della giovinezza*, Torino 1929, p. 78.

guenze della catena della necessità. E si noti: il primo moto di reazione di Karl alle ciniche, anzi bestiali parole di Schufferle è di rivolgersi, di chieder perdono al Dio vendicatore, con cui sempre intrattiene un muto segreto colloquio: «Höre sie nicht, Rächer im Himmel!» Ma poi è l'inevitabile crollo: per la prima volta infatti chiaramente comprende di non essere altro, malgrado i sogni più nobili, che un esecrabile assassino: «O pfui über den Kinder-Mord! den Weiber-Mord! den Kranken-Mord! Wie beugt mich diese That! Sie hat meine schönsten Werke vergiftet — da steht der Knabe, schaamroth und ausgehört vor dem Auge des Himmels, der sich anmaße, mit Jupiters Keile zu spielen, und Pygmeen niederwarf, da er Titanen zerschmettern sollte — geh, geh! du bist der Mann nicht, das Rachscherdt der obern Tribunale zu regieren». In queste amarissime, tragiche parole, ove la dimensione del genio miseramente cede a quella del vergognoso ridicolo fanciullo che la propria bacchetta tiene per la clava di Giove, è contenuta la sua condanna («tu non sei l'uomo che possa regger la spada vendicatrice del Tribunale celeste»: il 'geniale' sogno della sua missione, la dissonante meta della sua vita) e segnata l'inevitabile fine.

Ma artisticamente il dramma comincia ora. Da qui prende infatti avvio il moto, così ampio e teso e affannato, di una disperata ricerca di salvezza, cioè di un recupero morale che lo reinserisca nell'ordine divino, ma scandito in un convulso contrappunto di speranze e disperazioni — arsi e tesi di una lotta suprema —, che sempre più stringe il nodo della catena del fato. E ciò a cominciare da questa scena medesima, nel seguente drammatico colloquio di Karl con il frate, dove, denudando e marchiando l'iniquità dei potenti e la sacrilega ipocrisia dei religiosi («O über euch Pharisäer, euch Falschmünzer der Wahrheit, euch Affen der Gottheit!»), egli rivendica, oltre la sua onestà («Ich bin kein Dieb»), il carattere di giusta rappresaglia alla sua azione in nome di una libertà che non solo è rifiuto di compromessi e vigliaccherie, ma è piuttosto lo spazio morale dei suoi grandi e messianici disegni di riedificazione di un'umanità migliore. E questa ritrovata dimensione 'geniale', ove riaffiora il miraggio di una 'libertà superiore' che dovrà tuttavia tradursi nell'anello più tragico della sua catena, torna ad alternarsi, nell'ispirata rimemorativa scena sul Danubio dell'atto se-

guente, con quella del fanciullo, ma ora inteso come simbolo di un'innocenza che è arcadico sereno fluire dell'essere e di un'armonia cosmica e umana che il sole al tramonto converte in simbolo premonitore: « So stirbt ein Held! [...] Da ich noch ein Bube war — wars mein Lieblingsgedanke, wie sie [il sole] zu leben, zu sterben wie sie ». E questa metafisica Arcadia — divino sogno infantile che solo all'uomo in punto di morte sarà concesso di vivere —<sup>1</sup> ripropone i nostalgici tratti di quel paesaggio universale governato da amore, da cui egli è stato ingiustamente reietto per sempre: « Meine Unschuld! Meine Unschuld! — Seht! es ist alles hinausgegangen, sich im friedlichen Stral des Frühlings zu sonnen — warum ich allein die Hölle saugen aus den Freuden des Himmels? — daß alles so glücklich ist, durch den Geist des Friedens alles so verschwistert! — die ganze Welt Eine Familie und ein Vater dort oben — Mein Vater nicht — ich allein der Verstosene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen ». E, accordate in chiave di un sentimento ancor più struggente, ecco riaffiorare anche le memorie del perduto Elisio dell'infanzia (« Es war eine Zeit wo sie mir so gern floßen — o ihr Tage des Friedens! du Schloß meines Vaters — ihr grünen schwärmerischen Thäler! O all ihr Elisiums Scenen meiner Kindheit! [...] Dahin! dahin! unwiederbringlich »), cui fa ora disperato contrasto la condizione di essere « mitten in den Blumen der glücklichen Welt ein heulender Abbadona ». Ma poi l'apocalittico e klopstockiano angelo dell'abisso e della ribellione riacquista pieno diritto di cittadinanza nell'universo non appena l'amore e la giustizia umani vengono, come nel successivo episodio di Kosinsky, calpestati e distrutti « unter das Joch des Despotismus »: per cui Karl, in un improvviso rifluire d'amore per la sua Amalia, decide di tornare in incognito al castello avito. E là rivede la fidanzata che, senza riconoscerlo, sente nuovamente palpitare il suo cuore; e rivede anche il servo Daniel che, ravvisando l'antico padroncino, gli svela i criminosi piani del fratello, vecchi e nuovi: onde egli finalmente apprende l'incredibile verità, che il padre non l'ha mai maledetto, che non ha mai cessato di amarlo, che

<sup>1</sup> La morte di Schiller rasserenata dalla visione del sole al tramonto è descritta da Karoline von Wolzogen, *Schillers Leben, verfasst aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner*<sup>2</sup>, Stuttgart 1883, p. 265.

il fratello ha ordito l'iniquo artificio della lettera, che egli avrebbe potuto egualmente tornare a casa ed esser felice mentre è divenuto assassino e brigante, che infine Franz divisava di sopprimerlo: una verità atroce, che dovrebbe ridestare in lui l'apocalittico angelo dello sterminio e della morte e che invece provoca, dopo un primo irrompere di sdegno, le bensì amare ma ancor più rassegnate e quasi beneaugurali parole: « Bruder, Bruder! Du hast mich zum elendesten auf Erden gemacht, ich habe dich niemals beleidigt, es war nicht brüderlich gehandelt — Erndte die Früchte deiner Unthat in Ruhe, meine Gegenwart soll dir den Genuß nicht länger vergällen — aber gewis, es war nicht brüderlich gehandelt. Finsternis verlösche sie auf ewig, und der Tod rühre sie nicht auf » (IV 3). E ciò, se riprende il motivo del perdono della novella schubartiana, pur significa che nella cosmologia morale di Schiller i due maggiori peccati (secondo la definizione del Pastore Moser a Franz, V 1), e cioè il parricidio e il fratricidio, non rientrano egualmente, come avviene ad esempio nella topografia infernale dantesca, nella categoria dei traditori dei parenti, e quindi nella stessa zona di Cocito. Infatti, secondo la religiosità schilleriana il gesto di Caino si attua in una direzione, diciamo, orizzontale, che, pur turbando il naturale fluire delle cose, non interrompe il principio stesso del divenire. E perciò questo delitto, malgrado la sua efferatezza, non comporta, non richiede le conseguenze estreme.

Ben diversa reazione ha invece Karl quando, nella quinta scena dell'atto quarto, liberando il padre dalla torre della fame nel bosco, apprende che a seppellirlo vivo è stato il fratello: parricidio intenzionale. Ecco infatti le sue prime parole: « Franz? Franz? Oh ewiges Chaos! ». È il classico momento della peripezia. Il tradimento dei parenti avviene infatti questa volta in senso verticalistico, e ciò equivale al sovvertimento e alla distruzione della legge cardinale del creato. « Die Geseze der Welt sind Würfelspiel worden, das Band der Natur ist entzwey, die alte Zwietracht ist los, der Sohn hat seinen Vater erschlagen ».

E questa è la catastrofe, la fine, che tuttavia può anche apparire un principio. Nella dimensione di quella genialità che, come si è detto, attua una specie di coincidenza di opposti, il primigenio disordine scatenato dal fratello offre infatti a Karl non solo il diritto di rinnegare quella « Blutliebe » che fino allora aveva rispet-

tato, ma, nel giuramento di una vendetta che non può significare che fratricidio, anche la restituzione di un ordine e di una giustizia che logicamente collimano con la teodicea, e che quindi sono legge, volontà divina. Perfino quel barlume di rettitudine che poteva ancora tralucere nell'anima dei briganti è infatti sufficiente per farli a questo punto esclamare: « Es ist ein Belials Streich! Sag einer, wir seyen Schelmen! Nein, bey allen Drachen! so bunt haben wirs nie gemacht! ». È la salvezza! Questa apparentemente banale battuta ha infatti il magico potere di iniziare un esaltante trasfigurante gioco di controluce, dal quale i perpetrati crimini traggono una dimensioné ignota, una prospettiva immensa, un significato altissimo: ond'ècco il sospirato cenno provvidenziale, l'addentellato per tanto tempo vanamente cercato con la legge divina, che dà finalmente una eco, un senso, un fine all'azione di Karl! Per cui questi, rivolto ai compagni, pronuncia le trionfali parole: « das hat euch wohl niemals geträumet, daß ihr der Arm höherer Majestäten seydt? Der verworrene Kneul unsers Schicksals ist aufgelöst! Heute! heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt! Betet an vor dem, der euch dis erhabene Loos gesprochen, der euch hierher geführt, der euch gewürdiget hat die schreckliche Engel seines finstern Gerichtes zu seyn! Entblöset eure Häupter! Kniet hin in den Staub, und stehet geheiligt auf! »

È come un rito di esaugurazione e di riconsacrazione: il tetro diruto castello in mezzo al bosco notturno pare trasformarsi in un tempio. E così presente è il divino nell'imminente vendetta di Karl che questi, nell'affidare a Schweizer l'incarico di portargli vivo il fratello, dice: « Schweizer, so ist noch kein Sterblicher geehrt worden wie du! — Rache meinen Vater! [...] Die Minuten sind gezählt, du must eilends gehen » (IV, 5). Senonché, come il parricidio di Bruto non vale a ristabilire l'ordine violato da Cesare, così il bramato fratricidio di Karl non basta a placare il disordine provocato da Franz. Non l'odio infatti, ma soltanto l'amore, la pietà, il perdono potranno restituire la turbata armonia, come dice il vecchio Moor a Karl, da lui non ancora riconosciuto: « Verzeihung sey seine [di Franz] Strafe — meine Rache verdoppelte Liebe ». E ancora: « Wie köstlich ists, wenn Brüder einträchtig beysammen wohnen [...] Deine Weisheit sey die Weisheit der grauen Haare, aber dein Herz — dein Herz sei das Herz der unschuldigen Kindheit » (V, 2). E così quella che poté

sembrare una smagliatura nella catena del destino si converte nel più ferreo e tragico dei suoi anelli: tanto più tragico quanto più Karl, nell'impossibilità di sottrarsi al nodo progressivamente e inesorabilmente stringentesi della consequenzialità, trasforma dopo le illuminanti parole del padre la volontà di vendetta in pietà (« Erbarmung sey von nun an die Losung ») ed esulta alla notizia del suicidio del fratello.

Ma ancora e sempre invano. Questo mutamento dell'odio in amore, questo presunto ricupero della verità e dell'armonia, lo condurranno infatti, per irriversibile legge del fato, agli atti estremi dell'efferatezza. L'improvvisa presenza di Amalia, che, portata prigioniera dai briganti, rivede attonita il vecchio Moor ancor vivo e finalmente riconosce esultante il suo Karl, costringe infatti questi a smascherarsi, a rivelarsi sia al padre che alla fidanzata: e se il primo, che era sopravvissuto a tutti i malefici di Franz, soccombe ora all'atroce notizia della misera vita del figlio prediletto (« Stirb, Vater! Stirb durch mich zum drittenmal! »), la seconda, vinto un attimo di smarrimento, vuole invece con eroica forza riaffermare la speranza, la pietà, il perdono. È questo il momento vero di Amalia, la funzione strutturale di quella che ho sopra chiamato la sua astrazione del sublime: infatti alla sempre anelante anima di Karl ciò può ancora una volta apparire un miracolo dell'onnipotente amore, ossia l'avvento del riscatto, della liberazione, della sospirata purificazione, che al suo cuore spietato riporga l'innocenza dell'infanzia; per cui, sollevato nell'estasi di un'ultima gioiosa speranza, esclama: « Sie vergibt mir, sie liebt mich! Rein bin ich wie der Aether des Himmels, sie liebt mich! — Weinenden Dank dir, Erbarmer im Himmel! » Ma colui, che aveva eletto la rappresaglia la vendetta l'odio a scopo della vita, può essere dall'amore, per logica consequenzialità finale, condotto soltanto al supremo dei crimini: l'uccisione dell'amore. Non era egli infatti legato alla banda « bis in den Tod »? L'amore per Amalia significa quindi spergiuro slealtà tradimento: l'unica fedeltà concessa, anzi imposta ora dal destino è quella del masnadiere, non dell'amante. « Ich wollte umkehren und zu meinem Vater gehn, aber der im Himmel sprach, es soll nicht seyn [...] Ein grosser Sünder kann nimmermehr umkehren ». E l'inesorabile concatenazione degli eventi lo piega infine, dietro l'invocazione prima e poi la minaccia

e da ultimo lo sferzante insulto della stessa Amalia, a immergere il pugnale nel suo petto: supremo e inevitabile scotto per l'unica liberazione possibile, quella dalla banda. E solo adesso, a destino compiuto, egli comprende « mit Scham und Grauen », ossia con chiara e piena coscienza, quanto aveva già in parte intuito dopo l'eccidio della città per il salvataggio di Roller: cioè che è soltanto criminale follia « die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Geseze durch Gesezlosigkeit aufrecht zu halten ». Criminale follia o sciocca presunzione infantile (« eitle Kinderey »), che, denudando il vero volto di chi si credeva un apocalittico angelo sterminatore, conduce non solo al tragico fallimento di una vita ma alla rovina di tanti innocenti: « da steh ich am Rand eines entseztlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnkloppern und Heulen, dass zwey Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden ». E così l'uomo che aveva iniziato la spietata rivolta alla prometeica insegna del genio, del divino in noi, che si era sottratto alle leggi umane per esaltarsi nella sola dimensione della libertà e della grandezza, che aveva infine vagheggiato il rivoluzionario sturmiano chiliastico sogno di un rinnovamento dell'umanità, non solo deve alla fine riconoscere di avere insidiato la stessa struttura morale dell'universo ma dolorosamente concludere: « Gnade — Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte — dein eigenen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand ». La dimensione della genialità è in tal guisa ridotta a quella dell'infantilità. E questa è la catarsi.

In tale più umana misura Karl ritrova infatti se stesso. Superato è ormai il « Fieberparoxismus »: « Der Verirrte tritt wieder in das Gelaise der Geseze », come è detto nella seconda *Vorrede*. E infine egli ritrova anche l'esatto senso della normatività divina e della consonanza cosmica, cui non appartiene il gesto 'geniale' dell'irruenza bensì quello cristiano della pazienza, non la ribellione ma l'accettazione, non la libertà dalla legge ma da se stesso: quella libertà morale che, rappresentando il vero idealismo etico, essenzialmente significa autosuperamento e autoliberazione. È questo il credo che condensa e attua il momento cardinale dello spirito schilleriano, secondo l'alto significato di quei versi di Milton:

But patience is more oft the exercise  
of Saints, the trial of thir fortitude.  
Making them each his own Deliverer,  
And Victor over all  
That tyrannie or fortune can inflict<sup>1</sup>.

Or questa è la vera grandezza di Karl, la sua vittoria estrema, che è luce di quella « Einsicht », come direbbe Grillparzer, per cui alla fine, a differenza di Franz, non commetterà suicidio. Ai briganti, che nel suo smarrimento che è trasfigurazione credono di scorgere l'intenzione di uccidersi, chiede: « Meynet ihr die Harmonie der Welt werde durch diesen gottlosen Mißlaut gewinnen? » Parole che, proiettando finalmente il problema della sua vita nella giusta prospettiva metafisica, ristabiliscono, con le esatte proporzioni, quell'addentellato con il divino che invano egli aveva cercato sul piano dissonante della genialità. E in codesto ristabilito rapporto gli appare perfettamente chiaro ciò che ora resta da fare, « womit ich die beleidigte Geseze versöhnen und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann »: costituirsi volontariamente alla giustizia. È questa infatti la vera autoliberazione che lo attende, questo essendo l'unico merito che possa ancora acquistare: « dass ich mit Willen für sie [la giustizia] gestorben bin ». Un gesto che finalmente, direi quasi socraticamente, riscopre la sacra maestà della legge e che, rientrando a un tempo nell'umana moralità e nella divina libertà, è necessariamente frainteso dai briganti, che ancora lo scambiano per la solita mania di grandezza e ambizione di gloria: ma che invece, nel suo attuarsi, ritrova anche quell'amore che è carità, che è umile provvido soccorso ai bisognosi, con cui Karl, quasi a suggello del ritrovato contatto con la vita, conclude, redimendola, la sua fortunosa vicenda: costituendosi alla giustizia farà infatti guadagnare a un povero operaio, padre di undici figli, la taglia posta sulla sua persona. « Dem Mann kann geholfen werden », concludono sentenziosamente le sue ultime parole: e significano che, se l'uomo non può sostituire Dio nella vendetta, lo può invece, e anzi lo deve, nell'esercizio del bene.<sup>2</sup> E con questo gesto di

<sup>1</sup> John Milton, *Samson Agonistes*, in *The poetical Works of John Milton*, ed. by H. Darbishire, Oxford 1955, II, vv. 1287-91.

<sup>2</sup> Codesta morale, che ritornerà spesso nei drammi di Schiller, conferisce all'episodio del premio all'operaio un significato che mi pare ben superiore alla semplice funzione decorativa di « Schlussarabeske », come afferma il Buchwald, *Schiller, Leben und Werke*, cit., p. 258.

semplice e pur divina, caritatevole e perciò umana bontà Schiller si congeda con amore e fede dal suo eroe, che come poche altre creazioni della sua fantasia impersona la viva drammatica sofferenza problematica della sua giovinezza: quasi un *exemplum* — anche nel senso medievale e barocco della realtà come parabola —<sup>1</sup> e un monito (quale poi ritroveremo nella poesia *Monument Moors des Räubers*) e, più ancora, un augurio a se stesso perché, oltre a liberare le interne dissonanze nella catarsi dell'arte, possa infine accordare l'ansia di libertà, l'entusiasmo, la « muthwillige Phantasie »<sup>2</sup> con il ritmo della legge morale e con la vita. Il suo destino di classico.

SERGIO LUPI

<sup>1</sup> Cfr. anche G. Storz, *Der Dichter F. Schiller*, cit., p. 49.

<sup>2</sup> Säkular-Ausgabe, Bd. XI, 1, p. 83.

## SCHILLERS BEGEGNUNGEN MIT GOETHE

Schon früh und aus weiter Ferne beginnt die kunstkritische Orientierung einer ganzen Generation am Bild Goethes<sup>1</sup>. « Goethe war überhaupt unser Gott »<sup>2</sup> — in dieser von Schillers Freunden (Scharffenstein) überlieferten Bemerkung klingt der Grundton der Goethebegeisterung der jungen Karlsschüler nach. Die unter geistigem Zwang und der Einschränkung der persönlichen Freiheit leidenden Zöglinge des Herzogs Karl Eugen öffneten ihre Herzen weit dem mächtigen Eindruck, den die mit dem Recht des Genies gegen Regelzwang und erstarrte gesellschaftliche Konvention anstürmende junge Dichtung Goethes auf ihre Generation machte. Bis an das Ende seines Lebens bekannte sich Schiller dankbar zu diesen ersten Stunden leidenschaftlicher Begeisterung, zu denen ihn die Dichtung Goethes damals hinriß.

Goethe, der junge Dichter des *Götz* und des *Werther*, dessen Stern so strahlend aufgegangen war, mußte ihm als die ideale Verkörperung des echten Genies erscheinen. Titanische Auflehnung gegen allen Zwang, Überschwang des befreiten Gefühls, kühne Neuheit einer vom Leben erfüllten Sprache und echte Leidenschaft in der Dichtung, alle diese Elemente der Dichtung des jungen Goethe verbanden sich mit der Wirkung von Goethes äußerer Erscheinung bei der ersten persönlichen Begegnung zu einer Macht, der sich der junge Schiller willig hingab. Leider ist von dieser frühesten persönlichen Begegnung Schillers mit Goethe — anlässlich der Preisverteilung in der Karlsschule im Jahre 1779 — kein Eindruck in einem Brief überliefert. Nur in Caroline von Wolzogens Beschreibung von Schillers Leben findet sich die Bemerkung: « Das Anschauen Goethes

<sup>1</sup> Vgl. dazu H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, Lpzg. 1930, Bd. II, S. 431 ff. und H. Nohl, *Schiller*, Frankfurt a. M., 1954.

<sup>2</sup> *Schillers Gespräche*, hg. v. J. Petersen, Lpz. 1911, S. 20.





erregte ihn mächtig... wie gern hätte er sich ihm bemerkbar gemacht! » Der um zehn Jahre Ältere, den der Erfolg schon so früh begleitete, war für Schiller das Symbol des wahren Genius, dem er im eigenen Werk nachzueifern strebte. Vorher aber beginnt bereits das genaue Studium Goethescher Dichtung.

Die Problematik von Goethes *Götz* — der Kampf einer großen Einzelseele gegen die Schranken einer zu engen Welt und gegen eine zerstörensweite Gesellschaftsordnung — berührte sich an vielen Punkten mit der in Schillers erster eigener schöpferischer Leistung, den *Räubern*. Aber schon in dieser ersten Auseinandersetzung mit Goethes Werk wurde Schiller schmerzhaft der Abstand bewußt, der trotz des äußeren Erfolges der *Räuber* zwischen diesen und dem *Götz* klaffte und den er als eine Unterlegenheit, nicht im Schwung der Gedanken oder des Gefühls, sondern in der künstlerischen Gestaltungskraft empfand. Er erkannte klar, worin ihm der Dichter des *Götz* unerreichbar überlegen war: «Die Simplizität, die uns der Verfasser des *Götz* von Berlichingen so lebhaft gezeichnet hat, fehlt (in den *Räubern*) ganz». Diese Selbstkritik Schillers enthält zum ersten Mal das Wort «Simplizität», das als Leitspruch und Forderung über seinem dichterischen Streben sein ganzes Leben lang Gültigkeit behielt. An der Simplizität ermaß er schon damals den Grundunterschied zwischen seiner eigenen und Goethes Dichtung: der naturhaften, durch Reflexion ungebrochenen Menschlichkeit Goethescher Charaktere standen die Gestalten seines eigenen Dramas gegenüber, die aus dem Gedanken und seiner rhetorischen Äußerung in zeitgebundenem Wort lebten. Die Idee der Freiheit und der Zeitanklage, die seine *Räuber* erfüllte, hatte er weniger ins dichterische Bild als in den Schwung tönender Reden gekleidet.

Hier liegt bereits der Ansatz zu Schillers späterer Unterscheidung des aus der Fülle der Natur schaffenden und des vom Gedanken ausgehenden Künstlers, die von Schiller bis zu der Auffassung vom naiven und sentimentalischen Dichter weitergeführt wurde.

Seit dieser Jugendbegegnung mit Goethes Werk blieb in Schiller die Bewunderung für diesen Dichter lebendig. Seinem

Richterspruch wollte er sich stellen, seine helfende Freundschaft ersehnte er in den einsamen Jahren, in denen ihm der eigene Weg noch nicht klar bewußt war. An Goethe scheint sich auch die Bitte um Anteilnahme und fördernde Kritik zu wenden, die in der Vorrede zum *Don Carlos* in der «Thalia» des Jahres 1785 ausgesprochen wurde<sup>1</sup>.

In der Zurückgezogenheit des Bauerbacher Exils, in dem sich Schiller von aller menschlichen Gesellschaft, von aller geistigen Anregung abgeschnitten sah, erschien ihm Goethes Weimarer Kreis als eine unerreichbare, überlegene Welt, in der zu atmen ihm ein ungerechtes Schicksal versagt hatte. Er lebte auf, wenn sich in Gesprächen Beziehungen zu dieser Welt ergaben. Mit brennender Erwartung trat er darum im Jahre 1787 seine erste Reise nach Weimar an. Aus seinen Briefen an die Dresdener Freunde klingt neben dieser gespannten Erwartung auch der Zweifel an der eigenen Leistung und der Wunsch, sich vor der in Weimar versammelten geistigen Elite zu bewähren.

Aber die erste Begegnung mit dem Weimarer Kreis brachte Schiller nicht das, was er davon erhofft hatte. Goethe war in Italien. Nur ein Eindruck von der Wirkung der Persönlichkeit Goethes wurde Schiller durch Gespräche mit Goethes Weimarer Freunden vermittelt. Wieland und Herder nahmen ihn zwar freundlich auf und vermittelten ihm manche Bereicherung seines Ideenkreises. Aber aus seiner inneren Zwiespältigkeit konnten sie ihn nicht lösen. Schiller ahnte damals, daß Goethe ihm die Richtung seiner Entwicklung weisen würde.

Aber aus dem enthusiastischen Goethebild Herders und der Freunde mußte Schiller klar werden, daß ihm in Wirklichkeit ein anderer Goethe entgetreten würde, als der, den er in seiner Vorstellung trug. Den Dichter des *Götz* und des *Werther*, den er in Weimar suchte, konnte er in dem nach Helle und Klarheit strebenden Weltmann, dem seine Geschäfte so viel galten wie sein dichterisches Wirken, nicht mehr wiederfinden. Die Hoffnung auf eine schwärmerische empfindsame Freundschaft,

<sup>1</sup> S. W. Bd. XVI, S. 47. (Säkularausgabe).

wie sie ihn mit Körner verband, mußte er aufgeben. Nur mit Überwindung fügte er sich in den Kreis der adligen Hofgesellschaft, deren veräußerlichte Goetheverehrung ihn abstieß. Der Zwang zum Verkehr mit der «ganzen hiesigen Sekte»<sup>1</sup>, mit unbedeutenden und flachen Kreaturen, die Verpflichtung, sich in fürstliche Launen zu fügen, das fruchtlose angespannte Warten auf Goethes Rückkehr, die eigene Unproduktivität machten ihm den Aufenthalt in Weimar allmählich unerträglich. Noch vor Goethes Rückkehr siedelte er im Sommer 1788 nach Volkstedt über. Der hohen Erwartung folgte tiefe Enttäuschung. Der Abstand zu Goethes Welt und Leistung erschien Schiller unüberbrückbar. Dazu bedrängte ihn die Unsicherheit seiner äußeren Verhältnisse, der Zweifel an seiner dichterischen Berufung, das fast völlige Versagen in der dramatischen Produktion, — alle diese schwer zu lösenden Probleme, die er vergeblich in Weimar zu klären versucht hatte. In einem Brief an die Schwestern Lengefeld (26.5.88) wählte er für die eigene Situation das Bild des von den «bösen Unterirdischen» verfolgten Orest. Dieser Vergleich mit dem von Furien ruhelos Umhergetriebenen zeigte in vollem Ausmaß, wie tief Schiller die qualvolle Zerrissenheit dieser Zeit empfand und wie er unter der Entferntheit von Goethe litt. Das Gegenbild Goethes gefährdete damals seine Existenz als Mensch und Dichter. Und doch zeigte ihm Goethes Neuentdeckung der griechischen Dichtung einen Weg zur geistigen Selbsterziehung. An der Lektüre Homers hoffte Schiller als Dichter seinen «Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfing». Auch Goethe hoffte er in diesen Monaten freiwilliger Entfernung aus dessen Umkreis innerlich näher zu kommen durch die eingehende Beschäftigung mit dessen *Iphigenie*, die 1787 bei Göschen erschienen war. Wahrheit, Ruhe und maßvolle Bändigung der Leidenschaften, die Goethes *Iphigenie* zu eigen waren, erschienen Schiller in dieser Zeit als das Wesen griechischer Kunst. Diesem Ideal, das er in einem Brief damals zum ersten Mal als «Klassizität» bezeichnete, versuchte er sich zu nähern<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. besonders den Brief an Körner vom 12.VIII.87, Jonas I, 381.

<sup>2</sup> Schiller an Körner vom 20.VIII.88, Jonas II, S. 106.

Goethe war inzwischen nach Weimar zurückgekehrt. Bei seiner Heimreise aus Italien war er Schiller «auf eine Stunde nahe gewesen», ohne ihn zu treffen. Endlich, im Anfang September 1788, erfolgte die ersehnte Begegnung im Kreise der Lengefelds, die auch zu Goethe in freundschaftlichen Beziehungen standen. Die äußeren Umstände des Zusammentreffens in einem großen Freundeskreise waren nicht günstig. Offensichtlich zeigte sich Goethe, der mit Karoline Herder, Frau vom Stein und Frau von Schardt kam, als geistreicher Gesellschafter, der unterhaltend von seinen Erlebnissen in Italien zu erzählen wußte. Aber zu einer persönlichen Annäherung an Schiller war er kaum geneigt und erwiderte dessen Werben um Freundschaft mit zurückhaltendem Wohlwollen. Aus Goethes späten Aufzeichnungen von 1817 sind die Gründe dieser Zurückhaltung bekannt. Ein unausgesprochenes Mißtrauen hegte er immer noch gegen den Dichter der *Räuber*, in dem sich gleichsam alles, was dem aus Italien Heimkehrenden fremd und unantikisch, formlos und ungebändigt erschien, als bedrohliche Macht verkörperte. Mochten die Motive der eigenen Zurückhaltung Goethe 1788 noch nicht so deutlich bewußt sein, wie sie sich ihm in der Erinnerung nach 30 Jahren darstellten, so haben sie doch seine Grundeinstellung sehr stark beeinflußt. Goethe konnte von Schillers Auseinandersetzung mit seiner *Iphigenie*, von seiner Begeisterung für griechische Schönheit und Simplizität nichts wissen, da die *Iphigenie*-Rezension erst ein Jahr später erschien. So entstand bei diesem ersten, von Schiller so ungeduldig herbeigesehnten Zusammentreffen nicht der geistige Kontakt, auf den es ihm ankam. Goethes untrügliches Gefühl für das seiner Wesensart Gemäße lehnte Schiller in seiner damaligen Bildungsform, in seiner noch unvollendeten Persönlichkeitsentwicklung unwillkürlich ab.

Schiller wehrte sich anfangs gegen das Eingeständnis seiner innersten Enttäuschung. Er versuchte (in einem Brief an Körner)<sup>1</sup> mit der Anwesenheit der großen «auf seinen Umgang eifersüchtigen» Gesellschaft zu entschuldigen, daß sich Goethe seinem Werben zu entziehen wußte. Aber er war auch zu ehrlich, um zu verkennen, warum dieser Augenblick, von dem er soviel

<sup>1</sup> vom 12.IX.88, Jonas II, S. 116.

erhofft hatte, unerfüllt verstrichen war: «Ich zweifle, ob wir einander je sehr näher rücken werden. Vieles, was mir jetzt noch interessant ist, was ich noch zu wünschen und zu hoffen habe, hat seine Epoche bei ihm durchlebt; er ist mir (an Jahren weniger als an Lebenserfahrungen und Selbstentwicklung) so weit voraus, daß wir unterwegs nie mehr zusammenkommen werden und sein ganzes Wesen ist schon von Anfang her anders angelegt als das meinige, seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden...». Der Unterschied der Vorstellungsarten, den Schiller schon 1781 bei seinem Vergleich der *Räuber* mit dem *Götz* geahnt hatte, war ihm jetzt Gewißheit geworden. Der Abstand zwischen ihnen erschien damals vielleicht Goethe unüberbrückbarer als Schiller, der noch an die Möglichkeit einer Verständigung glauben wollte und diesen Glauben an eine Erlösung aus der Einsamkeit seiner Existenz gerade in jener Zeit der inneren Krise brauchte, um leben zu können.

Nach dem glücklichen Sommer in Rudolstadt kehrte Schiller am 12. November 1788 nach Weimar zurück und blieb dort bis zum Mai 1789. Er hoffte in diesen Wintermonaten auf ein Zusammenleben mit Goethe, das sich in dem geistigen Kreise der Weimarer Gesellschaft leicht hätte ermöglichen lassen. Hinter der Maske des Weltmannes Goethe ahnte er das ersehnte Bild des vollkommenen Menschen, dem er um der eigenen Entwicklung willen nahe kommen mußte. Er selbst glaubte, in den Sommermonaten eine entscheidende Phase seiner Entwicklung durchgemacht zu haben. Ein neues Bewußtsein des eigenen Wertes, ein «ruhiger Geist und ein männlicher Vorsatz» waren in ihm gereift. Mit seiner neu errungenen inneren Freiheit glaubte er, ein erhöhtes Anrecht auf die Anerkennung Goethes zu haben. Das Gegenbild zog ihn mächtig an.

Aber statt von einer persönlichen Annäherung an Goethe mußte Schiller seinen Freunden von seiner bevorstehenden Berufung nach Jena berichten, die sich unter Goethes entscheidender Mitwirkung überraschend schnell vollzogen hatte. Schillers Gefühle bei dieser Berufung waren zwiespältig. Zwar half ihm der Plan aus der beruflichen Unsicherheit, und er bot ihm auch die Möglichkeit eines späteren Aufstiegs zu einer bürgerlich angesehenen Stellung, aber aus seinen Briefen an die Freunde klingt

in dieser Zeit eine schwere innerliche Erschütterung, die nicht nur aus der drohenden Last neuer Arbeit zu erklären ist, der er sich kaum gewachsen fühlte.

Goethes Haltung in dieser Berufsfrage wurde von Schiller nicht verstanden. Goethe, als der einzige, auf den er als Mensch und als Dichter gerechnet hatte, dem er voll Hingabebereitschaft entgegengetreten war, hatte ihn mit einem wohlwollenden Urteil über seine Eignung zum Jugenderzieher und Wissenschaftler beiseite geschoben. Mit einer freundlichen Geste — so schien es Schiller — hatte er ihn in eine Stellung befördert, die ihn als Dichter ausschaltete. Er hatte Schillers Berufung zum Dichter, der das ganze Streben seiner Entwicklung galt, gleichsam gelehnet. Schiller selbst erschien sich in die fremde Welt der Wissenschaften verwiesen, vor deren engerer Berührung er zurückschreckte. Goethes Haltung in ihren Beweggründen blieb ihm unklar, und er gab sein Werben auf.

Es dauerte lange, bis er sich zu Objektivität und Gelassenheit durchgekämpft hatte. Bis 1793 ist seitdem in Schillers Briefen von einem Versuch, sich Goethe zu nähern, kaum die Rede. Er empfand dessen Haltung als menschliches Versagen. Die Orientierung am Gegenbild scheint aufzuhören; denn aus dieser Zeit der Berufung nach Jena stammen die harten und bitteren Äußerungen, die Schiller über Goethes Charakter, über sein Verhalten anderen Menschen gegenüber, sogar über sein Privatleben getan hat: «Öfters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen. Er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen. Ich glaube in der Tat, er ist ein Egoist in ungewöhnlichen Graden... Er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben... Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen. Mir ist er dadurch verhaßt, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und groß von ihm denke...<sup>1</sup>.

Schiller brannte von jeher auf «Ergießung» seines Selbst, er brauchte die Aussprache mit Menschen, an deren Erfahrung er

<sup>1</sup> Schiller an Körner vom 2.II.89, Jonas II, S. 218.

weiterwachsen konnte. Goethe hatte dieses Entwicklungsstadium längst hinter sich gelassen. Nach seiner Rückkehr aus Italien hatte er sich damit abfinden müssen, von seinen Nächsten in seiner verwandelten Gestalt nicht mehr verstanden zu werden. Seine Haltung der Selbstbewahrung und Selbstbestimmung war teuer erkaufte mit dem Verzicht auf lebendige menschliche Nähe. Wie konnte er aus seiner freiwilligen und doch als Einsamkeit empfundenen Isolierung heraustreten und sich Schillers stürmischem Werben ergeben, ehe dieser in einem Werk seinen künstlerischen und menschlichen Rang bewiesen hatte! Das Stocken in Schillers dichterischer Produktivität war nicht dazu angetan, die ungünstige Meinung, die Schillers Jugendwerke in Goethe hervorgerufen hatten, zu zerstreuen. Goethe kannte die Gefährdung seines Gleichgewichts, die ihm aus der Hingabe an einen seiner Art nach Fremden, wenn auch an Genialität Ebenbürtigen, erwachsen würde. Das Fremde an Schillers Geistesart überwog in seinen Augen vorerst noch das ihm Ähnliche; die Brücke des Verständnisses schien ihm noch nicht möglich; ein freundliches, verbindliches Wohlwollen bestimmte weiterhin seine Haltung.

Der Abstand, der sich zwischen Schiller und Goethe im Menschlichen aufgetan hatte, blieb für lange Zeit unüberbrückbar bestehen. An die Stelle des Wunsches, Goethe zum Freund zu gewinnen, trat bei Schiller das Bestreben, ihn als Dichter durch die eigene Leistung zu überzeugen. In seinem dichterischen Schaffen begann eine neue Phase seiner künstlerischen Selbstbestimmung an Goethe. Sein Gedicht *Die Künstler*, das unter Wielands und Körners fördernder Kritik eine lange, an Umarbeitungen reiche Entwicklung durchlief, sollte vor Goethe bestehen können. Die Eingangsstrophe, die das Gedicht in seiner letzten Fassung erhielt, bedeutete einen bewußten Schritt zu Goethe hin; denn der darin gestaltete Hymnus auf den modernen Menschen, der als «reifster Sohn der Zeit» klassische Idealität mit den Errungenschaften modernen Geistes in sich vereint, erwuchs aus der Erkenntnis, die Schiller beim Studium der Goetheschen *Iphigenie* gekommen war: Die Erneuerung des klassischen Menschentums aus dem Geist der eigenen Zeit könne jetzt Wirklichkeit werden. Goethe hatte im Kunstwerk der *Iphigenie* Gestalt werden lassen, was der Denker und Kunstkritiker Schiller

in der Theorie zu kären strebte; aus dem Verständnis der *Iphigenie* hatte Schiller den neuen mitreißenden Schwung seiner Gedanken geschöpft. So ist es zu verstehen, daß er gerade mit diesem Gedicht den Beifall Goethes zu erringen hoffte. Noch keines von Schillers Gedichten war bisher von einer solchen Kraft der Begeisterung für eine Idee getragen. Zwar trennte noch Schiller in Gehalt und Gestalt viel von jener «Simplizität» der klassischen Werke, die er im Griechentum ahnte und in Goethe neu entdeckt hatte. Aber er sah ein deutliches, wenn auch ein fernes Ziel. Seine menschliche Stellung zu Goethe wurde durch den Versuch, ihm im künstlerischen Wettstreit gleichzukommen, nicht berührt. Er blieb dabei: «Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward *sein* Genie von seinem Schicksal getragen und wie muß *ich* bis auf diese Minute noch kämpfen!»<sup>1</sup>.

Solange sich Schiller in dieser Weise mit Goethe verglich und die Goethesche Seinsart als Geschenk eines glücklichen Schicksals empfand, konnte er weder Goethe noch sich selbst gerecht werden. Zwar zwang er sich nach außen zu einer unverbindlich freundlichen Haltung. Die langen Aufenthalte Goethes in Jena sind nicht ohne gelegentliche Zusammenkünfte mit Schiller und nicht ohne Besuche in dessen Haus zu denken. Aber die einst stürmische Jünglingsverehrung war einer kühlen Beobachtung gewichen, die Sehnsucht nach engem geistigen Kontakt einem scheuen Ausweichen. Die Furcht, noch einmal verletzt und zurückgestoßen zu werden, machte Schiller zurückhaltend und verschlossen.

Erst das Studium Kants brachte Schiller die befreiende Erkenntnis der eigenen Anlagen und damit eine veränderte Einstellung zu seiner Umwelt. Der von Jugend auf empfundene Zwiespalt zwischen sinnlicher Natur und sittlichem Wollen, von «Sinnenglück und Seelenfrieden», den er quälend an sich selbst erlebt hatte und zu überwinden versuchte, schien ihm von Kant als naturgegebene Anlage aller Menschen vorausgesetzt zu werden und verlor das Bedrückende. Auf seine Weise über Kant hinaus-

<sup>1</sup> Schiller an Körner vom 9.III.89, II, S. 249.

gehend, fand Schiller — wohl indem er an Goethe und an sich selbst dachte — die Erkenntnis der beiden Positionen, von denen aus der Künstler diesen Zwiespalt überwinden kann und im Auftrage seines Künstlertums stehend für andere überwinden muß. Es entstanden die Schriften *Über Anmut und Würde* und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Nun lösten sich in ihm die Zweifel an sich selbst. Dieser Prozess der Klärung und der inneren Reife, den Schiller in den Jahren der Krankheit und Genesung 1791 bis 1794 vollzog, ließ in ihm ein Ideal schöner Humanität als menschliche und künstlerische Aufgabe lebendig werden, das er von nun an zu verwirklichen strebte.

Seine Rezension von Bürgers Lyrik (1791) sprach das zum ersten Mal aus. Schiller rechnete nicht nur mit Bürgers allzu subjektiver Form der Lyrik ab, die die Dichtung zum Schauplatz privater Gefühle erniedrigte, er kritisierte damit zugleich seine eigene Jugenddichtung. *Die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko*, selbst den *Don Carlos* und die Jugendlyrik; alles wurde von einer so schneidenden Mißbilligung getroffen, daß niemand in Schiller den Verfasser dieser anonym erschienenen Rezension vermutete. Diese große Abrechnung zeigt ihn plötzlich in einer geistigen Nähe Goethes, von der jener nichts ahnte. Schiller stellte hier für sich selbst das Idealbild eines Dichters auf, der in «reinsten, herrlichster Menschlichkeit», als «reifer vollkommener Geist» das vollkommene Kunstwerk schafft. Goethe selbst stimmte in Gesprächen dieser Rezension zu, ohne den Verfasser zu erraten. Schiller hatte damit eine erste heimliche Anerkennung durch Goethe erreicht. Er schritt nun auf seinem Wege fort, ohne jedoch den menschlichen Kontakt zu suchen. Sein Ziel war erkannt: Es galt die höchste Harmonie im Menschen wie im Kunstwerk zu erreichen. Das gemeinsame große Ziel einer schönen Humanität war gefunden und von Goethe bestätigt.

Mit dieser Erkenntnis vollendete sich Schillers innerer Weg zu Goethe. Es war für ihn nicht mehr wichtig, daß Goethe später einzelne Sätze seiner Schrift über *Anmut und Würde* mißverstand. Früher oder später mußte nun die glückverheißende Begegnung erfolgen. Das Wissen darum, daß diese Begegnung erst nach einer Zeit der Reife und des Aufeinanderzuwachsens in

einem schicksalhaften Augenblick fruchtbar werden konnte, ist von beiden später oft ausgesprochen worden. Schiller war nun sicher und innerlich unabhängig genug, um diesen Augenblick in ruhiger Gelassenheit abzuwarten.

Außerlich wurde der Abstand zwischen den Dichtern zum ersten Mal durch Schillers Aufforderung an Goethe überbrückt, an den «Horen» mitzuarbeiten. Einen Monat später, zwischen dem 20. und 23.7.1794, fand die entscheidende Begegnung — im Anschluß an eine Sitzung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena — statt. Der Erinnerungsbericht Goethes vom Jahre 1817 schildert anschaulich die einem erbitterten Kampf gleichende Unterhaltung. Beide erfuhren in dem bekannten Gespräch aufs neue die Verschiedenheit ihrer Geistesart, den Gegensatz zwischen dem «hartnäckigen Realisten» und dem «gebildeten Kantianer». Aber sie erlebten in dem Widerstreit der Meinungen, die in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinanderprallten, zugleich zum ersten Male das Glück, auf einen ebenbürtigen Gegner zu treffen. Begierig griff Goethe die Möglichkeit auf, bei Schiller einen Ansatz zum Verständnis zu entdecken. Unvermittelt strebte — nach Goethes Bericht — die Unterhaltung sofort auf den zentralen Punkt zu: ob sich die lebendige «aus dem Ganzen in die Teile strebende» Wirksamkeit der Natur aus der Erfahrung ableiten lasse. Diese Fassung von Goethes Bericht läßt ahnen, wie lebensnotwendig auch für Goethe zu diesem Zeitpunkt ein Verstehen war, das ihn aus der Isolierung herausführen konnte. Zunächst wurde er enttäuscht. Schillers kompromißloser Geist war nicht geneigt, selbst um den Preis der so lang ersehnten Freundschaft mit Goethe, auch nur einen Punkt seiner Überzeugung zu opfern. Er verbarg von Anfang an seine Zweifel an Goethes Überzeugung nicht und erwiderte auf dessen lebhaftes, um Verständnis werbende Darstellung der Urpflanze nur: «Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee». Diese Entgegnung, die die alte Kluft zwischen den Denkweisen in schärfster Form wieder aufriß, verletzte Goethe tief: «Ich stutzte, denn der Punkt, der uns trennte, war dadurch aufs Strengste bezeichnet. Die Behauptung aus «Anmut und Würde» fiel mir wieder ein, der alte Groll wollte sich regen, ich nahm mich aber zusammen und versetzte: 'Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen und sie sogar mit Augen sehe'». Der Gegensatz zwischen Idealismus und

Realismus, zwischen Erfahrung und Idee, der Schiller in dieser Zeit so entscheidend beschäftigte, tat sich hier noch einmal gefährlich und unüberblickbar auf. Keine versöhnende Einsicht löste den Zwiespalt. «Keiner von beiden konnte sich für den Sieger halten. Beide hielten sich für unüberwindlich»<sup>1</sup>.

Der «erste Schritt», den diese Unterhaltung bedeutete, hatte zunächst nur offenbart, daß für den Idealisten und den Realisten eine gemeinsame geistige Ebene bestand, wenn auch keine Übereinstimmung der Meinungen möglich schien. Es festigte sich eine erste Basis des Verkehrs, die aber von anhaltender Herzlichkeit noch weit entfernt war.

Goethe übersandte Schiller einige Tage später, am 25.7.1794, einige Bücher und versicherte in einem kurzen Brief, daß er sich «auf eine öftere Auswechselung der Ideen... lebhaft freue». Noch erwartete er höchstens einen fruchtbaren Gedankenaustausch, wie er ihn mit anderen Gelehrten seiner Zeit pflegte. Erst von Schiller ging dann der entscheidende Schritt aus, der die letzten Schranken in Goethes Zurückhaltung durchbrach, und die Voraussetzungen für das nahe Freundschaftsverhältnis schuf. Mit einem einzigen hohen Schwung des Gefühls setzte sich Schiller über alles hinweg, was sich an Kränkung, Zurücksetzung und Unverstandensein in den vergangenen Jahren angesammelt hatte und überzeugte Goethe in einem von Wärme und Einfühlung erfüllten Brief, daß gerade der vermeintliche Gegner derjenige war, der ihn in seinem innersten Wesen, in den Grundlagen seiner Existenz am tiefsten verstand.

Schiller war durch die langersehnte und überaus fruchtbare Begegnung mit Goethe bis ins Innerste erregt worden. Die Flucht aus der Dichtung in die Spekulation, die er im Zuge seiner Selbstbildung in den letzten Jahren angetreten hatte, hatte einen Teil seines Wesens unbefriedigt gelassen. Er fühlte die Berufung zum Dichter, doch bevor ihm die Klärung der ästhetischen Grundlage nicht gelungen war, versagte er sich ihrer Erfüllung. Für ihn brachte diese Begegnung die intuitiv gefühlte Ergänzung des eigenen Strebens. In Goethe trat ihm das Bild des «naiven» Genies immer deutlicher leibhaft vor Augen, das im unbewußten

<sup>1</sup> «Tag- und Jahreshefte», Weimarer Ausgabe Abt. II, Bd. 36, S. 251.

Besitz reicher Kräfte und im sicheren Wissen um die Dinge seinen Weg ging. Seine aus der Spekulation abgeleiteten Erkenntnisse gewannen Gestalt und fanden sich bestätigt im Bilde eines vollkommenen Menschentums. Seine klare Selbsterkenntnis zeigte ihm, wie er selbst war und worin er sich von Goethe unterschied. Aber er erkannte auch, wie sehr sich der innere Abstand zwischen ihnen in den vorangegangenen Jahren verringert hatte, wie nah ihn seine philosophische und menschliche Selbsterkenntnis und Selbstformung Goethe gebracht hatten. Es stärkte in ihm die Verpflichtung, nun von sich aus die letzten Schranken zu durchbrechen. Schillers Brief vom 23.8.1794, der, wie Goethe es nennt, «mit freundschaftlicher Hand die Summe seiner Existenz zieht», schenkte ihm in dem so fern geglaubten Gegner zum ersten Mal das helllichtige Verstehen letzter Gründe seines Wesens. Der Beginn des Briefes räumte alle Verstimmung, jedes lastende Gefühl des Unterlegenseins hinweg, das in Goethe noch nach Jahren bei der Erinnerung an die Unterhaltung in der Naturforschenden Gesellschaft mitschwang. Nicht einzelne Gedanken des Gesprächs waren es, die Schiller so tief bewegt hatten, sondern der erste lebendige Anblick des Genies, nicht eine Idee, sondern der «Totaleindruck». Schiller wurde in dieser Unterhaltung zu seiner Abstraktion die lebendige Gestalt geschenkt; er sah leibhaft vor sich, was er ahnend aus der Idee abgeleitet hatte. So wandelte sich ihm die Spekulation in atmendes Leben. Dies war Schillers Gewinn aus der scheinbar so wenig ergebnisreichen Unterhaltung: In dem ersten nahen Zusammensein mit Goethe wurde ihm «ein unerwartetes Licht angesteckt» und «seine ganze Ideenmasse in Bewegung gebracht». Was er hier an sich selbst erlebte, führte ihn zu einer treffenden und gerechten Deutung Goethes, und zugleich zur Anerkennung des Schicksals, das jetzt die Tore zu einer tiefen Freundschaft geöffnet hatte.

Niemals hatte ein Zeitgenosse es vermocht, Goethe so klar zu sehen und das Unbewußte seines künstlerischen Schaffens in den Bereich des Bewußtseins zu heben. Schiller erkannte bereits hier die Aufgabe des Dichters, unter die Goethe sein ganzes Alter stellte — nicht nur das Werk, sondern auch das eigene Leben ins Beispielgebende, Musterhafte zu erheben. Er konnte dies an Goethe erkennen und anerkennen, weil er es auf seine Weise an sich selbst geleistet hatte.

Goethe, wie ihn Schiller in den Jahren der Beobachtung und in der ersten Zeit der Freundschaft sehen gelernt hatte, wurde jetzt für Schiller zum Idealbild des vollkommenen Künstlers (und das Bewußtsein, daß das so lange Zeit nur in der Vorstellung bestehende Ideal eine Gestaltwerdung in der Gegenwart besaß, drückt sich an manchen Stellen der *ästhetischen Briefe* in ihrem hinreißenden Schwung und ihrer beglückenden Zuversichtlichkeit aus). Schiller selbst empfand, daß ihm hier aus der Verbindung von Ideal und Wirklichkeit etwas Besonderes und Eigenes gelungen war: «Sie werden in diesen Briefen Ihr Portrait finden, worunter ich gerne Ihren Namen geschrieben hätte, wenn ich es nicht haßte, dem Gefühl denkender Leser vorzugreifen. Keiner, dessen Urteil für Sie Wert haben kann, wird es verkennen, denn ich weiß, daß ich es gut gefaßt und treffend genug gezeichnet habe». Goethes Antwort war ein starkes und rückhaltloses Bekenntnis zu Schiller, aus dem Beglückung klingt über das vollkommene Verstehen, über die Bestätigung des eigenen Weges: «Das mir übersandte Manuskript habe ich sogleich mit großem Vergnügen gelesen... da ich das, was ich für recht seit langer Zeit erkannte, was ich teils lebte, teils zu leben wünschte, auf eine so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand... So wollen wir getrost und unverrückt so fort leben und wirken und uns in unserem Sein und Wollen ein Ganzes denken, um unser Stückwerk nun einigermaßen vollständig zu machen».

Mit dieser Anerkennung, mit der Aufnahme in die Wirkungsphäre Goethes, der Gleichsetzung ihrer Ziele und Kräfte fand Schillers Weg zu Goethe seinen Abschluß. Das Ringen um Goethe wird von der Freundschaft mit Goethe abgelöst. In der Gemeinschaft mit dem Größten seiner Zeit vermochte er nun alle Kräfte zu entfalten. Aus der Berührung mit Goethes Weltanschauung wuchs auch ihm neue dichterische Gestaltungskraft zu, so wie er seinerseits durch schöpferische Kritik und liebend verstehende Anteilnahme Goethes der drohenden Stagnation entriß und ihn zu neuem Schaffen anregte.

Was Goethe später einmal in seinen *Maximen und Reflexionen* als die Summe des menschlichen Daseins bezeichnet hat, — daß «ideale Wirkungen» in Wort und Tat von einer Persönlichkeit ausgehen müßten, das ist im Freundschaftsbund Schillers mit Goethe Wirklichkeit geworden. Jeder von beiden ehrt damit

den andern. Vollendet hat Wilhelm von Humboldt dieses einmalige Ereignis charakterisiert: «Der gegenseitige Einfluß dieser Beiden gleich großen Männer aufeinander war der mächtigste und würdigste. Jeder fühlte sich dadurch angeregt, gestärkt und ermutigt auf seiner eigenen Bahn, jeder sah klarer und richtiger ein, wie auf verschiedenen Wegen dasselbe Ziel sie vereinte. Keiner zog den Anderen in seinen Pfad herüber, oder brachte ihn nur ins Schwanken im Verfolgen des eigenen. Wie durch ihre unsterblichen Werke haben sie durch ihre Freundschaft, in der sich das geistige Zusammenstreben unlösbar mit den Gesinnungen des Charakters und den Gefühlen des Herzens verwebte ein bis dahin nie gesehenes Vorbild aufgestellt, und auch dadurch den deutschen Namen verherrlicht»<sup>1</sup>.

F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT

<sup>1</sup> Wilhelm v. Humboldt, *Briefwechsel zwischen Schiller und W. Humboldt*, Stuttgart 1830 (Vorerinnerung S. 74).

## DER ERZÄHLER GERD GAISER

Gerd Gaiser ist ein erfolgreicher Erzähler der nunmehr mittleren Generation (geb. 1908). Die Literaturkritik beurteilte ihn vorwiegend gut, in den Deutsch-Unterricht der Höheren Schule fand er Aufnahme<sup>1</sup>. Germanistische Spezialliteratur über ihn liegt noch nicht vor. Er gehört nicht zur Avantgarde und hat sich allein deshalb schon, je nach Vorentscheidung, Anhänger wie Verächter zugezogen. Die divergierenden Urteile lassen alle Nöte und Zweifel der literarischen Wertung wieder einmal erkennen. So wird Gaisers Buch *Das Schiff im Berg* (1955) vom einen für ein Buch der Liebe angesehen, vom andern wegen seines menschenverachtenden Pessimismus verurteilt; für diesen hat es den Geschmack von Weltliteratur, für jenen den von Heimatkunst<sup>2</sup>. Ein verbreitetes literarhistorisches Werk änderte zwischen den Auflagen seine Meinung. Hatte es anfangs Gaiser unter die zeitflüchtigen Idylliker eingereiht, und zwar auf Grund des Erstlingsromans *Eine Stimme hebt an* (1950), so rechnet es ihn heute beiläufig zu den vorzüglichsten Erzählern, ohne die vor-

<sup>1</sup> Wilhelm Lang, Gerd Gaisers Novelle *Gianna aus dem Schatten* in der Prima, in *Der Deutschunterricht* 10, Stuttgart 1958, S. 108 ff. - Werner Zimmermann, *Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart III*, Düsseldorf 1960.

<sup>2</sup> Besprechungen und kurze Erwähnungen können hier im allgemeinen nicht genannt werden, nur im obigen Zusammenhang sei zum Beleg angeführt: Inge Meidinger-Geise, *Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung*, Nürnberg 1956, S. 219 f. - Helmut Günter, «Welt und Wort» 10 (1955), S. 357. - Karl August Horst, in «Merkur» 10 (1956), S. 92-94 («Pessimismus»). - Alexander von Cube, in «Frankfurter Hefte» 11 (1956), S. 436 f. («schmeckt nach Weltlit.»). - Das Wort «Heimatkunst», steht bei Helmut Kreuzer, Auf Gaisers Wegen, Korrektur eines Bildes, in «Frankfurter Hefte» 15 (1960), S. 128 ff. Diese längere Besprechung ist der bisher ausführlichste Aufsatz über Gaiser, und sie ist ein radikaler Angriff, der sich auch gegen namhafte Kritiker wendet. Hier wird Gaisers Schaffen als provinziell und repristinierend gekennzeichnet, wird ihm Ent-Intellektualisierung und Ent-Individualisierung, sowie Sinn-Verneinung zur Last gelegt. Die Feststellungen sind entweder apodiktisch, oder sie beruhen auf tendenziös ausgewählten Textstellen.



malige Geringschätzung irgendwie zu erwähnen<sup>1</sup>. Hier spiegelt sich nicht nur die Schwierigkeit, über einen noch schreibenden Autor etwas auszusagen, sondern auch eine prinzipielle Wertunsicherheit. Galten unmittelbar nach dem Kriege überkommene Ordnungen, Setzungen, Wertungen leicht als antiquiert und unwahr, so zögert man heute, sie für Illusionen zu erklären und in ihrer Erwählung allemal das verdächtige Zeichen retrospektiver Unfruchtbarkeit zu erblicken. Angesichts dieser und anderer Widersprüche in der Gaiser-Kritik will der folgende Versuch einer Kennzeichnung möglichst textnah und deskriptiv bleiben und möchte durch geeignete Zitate auf Gaisers Sprache hinweisen.

Kurze Erzählungen veröffentlicht Gaiser seit zwanzig Jahren. Nach Gattung und Qualität recht unterschiedlich, sind sie im wesentlichen gesammelt in den Bänden *Zwischenland* (1949), *Einmal und Oft* (1956), *Gib acht in Domokosch* (1959)<sup>2</sup> und *Am Paß Nascondo* (1960)<sup>3</sup>. Prägnante Anekdoten (z. B. *Revanche*) und Novellen im strengen Sinne, also mit Ereignis, Handlungseinheit, Peripetie und klarem Abschluß (z. B. *Halimede*, *Gianna aus dem Schatten*, *Die schlesische Gräfin*) wechseln mit weicheren oder offenen Formen der Kurzerzählung und mit mancherlei handlungsarmen oder handlungslosen Skizzen, Experimenten, Kompositionen. Realistische Geschichten finden sich neben phantastischen; objektive Erzählungen neben Erinnerungen, Reflexionen, Visionen. Heiteres, auch Satirisches findet sich neben Stücken des vollen und letzten Ernstes. Einige Erzählungen erscheinen vorläufig oder unvollkommen, sei es mit oder entgegen dem Willen des Verfassers, andere haben den Charakter der Endgültigkeit.

Mit dem Roman *Eine Stimme hebt an* (1950) hatte Gaiser erstmals größere Wirkung. Das Buch ist dem traditionellen Bildungsroman verwandt, indem es eine entscheidende Strecke im geistigen Werden des Kriegsheimkehrers Oberstelehn auf dem Zeithintergrund vorführt. Das Geschehen wird in der alten Weise

<sup>1</sup> Man vergleiche Helmut M. Braem in: H. Friedmann und O. Mann, *Deutsche Lit. im XX. Jahrhundert*, 1. Aufl. Heidelberg 1954, S. 435 gegenüber 3. Aufl. 1960, S. 159, 161.

<sup>2</sup> im folgenden zitiert als *Domokosch*.

<sup>3</sup> Gaisers Bücher erscheinen in München (Carl Hanser). - Eine kleine Auswahl mit autobiographischem Nachwort erschien bei Reclam, Stuttgart 1959, unter dem Titel *Revanche*.

nach der Zeitfolge über ein Nachkriegsjahr hin dargestellt. Der ehemalige Soldat kehrt statt zu seiner ihm entfremdeten Frau in einen Ort seiner Schulzeit zurück. Die gefallenen Jugendgefährten trifft er dort nicht mehr an; wenige alte Bekannte und einige neue Begegnungen halten ihn eine Weile fest. « Es trieb ihn oft um, aber ein Mann ist nicht immer mutig, auch wenn er im Kriege Auszeichnungen getragen hat. Es war eine Flucht, eine Ausflucht, hier den Dachdecker und Holzhacker zu spielen. Mancher liebt gerne den Fernsten, wenn er den Nächsten fürchtet, der unbequem ist » (S. 90). Der Nächste, das wäre seine eigene, von ihm geschiedene Frau. Der Roman endet mit dem Entschluß des bislang umherschweifenden Mannes, seine Ehe zu heilen. Nach dem Beweggrund gefragt, meint er: « Wir haben so viele Ordnung vergessen oder zuschanden gemacht, daß wir uns jetzt an das wenige halten müssen, was noch gilt » (S. 437) und « es ist ein sonderbarer Bestand in der Ehe... Weißt du, das mit der Liebe, die sich nicht befehlen läßt, das ist vielleicht auch bloß Gerede, eine entbehrliche Spielart, das Stück ist umfangreicher » (S. 449). So wird der übererotische Charakter der Ehe und wird ihre Unauflöslichkeit behauptet (wie später auch im *Schlußball*). Wegen seiner kräftigen Sprache, seiner zeitgeschichtlichen Treue, seines klaren Ethos konnte der Roman trotz einiger Mängel Gaisers Ruhm begründen<sup>1</sup>.

Über die Grenzen hinaus wurde der Autor durch *Die sterbende Jagd* (1954) bekannt<sup>2</sup>. Das Thema des Romans ist der Untergang einer Jagdfliegerereinheit. Die Männer sind individuell erfaßt mit Herkunft und Schicksal, in ihrem letzten Kampf, mit ihrem eigenen Tode. Es sind technisch-fliegerische Spezialisten mit rauhen Formen und spöttischen Worten. Hinter der scheinbaren Nonchalance werden die begrabenen Hoffnungen, wird der erlöschende Glaube an den Sinn des schweren Kampfes sichtbar, über allem aber die unpathetische Treue der Verlorenen zueinander. « Die Schlacht war da, die jahrlange Schlacht, die am Himmel zog und ihr Land pflügte wie eine feurige Egge und

<sup>1</sup> im folgenden zitiert als *Stimme*. - Auch hier fehlt es in der Kritik nicht an Widersprüchen. Während das Buch bei Friedmann-Mann a.a.O. als zu idyllisch hingestellt wird, spricht Karl August Horst, *Deutsche Lit. der Gegenwart*, München 1957, S. 173 von seinem « verzweifeltsten Pessimismus ».

<sup>2</sup> zitiert wird als *Jagd* nach der Taschenbuch-Ausgabe bei Fischer, Frankfurt a. M., seit 1957.

ihre Kraft fressen sollte, ihre Maschinen, ihre Plätze und Werkstätten, endlich sie selbst, so viele noch übrig waren» (S. 87). - «Sie wollten die Thermopylen verteidigen, aber es gab keine Thermopylen mehr, und die Zeiten waren vorbei, in denen Schlachten mit prunkvollen Namen geschmückt wurden» (S. 190). - «Niemand weiß, was ihre letzten Gedanken gewesen waren. Sie wollten sich nicht beiseite stehlen, auch wo nichts mehr zu gewinnen war, und vielleicht eben deshalb» (S. 167). - Der Roman zeigt eine sichtlich bedachte Tektonik (60 Kap., wenige Tage, Proportionalität der Glieder, klares Profil), in die realistisch erzählte Handlung sind Träume, Reflexionen, Impressionen, Bilder eingelegt. Die Stärke des Buches ist neben seiner oft hervorgehobenen epischen Qualität die Sicht. Gaiser spricht weder in heroischem Immoralismus, noch aus schicksalsunkundigem Moralismus, sondern läßt die Soldaten sehen in der Verflechtung von Pflicht, Verhängnis und Schuld. Wenn sich der Roman auch ausdrücklich als Fiktion gibt, so spürt man doch den Augenzeugen der Situation.

*Das Schiff im Berg*<sup>1</sup> (1955) ist wenig gekannt, und doch will es mir wichtiger erscheinen als fast alles andre. Es bringt Gaisers stärkste Gabe, die Bildkraft, voll zu Geltung. Denn dieses Buch ist seinem Thema nach eine Komposition aus Bildern, abgesehen von der Rahmenhandlung, die den Historiker des Berges, Peter Hagmann, betrifft. Aus seiner Forschungsarbeit treten die ausgewählten Stationen eines süddeutschen Berges ins Licht; jede seiner historischen Intuitionen schließt sich an eine wissenschaftliche Stichwortnotiz an. In Urzeiten hob sich der Berg aus dem Jura-Meer, Pflanzenwuchs überzog ihn, Tiere bewohnten ihn. Nach und nach suchten wandernde Menschen Nahrung und Bleibe, Völkerschaften und Heere zogen an ihm vorbei. Heiligtümer, Siedlungen, Befestigungen wurden errichtet, zuletzt eine Flakstellung. Die Jugendbünde entzündeten ihre Feuer droben, aber nach dem zweiten Weltkrieg wurde er für den Fremdenverkehr zugerichtet, denn eine Höhle mit Tropfsteinen und Fossilien brachte Geld ein. In Jahrtausenden hat der Mensch die Wildnis gebändigt, doch jetzt «redeten die Schäfer dort droben nicht mehr mit Gott» (S. 188). Das Buch ist sach-

<sup>1</sup> zitiert als *Schiff*.

kundig und ergriffen geschrieben. Menschen kommen und gehen zugrunde, bevor sie Ziel und Ruhe finden durften. «Vergeblich, unnütz, umsonst» lauten wiederholte Feststellungen. Das hoffende, blühende Leben wird ausgelöscht, die Jahreszeiten kehren wieder. - Von dem Sinngehalt des bedeutenden Buches wird weiter unten noch die Rede sein.

Gaisers bekanntester, modernster und meistübersetzter Roman, jedoch nicht sein bester, ist *Schlußball*<sup>1</sup>. Dreißig Monologe verteilen sich auf zehn Personen, sechs Lebende, vier Tote. Die Stimmen setzen sich zusammen aus berichtenden, darstellenden, grübelnden, reflektierenden Teilstücken. Was wir erfahren, kommt aus der Sicht der Beteiligten, das Geschehen erscheint in verschiedenartigen Brechungen. Gemeinsamer Zielpunkt aller Gedanken ist ein Tanzstunden-Schlußball in Neu-Spuhl. In dieser Wiederaufbau-Stadt bestimmen die Neureichen den Ton; wer noch an die Toten, an den Krieg, an andres als den Mammon denkt, lebt hier schwer und einsam. Bezeichnend für diese beklemmende Stadt, daß sich in der Ballnacht eine Frau das Leben nimmt, obwohl sie anderntags in ein komfortables neues Haus hätte einziehen können. Auf den Fluchtstraßen hatte bei Kriegsende ein Soldat sie aus dem Graben gezogen, sie war seine dankbare, treue Frau geworden, hatte mit ihrem Retter Entbehrungen und schwerste Arbeit geteilt. Nun aber geriet der Mann in den Sog des Wirtschaftswunders, und sie erträgt es nicht, die wohlhabende Geschäftsfrau zu spielen zwischen den unerzogenen, maßstablosen Neu-Spuhlern. - An Merkmalen des sogenannten modernen Romans besitzt der *Schlußball*: Monologtechnik, Verrätselung der Realhandlung, Divergenz zwischen Erzählfolge und Geschehensfolge, satirische Strecken. Die Hauptschwäche des Romans ist seine unklar wirkende Fabel. Seine Stärke sind die zeitkritischen Situationsbilder, ist sein herbes Ethos: stille, entsagende Alltagstapferkeit.

Gaiser ist Kunsthistoriker und Lehrer. Die Kenntnis der bildenden Künste und auch eigene Erfahrung darin verraten sich mehrfach in dem Erzählwerk. Sein Auge ist geübt, Farben, Beleuchtungen, Metamorphosen der Sinnenwelt scharf wahrzunehmen. Sein persönlichstes Merkmal ist die starke Neigung zum Bilde.

<sup>1</sup> Der Roman trägt in der italienischen Übersetzung den Titel *Ballo di chiusura*.

Nicht auf die Dauer komme es an, sondern auf das Bild, so schließt *Das Schiff im Berg*; das meint, daß die geschauten Bilder eine machtvollere Wirklichkeit seien als der gerade in diesem Buche hundertfach geklagte Tod. Wiederholt treten in den Erzählungen Maler oder Künstlerinnen auf, die von Drangsal nicht weniger als andre Menschen heimgesucht, ihnen doch überlegen sind an Weisheit und Leidensfähigkeit.

*Von den Farben der vergangenen Tage* heißt eine Skizze, in der die Malerei, weil sie des gediegenen Materials bedarf, als die verlässlichere Kunst dem Dichten konfrontiert wird. « Darum haben die Maler, die es von Grund auf sind, oft die Tatzen oder das einfältig besonnene Auge von Maurern, von Maurern, die mit Waage und Lot prüfen und wissen, daß die Mauer nicht steht, wenn an Mörtel gestümpert ist. Da ist es anders als bei den zappelnden Dichtern, die sich für die Weichensteller der Zeit ansehen und doch bloß auf jeden Zug heraus müssen in ihrer Angst, sie versäumten einen » (*Domokosch* S. 36). Es ist ersichtlich, wie wenig Gaiser an forcierter Modernität und Tagesbeifall gelegen ist, wie viel er aber von solidem, geduldigen Arbeiten hält.

In Landschaften, so schreibt er, könne er stundenlang auf einem Fleck verharren, etwa so, wie man im Konzert sitze. Er ist der Landschaftler unter den deutschen Gegenwartsschriftstellern. Er vermittelt eindringliche Bilder von Bergen, Wäldern, Strömen, Floren in der für ihn charakteristischen Verbindung aus Präzision und Ergriffenheit, und man erkennt: Wir sind zwar heute genaue und künstlerisch anspruchsvolle Naturaufnahmen gewohnt, doch gibt es rätselvolle Verflechtungen zwischen dem Bewußtsein des Menschen und der Natur, der sein Leib entstammt, die nach dem Worte verlangen. Gaiser ist begabt mit den Kräften einer äußerst empfindlichen und intensiven sinnlichen Wahrnehmung, und er verfügt über die schwere Kunst, Wahrnehmen und Wahrgenommenes sprachlich zu fassen. Diese beiden Gaben vereint besaß bei verschiedener Wesenart, aber gleichem Range in unseren Tagen und unserer Zunge nur noch Elisabeth Langgässer, die zu früh Gestorbene und Vergessene.

Die Naturbilder sind durchpulst von dem immerwährenden Prozeß: Entstehen, Blühen, Vergehen. Von einem Ablauf also, dem auch der Mensch unterliegt. Hinter Gaisers feinfühligster Beobachtung und grandioser Schilderung steht allemal die alte,

nie veraltete Menschheitsfrage nach Verwandlung und Dauer, nach Vergänglichkeit und Unsterblichkeit. Wörtlich und leitmotivisch ziehen sich diese Begriffe durch das ganze Werk. Die unübertroffene Formulierung des Heraklit, Frühstufe dieser letzten Lebensfrage, steht als Motto vor dem ersten Roman: « In die nämlichen Flüsse steigen wir und steigen wir nicht, wir sind es und sind es nicht ».

Der Erforscher des Berges, Peter Hagmann, hat weltgeschichtliche und erdgeschichtliche Zeiträume im Blick, überall hat er Verschwendung mit Untergang gefunden. Er notiert: « Gras und Staub. Der Mensch auch wie Gras, wie das niedrigste Leben, eine Beute des Zufalls, Ursachen und Wirkungen unterworfen. Ein kleines Loch, eine geringe Geschwulst verdirbt ihn, er krümmt sich und muß hinab und ist wie nie gewesen. Das ist das einzige, was ich sehe, daß es ihn erhebt über Gras und Fleisch: daß er den andern nicht aufgeben will » (*Schiff* S. 121). Lapidare alttestamentliche Sätze verschmelzen mit dem Befund des Wissenschaftlers und der Erfahrung des Kriegsheimkehrers, von dem es heißt: « Hagmann war ein einfacher Mensch, kam von weit und war nirgends mehr zuhause ». Er durchdenkt und bekennt, was allein den Menschen aus der Natur heraushebt: « daß er den andern nicht aufgeben will », geduldige Liebe also zum geschlagenen Mitmenschen, wie sie Hagmann seiner freudlos gewordenen Mitarbeiterin schenkt.

Seine « Jahrgänge », wie Gaiser gerne sagt, haben die Vergänglichkeit in besonderem Maße erlebt. Noch einmal übernahmen sie die antike Manneslosung « *pro aris et focis* » (*Stimme* S. 96, *Jagd* S. 156) und sind verblutet, zunächst im ehrlichen Nachvollzug der überlieferten Gesittung, sodann in qualvollen Konflikten und in Hoffnungslosigkeit. Den Überlebenden blieb die Erkenntnis, daß das Kriegerethos früherer Epochen nicht mehr aufrecht zu erhalten ist. Durch diese Stufen führte Gaisers Leben, von ihnen zeugt sein Werk, frei von vaticinium ex eventu. Seine Heimkehrer wissen, daß sie teilhatten an heroischer Begeisterung und utopischen Träumen. Nun müssen sie die Einsicht ertragen lernen, daß sie « verloren haben » (*Schlußball* S. 273 u. ö.). Auf ein Übermaß von Erwartung und Verheißung folgt das Übermaß an Enttäuschung. (Oft vorliegende Begriffe). Das sittliche Problem in den Heimkehrergeschichten ist immer dies:

Wie kann ein Mann, ohne in den Sog des Nichts zu geraten, nach solchem Sturz « bestehen »? (« bestehen » ist ein oft gebrauchter Begriff, darin koinzidieren physische und moralische Existenz, die freilich in Grenzsituationen nicht vereinbar bleiben). Die ehemalige Soldat Fehleisen (in der gleichnamigen Erzählung) « ließ sich treiben... Er litt und schämte sich, weil er sich für einen schlechten Krieg hatte brauchen lassen müssen; so nahm er sich vor, es nur noch mit den Tatsachen zu halten, vor allen Dingen aber nie und nirgends mehr zu vertrauen » (*Domokosch* S. 70). Er verhärtet sich, verweigert Mitgefühl, wird aber schließlich von seiner alten Mutter und einem Malerfreunde überwunden. Hier ist komprimiert derselbe geistige Prozeß dargestellt, durch welchen Oberstelehn im vielfädigen Geschehen des ersten Romans geführt wird, wozu vermerkt ist: « Was sich vollenden soll, muß die Verzweiflung durchwachsen » (*Stimme* 273). Keineswegs werden dabei die Heimkehrer zu passiven, unschuldigen Opfern der Verhältnisse stilisiert, vielmehr ermesen sie in harter Selbsterkenntnis ihren Irrtum: « aber wir waren nicht, wofür wir uns gehalten hatten... Geworden zu dem, wofür wir uns nicht hielten. Geworden zu etwas, das wir nicht hatten werden wollen », so heißt es in der Kriegserzählung *Gib acht in Domokosch* (S. 25). Seine Verstrickung in Schuld und Schicksal bejaht der ehemalige Offizier Raumer in der Novelle *Gianna aus dem Schatten*, der als Reisender die Rache einer ehemaligen Partisanin erleidet: « ich will mich nicht hinausreden. Ich verzichte auf das Alibi » (S. 56)<sup>1</sup>.

Mit fürsprechender Liebe erzählt Gaiser von Menschen, die schwer beladen sind mit Mühsal, Gebrechen, Todesgewißheit. Die Erzählung *Vornacht* enthält Gespräche und Tod des Studenten Gornhoff, der sich seit Jahren ein frühes Ende bestimmt weiß. Der Bericht wird mit einer bezeichnenden grundsätzlichen Feststellung motiviert: « An seiner Last will wohl jeder gemessen werden, ganz ungekannt keiner ins Dunkle ». (Zitat nach der ersten Fassung *Die Frösche in Zwischenland* S. 70. Zweite Fassung in *Domokosch*). Die Naturwissenschaftlerin aus dem *Schiff im Berg* in ihrer zerrissenen Bluse und mit ihrem scheinbar feindseligen Wesen wird von Hagmann liebevoll durchschaut:

<sup>1</sup> selbständig erschienen und enthalten in *Einmal und Oft*.

« Ohnmächtig, dachte Hagmann, eine Beute des Zufalls, das Leben mühselig schleppend, der Angst unterworfen, geschändet von der Gewalt » (S. 9), in seinen Augen ist ihr « armes Gesicht » ein « herrliches Antlitz » (S. 178). Von vielen weiteren Beispielen für solches ehrerbietige Mitleiden sei nur noch eines angeführt. In der kurzen Erzählung « *Napoli / An einem Abend vor Ostern* » berichtet der Erzähler, wie er einem anmutigen Mädchen durch die Straße folgte. Als es sich umdreht, wird er entsetzt gewahr, daß es keine Nase hat, sondern an deren Stelle unanschaulbaren Fraß. Fassungslos sinnt er diesem Geschöpf nach: « Besaß es Gedanken? Hatte jemand Erbarmen mit ihm, wem diente es, wen konnte es lieben? Von wem wurde es verbraucht, auf welchem Markt verhandelt, auf welchem Anger sein Fleisch eingescharrt? Gehörte ihm ein Glaube, der dies alles tilgen und ihm einen neuen Leib geben konnte? Ich wußte nichts und doch ging es mich an. Ich spürte es wie eine Schuld, daß ich nichts erfuhr, noch erfahren würde... Ich spüre sie weiter, Schuld und unausrottbares Leid, dem wir zugeteilt sind. Ein paar Tage hielt ich mich in Napoli auf und sah viel. Ich saß lang im Museum vor dem Klagereigen, dem Reigen der Frauen aus der samnitischen Tumba, und dachte der Klage nach, unsrer einzigen Waffe gegen das Verhängnis. Ich dachte dem Gesang nach, des es überwinden möchte, indem er es singt. Aber der Gesang erreichte mich nicht. Tot trieb Parthenope an Land. Wir brauchen Erbarmen » (*Domokosch* S. 121 f.).

Entgegen einer literarischen Tagesparole, wonach der Schriftsteller anklagen, angreifen, bloßstellen soll, spricht Gaiser im wesentlichen nicht Anschuldigung, sondern Klage aus; allerdings fehlt es in zeitkritischen und zeitsatirischen Stücken nicht am anklagenden Worte, vor allem im *Schlußball*.

Zur Thematik ist nicht zuletzt Gaisers innige Verbundenheit mit den Toten zu erwähnen. Sie melden sich in Stunden der Hellsicht oder des Wachtraums, sie besuchen oder begleiten einen Lebenden (*Schiff* S. 157; *Am Paß Nascondo*, Schluß). Lehrer Soldner aus dem *Schlußball* erneuert im Innern die Ehe mit seiner vor Jahren ermordeten Frau unter dem Eindruck von Herse Andernoth, die seine Werbung abgewiesen hat, denn: « Das ist eine, die in den Hügel geht zu dem Toten », das heißt zu ihrem hoffnungslos vermißten Manne (S. 192). Im *Schlußball*

begeht Gaiser auch das Wagnis, Toten das Wort zu erteilen. Drei Kriegstote und ein Referent aus einer imaginären Regierung betreten ungesehen den Tanzsaal und vermerken ihre Wahrnehmungen.

Während sich Gaisers bevorzugte Themen gut umreißen lassen, ist sein literarischer Stil nicht ein für allemal zu kennzeichnen. Er ist auf dem Wege. Es scheint, daß Erinnerungen, Visionen, Reflexionen immer mehr Raum einnehmen, während das (relativ) realistische Erzählen des Anfangs zurücktritt. Doch hat der Autor, der Natur und Geschichte als Lebensmächte so diesseitig ernst nimmt, von Beginn an nach metaphysischer und metahistorischer Sicht gestrebt. Wer meint, Gaiser wegen seiner Verhaftung in Natur und Geschichte dem 19. Jh. zuweisen zu müssen, hat die Zeichen für Transparenz und Transzendenz gar nicht erkannt. Man wendet wohl richtiger den Begriff der Transzendenz als den der Abstraktion an; denn wiewohl Gaiser die scheinbar gegenständliche Welt transzendiert, so hat er sie doch zuvor sinnestark und erdschwer dargestellt. Wenn er den Schauplätzen seiner Geschichten phantastische Namen gibt, die in keinem Reallexikon zu finden sind, so besitzen diese Orte doch eine irdische, wirkliche Natur neben ihrer Aura. Wenn er historische Daten vermeidet, also etwa von einem Krieg spricht statt von dem und dem Krieg, so nicht, um der Realität auszuweichen, sondern um das Elementare und Gemeinsame an notvollen menschlichen Situationen sichtbar zu machen. Man wird noch zuwarten müssen, bevor man Gaisers Erzählkunst literarhistorisch abschließend kategorisieren kann.

An der Sprache fällt sogleich der differenzierte Wortschatz auf, der die natürlichen Phänomene in den Griff nimmt. Es liegt nicht nur jene botanische Nomenklatur vor, wie sie augenblicklich bei manchen Manier ist und die weder verlässliche Sachkenntnis noch ehrliche Beziehung verbürgt, vielmehr verbindet sich mit den Namen die erstaunliche Vielfalt stimmender Adjektive und Verben, welche die Formenfülle und fortwährende Bewegung benennen. Auch der deutsche Leser trifft immer wieder auf ihm noch unbekannte Vokabeln. Sie entstammen teils dem Wortschatz der sogenannten einfachen, der ländlichen Menschen, teils den einschlägigen Fachsprachen, vor allem der Biologie, Geomorphologie, Meteorologie, Nautik. Indem Gaiser aber

nicht letztlich das Abbild will, sondern das Bild, gibt er neben sachlicher Deskription Mitteilung darüber, wie die menschlichen Organe aufnehmen, genießen, erleiden. Die geheimnisvollen, unentflechtbaren Beziehungen zwischen Außenwelt und Innerem beseelen seine Schilderung.

Die leibliche Erscheinung des Menschen erwähnt dieser Schriftsteller mit dem Malerauge nur, soweit sie Zeugnis ablegt von der innewohnenden Wesensart, vom gelebten Leben, vom verhängten Leid. Eine Vorliebe hat er für Menschen, denen der Glanz des Leibes versagt oder entschwunden ist. Ihrer Darstellung dienen charakteristische Begriffe. Ihre Gesichter sind « beschattet », « beschwert », « verhofft », ihre Glieder « vernutzt » usw. « Gekrümmt » wird der Mensch gezeigt, bei der Arbeit, in der Krankheit, in Kampf und Tod. An ihrer Hand wird eine Bäuerin am Kindergrab sichtbar: « Sie senkte die Hand in die Mulde mit dem geweihten Wasser, das lau in dem Stein stand, und schlug das Kreuz und ließ dann das Gesicht in der Hand ruhen: die Hand roch nach der Erde, die sie gewendet hatte, nach Gras und Minzenblatt, eine demütige und getröstete, eine gestillte, vergängliche Hand » (*Schiff* S. 65).

Wird schon einmal ein Menschenkind mit dem Epitheton « schön » gekennzeichnet, wie das so liebevoll erfaßte Mädchen Neß Kämmerer, so ist doch, was wir mit Augen sehen, ein « müder und enttäuschter Rücken » (*Stimme* 402). Sie ist die Übriggebliebene, der Verlobte ist gefallen, sie ein wenig « vor den Schlitten geraten » (S. 121). Nie sich schonend, hat sie in einer Weihnachtsnacht in armer Zeit Blut gespendet, ohne doch eine Sterbende retten zu können. « Tiefe mutlose Trauer, Enttäuschung hielten sie nieder. Es kam ihr vor, als ob sie nur da wäre, um zu verlieren, alles das Ihre und zuletzt sich selbst, und sich zu erschöpfen, vergeblich und ungesegnet, und daß dies alles sinnlos und nutzlos bleibe, taube Blüte und nimmer Frucht » (S. 265). Gaisers Menschenbildnisse sind auf seelische Not und moralische Entscheidungen hin entworfen, so erfahren wir nicht, worin die verblühende Schönheit dieses Mädchens besteht, wohl aber, welches Leid sie trägt.

Die Prosa Gaisers gilt mit Recht als eigenartig und unverwechselbar. Dabei ist sie vielseitig und wandlungsfähig. In Umgangssprache verlaufen die Monologe des *Schlußballs*. Sie ist

individuell hinlänglich — leider nicht scharf genug — abschattiert, um je nach Person nüchternen Ernst oder geschwätzige Hohlheit auszusagen. Gaiser weiß die Alltagssprache zu handhaben, durch sie Gegenwarts-Problematik aufzuzeigen. Doch ist sie nicht sein einziger, auch nicht sein persönlichster und stärkster Ton. In manchen Erzählungen, besonders im *Schiff im Berg*, spricht er sozusagen im schweren Stil, bewegt, gewählt, monumental, immer aber verhalten. Er bedient sich grammatischer Ordnungen, die umgangssprachlich zerfallen (Genetiv, Konjunktiv, Futur), verwendet untergehende Wortformen (z. B. starke Präterita wie « gliß », « stak » u. a.) und veraltende, besonders biblische Wörter mit sicherer Feinhörigkeit. Oftmals formt er Redefiguren, alle Sproßformen der Iteratio, viele Spielarten der Anominatio, wobei diese Bildungen weder als modische Montage noch als rhetorische Übung eines altsprachlich passionierten Schwaben zu beurteilen sind, sondern als notwendiger Ausdruck bohrenden, ringenden Formulierungswillens. Von allen Figuren die häufigste und wichtigste ist wohl die Antithese, das Gefäß für die schweren Aporien und Paradoxien, die das ganze Werk durchziehen. (Z. B. « das Land der Menschen, geborgen, verloren » *Jagd*. S. 200; « die Fülle, die Leere » *Schiff* S. 31; « alles sehr alt und ganz neu » *Schiff* S. 157). Die Worstellung ist eigenwillig, sei es auf den Strecken im modernen Stichwort-Stil, sei es durch Gebrauch von Freiheiten des poetischen, biblischen oder mundartlichen Idioms. (z. B. « ja ganz dumm war das, daß auch Voggenroth nicht um das Sterben sollte hinumkommen ». *Domokosch* S. 19, Titelerzählung). Nicht nur insgesamt, sondern auch innerhalb des Einzelwerks finden sich nebeneinander strömende, amplifizierende Perioden und wortkarge, brachylogische, äußert elliptische Sätze.

Durch Rückgriff auf älteres Sprachgut hat sich Gaiser Lob und Tadel zugezogen. Die Meinung, daß er aus Pose oder Prinzip archaisiere, scheint mir unrichtig. Ungemein sprachkundig, schöpft er dann aus den Traditionen, in denen er beheimatet ist, wenn sie ihm das bessere, das stimmende Wort zutragen. Ein schönes Beispiel für seine lebendige Beziehung zu früh geprägten Begriffen enthält die Erzählung *Mittagsgericht*, worin ein Pfarrerssohn seinen lange gestorbenen Vater vor sich sieht in vielen Bildern. Der Sohn gelangt während des Gedenkens durch Trauer und Reue

hindurch zu getrostem Frieden. Unter anderm erinnert er sich daran, wie er den im Sarge ruhenden Vater zu zeichnen versucht hatte, wobei ihm über der Beobachtung des Toten ein Wort eingefallen war. « Das Wort hieß 'enösch, und seine Gedanken suchten darin, ein hebräisches Wort, das in der dichterischen Sprache gebraucht wird und 'Mensch' bedeutet, sofern nicht Person gemeint ist, sondern Gattung: das Erdengeschlecht. Der Abstand zu Gott, zu den seligen Geistern, alle Bilder der Hinfälligkeit, das Bild vom Fleisch, das wie Gras welkt, von der Spreu, die der Wind davonträgt, von dem Acker, der verflucht ist und Dornen und Disteln tragen soll, das alles lag in dem Wort beschlossen, aber auch der Anspruch, die unverbrüchliche Zusage, allein inmitten der Schöpfung erwählt zu sein ». Eine solche Stelle setzt zwar historisch-philologische Kenntnisse voraus, doch ist sie ihrem Wesen nach kein Wortkunde-Artikel, sondern fundierte Intuition, Dokument für ebenso ursprungsnahes wie traditionsschweres Sehen.

Nach Gaisers autobiographischer Notiz sind für ihn folgende gestige Einwirkungen wichtig gewesen: sein Kindermädchen Anna, « ein erzählendes Genie aus dem sogenannten Volk »; Cervantes, dessen *Novelas Ejemplares* ihm ein Toledaner Stiefelputzer geschenkt hat; die Bibel, die er im Elternhaus täglich lesen hörte; die sogenannten Alten Sprachen, die er im theologischen Seminar erlernte. Das sind die großen Sprachtraditionen der Alten Welt, deren jede sich deutlich meldet in Gaisers Erzählungen. Die volkstümliche, die biblische, die klassisch-antike, die romanische. Die liebevolle Hochschätzung des Kindermädchens erinnert übrigens an Pearl S. Buck, die ihrer « old Chinese nurse » entscheidenden Einfluß zuschreibt. Offenbar strahlen auch in diesem Jahrhundert noch aus vorliterarischer Erzählkunst epische Kräfte aus in die literarische. Was Gaisers Liebe zur Romania betrifft, so erstreckt sie sich nicht nur auf Dante und Cervantes, sondern auch auf ihre einfachen und heutigen Menschen. Er stellt sie dar in ihrer Demut und Herzlichkeit, mit ihren starken Gebärden. Das Reisetagebuch *Sizilianische Notizen* (1959) schließt mit dem Satz: « Die Menschen sind besser als wir », nämlich wegen ihrer warmherzigen Mitmenschlichkeit, ihres einladenden Wesens, ihrer Gesprächsbereitschaft.

Die Kritik rühmt an Gaiser eine gewisse Ausgewogenheit

von traditionellen und modernen Zügen. In der Tat finden sich von den Merkmalen, die als modern gelten, einige bei ihm, andere durchaus nicht. Modern ist das Interesse an den Geheimnissen des Bewußtseins; so am Zustande der Erschöpfung, der nervösen Überreiztheit, des Wachtraums; die Zeichen der Hellsicht oder gar Divination finden Darstellung, oft auch Todesahnung und « Todsucht ». Diese verborgenen Regionen, die er betritt, nennt er « Zwischenland ». Trotz seiner Vorliebe für die unbekanntenen Wege des Innern ist er nicht auf das vielbesprochene spezifisch und ausschließlich moderne Bewußtsein festzulegen, welches das Innenleben zum Gegenstand analytischer Beobachtung macht. Alle seine Personen, die Akademiker und Künstler ebenso wie die ländlichen Menschen, zeigen herzliches Empfinden, kennen Stunden unreflektiert und impulsiv gelebten Lebens neben solchen der strengen und tapferen Reflexion. Sie sind allesamt grüblerisch, aber nicht im engeren Sinne der Bewußtseinsanalyse, sondern im umfassenden Sinne der Gewissenhaftigkeit. Wie jeder Heutige hat auch Gaiser erregende Bewußtseinsinhalte und Bewußtseinsabläufe im Blick, doch schreibt er seinen Menschenkindern so viel Personalität, ja Geschöpflichkeit zu, daß man richtiger den alten Begriff der Seele anwendet statt des zum Slogan gewordenen Stichworts vom modernen Bewußtsein.

Ausgesprochen aktuell mutet das Flugthema an. Gaisers Piloten sind Söhne des technischen Zeitalters, aber doch mehr als nur Ingenieure. Nicht allein erscheinen die Jagdflieger als die letzten Ritter, werden also unter einer längst gegebenen Form des Manneslebens gesehen, sondern das Flugzeugführen überhaupt wird als moderne Variante einer urtümlichen, freizügigen Daseinsweise begriffen. « Sie haftet Berufen an, die im Freien, unter Unbilden, inmitten des Schweigens oder ausgedehnter Räume geübt werden... Die Stände der Seeleute, der Schäfer, der wandernden Zimmerer, der Fischer und Jäger, Stände also von hohem Alter, gehören dazu, aber auch Neubildungen wie die Zünfte der Flugzeugführer und Fernlastfahrer haben daran ihren Anteil » (*Stimme* S. 92). So gewahrt Gaiser sogar an der eminent modernen Situation des Fliegens, die er am eigenen Leibe erprobt hat, eine überzeitliche Seite. Er sichtet das Menschenleben weniger nach Epochen als nach Wesenszügen und Verhaltensweisen.

Es gilt in der Literaturkritik häufig als Kennzeichen für Mo-

dernität, wenn Dichtung die vielerörterte akute « Kontaktlosigkeit » des Gegenwartsmenschen spiegelt, indem sie sich monologisch äußert und indem sie den Menschen in seiner Verlorenheit, entlassen aus überkommenen zwischenmenschlichen Bindungen, vorführt. Auch an dieser Zeiterscheinung nimmt Gaiser Anteil, und wiederum auf eigene, den Augenblick erkennende, aber ihn überschreitende Weise. Die Monologe des *Schlußballs*, die keineswegs als Ausdruck von Egotismus, sondern als Zeugnis lastender, schicksalsbedingter Einsamkeit zu verstehen sind, ergeben sich aus der niederdrückenden Gesprächsunfähigkeit der Neu-Spuhler; nicht also bei den notgedrungen Monologisierenden liegt die Gesprächsversagung, die Monologe sind Auswirkungen.

Vom *Schlußball* abgesehen, zeigt sich Gaiser als wesentlich dialogischer Erzähler in mehrfacher Hinsicht. Die vielen Ich-Erzählungen enthalten, selbst wo kein Rahmen einen mündlichen Vortrag vor Zuhörern begründet, allerlei Merkmale des Gespräches: Vokative, Aufforderungen, Zweifel, Fragen, konzessive und hypothetische Redeteile und noch weitere, den Partner voraussetzende Wendungen. Dem Inhalt nach sind die Ich-Erzählungen durchaus nicht ich-zentriert; oft sinnen sie gedenkend andern Menschen nach. Die objektiveren Erzählungen bringen abgewandelt mehrmals folgendes Motiv: ein Mann oder eine Frau « sträubt sich » gegen Mitgefühl, Freude, Liebe, gegen den Nächsten; nicht aus Indifferenz, sondern in falscher Scheu und falschem Stolz, wohinter sich die Geschlagenen, Gedeimütigten, Enttäuschten verbergen. Sie werden dann von geduldig ausharrenden Mitmenschen aus ihrer Verhärtung erlöst und ergeben sich verwandelt.

Gaiser ist Pfarrerskind, und die Gretchen-Frage liegt nahe, zumal in unserer heftig diskutierten literarischen Situation. Was bedeuten ihm, dessen bevorzugtes Thema die Vergänglichkeit ist, Natur und Gott? Der Schöpfungsbegriff erweist, daß er die Natur in keinem Sinne als absolute Größe versteht. Ferner wird ausdrücklich als Täuschung verworfen, daß sie Trost und Geborgenheit gewähre. « Man hat ihr die Zähne ausgebrochen. Jetzt sehen die Narren die Natur für lieb an », notiert Hagmann (*Schiff* S. 130). « Dumm und großartig », « dumm und grausam » ist ihr blinder Lauf. (*Schiff* S. 119, 128). Gaisers Naturverständnis wird deutlich an der Geschichte vom Tode des Seminaristen, ohne daß diese freilich ihrer furchtbaren Wirklichkeit entkleidet und zur

Parabel verdünnt werden soll. Ein Schüler, Naturforscher in spe, möchte aus Erkenntnisdrang einen Erdschacht erkunden. Er läßt sich hinab und findet darin langsam den Tod, weil er — die Öffnung über sich — nicht aussteigen kann aus dem glockenförmigen Hohlraum. Ungehört ruft er um Hilfe. Er betet. Er lästert Gott. Zuletzt schickt er sich: «Je mehr er hinüberglitt, sah er ein, daß die Erde mächtig war, aber sie konnte sich seiner nicht gänzlich bemächtigen. Er war gefallen, aber in einen Willen, der dies alles bewegte. Sinnloser Wille, was aber hatte Sinn? Sinn ist von Menschen. Er wollte des Willens sein. Dein Wille geschehe, sagte er öfters...» (*Schiff* S. 114). Die Natur hat den Wißbegierigen fasziniert und verschlungen, doch sie ist nicht letzte Instanz. Der scheinbar sinnlose Wille Gottes, des Unbegreiflichen, hat ihn vernichtet. Den Willen zu bejahen, nicht zu erkennen, ist des Menschen Sache. In diesem Sinne sagt Herse Andernorth: «Warum? Wozu? Ungemäße Frage. Ohne Sinn. Das mit dem Sinn ist der falsche Schlüssel. Suchen auf falscher Frequenz nach Dingen, die nicht für uns bestimmt sind. Mehr steht uns nicht zu als wir haben und gehabt haben» (*Schlußball* S. 236).

Es ist unlängst am Beispiel von dichtenden Pfarrerssöhnen auf die sprachbildende Kraft der Säkularisation aufmerksam gemacht worden<sup>1</sup>. Auch aus Gaiser ließe sich diese Erscheinung bestens belegen. Doch scheint mir geboten, den Begriff der Säkularisation nur mit Zurückhaltung anzuwenden, weil seine Erzählungen eine Reihe ausgesprochen religiöser Motive und Aussagen bergen. Sie haben alle denselben Kern: Wenn Gott gemeint ist, muß menschliches Verlangen nach Sicherheit und Kausalität schweigen. Herse Andernorth weist den Trost des Seelsorgers zurück, um ungetröstet der Wahrheit am nächsten zu sein (*Schlußball* S. 171). Der Kriegsheimkehrer Sagasser, später Arzt, sagt sich los von der Frömmigkeit seiner Mutter. Die Vorstellung, daß Gott seine Gläubigen begünstige, verwirft er als «plumpe Vertraulichkeiten. Selbstgefälligkeiten. Winkelzüge.» Er wird ein neues Leben hinter den Karren der Geschlagenen beginnen, nachdem er früher in der hergebrachten Frömmigkeit sich selbst Ehren erwiesen hatte (*Schiff* 128 f.). Das hinsterbende lahme

<sup>1</sup> vgl. Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, Studien zur Dichtung deutscher Pfarrerssöhne (= Palaestra 226), Göttingen 1958.

Mädchen pflegt zu Gott nicht die Beziehungen, die der Gemeindepfarrer für geziemend hält (*Schlußball* S. 22), aber sie weiß: «Mir kann nichts geschehen, was nicht schon geschehen wäre» (S. 260, vgl. *Pred.* 3, 15) und es geht «nach Gottes Willen, der meine Haare gezählt hat und ohne den kein Sperling vom Dach fällt» (S. 152). Ein frommer Mann, der als Laie vorübergehend den Pfarrerberuf ausgeübt hat, will «der Tor nicht sein, der meint, daß man im Namen Gottes gewinnen könne», Gewinn und Verlust besagen nichts (*Stimme* S. 418). Zum Sterben eines abgeschossenen Fliegers heißt es: «Der Mensch ist herrlich im Untergang, wenn er weiß, er kann nicht vergehen. Er kann sich nicht immer sammeln, er sagt das Falsche manchmal, es kommt ihm vor, daß er Scheiße sagt oder Gott verdamme mich. Gott wird ihn nicht verdammen, er wird ihn annehmen, auch wenn die Theologen Bedenken haben. *Gloria in excelsis*. Und jetzt ist er weg.» (*Schiff* S. 143).

Treibt Gaiser Privattheologie? Sind es nur Formulierungen und Bilder, die ihm aus der Bibel als unerschöpflichem Sprachquell zufließen, oder hat er von Grund aus wie an ihrer Anthropologie so auch an ihrem Gottesglauben teil? Gewiß findet sich keine Spur jenes etwas rechthaberischen und mitunter anmaßenden Modechristentums, wie es sich nach dem Kriege manchmal vernehmen ließ. Soweit sich in den angeführten und in weiteren ähnlichen Aussagen ein Glaube erkennen läßt, stellt er eine äußerste und herbste Möglichkeit von Christentum dar. Er schließt so viel Entsagung, so viel Ergebung in den verborgenen und unbegreiflichen Gott ein, daß viele ihn gar nicht mehr für christlich halten, sondern Tragik, Pessimismus, ja Verzweiflung vorzufinden meinen. Ersichtlich ist jedoch, daß Gaiser den Zusammenhang mit der biblischen und kirchlichen Überlieferung herstellt. Unmerklich fast, ganz unaufdringlich, sind die alten Sätze einverwandelt. Der Flieger des 20. Jh.s wird in variiert biblischer Sprache mit übergeschichtlichem Blick umfassen: «Sie legten ihn auf die Erde. Zur Erde muß der Mensch wieder kommen, auch wenn er sich in der Luft eine Weile halten können. Er kann nicht droben bleiben.» (*Schiff* S. 143). Wenn eine Mutter am Kindergrab erst ihr Klaglied singt, um dann zu schließen: «Der Herr sei gelobt.», so hören wir Hiob mit (*Schiff* S. 65). Manchmal auch wird deutlicher Bezug genommen. Am Schluß



seines kurzen, bitteren Lebens, in der Todeserwartung sagt der Student Gornhoff: «Alles längst gesagt, keine neuen Formulierungen. *Wie durch einen Spiegel, und: in einem dunklen Wort*» (*Zwischenland* S. 93, vgl. *Domokosch* S. 186).

Bei aller gebotenen Bescheidenheit darf man immerhin soviel sagen: Als vom Autor bejaht zeichnet sich ein aus Aporie und Leidhinnahme zusammengesetztes menschliches Verhalten ab. Gedeutet wird es verschieden. Während es von manchen für fatalistisch und pessimistisch erklärt wird, möchte ich es für ganz eigentlich religiös halten. Es hat Gegenstücke auch innerhalb der christlichen Tradition. Der Berg ist herrlich und mörderisch. Das Schiff darin ist eine «ungereimte Vorstellung». Aber dieses paradoxe Schiff im Berg, das Symbol der Fülle, ist das Zeichen dafür, daß ein dem menschlichen Auge verborgener Sinn hinter all dem grausamen Untergang liege.

Was immer man halte von Tradition oder Modernität, man hat kein vollständiges Bild von der deutschen Gegenwartsliteratur, wenn man Gaiser nicht dabei bedenkt. Es ist wissenswert, daß in dieser Jahrhundertmitte ein Mann das Wort ergreift und Gehör findet, in dessen literarischer Produktion sich eine eigentümliche Sensibilität, ein leidenschaftlicher Ausdruckswille, ein ursprüngliches Temperament und eine mitunter helllichtige Phantasie vermählen mit den tragenden Sprach- und Erzähltraditionen der Alten Welt.

ELFRIEDE STUTZ

## AESTHETICS AS RELIGION IN THE WORKS OF I. A. RICHARDS:

### SUBMISSION TO THE DESTRUCTIVE ELEMENT

A man that is born falls into a dream like a man who falls into the sea. If he tries to climb out into the air as inexperienced people endeavor to do, he drowns—*nicht wahr?*... No! I tell you! The way is to the destructive element submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up.<sup>1</sup>

This famous and often quoted passage, Stein's speech in Conrad's *Lord Jim*, has been variously interpreted, but nowhere else, I think, quite so well as in Robert Penn Warren's introduction to the Modern Library Edition of *Nostromo*:

By the dream [says Warren] Conrad here means nothing more or less than man's necessity to justify himself by the «idea,» to idealize himself and his actions into moral significance of some order, to find sanctions. But why is the dream like the sea, a «destructive element»? Because man, in one sense, is purely a creature of nature, an animal of black egotism and savage impulses. He should, to follow the metaphor, walk on the dry land of «nature,» the real, naturalistic world, and not be dropped into the waters he is so ill-equipped to survive in. Those men who take the purely «natural» view, who try to climb out of the sea, who deny the dream and man's necessity to submit to the idea... are destroyed by the dream. They drown in it, and their agony is the agony of their frustrated humanity... if he [man] submits in his own imperfect, «natural» way he can learn to swim and keep himself up, however painfully, in the destructive element.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Quoted in Robert Penn Warren's Introduction to Joseph Conrad, *Nostromo* (New York, 1951), pp. xxi-xxii; also in I. A. Richards, *Science and Poetry*, Second Edition (London, 1935), p. 71.

<sup>2</sup> Warren's Introduction, pp. xxii-xxiii.

Man swims «painfully», for one reason because he realizes that he is being sustained by a «dream,» an «illusion.» As Warren says:

...against all reason man insists, as man, on creating and trying to live by certain values. These values are, to use Conrad's word, «illusions,» but the last wisdom is for man to realize that though his values are illusions, the illusion is necessary, is infinitely precious, is the mark of his human achievement, and is, in the end, his only truth.<sup>1</sup>

Warren might have explained further that, according to this theory, the «sea» is also a destructive element because, however well one may at last learn to swim in it, it will eventually overwhelm him, even if, observing Stein's warning, he does not «try to climb out into the air.» Even at its best, then, the doctrine is a rather grim one, as we see when we begin to explore its implications. Presumably, for example, among these «infinitely precious values,» which nevertheless are, and are understood to be, «illusions,» one might briefly cherish the illusion that Christian dogma is true, that one might, if he swims in this sea with endurance and courage and faith, reach an immortal harbor. To assume that such an illusion, if we considered it an illusion, would nevertheless be «infinitely precious» would, on the face of it, seem to involve an amazing feat of psychological legerdemain, and yet this is exactly what all the followers of the theory of fictions in religion (imposing in both number and reputation) would have us believe. All those who profess to use «illusions» in this sophisticated manner are, even if they do not know his work, the spiritual followers of the German philosopher Hans Vaihinger, whose *The Philosophy of 'As If'* (first written about 1875) made popular for modern times a doctrine that goes back at least as far as certain aspects of the nominalism of the Middle Ages.<sup>2</sup> This doctrine as defined (somewhat verbosely) by Vaihinger, is as follows: «An idea whose theoretical untruth or incorrectness, and therewith its falsity, is admitted, is not for that reason practically valueless and useless; for such an idea, in spite of its theoretical nullity, may have great practical importance.»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. xiii.

<sup>2</sup> Hans Vaihinger, *The Philosophy of 'As If'* (London, 1949), p. vii.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. viii.

If we may believe Vaihinger, it is hard to overestimate the importance of this «small psychical artifice,» for it «not only develops into a mighty source of the whole theoretical explanation of the world—for all categories arise from it—but it also becomes the origin of all the idealistic belief and behaviour of mankind.»<sup>1</sup> One might think that such an extravagant claim for the benefits of the theory of fictions could come only from one who, like Vaihinger, had devoted his whole life to developing it as a philosophy, but we shall find equal zeal in the inspired followers even though they have other interests as well.

I have discussed a number of these followers elsewhere, and in this essay I propose to consider the work of I. A. Richards, one of the most influential of modern literary critics, who has tried to make his critical theory a satisfactory substitute for religion. Though Richards never mentions the work of Vaihinger, he has been preaching the doctrine of fictions in all his books of criticism as well as all his lectures (if those I heard in his class at Harvard a few years ago may be considered as typical). Tate and others have, incorrectly in my opinion, attributed to Richards, beginning with *Coleridge on Imagination*, «a shift, in talking about poetry, from psychology to philosophy—from poetry as emotion and response to poetry as a kind of knowledge.»<sup>2</sup> I shall discuss this point more fully later in my treatment of *Coleridge on Imagination* and Richards's later work, but even the earlier books show that in one way it is incorrect to speak of him as «shifting from psychology to philosophy.» His psychology has always been mainly philosophical, with moral, and (in his earnest intent) even religious, implications. In *Principles of Literary Criticism* let us observe Richards the aesthetic moralist and philosopher (along with the psychologist):

...since the fine conduct of life [says Richards] springs only from fine ordering of responses far too subtle to be touched by any general ethical maxims, this neglect of art by the moralist has been tantamount to a disqualification. The basis of morality, as Shelley insisted, is laid not by preachers but by poets.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>2</sup> Allen Tate (ed.), *The Language of Poetry* (Princeton, 1942), Introduction, p. vii.

<sup>3</sup> *Principles of Literary Criticism, Fifth Edition* (New York, 1934), p. 62—hereafter referred to as PLC.

This «fine ordering of responses» refers to the production by beautiful art, especially poetry, of harmonious attitudes in our otherwise chaotic nervous systems—attitudes which are incipient, but never more than incipient, actions. Richards makes it clear that he is not an advocate of art for art's sake, as indeed in one way he is not. His system is art exalted into a religion which will transform one's life: art is the god, as the following passage from *Principles of Literary Criticism* clearly indicates:

The after-effects, the permanent modifications in the structure of the mind, which works of art can produce, have been overlooked. No one is ever quite the same again after any experience; his possibilities have altered in some degree. And among all the agents by which «the widening of the sphere of human sensibility» may be brought about, the arts are the most powerful, since it is through them that men may most co-operate and in these experiences that the mind most easily and with least interference organises itself. (PLC, 132-133)

And of course art produces these effects, not by making «referential» statements, pointing, that is, to an objective reality, but by making «emotive» statements which organize and harmonize our impulses, too often thrown into chaos by the strain of daily life. In his chapter in *Principles* explaining these two uses of language, Richards characterizes «emotive» statements as «fictions,» which are used «for the sake of the attitudes and emotions which ensue» (PLC, 267). To mistake fictions for facts is a «pathetic spectacle,» for example, in the case of some of the beliefs of Yeats (PLC, 266). Yeats's beliefs were for the most part pagan, but for Richards the Christian beliefs of most of the great poets of the past would be quite as «pathetic,» leading to «a long-drawn delirium.»

...this common misuse of fictions [he says] should not blind us to their immense services provided we do not take them for what they are not, degrading the chief means by which our attitudes to actual life may be adjusted into the material of a long-drawn delirium. (PLC, 266-267)

Richards admits the greatness of Yeats and the major poets of the past, who have nevertheless in his opinion «misused fictions,» but he never explains how their greatness could coexist with

their being victims of «a long-drawn delirium.» Though he does not say so, Richards must feel that they were great in spite of being «delirious,» but if he said so specifically, he would then be obliged to contend that the greatest poets would be those free of this handicap. He discreetly stops short of this implication of his argument. He did later, in the first edition of *Science and Poetry*, venture to say that T. S. Eliot, especially in *The Waste Land*, «had effected a complete severance between his poetry and all beliefs,» but, on being challenged by Eliot and others, explained in the second edition that he «was referring not to the poet's history, but to the technical detachment of his poetry.»<sup>1</sup> Until he wrote *Coleridge on Imagination*, Richards was very timid about claiming any great poet as a conscious adherent to the theory of fictions; even here he was obliged to admit that unfortunately the later Coleridge abandoned it in favor of the realist theory alone.

Of course, Richards may argue, the dangers of mistaking fictions for fact were not so great in «the pre-scientific era,» when «the devout adherent to the Catholic account of the world, for example, found a sufficient basis for nearly all his main attitudes in what he took to be scientific truth.... Today this is changed, and if he believes such an account, he does not do so, if intelligent, without considerable difficulty or without a fairly persistent strain.» (PLC, 280-281). Such a «strain» Richards considers to be a dangerous «psychological perversion,» which he explains as follows:

Opinion as to matters of fact, knowledge, belief, are not necessarily involved in any of our attitudes to the world in general, or to particular phases of it. If we bring them in, if, by a psychological perversion only too easy to fall into, we make them the basis of our adjustment, we run extreme risks of later disorganisation elsewhere. (PLC, 281)

Of this passage it may be said in the first place that Richards's system very definitely involves his own «opinion as to matters of fact,» etc., for, though later he decides that «all is myth,» here he assumes it to be a fact that scientific knowledge is the

<sup>1</sup> *Science and Poetry*, pp. 70-71.

only true knowledge, that there is no transcendent Reality (God), and that Materialism is the ultimate truth.<sup>1</sup> It is certainly his «opinion as to matters of fact» which he finds so unsatisfactory that he must turn from them to what he considers to be fictions which harmonize our impulses and satisfy «the needs of the being» (PLC, 281). And one may wonder whether Richards would, as logically from the above statement he should, advise Maritain, Gilson, Marcel, and all other orthodox religious philosophers (and indeed all believers, Catholic or Protestant) to avoid «psychological perversion» by dropping their religious beliefs and allowing their impulses to be harmonized by the theory of fictions so that they will not «run extreme risks of later disorganisation elsewhere.»

And now for the supposed change in the theory of Richards in which Allen Tate has rejoiced and which has been mentioned by others. We may pass by *Science and Poetry*, which contributes to the development of Richards's theory no more than the substitution of the terms *statement* and *pseudo-statement*<sup>2</sup> for *referential* and *emotive* statements, and turn to the supposed differences in *Coleridge on Imagination* from the earlier books. The first comment to make is that the second edition of *Science and Poetry* appeared after *Coleridge on Imagination* (both in 1935). Since there are references to *Coleridge on Imagination* in the footnotes of this edition of *Science and Poetry*, Richards would certainly have mentioned there any important changes, if there had been any, in his system.

In *Coleridge on Imagination* Richards says plainly in the beginning that he writes as a Materialist, and he does not even, as in *Principles*, say that Materialism might as well be called Idealism. He says simply:

<sup>1</sup> Richards does not change this fact by saying: «The view that we are our bodies, more especially our nervous systems, more especially still the higher or more central coordinating parts of it, and that the mind is a system of impulses should not be described as Materialism. It might equally be called Idealism. Neither term in this connection has any scientific, any strictly symbolic meaning or reference» (PLC, 83-84). The fact remains that the view he has described has been commonly called Materialism to distinguish it from a very different view called Idealism. In *Coleridge on Imagination* he does not quibble in this fashion, but calls himself simply a Materialist.

<sup>2</sup> *Science and Poetry*, *passim*.

I write then as a Materialist trying to interpret before you the utterances of an extreme Idealist and you, whatever you be by birth or training... have to interpret my remarks again in your turn.<sup>1</sup>

Richards clearly warns us that he «is not much concerned to present Coleridge's theory in the exact form in which he built it.» He is instead «using his [Coleridge's] drafts and sketches to construct a derived instrument» (CI, 2). In accordance with his Affective Theory, Richards says he is going to try to reinterpret the transcendental parts of Coleridge's theory, to find «'some natural want or requirement of human nature which the doctrine in question is fitted to satisfy'» (CI, 18, quoting Mill). And this of course without reference to its truth or falsity—a consideration which is for Richards irrelevant. And yet when he comes to an interpretation of Coleridge's doctrine of the coalescence of Subject and Object, Richards tries to make us think that the kind of ambiguity which he finds in the language was in Coleridge's, as well as now in Richards's, mind. The best example of this Richards finds in Coleridge's famous Wind Harp image in «The Aeolian Harp» (1795):

«O the one Life within us and abroad,  
Which meets all motion and becomes its soul,  
A light in sound, a sound-like power in light,  
Rhythm in all thought, and joyance everywhere.

And what if all of animated nature  
Be but organic Harps diversely framed,  
That tremble into thought, as O'er them sweeps  
Plastic and vast, one intellectual breeze,  
At once the Soul of each, and God of all?» (CI, 148)

«We can,» says Richards, «by weighting *all motion, animated nature, organic, and thought*, make this more an account of the birth of the known from the mind than a perception of a transcendent *living Reality* without» (CI, 148). In other words, he is saying, this passage may be interpreted in two ways usually thought to contradict each other. The two doctrines, according to Richards, can be stated as follows:

<sup>1</sup> *Coleridge on Imagination* (New York, 1935), p. 19—hereafter referred to as CI.

1. The mind of the poet at moments... reads Nature as a symbol of something behind or within Nature not ordinarily perceived.
2. The mind of the poet creates a Nature into which his own feelings, his aspirations and apprehensions, are projected. In the first doctrine man, through Nature, is linked with something other than himself which he perceives through her. In the second, he makes of her, as with a mirror, a transformed image of his own being. (CI, 145)

Now since the Wind Harp passage may be read in either of two ways, implying either the realist or the projective theory, Richards, though he has warned us earlier that he would use Coleridge's views for his own, not Coleridge's, purposes, makes two rather bold and unwarranted assumptions: (1) since the image may be read in either of these two ways, we may go further and read it as an implication that both of these theories are true at the same time, and (2) this «double vision» was Coleridge's own. Richards admits that «Coleridge, as 'the years matured the silent strife', became more and more held by attitudes consonant with the Realist doctrine, less and less able to recover his earlier integral vision of the poet's mind» (CI, 166). It is clear, then, that Richards, disregarding his earlier warning, is trying to convince us that Coleridge really believed in this «double vision» before «the long and terrible chapter of his biography» (CI, 50) that made him drop the projective theory and turn to the realist theory alone. Coleridge, in Richards's opinion, would have maintained the «double vision» (the «integral vision»), to which he held for a time without really understanding it, if he could have had the benefit of Richards's explanation that with a multiple definition of the term *Nature*

...the gap between the two doctrines—that the mind can see God in or through Nature, and that it can only see itself projected—becomes an artificial product of a shifting of the senses of *Nature*, *mind*, and *see*. (CI, 162)

Richards attempts to fortify himself by saying that this is an «antinomy,» to which no «description in prose» (CI, 162) can do justice, but he cannot, with all his verbal juggling, avoid the statement that he has made here: a transcendent, or at least a pantheistic, God both does and at the same time does not exist.

There is another interpretation of the Wind Harp passage

which is more convincing and which is consistent with the view which Richards admits Coleridge later held. The meaning of this passage may well be altogether realist rather than projective, as may well have been Coleridge's meaning in all phases of his doctrine of the «coalescence of Subject and Object.» Such «coalescence» involves the «esemplastic» creativity of the Imagination, but does not (as, if the projective theory is intended, it must) imply that the human Imagination is the ultimate reality. As in the Wind Harp image, the Subject could «meet,» even (through Imagination) become part of, the Object, but the Object would be objectively real, and Coleridge may never have intended, as part of his meaning, to imply that the mind «can only see itself projected.»

The primary Imagination [says Coleridge] I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite *I Am*.  
(CI, 57)

The distinction which Coleridge makes here between the finite mind and the «infinite *I Am*» seems to indicate that he considers the latter to be different from, far greater than (and certainly not a projection of), the former. If he had held to the «double vision» which Richards attributes to him at the time when this passage was written, Coleridge would have had to mean that the «infinite *I am*» at the same time both is and is not more than a projection of the «finite mind,» that there both is and is not a *living Reality* transcending the «finite mind.» Likewise in his interpretation of the Wind Harp image Richards is mistaken even if we allow him to weight the words — *all motion, animated nature, organic, and thought* — which seem to him to confirm his theory that Coleridge believed in the «double vision,» according to which both the realist and projective theories are true. Actually such weighting of these words seems more logically to reinforce the realist theory alone. It is «the one Life within us and abroad, / Which meets all motion and becomes its soul.» This does not, as the projective theory would necessarily, imply that the «Life within us» creates (even imagines) «all motion.» It «meets» it. The Prime Mover, then, is not the mind within us, but the living Reality without, which has communicated the motion. In meeting

this motion «the Life within us,» potentially divine, «becomes its soul,» that is, actually becomes divine. This passage, then, would be Coleridge's version of the Neo-Platonic doctrine of emanations: the reception by the potentially divine, the human, of inspiration from the Source from which divinity has emanated, thereby (at least to the extent of sharing) making the human divine. And as for «animated nature,» it would seem to be animated by the transcendent living Reality without, so that the various parts of nature, including the human mind, become «organic Harps.../ That tremble into thought.» It is to be noted that these «Harps» do not by their own power, as they would if the projective theory were true, «tremble into thought,» but «as o'er them sweeps, / Plastic and vast, one intellectual breeze.» Likewise, the past participial form of «animated» seems to imply activity received from an external source superior to the «finite mind,» which, though the greatest of the «organic Harps,» is yet part of «animated nature.» Surely Coleridge could not have meant that the «finite mind,» which he definitely subordinates to the «infinite *I Am*» in his definition of the types of Imagination (CI, 57), animates all of nature. Just as «the one Life within us... meets all motion and becomes its soul,» that is, becomes divine by mingling with or receiving the transcendent living Reality that originated «all motion,» so does the «one intellectual breeze» blowing from this Reality become «At once the Soul of each and God of all.» This bold exaltation of the human into the divine could easily account for his later (in the poem) accepting Sara's rebuke. Religiously, such egotism would be just as «unregenerate» (CI, 148, quoting Coleridge) as the projective theory which Richards thinks responsible for his accepting the rebuke.

Thus, while Richards regrets that Coleridge in his later work could not maintain a belief in both the realist and the projective theories at once, it seems likely that Coleridge never believed in the projective but was all the time an Idealist in the sense of believing in the reality of a God who is expressed in or through Nature. Even pantheism, as Richards admits, is in this sense a realist theory, and the same would certainly be true of Neo-Platonism.

It is to be noticed, furthermore, that Richards himself is really

unable to hold to both these theories at once. Just three pages beyond his gentle reproach of Coleridge for not doing so, he himself turns to the only one of these theories in which he really believes (and the only one in which as an avowed Materialist he can believe) — the projective — but he approaches it in a shifty manner as if he is holding to both. He speaks of the increasing control of Nature considered as the world of physical science, but he says also that «wisdom requires... another Nature for us to live in...» (CI, 169), The unwary reader may, as Richards hopes he will, think that here are combined the two doctrines — «that the mind can see God in or through Nature, and that it can only see itself projected» (CI, 162). Here, then, the other Nature (more than the world of physical science) that «wisdom requires... for us to live in» ought, if the «double vision» is operating, to be the one in or through which we see God — the realist, not the projective, theory, for Nature considered as the world of physical science would be the one in relation to which the mind could «only see itself projected.» But, as it turns out here, the other Nature, more than the world of physical science, is also «a Nature in which hopes and fears and desires, by *projection* [italics mine], can come to terms with one another» (CI, 169-170). So, instead of having both theories true here, we have only the projective, the only one of these two in which Richards as an avowed Materialist can believe, and he is either pulling our leg or (more likely) his own when he says that the unifying power of the mind, the Imagination, can «coadunate» (CI, 172) these two contradictory theories. Obviously, this can be done only by giving two contradictory meanings to Imagination. To reinforce the realist theory, Imagination, corresponding to Reason in the Kantian sense, must enable us to believe in, though we cannot «cognize,» a transcendent living Reality, God, but to reinforce the projective theory, Imagination must consider this God only a fiction, a «symbolization of our experience only» (not a symbol pointing to any transcendent God without). The contradiction between the two theories is thus not resolved but reinforced when the magic «coadunator» itself proves to have two contradictory meanings.

Richards again, after attempting to delineate «the boundaries of the mythical,» maintains that «these rival doctrines... are only

seeming alternatives... » (CI, 184), but in the next sentence he contradicts himself. If both these doctrines were accepted, he says, « the problems of criticism would no longer abut, as they so often did for Coleridge, on this problem of Reality... » (CI, 184). But if the realist theory is intended to be really true, why should Coleridge not have worried about the problem of Reality? It is clear that for Richards the realist theory, according to which one can « see God in or through Nature, » has ontologically the status of a fiction, which fits the projective, but not the realist, theory.

And now we must at last consider the parts of *Coleridge on Imagination* which have made Tate and others praise Richards for rejecting his early positivistic acceptance of the hegemony of science and accepting « poetry as a kind of knowledge. »<sup>1</sup> In the first place, as I have said before, Richards in the beginning of *Coleridge on Imagination* declares himself to be a Materialist and a Benthamite, and the second edition of *Science and Poetry* appeared with no significant changes after *Coleridge on Imagination*, thus reaffirming the positivism which these critics attribute only to the early Richards. It is true that in *Coleridge on Imagination*, Richards ranks poetry just as high in the ontological scale as he does science, but he does so only because he has by this time relegated all knowledge, even scientific, to the realm of the mythical:

If philosophical contemplation, or religious experience, or science [he says] gave us Reality, then poetry gave us something of less consequence, at best some sort of shadow. If we grant that all is myth, poetry, as the myth-making which most brings 'the whole soul of man into activity'... becomes the necessary channel for the reconstitution of order. (CI, 228)

Fiction of fictions! Yea, all is fiction, but fiction is not vanity in Richards's enthusiastic opinion. Toward the beginning of this chapter entitled « The Bridle of Pegasus, » he does say with some degree of caution that « The poem is no ticket to the Fortunate Isles... » (CI, 213), but later he turns Pegasus loose, and poetry becomes the power which,

<sup>1</sup> See above (Footnote 2 p. 237 [3]).

freed from a mistaken conception of its limitations and read more discerningly than heretofore, will remake our minds and with them our world. (CI, 229)

Poetry, then, it seems, is after all the ticket to the Fortunate Isles, the glorious accessibility of which Richards in almost ecstatic tones informs us in the following passage:

With Coleridge we step across the threshold of a general theoretic study of language capable of opening to us new powers over our minds comparable to those which systematic physical inquiries are giving us over our environment. The step across was of the same type as that which took Galileo into the modern world. (CI, 232)

And certainly eight years later in his essay on « The Interactions of Words » in the symposium entitled *The Language of Poetry*, Richards had not changed. Here it is Plato instead of Coleridge whose language he twists to fit his purpose. Richards still believes that « words, by uniting, bring new beings into the world, or new worlds into being, » and he quotes the following passage from the *Phaedrus* as an indication that Plato is an authority for this belief:

« Noble it may be to tell stories about justice and virtue; but far nobler is a man's work, when finding a congenial soul he avails himself of the dialectic art to sow and plant therein scientific words, which are competent to defend themselves, and him who planted them, and are not unfruitful, but bear seed in their turn, from which other words springing up in other minds are capable of preserving this precious seed ever undecaying, and making their possessor ever happy, so far as happiness is possible to man. »<sup>1</sup>

Of the precious words used in this passage by Plato, Richards says:

It is true he calls them « scientific words » there, but he was concerned with « the dialectic art » which I arbitrarily take here to have been the practice of a supreme sort of poetry—the sort which was to replace the poetry he banished from the Republic.<sup>2</sup>

Richards is indeed arbitrary here since Plato says nothing about banishing one kind of poetry to replace it with another kind. He

<sup>1</sup> Quoted by Richards in Tate, *op. cit.*, p. 66.

<sup>2</sup> Richards in *ibid.*, p. 66.

banished all poetry because it was too far removed from reality. He makes clear in this passage his primary concern with objective reality—the noble deeds inspired by the « dialectic art, » and not, as Richards would have it, the art as the creator of either « new beings » or « new worlds. » The « scientific words » are « not unfruitful, but bear seed in their turn, » because they inspire the practice of « justice and virtue » rather than « telling stories about » these qualities. Such a task for « dialectic art » is quite different from the magic role assigned to it by Richards:

What does the poet *make* [says Richards] and what does his work *create*? Himself and his world first, and thereby other worlds and other men... The poetic problem is precisely the maintenance of stability *within* minds and correspondence *between* them. It is not how to get the flux into molds supposed somehow to be fixed already; but how to recreate perpetually those constancies (as of sets of molds) upon which depend any order, any growth, any development—any changes, in fact, other than the chance-ridden changes of chaos.<sup>1</sup>

If Plato had encountered such an extravagant claim as this for the power of poetry, he would surely have felt doubly justified in banishing it from his *Republic*.

In short, Richards, like many other modern critics, is worshipping at the shrine of the great god Poetry, in the manner of Vaihinger's *As If* theory of fictions. Poetry, according to Richards, « will remake our minds and with them our world. » It does so by organizing and harmonizing our impulses, so that the very complex machine, our body-mind, functions at peak efficiency. The language of poetry operates as beautiful « fictions, » which are used « for the sake of the attitudes and emotions which ensue » (PLC, 267). To be sure, this is his early statement but, as noted above, his latest statement claims even more for poetry, in which « words by uniting bring new beings into the world, or new worlds into being », and through which the poet « creates himself and his world first, and thereby other worlds and other men. »

In the following, quite different, explanation by Jacques Maritain of the value of poetry we seem to breathe a purer air:

Poetry (like metaphysics) is spiritual nourishment, but the savour of it is created and insufficient. There is only one eternal nourish-

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

ment... It is a deadly error to expect poetry to provide the super-substantial nourishment of man.

The quest of the absolute, of perfect spiritual liberty, combined with the lack of any metaphysical and religious certitude, has caused many of our contemporaries, after Rimbaud, to fall into this error. In the midst of a despair whose occasionally tragic reality ought not to be overlooked, they expect from poetry alone an improbable solution of the problem of their lives...

What is the result? We shall see men gifted with the sense of poetry load poetry with burdens against which its nature rebels...

As for the sphere of action and human destiny, what element can poetry as regulating moral and spiritual life, poetry to be *realised in conduct*, introduce that is not counterfeit? Counterfeit of the supernatural and the miraculous, of grace and the heroic virtues. Disguised as an angel of counsel it will lead the human soul astray on false mystic ways; and its spirituality, perverted from its meaning and diverted from its true place, under the appearance of a wholly profane interior conflict will give a new development to the old heresies of the free spirit... Man is called to supernatural contemplation: to invite him to another darkness is to rob him of his possession.<sup>1</sup>

I am not saying that Maritain has given the complete answer. That, of course, will have to depend on the individual poet or reader of poetry, but one thing seems clear: poetry must always be content to remain in the humble realm of aesthetics; it will not « remake our minds and with them our world, » and if it is to be related to religion, it must be in the subordinate way suggested by Maritain. Of this truth we can be very sure: the greatest fiction of all is the argument that the theory of fictions will lead, even psychologically or neurologically, to the truth in religion.

HARRY MODEAN CAMPBELL

<sup>1</sup> Jacques Maritain, *Art and Scholasticism* (London, 1946), pp. 79-80.



## ANTITYPES IN BALE'S CYCLE OF CHRIST

Bale was expelled from his curacy in 1536, imprisoned for heresy, but soon released; whereupon he served Cromwell's Protestant policy and his own conviction by getting actors, writing fresh plays for them, and likely revising others he had written for the Earl of Oxford. Among the new or old were *God's Promises*, *John the Baptist*, and the *Temptation*. To convey his propaganda in these he chose form and content known and perhaps dear to an audience.

For they are like Corpus Christi plays. They are Biblically chronological... They are consecutive... The second could be called almost an added «actus» of the first. If not for antiphon, epilogue, noon hour (in the performance Bale tells about), and prologue, they would unite as an unbroken speech, John beginning the body of the second play by picking up his sermon exactly where he dropped it to end the body of the first.... And the third is joined to the first two plays as tightly as they are joined.... They are only the beginning of a full cycle of Christ he wrote or intended to write.

Thus I got into the piece<sup>1</sup> to which the present is the sequel.  
I ended,

As for Bale, since unquestionably vespers gave him the antiphons, more of Advent somehow must have helped him shape *God's Promises* into a prophet play to begin his cycle of Christ. In fact, he may have been relying on the spiritual as well as the historical mystery to prepare the audience, through the nebulous but strong medium of connotations, for the second play, where multiple meanings otherwise prepared in the first are clear. There the coming of Christ, which Advent anticipates, means, in the allegorical sense, the Reformation and, in the anagogical sense, the heavenly church universal to result.

<sup>1</sup> «The Antiphons in Bale's Cycle of Christ,» *Studies in Mediaeval Culture Dedicated to George Raleigh Coffman*, a special number of *Studies in Philology*, XLVIII (1951), 629-38.

## I

The literal sense of the second play — *John the Baptist* — is simple. John's sermon serves as continuity and a substitute for division of the three « scenes » the play consists chiefly of. In the first of these Turba Vulgaris, Publicanus, and Miles Armatus repent, confess, and are baptized, instructed in the meaning of baptism, and given precepts. In the second « scene » John quarrels with Phariseus and Sadduceus. In the third he baptizes Christ, the Holy Ghost descends, and God commends Christ to the world. As in *God's Promises* Bale speaks the prologue and epilogue. In the epilogue he asks the audience to turn from « mennys ways » to « God's waye. »

He takes his story largely from the gospels in common.<sup>1</sup> But also from each of them he takes some things not in the others. For example, from Mark he takes John's calling himself Christ's messenger, from John his calling him the lamb of God, and from Luke the « scene » about Turba Vulgaris, Publicanus, and Miles Armatus. He takes every scrap about John's preaching and Christ's baptism in the first three gospels. He never contradicts them. He harmonizes with them (except for his elaboration) as they harmonize with one another. He disagrees with the fourth gospel only by agreeing with Matthew and Luke where they disagree with it about John's quarrel<sup>2</sup>. Phariseus and Sadduceus simply individualize « the Pharisees and Sadducees » in Matthew (III, 7). Likewise Turba Vulgaris, Publicanus, Miles Armatus individualize « the people, » the « publicans, » and « the soldiers » in Luke (III, 10, 12, 14). Bale takes all his characters and action and part of his phraseology from Matthew, III; Mark, I, 1-11; Luke III, 2-18; and John, I, 17-29<sup>3</sup>.

I can show exactly how he takes them from these passages by one example — Matthew, III, 7-10:

And seeing many of the Pharisees and Sadducees coming to his baptism, he said to them: Ye brood of vipers, who hath shewed you

<sup>1</sup> Luke, III, 2-3, is prefixed to the play: The worde of God came upon Iohan the sonne of Zachary in the wyldernes. And he resorted into all the coastes about Iordane, and preached the baptysme of repentaunce for the Remyssyon of synnes. Luce iii.

<sup>2</sup> Cf. Matthew, III, 7-10; Luke, III, 7-9; John, I, 19-24.

<sup>3</sup> There are also allusions to other parts of the Bible.

to flee from the wrath to come? 8 Bring forth therefore fruits worthy of penance. 9 And think not to say within yourselves, We have Abraham for our father. For I tell you that God is able to these stones to raise up children to Abraham. 10 For now the axe is laid to the root of the trees. Every tree therefore that doth not yield good fruit, shall be cut down, and cast into the fire<sup>1</sup>.

## Bale paraphrases this

- 1)<sup>2</sup> *John.* Ye generacyon of vipers...
- 2) How can ye escape the vengeaunce that is comynge  
Upon the vnfaythfull? whych wyll admytt no warnynge...
- 3) And therefor shewe fourth, the due frutes of repentaunce...
- 4) *Sadducee.* The ofspringe we are of the noble father Abraham...
- 5) *John.* And as touchynge Abraham, the Lorde is able to rayse,  
Of stones in the waye, such people as shall hym prayse...
- 6) ...the axe is put to the rote...
- 7) Euey wythered tre, that wyll geue no good frute,  
Shall up...
- 8) And shall be throwne forth, into euerlastynge fyre<sup>3</sup>.

But he improvises 7 lines between 1) and 2), 4 lines between 2) and 3), 9 lines between 3) and 4), 8 lines between 4) and 5), 10 lines between 5) and 6), 1 line between 6) and 7), and a phrase — half a line — between 7) and 8). The lines he improvises between 1) and 2) are a sample of all the lines he improvises:

*John.* Ye generacyon of vipers, ye murtherers of the prophetes,  
Ye Lucifers proude, and vsurpers of hygh seates.  
Neuer was serpent, more styngynge than ye be,  
More full of poyson, nor inward cruelte.  
All your stodye is, to persue the veryte,  
Soch is your practyse, deceyte and temeryte.  
You boast your selues moch, of ryghteousness and scyence.  
And yet non more vyle, nor fuller of neglygence.  
How can ye escape the vengeaunce that is comynge  
Upon the vnfaythfull? whych wyll admytt no warnynge.

<sup>1</sup> Douay. Vulgate: Videns autem multos Pharisaeorum, et Sadducaeorum venientes ab baptismum suum, dixit eis: Progenies viperarum, quis demonstravit vobis fugere a ventura ira? 8 Facite ergo fructum dignum poenitentiae. 9 Et ne velitis dicere intra vos: Patrem habemus Abraham; dico enim vobis quoniam potens est Deus de lapidibus istis suscitare filios Abrahae. Jam enim securis ad radicem arborum posita est. Omnis ergo arbor, quae non facit fructum bonum, excidetur, et in ignem mittetur.

<sup>2</sup> Numbering mine.

<sup>3</sup> All quotations are from the text in *Harliean Miscellany* (London, 1744-6), I, 97-110.

Before 1) Bale improvises 32 lines. These make the beginning of the « scene » — the opening of John's quarrel with Phariseus and Sadducaeus from their entering to his calling them vipers. After 8) Bale improvises 9 lines. These make the end of the « scene ». The « scene » — the counterpart in the play of the 4 verses in the Bible — is 92 lines.

The improvising constitutes the bulk of the lines. The dispersion of paraphrasing, particularly in the center of the « scene, » is almost regular. In diction and syntax the improvising and the paraphrasing are alike vaguely Biblical. The syntax flows out of one paraphrased part into the next. Bale makes the dialogue simply by assigning speeches to appropriate characters. For example, in Matthew, John, who has been speaking, continues to the Pharisee and Sadducee, « And think not to say within yourselves, We have Abraham for our father... » But in 4) Sadducaeus himself says, « The ofspringes we are of the noble father Abraham... » Bale's way of expanding the Biblical passages is so simple that one could see it at a glance if the paraphrasing were printed in red in the play. The relation of Bible and play is the same throughout, except in the prologue and epilogue, and in conjunction with the epilogue is the key to the antitypes.

## II

« Mennys ways » are Papist and « God's way » is Protestant. This is implicit throughout. But Bale never says it till the end of the epilogue:

Geue eare unto Christ, lete mennys vayne fantasyes go,  
As the father bad, by hys most hygh commaundement;  
Heare neyther Frances, Benedyct, nor Bruno,  
Albert, nor Domynyck, for they newe rulers inuent,  
Beleue neyther Pope, nor prest of hys consent.  
Folowe Christes Gospell, and therin fructyfye,  
To the prayse of God, and hys sonne Iesus glorie.

For this proselyting the play itself is Biblical evidence, yet also deeper. As in *Godly Queen Hester Aman* is Aman but also

Wolsey or a contemporary, so here Phariseus and Sadducaeus are Biblical characters but allegorically Papists<sup>1</sup> and personifications of the evils of sixteenth-century Romanism. What Bale includes under men's ways and identifies with Romanism in the epilogue John charges Phariseus and Sadducaeus with in the play — pride, hypocrisy, formalism, works without faith, false interpretations:

Ye Lucifers proude, and vsurpers of hygh seates  
Neuer was serpent, more styngynge than ye be.

An outward pretense ye haue of holynesse,  
Whych is before God a double wyckednesse.

Neyther your good workes, nor merytes of your fathers,  
Your fastynges, longe prayers, with other holy behauers,  
Shall yow afore God, be able to iustyfye.

Outwarde workes ye haue, but in sprete nothyng at all;  
Ye walk in the letter, lyke paynted hypocrytes;  
Before God ye are no better than Sodomytes.

Pharisee. We Pharysees are those, whych syt in Moses seate  
As interpretours, the holy scriptures to treat.  
John. And them ye corrupt, with your pestylent tradycyons.  
For your bellyes sake, haue yow false exposycyons.

Phariseus and Sadducaeus rebuff John as one who disregards their « decrees, » « practyseth newe lawes, » has no « autoryte, » teaches « new lernynge, » practically smells « of a heretyk. » John personifies the Reformation. Turba Vulgaris, Publicanus, and Miles Armatus signify its converts. Baptism signifies conversion to Protestantism. Christ, preceding whom John is the « cryers voyce, » is the church universal after the Reformation. The contrast between the rigorous, penitential Reformation and this « perfyght »

<sup>1</sup> Connections between these characters and Churchmen have been noted. See, for example, C. H. Herford, *Studies in the Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century* (Cambridge: University Press, 1886), p. 133; J. W. Harris, *John Bale, a Study in the Minor Literature of the Reformation*, Illinois Studies in Language and Literature, XXV (Urbana: University of Illinois Press, 1940), p. 82; E. E. Jones, ed., *John Bale's Drama Gods Promises* (Erlangen: K. B. Hof, 1909), p. viii.

result is implicit in John's contrast between his baptism and Christ's:

I washe in water; but remyssyon is of hym.  
My baptyme is a sygne of outwarde mortyfyenge,  
A grace is hys baptyme of inwarde quyckenynge.  
The baptyme of me is the baptyme of repentaunce,  
Hys baptyme in faythe bryngeth full recoueraunce.

My doctryne is harde, and full of threttenynges,  
Hys wordes are demure, replete with wholsom blessynges.  
I feare the conscience, with terrour of the lawe,  
He by the gospell mannys sowle wyll gentyly drawe.  
A knowledge of synne the baptyme of me do teache,  
Forguenesse by faythe wyll he here after preache.

I open the sore, he bryngeth the remedye,  
I sturre the conscyence, he doth all pacyfyce.  
As Esaye sayth, I am the cryars voyce,  
But he is the worde, the message of reioyce.  
The lanterne I am, he is the very lyght  
I prepare the waye, but he maketh all thynges perfyght.

This church which Bale envisions is not controversially Protestant but sectless, peaceful, universal, eternal, and mystically perfecting:

The poore man by faythe, shall very clerely deme,  
The clause that wyll harde unto the lawer seme.  
All that afore tyme, vntowarde ded remayne,  
The rule of Gods word, wyll now make strayght and playne.  
The couetouse iourer shall now be lyberall,  
The malycouse man wyll now to charyte fall.

The wraathful hater shall now loue earnestlye,  
To temperate measure men wyll change glotonye.  
Pryde shall so abate, that mekenesse wyll preuayle,  
Lechery shall lye down, and clenness set up sayle,  
Slouthfulnesse shall slyde, and dyligence aryse,  
To folowe the truthe, in godly exercyse.

The play is Biblical evidence for the Reformation and allegorically the Reformation dramatized.

Bale's audience must have appreciated this double import from the beginning without his telling them of it till the end.

They must have been at home with the story. It had been told not only in the Bible but often in sermons, chronicles, and books of religious instruction. They must have been sensitive to allegory — a technique prevailing through the Middle Ages to their own day in morality and homily and a vast variety of literature of court and commons, amusement and edification, romance and realism, mysticism and satire. They were at least aware of the controversy afire in England. They knew Bale wrote the play (since he spoke the prologue and epilogue). Perhaps they knew beforehand that in whatever he uttered, whether play, tract, or sermon, he always merged the wrong side with Romanism and the right with Protestantism. In the epilogue of *God's Promises*, he had just urged them toward justification by faith, which they recognized as new, and from the doctrine of works, which they recognized as old. They recognized as polemic such clichés as faith, works without faith, hypocrites, Pharisees, new law, and new learning, which, recurring here and there in *John the Baptist*, helped them blend the literal and allegorical. They got an extra sense of participation in the play by Bale's demand on them to supply the missing side of the metaphor. They had a sense of superiority like that from dramatic irony and were pleased that Bale told them at the end what they knew already.

### III

They may have been sensitive to allegory through the morality. But the morality and *John the Baptist* are alike only as « veiled presentation of a meaning metaphorically implied through actions that are symbols of other actions and characters that are types or personifications. » The « veiled presentation » in the morality makes little sense without the « meaning metaphorically implied. » The « presentation » might be said not to exist except as the « meaning, » exactly as the animal that walks on four legs in the morning, two at noon, and three in the evening does not exist except as man, which it « means » in the riddle. But the « presentation » in *John the Baptist* makes sense by itself. It exists as morning, noon, and evening exist independent of childhood, prime, and age, which they « mean. » John is John without a

«meaning metaphorically implied» about the Reformation. The morality may be said to have only one «reality.»<sup>1</sup> But *John the Baptist* has more than one.

Symbolism of more than one reality may be arbitrary, decorative, illuminative,<sup>2</sup> natural, or typical. Examples of arbitrary symbolism are red for danger, star for general, and \$ for dollar. There is no «link» except habit of an interpretant. Examples of decorative symbolism are «red as a rose,» «heat of argument,» and «foxy.» The rose, the fire, and the fox are the symbols. The bride, the enthusiasm or anger, and the cunning are the things symbolized. The symbols are thought of as having the «link» more than the things symbolized do. The rose is redder than the bride, the fire hotter than the argument. The things symbolized induce the symbols. *Illuminative* symbolism makes comprehensible and effable what, unsymbolized, would be incomprehensible and ineffable, or at least makes more tangible the less tangible, as in such metaphors as calling death sleep and eternity a circle. The things symbolized are induced by the symbols. In decorative and illuminative symbolism the «link» is essentially a quality in common. Danger is not red. But the rose is, and the bride is actually blushing. The circle and eternity «have no end.» Yet the connection is the poet's. In *natural* symbolism the «link»

<sup>1</sup> The flowers which the Virtues throw at the Vices in the *Castle of Perseverance*, the castle, Death's dart, the colors of the Four Daughters of God, and possibly the theme of the coming of death have more than one «reality.» But not the characters. They are almost wholly of two kinds. The first kind is personification: 1) of vices and virtues, either immediate, like Pride and Humility, or mediate, like the World in the *Castle of Perseverance*; 2) of human qualities, like Beauty and Discretion; 3) of concepts, like Mercy and Peace; 4) of occurrences, like Confession and Death; and, rarely, 5) of objects, like Goods in *Everyman*. All these characters except Goods are personifications of abstractions or semi-abstractions. The second kind of character is individualized representation of generic Man, like Mankind and Everyman, or of aspects and kinds of man, like Youth and Cousin. Pride, Death, Goods, Cousin, etc. do not exist independent of the abstractions, semi-abstractions, objects, and kinds they represent. These abstractions, etc. do not exist independent of man. What is chiefly allegorized is one «reality» only — the mind and heart of man. «Presentation» does not exist essentially except as «meaning.» This seems true of the tradition by and large from the *Psychomachia* to such late and only semi-allegorical specimens as *Impatient Poverty* and the *Nice Wanton*.

<sup>2</sup> My classification of arbitrary, decorative, and illuminative symbolism is adapted from H. Flanders Dunbar, *Symbolism in Medieval Thought and its Consumation in the Divine Comedy* (New Haven: Yale University Press; London: Milford, 1929), pp. 5-23, 278-81, 475-8, 490-3, 497-500.

is independent of an interpretant. — as between thunder and storm, crocus and spring, and spots and measles. Spots come with measles whether or how diagnosed. Yet it takes an interpretant to «read» the thunder as a «sign» of storm and the spots as a «symptom» of measles. In the morality only one thing is «real» — thing symbolized. In arbitrary, decorative, and illuminative symbolism two things are — thing symbolized and symbol. In natural symbolism three things are — thing symbolized, symbol, and «link.»

But in the *typical* symbolism of *John the Baptist* four things are «real» — thing symbolized, symbol, «link,» and the symbolism itself. Any one is as «real» as the others. Whether «read» by man, they were all «written» by God, «in whose power it is,» as St. Thomas says, «to signify his meaning not by words only (as man also can do) but also by things themselves.»<sup>1</sup> To see the symbolism of the play is to look behind the «words» Bale signifies his meaning by to God's «things themselves.» To find, for example, the type of the Papists and of the evils of sixteenth-century Romanism is to take two steps behind Pharisaeus and Sadducaeus, characters in the play. The first step is to «the Pharisees and Sadducees,» characters in Matthew. The second is to the living men who heckled John, a living man, on the banks of Jordan. To find what these living men typify is to look beyond the Papists who, by virtue of the metaphor, are characters in the play to actual Churchmen contemporaneous with Bale and his audience and beyond the evils as represented by the characters to actual conditions in sixteenth-century monasteries, pulpits, etc. In essence the play means that members of certain sects in the time of Christ prefigured, by a special design of omniscient God, members of the Church fifteen hundred years later and that the evils of those Hebrew sects prefigured the evils of the later Church; that John the man, when ordained by God to preach repentance, was ordained to prefigure, and in his preaching did prefigure, the Reformation; that the living people who heeded his preaching and were baptized

<sup>1</sup> Pars I, Art. 10: ...in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accommodet (quod etiam homo facere potest), sed etiam res ipsas.

by him in Jordan were God-established figures of people who heeded the Reformers, perhaps Bale himself, and were «baptized» into the «new learning»; and that, exactly as the Law and the Prophets were figures of Christ, so Christ himself was a figure of the church universal which Bale envisioned to result from the Reformation in England and Europe.

## IV

The play is Biblical evidence for the Reformation. It is also allegory in general — «veiled presentation of a meaning metaphorically implied.» It is also the kind of symbolism in which the symbols may be said to be «behind» the «presentation» as types and the things symbolized «beyond» the «meaning» as antitypes. The «link» between the types and antitypes is the Bible. For the Bible «has the property,» as St. Thomas says, «that the things signified by the words have themselves also the signification. Therefore the first signification whereby the words signify things belongs to the first sense, the historical or literal. That signification whereby things signified by words have themselves also a signification may be called the spiritual sense, which is based on the literal and presupposes it»<sup>1</sup>. As Biblical evidence and allegory in general the play is merely literal. As typical symbolism it crosses into the spiritual in the system of St. Thomas and many others, including Wycliffe:

It is seid comonely that holy writ hath iiii undirstondinges. The first vndirstondinge is pleyne bi letere of the storie. The seconde vnderstondinge is clepid wit of Allegorik, whan men vnderstonden the wyt of the lettre: whan thing schal falle here of before the day of dome. The thridde vndirstondinge is clepid tropologik, and it techeth hou men scholden lyue here in virtues. The ferthe vndirstondinge is clepid anagogik, and it telleth hou it schal be with men that ben in heuene<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ...habet proprium... quod ipsae res significatae per voces, etiam significant aliquid. Illa ergo prima significatio, qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est *sensus historicus*, vel *litteralis*. Illa vero significatio, qua res significatae per voces iterum res alias significant, dicitur *sensus spiritualis*... qui super litteralem fundatur, et eum supponet...

<sup>2</sup> Quoted Thomas Russel, ed., *The Works of the English Reformers: William Tyndale and John Frith* (London: Ebenezer Palmer, 1831), II, 563.

The play has all four «undirstondinges.» Christ's being baptized, for example, has three. It is literal but has also an «Allegorik» sense in so far as it typifies acceptance of the Reformation and a «tropologik» sense in so far as it typifies humility. People and events «behind» the play have an «Allegorik» sense in so far as they typify Romanism as an institution. They have a «tropologik» sense in so far as they typify doctrines. And because Christ's coming typifies the universal, eternal, perfecting church, it is «anagogik.» It «telleth hou it schal be with men that ben in heuene» with heaven on earth. Bale might have said with Dante, «Be it known that the sense of this work is not simple, but on the contrary it may be called polysemous, that is to say, 'of more senses than one'; for it is one sense which we get through the letter, and another which we get through the thing the letter signifies: and the first is called literal but the second allegorical or moral or anagogical.»<sup>1</sup>

Bale might have said this with Dante, except that, although possibly as conscious of his small concept as Dante had been of his great one, he was not consummate in execution. In all his plays he seems initially to have thought his source and medium through to their total effect, then to have pushed to it, but along the way to have been inattentive to nice little constituent effects. Hence his dramaturgy seems approximate. He conceived and executed vigorously. Vigor of conception makes his plays, as Chambers says, «very largely original.» But vigor of execution makes them clumsy.

The spiritual signification «beyond» *John the Baptist* comes not only through Bale's improvising but as directly from his paraphrasing the Bible, the fountain of types. Except at the end, he never applies the Bible to a new subject. That would be mere accommodation. To make the play he took his Corpus Christi model, his Bible story, his knowledge of exegesis, and his conviction that God made types of the Reformation. Not that he consummately worked out the intricacies of spiritual signification.

<sup>1</sup> Letter to Can Grande della Scala: Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus.

through line after line. But a medieval mind took a symbolic way to a purpose.<sup>1</sup> And by reason of a similar if diluted habit of mind his audience must have felt the symbolism of type and antitype,<sup>2</sup> though perhaps not in such detail as the allegory in general. Anyway, they were ready for the *Temptation*, the third play in Bale's cycle of Christ. There Christ still signifies the perfecting church. But the « presentation » is so thinly « veiled » that the « meaning » is virtually bare. Spiritual signification recedes as attack on Romanism emerges literal and brutal.

EDWIN S. MILLER

<sup>1</sup> His symbolic way may have been inconsistent with his reformed conviction. Among reformers, his contemporary Tyndale insisted that « the Scripture hath but one sense »: « They [the Papists] divide the Scripture into four senses, the literal, tropological, allegorical, and anagogical. The literal sense is become nothing at all. For the pope hath taken it clean away, and hath made it his possession. He hath partly locked it up with false and counterfeited keys of his traditions, ceremonies, and feigned lies. ...The tropological sense pertaineth to good manners (say they) and teacheth what we ought to do. The allegorical is appropriate to faith; and the anagogical to hope and things above. Tropological and anagogical are terms of their own feigning, and altogether unnecessary. For they are but allegories both two of them... And allegory is as much to say as strange speaking, or borrowed speech. And when we say of a wanton child, this sheep hath magots in his tail, he must be anointed with birchen salve; which speech I borrow of the shepherds.

« Thou shalt understand, therefore, that the Scripture hat but one sense, which is the literal sense. ...Neverthelater, the Scripture useth proverbs, similitudes, riddles, or allegories, as all other speeches do; but that which the proverb, similitude, riddle, or allegory signifieth is ever the literal sense which thou must seek out diligently. » Russell, II, 341.

<sup>2</sup> Many medieval sermons were based on the fourfold system. See Dunbar, pp. 277-8; C. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400)* (New York: Macmillan, 1928), pp. 239-44; Harry Caplan, « The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching, » *Speculum*, IV (1929), 284. G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England* (Cambridge: University Press, 1933), pp. 56-109, shows that the system permeated preaching not only through the Middle Ages but also, despite antagonism of reformed hermeneutics, through the sixteenth and seventeenth centuries. By way of pulpit « the symbolic language of a privileged and exclusive class became part of the inheritance of the people » (p. 57).

#### CARATTERISTICHE DELLA PROSA DESCRITTIVA DI RUDYARD KIPLING

L'interesse che negli ultimi anni la critica ha mostrato per i racconti di Kipling (1865-1936) testimonia, a venticinque anni dalla sua morte, la vitalità e la validità di una parte della sua vastissima produzione letteraria. Ma nessuno studio apparso in questi anni si occupa dettagliatamente delle caratteristiche della sua prosa, che pure non sono tanto ovvie. Anzi, alcuni aspetti linguistici e prosodici dei racconti di Kipling, come l'accentazione, l'allitterazione l'onomatopeia, la formazione delle parole composte e l'uso dei verbi composti meritano un accurato rilievo.

La Tompkins<sup>1</sup>, nel suo studio condotto soprattutto sulle opere del secondo periodo della creazione kiplinghiana, tutta presa dai temi narrativi, giudica con severità i difetti di costruzione dei romanzi, e solo accidentalmente fa accenno ai modi espressivi dello scrittore. Che Kipling non possedesse l'ampio respiro di un Richardson e il battito di uno Scott, era ben noto a lui stesso allorché decise di concentrare la sua vena creativa nel racconto, che gli apriva un campo in cui i suoi compatrioti non s'erano mai distinti particolarmente. I romanzieri inglesi, come dimostra l'ampissima produzione di quella letteratura, tendono infatti a spiegarsi in lunghezza ma, come dice W. Somerset Maugham<sup>2</sup>, sono alieni dalla osservazione scrupolosa e severa della forma. La novella invece richiede concisione rappresentativa e più vigile perfezione stilistica e anche una più stretta e pronta articolazione conclusiva. Kipling aveva alle spalle un durissimo tirocinio giornalistico, iniziato a diciassette anni, sotto la direzione dell'esigente Stephen Wheeler e di Ray Robinson, per i quali compose quelle succinte novelle pub-

<sup>1</sup> J. M. S. Tompkins, *The Art of Rudyard Kipling* (Methuen & Co. Ltd.), Londra 1959.

<sup>2</sup> W. Somerset Maugham, *A Choice of Kipling's Prose* (Macmillan & Co.), Londra 1952, Introduction, p. XXVII.

blicate nella *Civil and Military Gazette* di Lahore, che successivamente riunì in volume col titolo *Plain Tales from the Hills*. Aveva imparato a condensare al massimo l'argomento, esponendolo con chiarezza precisione rapidità. Quando si recò a Londra, all'età di appena ventitre anni, possedeva già tutte quelle doti utili ad ottenere successo: capacità di osservazione, padronanza della lingua e quella eccezionale sensibilità che gli permetteva di captare e rivertere fedelmente fuori di sé i sensi e i motivi delle cose circostanti. L'arte del condensare e la capacità di dare la forma più conveniente alla sua prosa sono le qualità per cui Maugham è indotto a ritenere Kipling il maggior novelliere inglese, l'unico, anzi, degno di stare accanto a Guy de Maupassant e a Cechov<sup>1</sup>.

Quali sono allora le qualità della prosa che concorsero a rendere celebre Kipling? I suoi avversari e detrattori condannano lo *slang* da lui usato nell'intento di rendere al vivo la conversazione dei suoi personaggi. Lo *slang* però può variare col tempo, anzi muta così rapidamente che alcune espressioni dialettali o usuali valide oggi perdono il loro significato dopo pochi anni, e possono diventare incomprensibili nel corso di una stessa generazione. Difficile è perciò, talvolta, comprendere i dialoghi che formano il tessuto di alcune novelle, perché riproducono forme della parlata inglese, il cui significato — dice la Tompkins<sup>2</sup> — sta spesso, più che nella parola, nell'assunzione e nell'atteggiamento mentale che ne costituisce il fondo, nell'ironia, nell'allusione, nella battuta di spirito, nel « nonsense », i quali sono tratti insieme antichi e moderni del temperamento inglese. Kipling tuttavia non si servì solo del linguaggio convenzionale del suo tempo e della società in cui visse; egli riprodusse i dialoghi vivaci e spiritosi della società anglo-indiana, le battute pungenti dei soldati di stanza a Simla, il linguaggio dei marinai e degli uomini d'ogni specie con cui ebbe contatti nei suoi viaggi, e il monologare lungo e triste della gente del Punjab. Anzi, come dice il Maugham in una sua contraddittoria introduzione a una selezione di racconti del Nostro, solo in quei dialoghi la forma inglese sarebbe perfetta<sup>3</sup>. Quest'affermazione, generica e piuttosto superficiale, e non accompagnata da nessuna dimostrazione, potrà esser valida per alcune forme del discorso

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. XXVII.

<sup>2</sup> J. M. S. Tompkins, *Op. cit.*, p. 99.

<sup>3</sup> W. Somerset Maugham, *Op. cit.*, p. XIII.

kiplinghiano, ma esclude tutta la parte descrittiva dei racconti, che invece presenta particolarità prosodiche assai interessanti, come cercherò di dimostrare. A tal fine ho tratto qualche brano specie dai racconti dell'India e dal *Kim*, che spiccano sugli altri per l'interno ritmare della prosa, per l'incisività e la sonorità dei termini espressivi, per il colorito e la vivezza della descrizione.

Per valutare gli effetti prosastici nell'arte letteraria esistono, è ovvio, varie teorie, emerse fin dal tempo in cui Wordsworth con la Prefazione alle *Lyrical Ballads* sconvolse i principi della dizione poetica del Settecento, fissando l'interessante principio per cui la lingua della buona prosa non debba differire — fatta eccezione per l'esigenza metrica — dalla lingua della buona poesia<sup>1</sup>. Tra le teorie metriche fiorite nei nostri tempi, quella di Oliver Elton mi pare più giovevole all'analisi che mi propongo<sup>2</sup>. Il suo sistema si basa sulla terminologia a noi familiare: ci permette, per esempio, di rilevare facilmente le caratteristiche della prosa ritmica e allitterativa del brano seguente, in cui trovano posto figure retoriche abbastanza varie:

They had been tried | many times | in sudden crises | —  
by slipping | of booms |, by breaking | of tackles |,  
failure | of cranes |, and the wrath | of the river | —

<sup>1</sup> W. Wordsworth, *Poetical Works*, a cura di E. de Sélincourt, Oxford 1944, vol. II, p. 391.

<sup>2</sup> Oliver Elton, « English Prose Numbers » in *Essays and Studies by Members of the English Association*, a cura di C. H. Herford, Oxford 1913, vol. IV, pp. 29-54. Basandosi sulla metrica accentuativa Elton afferma che anche la prosa può essere scandita. Riprendendo le teorie che George Puttenham espose in « *Arte of English Poesie* » (1589), egli sostiene che nella prosa le parole non sono divisibili metricamente. Le categorie di ritmi si riassumono in tre gruppi: 1) il ritmo ascendente (*rising rhythm*), in cui l'accento tonico si trova sull'ultima sillaba del piede (giambo, anapesto, quarto peone); 2) il ritmo discendente (*falling rhythm*), formato da piedi in cui la prima sillaba porta l'accento (trocheo, dattilo, e primo peone); 3) il ritmo ondeggiante (*waved rhythm*), formato da piedi in cui l'accento sta al centro tra due o più sillabe atone (anfibraco, secondo e terzo peone). L'anfibraco fu dal Saintsbury chiamato *Britannic*, per la frequenza con cui si verifica nella prosa inglese. Esso è indubbiamente uno degli elementi per cui la prosa si differenzia dalla poesia. La maggior parte dei piedi in cui si può dividere la prosa comincia con sillaba debole come c'è da aspettarsi in una lingua, dove il nome è preceduto dall'articolo, il verbo dal pronome e in cui la frase comincia spesso con una congiunzione e in cui l'uso delle preposizioni è tanto diffuso. Il giambo è il piede più usato nella prosa (come del resto lo è anche nella poesia), seguito dall'anapesto e dall'anfibraco. Il ritmo ascendente è più frequente di quello trocaico, che arresta il normale fluire della prosa.



but no stress | had brought | to light | any man | among them |  
 whom Findlayson | and Hitchcock | would have honoured |  
 by working | as remorselessly | as they worked | themselves...  
 The months | of office work | destroyed | at a blow |  
 when the Government | of India |, at the last moment |,  
 added | two feet | to the width | of the bridge |,  
 under | the impression | that bridges | were cut | out of paper |,  
 and so | brought to ruin | at least | half an acre | of calculations<sup>1</sup>.

L'andamento ritmico qui è dato dalla successione dei piedi ascendenti (giambi e anapesti), dagli anfibrachi, dai peoni e da qualche modulazione trocaica. Il periodo è distribuito in frasi consistenti in un numero quasi regolare di sillabe, che vanno da un minimo di undici a un massimo di tredici. Sembra quasi di trovarsi di fronte a dei versi.

Si potrebbe ben dire con Wellek che nella prosa, come nella poesia, la trama dei suoni « attira l'attenzione e costituisce parte integrante dell'effetto estetico »<sup>2</sup>. Se infatti sottolineamo, nella prosa di Kipling, i fonemi ripetuti in una stessa frase all'inizio delle parole, accentate e non accentate, che la compongono, o delle loro radici, notiamo che i suoni si dispongono abilmente in unità ritmiche, formando gruppi di suoni iniziali identici. È dall'uso dei fonemi appartenenti allo stesso gruppo fonetico, che il narratore ricava notevoli effetti musicali, dovuti a un sistema di allitterazione applicata alla prosa. Ne diamo qualche esempio, in cui un notevole effetto sonoro è provocato dall'accorta disposizione consonantica: dalla ripetizione della labiale occlusiva *b*:

... this was life as he would have it — bustling and shouting, the buckling of belts, and beating of bullocks and creaking of wheels<sup>3</sup>;

<sup>1</sup> Rudyard Kipling, *The Bridge-Builders*, in *The Day's Work* (Macmillan & Co.), Londra 1955, pp. 4-5 (Tutte le citazioni, se non diversamente indicato, rimandano alla Library Edition delle opere di Kipling).

<sup>2</sup> René Wellek & Austin Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* (Soc. Ed. Il Mulino), Bologna 1956, p. 209.

<sup>3</sup> R. Kipling, *Kim*, Londra 1956, p. 103.

della labio-dentale *f*:

I suspended his carcass about fifty yards from my tent, but his friends fell upon, fought for...<sup>1</sup>;

delle alveolari occlusive *t* e *d* e del gruppo *st*:

He... caressed it with infinite tenderness, thought, muttered, traced some snatches<sup>2</sup>.

He stood in a gigantic stone hall paved, it seemed, with the sheeted dead — third class passengers who had taken their tickets overnight and were sleeping in the waiting-rooms<sup>3</sup>;

dell'alveolare *r*:

Above them ran the railway-line fifteen feet broad; above that, again, a cart-road of eighteen feet, flanked with footpaths<sup>4</sup>;

dell'alveolare fricativa *s*:

Then I smelt the strong smell of cigarettes from Mr. Shaynor's clothing...<sup>5</sup>;

del gruppo palatale fricativo *sh*:

The sleepers sprang to life, and the station filled with clamour and shoutings, cries of water and sweetmeat vendors, shouts of native policemen, and shrill yells of women gathering up their baskets their families, and their husbands<sup>6</sup>;

della velare *w*:

...al the well-wheels within earshot went to work<sup>7</sup>.

Che Kipling abbia elaborato diligentemente la sua prosa ce lo dice egli stesso in *Something of Myself*, quando afferma di aver

<sup>1</sup> R. Kipling, *The Strange Ride of Morrowbie Jukes*, in *Wee Willie Winkie*, Londra 1951, p. 171.

<sup>2</sup> R. Kipling, *Wireless*, in *A Choice of Kipling's Prose* a cura di W. Somerset Maugham (Macmillan & Co.), Londra 1952, p. 100.

<sup>3</sup> R. Kipling, *Kim*, p. 37.

<sup>4</sup> R. Kipling, *The Bridge-Builders*, ediz. cit., p. 2.

<sup>5</sup> R. Kipling, *Wireless*, ediz. cit., p. 98.

<sup>6</sup> R. Kipling, *Kim*, p. 38.

<sup>7</sup> R. Kipling, *Kim*, p. 104.

sempre badato al peso, al colore, all'effluvio e agli attributi delle parole in relazione alle altre, perché producessero l'effetto ritmico desiderato quando erano lette ad alta voce o attirassero l'occhio del lettore scorrendo sulla pagina<sup>1</sup>. Parlare del peso (« weight ») significava sottolineare il suono, il volume e il senso. Peso, colore, profumo concorrono nella prosa di Kipling a ottenere suono e volume. Il seguente brano potrà dare un'idea di questi tre elementi:

Here were all manner of Northern folk, tending tethered ponies and kneeling camels; loading and unloading bales and bundles; drawing water for the evening meal at the creaking well-windlasses; piling grass before the shrieking, wild-eyed stallions; cuffing the surly caravan dogs; paying off camel-drivers; taking on new grooms, swearing, shouting, arguing, and chaffering in the packed square<sup>2</sup>.

Le parole « creaking, shrieking, cuffing, swearing, shouting, arguing, chaffering » sono evidentemente onomatopeiche, e insieme a « loading, drawing, piling, paying, taking » esprimono il suono, il colorito, il movimento lento e faticoso di una carovana al sopraggiungere della sera. Invece nel brano seguente:

All India was at work in the fields, to the creaking of well-wheels, the shouting of ploughmen behind their cattle, and the clamour of the crows<sup>3</sup>.

i termini « creaking, shouting, clamour » non solo riproducono i suoni — il cigolio delle ruote nell'argano dei pozzi, il vociare degli aratori e lo schiamazzo dei corvi — ma sono anche disposti in modo tale che quelle risonanze vadano man mano crescendo di volume con l'avanzare del giorno. E, infine, il brano:

Again the big gong beat, and a second time there was the rushing of naked feet on earth and ringing iron; the clatter of tools ceased. In the silence, men heard the dry yawn of water crawling over thirsty sand<sup>4</sup>.

rende ancora più chiaro come la ripetizione di una stessa consonante e l'uso di parole atte ad avvivare colore e movimento siano

<sup>1</sup> R. Kipling, *Something of Myself*, Londra 1951, p. 72-3.

<sup>2</sup> R. Kipling, *Kim*, p. 24.

<sup>3</sup> R. Kipling, *Kim*, p. 73.

<sup>4</sup> R. Kipling, *The Bridge-Builders*, p. 16.

aspetti bensì caratteristici della prosa di Kipling, ma non i soli, in quanto lo scrittore l'arricchisce di innumerevoli aggettivi e nomi composti, talvolta difficili a tradursi in italiano senza sminuire il vigore dell'espressione originale. Esempio:

*Horseshoe-shaped*: a forma di cavallo; *deep-set*: incavato; *slade-coloured*: di color lavagna; *crescent-shaped*: a forma di mezza luna; *fully-stomached*: panciuto; *well-gnaved*: pulito a furia di rosicchiare; *loud-mouthed*: rumoroso; *drift-wood*: legno galleggiante; *drip-board*: tettoia; *loin-cloth*: panno per cingere le reni<sup>1</sup> e altri numerosi termini come: *flat-footed*, *big-bosomed*, *strong-limbed*, *blue-petticoated* clan of *earth-carriers*... the *long-shouting*, *deep-voiced* little mob<sup>2</sup>; *glass-knobbed* drawers; a *gold-framed toilet-water* advertisement; *knuckle-stretching* sound; the *spade-bearded* man; a *rainbow-tinted* whirl<sup>3</sup>.

Trattando della formazione dei nomi composti inglesi, Stuart Robertson e F. G. Cassidy<sup>4</sup> accennano, in nota, all'uso che Gerard M. Hopkins e John Masefield hanno fatto dei *kennings* (espressioni perifrastiche). Poiché per il Robertson *kennings* sono anche i moderni termini composti « rail-road, chest-cold, house-top, week-end, wood-shed », è indiscutibile che lo siano anche le parole di Kipling « drift-wood, drip-board, loin-cloth, ecc. »; e anzi mi sembra che egli abbia creato dei veri *kennings* quando s'è servito delle parole « Muggers of the Ganges » per indicare il coccodrillo, e di « fire-carriage » per il treno (termini che s'incontrano nel racconto « The Bridge Builders »).

Mi sembra opportuno, infine, mettere in risalto l'uso continuo che Kipling ha fatto dei verbi composti separabili e inseparabili<sup>5</sup>, come risulta da qualche esempio qui riportato:

<sup>1</sup> R. Kipling, *The Ride of Morrowbie Jukes*, ediz. cit., pp. 170-201.

<sup>2</sup> R. Kipling, *Kim*, p. 87-88.

<sup>3</sup> R. Kipling, *Wireless*, ediz. cit., p. 94-98.

<sup>4</sup> Stuart Robertson and Frederic G. Cassidy, *The Development of Modern English* (Prentice-Hall Inc.), Englewood Cliffs, N. Y. 1958, p. 191.

<sup>5</sup> Il verbo composto è un verbo semplice seguito da una preposizione che ne modifica il significato. Può essere separabile e inseparabile. Nel verbo separabile la preposizione si stacca dal verbo e si colloca dopo l'oggetto come, per esempio, avviene con il verbo *to draw up*: irrigidirsi (He drew himself up with a quivering underlip) in *Wee Willie Winkie*, p. 263). Il verbo composto inseparabile è un verbo in cui la preposizione che modifica il verbo deve seguire il verbo. Es.: *to break in*: interrompere. (« I broke in at this point » in *Wee Willie Winkie*, p. 180). L'accento tonico sta sulla preposizione.

The boy shouted, *reining up* (v. insep.) outside the bungalow: il ragazzo chiamò, fermando il cavallo davanti al bungalow<sup>1</sup>.

I made protestation against the indignities that they endeavoured to *press upon* (v. insep.) me: protestai contro le indegnità che volevano farmi subire<sup>2</sup>.

He *fetched* the corpse *out* (v. sep.): trasse fuori il cadavere<sup>3</sup>.

He had *touched it up* (v. sep.) in places: vi aveva apportato delle modifiche<sup>4</sup>.

I *finished* the dog *off* (v. sep.): uccisi il cane<sup>5</sup>.

I rilievi di carattere prosodico e semantico qui sopra accennati trovano sostegno nel passo, già citato, del *Something of Myself*, in cui il poeta soggiunge: « Non c'è rigo nei miei versi e nella prosa che io non abbia modulato oralmente, finché la dizione non l'avesse reso scorrevole e la memoria, a furia di recitarlo, non avesse meccanicamente eliminato quanto c'era di superfluo ».

L'arte di Kipling, dunque, dotata di strumenti espressivi eccezionalmente duttili e scorrevoli, il suo discorso narrativo sempre diretto e veloce, la sua energia e immediatezza descrittiva confluiscono a creare effetti stilistici rilevanti, per cui leggere la sua prosa costituisce non solo un'emozionante esperienza nel suo genere specifico, ma anche un'interessantissima esplorazione nel vasto dominio di un linguaggio in continua fase di evoluzione.

EDVIGE SCHULTE

<sup>1</sup> R. Kipling, *Wee Winkie*, p. 260.

<sup>2</sup> R. Kipling, *The Strange Ride of Morrowbie Jukes*, cit., p. 179.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 172.

## EMILY DICKINSON\*

L'amore per la solitudine intesa come perfetto ideale di vita è un tema che ricorre spesso nella letteratura americana, tanto che un critico, Richard Chase, ha potuto non impropriamente parlare di un « *American myth of seclusion* », un mito che ha trovato altissima espressione nella creazione di personaggi emblematici quali l'Ishmael di *Moby Dick* o il Hepzibah Pyncheon di *The House of the Seven Gables*. Con Emily Dickinson il mito si sposta dal mondo della creazione fantastica alla realtà e s'incarna nella sua enigmatica ed inquietante figura di donna, avvolgendola in un'aura di mistero che ha costituito ad un tempo l'attrazione e la disperazione dei suoi numerosi biografi, i quali, nel tentativo di diradarla, si sono spesso smarriti in un labirinto di congetture fantastiche e romanticamente inconsistenti.

Sulla biografia della Dickinson ritorna ora anche Guido Errante nella nutrita Introduzione — una vera e propria monografia critica — alla sua traduzione di una vasta scelta di poesie della stessa. Avvalendosi soprattutto della recente, importantissima edizione critica delle *Lettere* curata da Thomas H. Johnson e Theodora Ward per la Harvard University Press (1958), l'Errante si è proposto di far « quasi sempre » parlare la Dickinson stessa, per cercar di liberarne in tal modo la biografia dalle romantiche sovrastrutture che ancora l'appesantiscono. I risultati da lui raggiunti sono indubbiamente interessanti, anche se non bastano a risolvere tutti i numerosi punti controversi o oscuri nella vita della grande scrittrice americana.

Tutta la vita di Emily Dickinson, singolarmente priva di eventi esteriori, trascorse nella casa paterna sulla *Main Street* di Amherst. La vecchia casa di mattoni rossi, una delle più belle del villaggio,

\* Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Guido Errante, Milano, Mondadori, 1959.

era stata costruita dal nonno di Emily, venduta poi dal padre per dissesti finanziari ed infine da lui ricomprata quando Emily aveva venticinque anni. Quella dei Dickinson era una famiglia di antica tradizione, che discendeva in linea diretta da Noah Dickinson, uno dei colonizzatori puritani venuti dall'Inghilterra nel 1630 e stabilitisi nel Massachussets. Agli inizi del diciannovesimo secolo la vita ad Amherst era rigidamente modellata su principi puritani e il villaggio era una vera cittadella di ortodossia religiosa. Dopo il 1830 comparve qualche gruppo Battista, Metodista ed Episcopale, ma durante l'adolescenza di Emily l'austera disciplina puritana dominava ancora incontrastata, e lo schiacciante rigore del suo terribile Dio, pur mitigato in parte dalla teoria legalitaria del *Covenant* fissata dei teologi della Nuova Inghilterra, lasciò tracce incancellabili nell'animo precocemente sensibile della giovinetta. A dieci anni essa cominciò a frequentare la locale *Academy* con la sorella minore, Lavinia, e lì compì i suoi studi fino al 1847, anno in cui entrò all'Educandato femminile di Mount Holyoke. Qui Emily dovette affrontare la prima e la più grave crisi spirituale della sua vita. Mount Holyoke era una istituzione religiosa intesa a 'convertire' gli animi pigri o incerti e ad illuminare i cuori impenitenti: numerosissime erano le fanciulle 'convertite' che prese da mistica vertigine si votavano ad una vita di sacrificio e di abnegazione o si facevano missionarie. Se la quotidiana *routine* di lavoro e di studio all'Educandato non era eccessivamente severa, severissima era invece la disciplina spirituale alla quale le allieve venivano sottoposte, e cure particolari erano rivolte all'esiguo gruppo delle 'impenitenti', cioè di quelle allieve che per loro stessa ammissione non erano ancora spiritualmente 'salve'. Emily frequenta le riunioni delle 'impenitenti', soffre e si macera, ma non trova la via della salvezza, tormentata com'è da un senso tutto puritano di colpa. La sua intransigenza spirituale le fa considerare il peccato come una perversa inclinazione connaturata all'uomo, e il contrasto fra l'implacabile Dio dei suoi padri e il Dio cristiano di pietà e di perdono è per lei inconciliabile. Emily rimase dunque « one of the lingering bad ones », una delle cattive che indugiano, come lei stessa ebbe a scrivere in una lettera alla sua amica Abiah Root, e nel 1848 lasciò per sempre Mount Holyoke. Ad influenzare la sua decisione intervennero anche altri fattori, intellettuali e

psicologici, e soprattutto un rigido individualismo. Il Chase, nella sua biografia della scrittrice, osserva che i dubbi e le perplessità di Emily in questo periodo cruciale del suo sviluppo intellettuale furono anche in larga parte dovuti all'influsso delle idee apprese ad Amherst dai seguaci di Emerson e di Carlyle, e che il suo finale rifiuto di abbracciare la religione protestante fu determinato, oltre che dal marcato individualismo dei Dickinson, anche e soprattutto dal fatto che essa era una poetessa. La sua maturità intellettuale era, sempre secondo il Chase, di gran lunga superiore a quella delle sue coetanee, che si lasciarono di buon grado convertire: consapevole che « il contenuto poetico del Cristianesimo era per lei incompatibile con una formale accettazione del dogma Cristiano e della Chiesa Cristiana » (Richard Chase, *Emily Dickinson*, The American Men of Letters Series, Sloane 1951, pag. 60), ella scelse la poesia. Certo, questa mancata conversione appare tanto più sorprendente se si considera che la Dickinson non solo sentì profondamente il problema religioso ma fu anche, come osserva l'Errante nella già citata Introduzione, « cattolica... nel senso in cui tutti lo sono. La liturgia romana, la più suggestiva attuazione poetica del cristianesimo, evoca in lei l'estasi e la contemplazione » (Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Guido Errante, Mondadori, 1959, 2ª ed., pag. XLIV). Nelle sue liriche, essa parla spesso, con amore e reverenza, di Gesù:

« Unto Me? » — I do not know you —  
Where may be your House?  
« I am Jesus — Late of Judea —  
Now — of Paradise » —

(« Vieni a me » — Ma io non ti conosco — / La casa tua dov'è? / « Sono Gesù — ieri di Galilea — / Oggi — del Paradiso » —) (la traduzione di questi e degli altri versi della Dickinson citati più sotto è di Guido Errante).

Alle ipotesi cui si è accennato, non sarebbe forse ingiustificato aggiungerne un'altra. L'angoscia e il travaglio spirituale che caratterizzano questo periodo di crisi poterono essere dovuti al desiderio di seguire la corrente, di unirsi al 'gregge', — desiderio acuito dalla natura essenzialmente religiosa della Dickinson —, a cui si opponeva però il suo innato individualismo e una incapacità psicologica di vivere fra gli altri, di stabilire dei rapporti

umani. Al di fuori della stretta cerchia dei familiari e di qualche amicizia giovanile, la Dickinson preferì infatti tenere i suoi rapporti su di un piano puramente intellettuale. La sua amicizia con Thomas W. Higginson, che si protrasse per oltre vent'anni, fu un'amicizia esclusivamente epistolare. In sostanza, quindi, la conclusione negativa della crisi religiosa di Emily Dickinson a Mount Holyoke si potrebbe anche interpretare, in parte, come la prima espressione manifesta del suo desiderio di isolamento, di quel suo compiacersi della solitudine — sia spirituale che fisica — che si paleserà in forma acuta negli anni della maturità. Il suo retaggio puritano, la sua formazione culturale contribuirono poi ad esasperare ed a giustificare un così definitivo rifiuto.

I biografi attribuiscono alla Dickinson tre grandi amori: «... L'Eloisa di Amherst amò tre uomini, due dei quali furono suoi insegnanti negli anni giovanili; il terzo, quello amato più seriamente, un predicatore. Questa trinità nel suo complesso costituì il suo Abelardo» (Henry W. Wells, *Introduction to Emily Dickinson*, Chicago, Packard, 1947, pag. 4). Ma tutti i biografi americani, dal Chase al Whicher e al Johnson, sembrano voler deliberatamente ignorare un aspetto estremamente delicato e misterioso della vita di Emily Dickinson, e cioè la vera natura dell'amicizia che la legò ad una coetanea, fidanzata e poi moglie di suo fratello Austin: Susan Gilbert. Fra le due giovani donne, conosciutesi quando entrambe frequentavano i corsi della *Amherst Academy*, nacque un'amicizia che non tardò a divenire, almeno da parte di Emily, impetuosa, inquieta, torbida. Scrive a questo proposito il Whicher: «Le prove in nostro possesso, che potrebbero essere incomplete, non confermano l'ipotesi che Susan Gilbert fosse fra le amiche più intime di Emily alla *Academy*, ma dal momento in cui Austin si innamorò di lei, nel 1852, Emily accettò la sua futura cognata con travolgente entusiasmo» (George Frisbie Whicher, *This was a Poet, A Critical Biography of Emily Dickinson*, The University of Michigan Press, 1957, pag. 34). L'affetto fra le due donne non sarebbe dunque, secondo il critico americano, altro che il naturale sentimento che lega due giovani cognate. Ma, quando tutto sia detto, a invalidare questa ottimistica soluzione restano pur sempre le lettere di Emily a Susan (più di trecento), lettere di volta in volta ardenti, appassionate, civettuole o soffuse di tristezza, e le poesie da lei dedicate a 'Dollie', soprannome di Susan:

You love me — you are sure —  
I shall not fear mistake —  
I shall not cheated wake —  
Some grinning morn —  
To find the Sunrise left —  
And Orchards — unbereft —  
And Dollie — gone!

(Mi ami? ne sei certa? E io non devo / Temere che t'inganni? / Non mi risveglierò frodata, qualche / Orribile mattina, per trovare / Che l'aurora non c'è più / E i frutteti sono spogli / E Dollie se n'è andata?).

Se non possiamo provare con assoluta certezza che l'affetto che unì Emily a 'Dollie' fosse in realtà un amore di natura più o meno velatamente morbosa, l'evidenza delle lettere (anche se censurate e mutilate prima dal fratello stesso di Emily e poi dai vari curatori) tende a dimostrare che i rapporti fra le due donne non furono del tutto scevri di ombre, come i biografi americani vorrebbero far credere. A questa conclusione è giunto anche l'Errante, che prendendo le mosse dalla viva e concreta testimonianza dell'epistolario della Dickinson, ricostruisce in modo fedele e obiettivo, libero da pregiudizi, le varie fasi del singolare legame, per affermare infine che «... questo affetto di Emily fu travolgente, e agli inizi ebbe nettamente il carattere di quelle amicizie amoroze tra donne tanto comuni nella Nuova Inghilterra del periodo romantico, e che Henry James ha ricostruito con discreto realismo nel romanzo *The Bostonians*» (Guido Errante, *Op. cit.*, pag. LXVII).

Il problema che maggiormente appassiona i biografi della Dickinson è certo la volontaria reclusione che essa s'impose e che durò fino alla sua morte. Questo isolamento ebbe un inizio graduale e senza scosse: Emily conduceva una vita normale, anche se piuttosto ritirata, quando decise di disertare le pubbliche riunioni. Lentamente poi anche le sue già rare visite in casa di amici cessarono del tutto, finché nel 1870 il suo distacco dal mondo poté dirsi completo. Usciva di casa solo per passeggiare nel suo giardino, al quale aveva sempre dedicato cure amorevoli, o attraversava qualche volta la strada per recarsi a casa del fratello. Non sappiamo con precisione né quando né perché cominciò a vestirsi esclusivamente di bianco ed a circondarsi dell'atmosfera di «*hallowed mystery*» che le sue vesti simboleggiavano. Sappiamo solo

che negli ultimi anni della sua vita gli abitanti di Amherst non videro di lei altro che la bianca veste fluttuante nell'amato giardino, e i rari visitatori non poterono che udire la sua voce misteriosamente echeggiante attraverso le vuote stanze. I suoi contemporanei la accusarono sbrigativamente di eccentricità, e la inclusero fra i *characters* del villaggio. Emily stessa non dà alcuna spiegazione del suo comportamento, e all'amico Higginson che la rimproverava di sfuggire gli uomini risponde che un castagno in fiore è per lei migliore compagnia. Esclama romanticamente il Whicher: «... solo un Robert Browning avrebbe potuto liberare la Dama di Shalott, ma nessun Robert Browning venne sul suo cammino» (G. F. Whicher, *Op. cit.*, pag. 139). Egli attribuisce dunque la «*society in solitude*» della Dickinson alla sua sete d'amore, ma aggiunge poi l'ipotesi, assai più prosaica, che Emily, presa com'era da mille impegni domestici e familiari, desiderasse un'assoluta solitudine per meglio dedicare ogni minuto libero alla poesia. Ma se questo potrebbe bastare a spiegare l'isolamento, la vita solitaria e ritirata, non giustifica certo gli atteggiamenti da vestale, da sacerdotessa biancovestita di un rito misterioso e inaccessibile, che la Dickinson volle assumere e da cui traspare un indiscutibile senso di autocompiacimento. L'ipotesi più convincente a questo proposito è quella avanzata dal Chase, che vede nella solitudine della Dickinson una risposta, la sola a lei possibile, al panico, alla timidezza, alle mille incertezze e delusioni cui la vita espone. Profondamente assorta nel suo mondo interiore, chiusa in un isolamento psicologico prima che fisico, essa non desidera che:

Me from Myself-to banish —  
Had I Art —  
Invincible my Fortress  
Unto All Heart —

(Se io avessi l'arte di bandire / Me stessa da me —/ Inespugnabile sarebbe / La mia fortezza ad ogni altro cuore).

Se è difficile arrivare ad una ricostruzione precisa della biografia della Dickinson, non meno difficile è tentare una sistematica esplorazione e classificazione della sua poesia, che più che l'espressione di una organica e meditata *Weltanschauung* è, come ha osservato bene il Chase, una «*running notation on her life*»,

l'espressione di una particolarissima personalità, estremamente individualista, intensa ma discontinua, ora limpida ed ora velata da oscuri turbamenti. Il procedimento caratteristico della Dickinson è di riportare continuamente l'astratto al concreto attraverso immagini di vita, della sua vita, di tradurre idee e problemi nei termini precisi della sua esperienza individuale. È un procedimento, in sostanza, essenzialmente analitico: ella coglie con rapide e lampeggianti intuizioni i dettagli delle cose e ce li offre trasposti in immagini. È solo nel punto culminante, conclusivo, che le immagini immediate e concrete vengono interpretate e per così dire tradotte in una significazione astratta:

The Lamp burns sure — within —  
Tho' Serfs — supply the Oil —  
It matters not the busy wick —  
At her phosphoric toil!

The Slave — forgets — to fill —  
The Lamp — burns golden — on —  
Unconscious that the oil is out —  
And that the Slave — is gone —

(Brucia il lume sicuro — dal di dentro — / Pur se l'olio è supplito dai servi, / Nulla turba il lucignolo, / Al suo travaglio di fosforo intento! / Se lo schiavo si scorda di riempire, / Continua il lume a splendere — / Nè s'accorge che l'olio è consumato / E lo schiavo scomparso).

Osserva acutamente il Wells a questo proposito: «La vita e l'opera di Emily Dickinson rivelano una mente straordinariamente attenta a cogliere il particolare e risalire all'universale» (Henry W. Wells, *Op. cit.*, pag. 38). E ancora: «Drasticamente e sistematicamente ella respinse gli ideali più vasti e speciosi del suo tempo per concentrarsi sulla sua visione microscopica» (*Ib.*, pag. 40). È proprio questa visione microscopica della vita, come la definisce il Wells, che permette alla Dickinson di osservare con estrema acutezza quel che la circonda e le sue stesse reazioni psicologiche, cogliendo in un solo sguardo la realtà esteriore e quella interiore. Ella riporta la sua balenante intuizione alla dimensione da lei preferita, la cristallizza in immagini tratte dal suo microcosmo: mediante un'analisi ed una elaborazione di queste immagini, giunge poi alla visione universale. Ecco, del resto, la sua stessa definizione del poeta:

This was a Poet — It is That  
Distills amazing sense  
From ordinary Meanings —  
And Attar so immense

From the familiar species  
That perished by the Door —  
We wonder it was not Ourselves  
Arrested it — before —

Of Portion — so unconscious —  
The Robbing — could not harm —  
Himself — to Him — a Fortune —  
Exterior — to Time —

(Era un Poeta — quegli che distilla / Sensi meravigliosi / Dai più comuni segni — / Ineffabili essenze / Dalle specie familiari / Che morirono alla porta — / Perplessi ci chiediamo / Perché non le abbiamo colte noi... / A una ricchezza tanto inconsapevole / Il furto non può nuocere — / Lui stesso — a sè — fortuna — / Esterna al tempo).

Il simbolo che ben sintetizza il microcosmo della Dickinson è la circonferenza, limite delle cose finite, figura perfetta in una compiutezza che racchiude nel suo giro l'infinito, l'immortale e l'eterno:

Circumference thou Bride of Awe  
Possessing thou shalt be  
Possessed by every hallowed Knight  
That dares to covet thee

(Circonferenza, sposa del terrore — / Possedendo sarai posseduta / Da ogni consacrato cavaliere / Che ardisca volerti).

L'amore per il chiuso, compiuto simbolo della circonferenza costituisce del resto la perfetta equivalente intellettuale dell'amore per la solitudine che caratterizzò gli ultimi anni della Dickinson, una solitudine ricercata nel limitato ambito della sua casa e del suo giardino, e soprattutto nella « polare intimità » del suo animo:

That polar privacy  
A soul admitted to itself —  
Finite Infinity.

(There is a solitude of space)

(La polare intimità / Che l'anima accolse entro di sè — / Finita infinità).

E si potrebbe aggiungere ancora che la circonferenza è pure, in un certo senso, il simbolo adeguato del suo ideale stilistico, nella misura, cioè, in cui la sua poesia tende quasi sempre a chiudersi nell'espressione breve, rapida, compatta, in una struttura ellittica e stupendamente concisa. È una poesia completamente estranea ai gusti e agli ideali del suo tempo, affine per molti aspetti all'opera dei più grandi fra i poeti contemporanei di lingua inglese che, come osserva l'Errante, «... l'hanno studiata, la studiano e la esaltano. Gli è che ella sembra aver scritto molto prima o molto dopo dei suoi tempi: tesa verso il futuro, ha ferme le radici nel passato » (Guido Errante, *Op. cit.*, pag. CLII). Come gli imagisti, sembra che anche la Dickinson abbia visto nella 'concentrazione' una delle caratteristiche essenziali della poesia, e le sue immagini sono precise, limpide, evocate con pochi tocchi precisi. I rapidi imprevisti accostamenti fra simboli e oggetti simboleggiati sono sempre sostenuti da un'intima coerenza e affinità. Versi come:

The wind drew off  
Like hungry dogs  
Defeated of a bone  
Through fissures in  
Volcanic cloud  
The yellow lightning shone —

(Si ritrassero i venti / Come cani affamati / D'un osso defraudati — / Attraverso fessure / Di vulcanica nube / Balenò giallo il lampo...) possono suggerire un'analogia con il ritmo e le immagini di alcuni passi di *The Waste Land*.

La sostanziale modernità dell'opera della Dickinson è anche dovuta alla grande originalità della sua poesia, che è essenzialmente personale e totalmente scevra di influssi e di qualsiasi forma di imitazione. Né la lettura dei classici, né quella dei poeti contemporanei che ella conobbe ed amò valsero ad influenzare il suo stile. Profondamente individualista anche in questo, la Dickinson, come ci ricorda l'Errante che cita a tale proposito una sua lettera al colonnello Higginson, non toccava mai « consapevolmente un colore mischiato da altri » ed eliminava dai suoi versi ogni traccia di imitazione. Amava leggere, anzi, come osserva il Whicher, « nessun altro poeta di lingua inglese, dopo Chaucer, ha scritto più piacevolmente in difesa dei libri » (G. F. Whicher, *Op. cit.*,

pag. 206), tuttavia le sue letture non modificarono in alcun modo la sua tecnica personalissima: non per nulla ella credeva, con Emerson, che il poeta deve preferire alla lettura dei classici l'impressione della vita che gli pulsa attorno.

Tutti i più recenti critici americani sono concordi nel ritenere che la Dickinson possa a buon diritto essere inclusa fra i poeti metafisici. Anche l'Errante è sostanzialmente dello stesso avviso, « purché — egli precisa — si chiarisca il significato del termine... Se ci si limita a classificare tra i 'metafisici' alcuni determinati poeti, apparsi sulla scena inglese e americana in certi determinati momenti, l'indagine può essere costruttiva; ma quando si tenta poi di creare, generalizzando, una categoria distinta: 'poesia metafisica', non sembra che ci sia sponda cui approdare » (Guido Errante, *Op. cit.*, pag. CLXXV). Senza pretendere di esaurire — il che sarebbe impossibile in questa sede — un problema tanto complesso, ci limiteremo ad osservare che a giustificare la designazione della Dickinson come 'metafisica' è di per sé sufficiente l'innegabile presenza anche nella sua opera di quella caratteristica fondamentale di Donne, cioè la capacità di « apprendere sensuosamente il pensiero » o di « ricreare il pensiero nel sentimento », fino a sentirlo con l'immediatezza di una sensazione fisica. Basterà ricordarne un tipico esempio:

Presentment — is that long Shadow — on the Lawn  
Indicative that Suns go down —

The Notice to the startled Grass  
That Darkness — is about to pass —

(Il presagio è la lunga ombra sul prato — / Annunzio dei tramonti — / All'erba sbigottita ammonimento / Che la notte sta per scendere).

I maggiori biografi della Dickinson, primo fra tutti il Higginson, sono del resto concordi nell'affermare che, se essa non conobbe Vaughan, dovè, pur se nelle lettere non ne fa mai cenno, conoscere Donne, Herbert e il « visionario » Blake, e sentirli affini per gusto e stile. Non si può certo fare una questione di imitazione, ma piuttosto di « orientamento poetico », come lo definisce l'Errante, il quale poi aggiunge: « ... Questi poeti si situano agli stessi punti della curva: John Donne, George Herbert e Henry

Vaughan, al declino del Rinascimento inglese e nella fase più acuta della crisi religiosa; il Blake, al declino dell'Illuminismo, fra lo squallido tentativo neoclassico e l'impeto delle prime correnti romantiche; la Dickinson, nella Nuova Inghilterra puritana e trascendentalista, vittoriana e rivoluzionaria — precorre di un secolo orientamenti e attuazioni » (Guido Errante, *Op. cit.*, pag. CLXXVII).

Fra le poesie della Dickinson, molte sono le poesie di occasione o i componimenti scherzosi dedicati al nipotino o ad amici; ma la gran massa dei suoi versi ruota attorno ad alcuni grandi temi centrali, temi astratti o « impersonali », fra cui i principali sono lo *status*, la morte, l'immortalità. Lo *status*, come lo definisce il Chase, è « l'atto simbolico », « l'incandescente centro » della sua poesia. Si tratta di una condizione raggiunta attraverso un'esperienza intensa e cruciale, aspramente sofferta, o attraverso una rinuncia: l'immortalità è il solo *status* che non richieda rinunce. Vari sono gli *status*, ma le esperienze attraverso le quali si giunge ad essi sono sempre le stesse: l'amore, la morte, il matrimonio, la poesia, e le improvvisate intuizioni che hanno il potere di redimere. Ma tutte queste esperienze non sono che tipi e simboli di una sola di esse: la morte. Lo *status*, simboleggiato spesso dalla Dickinson in immagini naturali, non ha tuttavia il valore di una faticosa conquista, di una trionfale vittoria ottenuta attraverso aspre lotte, ma è piuttosto una grazia superimposta da una energia divina o comunque misteriosa. Come tale, esso non ha alcun valore morale, ed è solo l'affermazione di una gerarchia. Concetto questo di natura puritana e, come suggerisce il Chase (Richard Chase, *Op. cit.*, pag. 144), radicatosi nella mente di Emily tanto più fortemente in quanto la sua stessa vita familiare rispecchiava l'esistenza di una simile gerarchia.

Altro tema ricorrente nella poesia della Dickinson è quello del misterioso visitatore, talvolta la morte e talvolta un amante, spesso entrambi. La presenza del visitatore conferisce lo *status* della regalità o dell'immortalità, come nella notissima *Because I could not stop for Death*, in cui il visitatore è la morte:

Because I could not stop for Death —  
He kindly stopped for me —  
The Carriage held but just Ourselves —  
And Immortality.



(Non potevo fermarmi per la morte — / E lei, cortese, si fermò per me — / Nella carrozza c'era solo posto / Per noi due — e l'Immortalità).

Morte e immortalità sono, com'è naturale, assai spesso intimamente collegate: e perciò la morte, che schiude la via dell'immortalità, non è una nemica, ma un « dialogo tra lo spirito e la polvere » (*Death is a Dialogue between*) o « la flessibile amorosa, che vince alla fine » (*Death is the supple Suitor*), è la « dignità che aspetta tutti » (*One dignity delays for all*) e ad ognuno conferisce lo *status* che gli compete, il suo posto nella gerarchia. Come si vede, i grandi temi si allacciano, si sovrappongono e si fondono in un'unica armonia.

Delle poesie della Dickinson, sette soltanto furono pubblicate durante la sua vita, e anche quelle senza il suo consenso e anonime. Inoltre, ella non ebbe il tempo di sottoporre a revisione definitiva che una parte della sua opera, così che i suoi *editors* si credettero autorizzati ad intervenire sui manoscritti con correzioni e ritocchi spesso maldestri e sempre arbitrari. Solo nel 1955 Thomas H. Johnson ha curato per la Harvard University Press un'edizione veramente critica delle poesie della Dickinson, la quale ha insieme il pregio di essere « completa » e di riprodurre con fedeltà gli originali.

È su questa importante edizione critica che Guido Errante si è basato. I due volumi da lui curati raccolgono, come si è detto, una scelta vastissima delle poesie, anzi quasi l'intera opera della Dickinson, escludendone per lo più solo gli abbozzi e i frammenti. Le poesie sono raggruppate in ordine cronologico, e ciascun gruppo è preceduto da un resoconto degli eventi relativi al periodo della composizione. Numerose note, per lo più di carattere estetico, completano lo studio critico dell'Introduzione. Le versioni mirano a riprodurre la struttura ellittica e il linguaggio scarno ed essenziale degli originali. Un'impresa, questa, ardua e a volte quasi disperata, della quale — anche se ci si trovi talvolta in disaccordo sull'interpretazione di punti particolari — va dato atto all'Errante, che ha saputo affrontarla con sensibilità e lunga e paziente dedizione.

EMMA BASSI

#### VERNER VON HEIDENSTAM: LA VITA E L'OPERA

Verner von Heidenstam è figura poco nota o, addirittura, ignota anche al pubblico colto europeo. Le ragioni sono piuttosto complesse. Nel caso di questo poeta svedese non operano, infatti, soltanto quelle cause generiche che, spesso sono d'ostacolo alla fama di un poeta: che appartiene a una nazione minore e alquanto appartata, che scrive in una lingua poco conosciuta e che, infine, è pochissimo tradotto. Esse non bastano a spiegare che uno dei maggiori scrittori moderni della Svezia, insignito anche dal Premio Nobel per la letteratura, sia rimasto in gran parte uno sconosciuto, mentre suoi contemporanei e connazionali, quali August Strindberg e Selma Lagerlöf, pur soggetti alle stesse limitazioni, appartengono senz'altro alla cultura europea. Questo fatto appare, anche più insolito nella risonanza del centenario della nascita del Heidenstam, che è stato celebrato nel 1959.

Heidenstam, nell'opera come nella persona, è carattere profondamente e intimamente svedese. Lo rivela, del resto, anche un celebre ritratto del pittore Oscar Björck, dove il poeta, che si staglia in profilo sullo sfondo del lirico crepuscolo svedese, medita sul destino della terra dei suoi avi. È forse per questo che, benché egli impersoni tutta una fase del divenire della Svezia moderna, non solo non si è imposto al pubblico internazionale ma è divenuto, persino, estraneo a molti svedesi del tempo presente.

In parte ciò è anche dovuto, indubbiamente, al carattere aristocratico e discosto del poeta, che lo fa poco accetto al gusto moderno. Uno dei più autorevoli studiosi del Heidenstam, Staffan Björck, scrive a ragione: « Hinter diesem reichen Schaffen, dessen beste Werke zu den unvergänglichen in der schwedischen Dichtung gehören, steht eine Persönlichkeit, deren Eigenschaften einen gewissen Abstand zwischen dem Dichter und unserer Zeit und damit ein mangelndes Verständnis für seine Dichtung hervorgerufen

haben. Allein die aristokratische Herrensitz-Kultur, die er vertritt, scheint mehr mit alten Aufklärungsidealen verwandt zu sein als mit dem demokratischen, innerhalb dessen der Dichter der strebsame Arbeiter zwischen anderen Berufskollegen ist.»<sup>1</sup>

Fatta la dovuta parte a queste considerazioni e alla esibizione poetica, che, d'altronde, appare inscindibile dal suo spirito *fin de siècle*, non ci sembra tuttavia che il Heidenstam sia meno nazionale, meno svedese dello Strindberg, della Selma Lagerlöf o del Karlfeldt, i quali ultimi divisero con lui l'onore e il prestigio del Premio Nobel. La scarsa popolarità attuale di Heidenstam dipende forse anche da una particolare evoluzione del sentimento nazionale, per cui i ceti popolari, « democratici » per antonomasia, risultavano più « svedesi » delle altre classi sociali.

Vero è, invece, che nella vita e nell'opera del Heidenstam affiorano, a nostro avviso, molti elementi di quel carattere fondamentalmente nordico, che vorremmo chiamare « gotico ». Cioè di quello che, anche a prescindere da ogni considerazione storica e letteraria, permane un atteggiamento intimo dell'animo nazionale (e che non è da confondersi con ciò che in Italia generalmente s'intende per gotico, ossia un senso derivato dalle forme e dallo spirito di quello stile d'arte).

Non faremo qui la storia del goticismo svedese, che, del resto, non è mai stata scritta per intero. Com'è noto, il termine, nel puro significato letterario, si riferisce a quel movimento di rinnovamento che nella prima metà dell'Ottocento ispirò tanti poeti svedesi. È del 1811 la costituzione del *Götiska förbundet* (Sodalizio gotico) che diede nome, impulso e indirizzo alla corrente e al quale presero parte le maggiori personalità dell'epoca quali Esaias Tegnér (1782-1846) e Erik Gustaf Geijer (1783-1847). Il goticismo esaltò i valori vitali e gli ideali dei vichinghi, degli scaldi islandesi e della mitologia nordica e coincise con un vigoroso risveglio degli studi nordici. Storicamente a causa dello scandinavismo, si trova anche alla base del nordismo moderno. Il movimento si sviluppò in stretto contatto coi romantici tedeschi, pur essendo essenzialmente nordico; ebbe sempre una notevole sfumatura nazionalistica e sotto la tarda forma dello scandinavismo fu attivamente anti-tedesco. Benché fosse un movimento prevalentemente letterario

<sup>1</sup> S. Björck, *Verner von Heidenstam*, Stockholm 1959, p. 3.

(e come tale, ben presto decadde o si trasformò) le sue radici storiche sono profonde e lontane. Si potrebbe, a rigore, addurre una tradizione ininterrotta che, effettivamente, farebbe capo allo spirito vichingo. Ne sono esempi diverse opere fantastiche di dotti prelati cattolici svedesi, come la *Chronica gothorum* di Ericus Olai o la *Historia de omnibus gothorum sveonumque regibus* di Johannes Magnus, ultimo primate cattolico di Uppsala (stampata a Roma nel 1554 a cura del fratello, Olavus Magnus).

Nel caso nostro tutto ciò vuol dire che il goticismo in senso lato, come *forma mentis*, ossia come modo di sentire vivere e pensare, ben più che un fenomeno contingente o storico o letterario, è da considerarsi quale elemento di carattere fondamentalmente svedese o scandinavo. È gotica la innata tendenza al lirismo introverso, che si esprime ad esempio in molti vocaboli svedesi difficilmente traducibili, ma è « gotico » altresì quel realismo estroverso che spingeva i vichinghi all'avventura e anima le imprese degli svedesi moderni. Gotico è poi, e soprattutto, quell'oscillare perenne dell'anima fra il vicino e il lontano, fra la nostalgia del focolare e degli orizzonti sconfinati del mondo, che già notiamo nelle saghe islandesi e che è elemento essenziale, per l'appunto, della lirica del Heidenstam.

Ad avvalorare ancora la tesi del carattere nazionale esclusivo e elusivo del Heidenstam converrà rilevare che egli fa parte di quel gruppo di neoromantici chiamati *nittotalisterna*, « degli anni del '90 », che, in modo assai significativo, imposero una tematica nazionale allo scorcio del secolo e al primo decennio del Novecento: Oscar Levertin (1862-1906), critico, letterato e poeta crepuscolare, Gustaf Fröding (1860-1911), lirico insigne e tragico, Erik Axel Karlfeldt (1864-1931), Premio Nobel postumo del 1931, maestro insuperato della rima e della ballata colorita, Selma Lagerlöf (1858-1940). Sono tutti più o meno coetanei e rappresentano una nuova fioritura del genio nazionale, coronata da tre Premi Nobel per la letteratura, Heidenstam incluso. Sorsero e scrissero in opposizione al naturalismo, di cui era stato fautore lo Strindberg e che ormai decadeva, abbandonato dal suo stesso creatore. E fu precisamente lo Heidenstam a dare lo spunto al rinnovamento col suo scritto polemico *Renässans*, « Rinascita », che è del 1889, come fu lui, più tardi, a chiudere in certo qual modo il ventennio neoromantico con la famosa, violenta polemica contro Strindberg nel 1910.

Verner von Heidenstam nacque nel 1859 nell'antico maniero di Olshammar sulle sponde del lago Vättern nel cuore della Svezia. Era figlio unico di una nobile famiglia di possidenti, militari e funzionari, imbevuta di sentimenti tradizionali e conservatori. L'infanzia solitaria in quelle campagne della Nericia (Närke), il gran lago ceruleo, le nere selve del Tiveden, una volta covo di fuorilegge, lasciarono un'impronta indelebile nell'animo del futuro poeta. Indubbiamente quelle impressioni, l'ambiente familiare tradizionalista e le memorie storiche di quelle regioni — donde vennero re, guerrieri e una grande santa, Brigida di Svezia — predeterminarono molti suoi atteggiamenti degli anni maturi. Una parte preponderante, se anche negativa, nella formazione del suo carattere ebbe la personalità del padre, Gustaf von Heidenstam, tenente colonnello delle fortificazioni e costruttore di fari, chiusa e rigida figura di misantropo e pessimista, che nei rapporti col figlio richiama alla mente, per qualche aspetto, il padre del Leopardi.

Il giovane Heidenstam fece gli studi liceali a Stoccolma, ma ben presto la sua vita prese una svolta imprevista. Aveva appena compiuto infatti i diciassette anni quando, per ragioni di salute, dovette interrompere gli studi. Poco dopo partì per un lungo viaggio in Italia, in Grecia e nel prossimo Oriente. Si aprirono, così, i «Wanderjahre» del poeta, i quali, con le impressioni d'infanzia e gli ideali nazionali della maturità, fornirono il primo dei tre temi principali alla sua opera.

Il poeta ci sottolinea il carattere eccezionale delle sue esperienze giovanili quando scrive: «Ebbi dunque la fortuna di poter respirare l'atmosfera cosmopolita dei paesi meridionali quando il mio essere conservava ancora tutta la ricettività della giovinezza. Invece di studiare il mondo antico nelle aule universitarie di Uppsala, noiosamente provinciale, visitai non ancora maggiorenne l'Acropoli d'Atene. Invece di formarmi alla moderna coltura cristiana visitai l'Oriente.»

A vent'anni troviamo, così, il giovane ramingo stabilito a Roma, ancora incerto se votarsi alla poesia o alla pittura, cui poi si dedicò specie a Parigi, da dilettante. Appena maggiorenne sposò una fanciulla, Emilia Ugglä, che gli era stata amica d'infanzia e che proveniva dallo stesso ceto nobile e conservatore. Il matrimonio,

poco accetto alle famiglie, ma anche i progetti di una vita dedicata all'arte portarono alla sua rottura col padre, Gustavo.

Seguirono sette anni di pellegrinaggi e vicissitudini in Italia, in Francia e in Svizzera. Poco a poco si chiarirono le intenzioni del Heidenstam. Fu in Svizzera che il giovane aristocratico errabondo intrecciò, sin dall'autunno del 1884, quella amicizia epistolare e personale con August Strindberg che tante conseguenze ebbe per la sua vita. I due amici, destinati a diventare nemici acerrimi, erano caratteri opposti: lo Strindberg, titanico ribelle esuberante, di larga e profonda umanità, ma non del tutto esente da volgarità; il Heidenstam, futuro gran signore della poesia, cortese ma alquanto riservato, poco proclive alle espansioni, già tutto proteso alle mete della solitudine lirica. L'uomo dalla vita ribollente estrosa contraddittoria e l'uomo dalla vita concepita come ideale eroico e disciplina aristocratica. L'uno sempre inquieto e alla ricerca di un pubblico, anche nei momenti disperati, l'altro così solitario e schivo da intitolare un gruppo di liriche *Ensamhetens tankar*, «Pensieri della solitudine».

Si conobbero nell'estate del 1886 al castello di Brunegg in Argovia. Lo Strindberg trascorreva in Svizzera uno dei soliti tempi di fuga, d'espatrio e d'isolamento, meditando le sue «Utopie in realtà» — *Utopier i verkligheten* —, nuove idee e nuove clamorose imprese letterarie. Inculcò nel giovane Heidenstam le sue idee radicali, ma non riuscì a fargli condividere le sue aperture sociali. I loro rapporti presentano un interesse eccezionale per l'evoluzione delle idee e della letteratura moderna in Svezia. Infatti, nelle loro relazioni personali e nella corrispondenza si esprimono due tendenze opposte e inconciliabili, che non appaiono legate soltanto all'epoca e alle persone, ma sono fondamentali: il realismo concreto attivo democratico trasformista e l'idealismo lirico meditativo individualista conservatore. Sono, in fondo, gli stessi due aspetti contrastanti del goticismo, ai quali si è accennato. A Brunegg i due si incontrarono anche coi fratelli Wedekind. Intanto, non lontano, aleggiava, simbolo significativo, l'ombra profetica di Nietzsche.

Nel 1887 il Heidenstam ritorna finalmente in patria appena in tempo per rivedere e riconciliarsi con il padre, prima che il cupo vegliardo, nel suo pessimismo conseguenzario, ponesse fine ai suoi giorni. Aveva disposto per testamento che le sue spoglie fossero

cremate, cosa per quei tempi inusitata e paurosa. Non v'ha dubbio che il figlio abbia tratto dal suicidio e dalla cremazione del padre profonda impressione e quel motivo del fuoco distruttore e purificatore che ricorre ossessionante in parecchie sue liriche (e che è del resto, anche il motivo conclusivo del mito nordico, il *Ragnarök*, « il crepuscolo degli dei »). Ed è, per esempio, la nota « Preghiera alle fiamme ».

O Spirito Santo, te io invoco!  
Fuoco e inno di vittoria è il tuo nome.  
Spirito della tribolazione e dell'infelicità,  
luce sull'istante delle lacrime e della morte,  
ardi in polvere le nostre spoglie umane.  
Verso le tue fiamme eterne, in preghiera,  
ancora dalla morte a te io tendo le braccia.

(Trad. Giacomo Oreglia)

È d'uopo notare, sin d'ora, il carattere agnostico o, meglio, essenzialmente pagano di questi versi: l'atteggiamento fondamentale del pessimismo o eroico o rassegnato della lirica del Heidenstam.

Intanto, nel 1887, Heidenstam si presenta alla cresima poetica col suo primo volume di versi. Nel titolo caratteristico e pertinente di *Vallfart och vandringsår*, « Pellegrinaggio e anni di vagabondaggio », riecheggiano anche reminiscenze del *Wilhelm Meister*. Sono versi d'impostazione giovanile e — come ci appaiono oggi — anche ostentata, eppure assai più importanti di quanto potrebbero essere le prime liriche di un poeta esordiente. Contengono non solo la ricca messe d'impressioni vivaci e colorite che il poeta aveva riportato dall'Oriente, ma anche una professione di fede poetica e una filosofia estetica e epicurea. Il volume, che ebbe accoglienze lusinghiere, è, implicitamente, una rivolta contro il naturalismo positivista, moralista, grigio e *terre à terre* degli anni dell'80; in questo senso va collegato alla reazione espressionista che già si profilava sul continente. Fra le liriche della raccolta vanno notate *Skattgrävarna*, « I cercatori di tesori », *Moguls kungaring*, « L'anello regale del Mogul » e *Isissystrarnas bröllop*, « Le nozze delle sacerdotesse d'Iside », del quale riportiamo un brano caratteristico:

De kända  
endast en enda synd, den varav andra få  
lida.  
Vinet och flickans kyss och dristigt spratt, som  
förskräcker  
skröpliga kvinnor och män, är oskuld för him-  
melens gudar...

Essi conoscono  
un unico solo peccato, quel peccato da cui  
vien sofferenza ad altri.  
Il vino e della fanciulla il bacio e lo scherzo audace che  
impaurisce  
donne e uomini decrepiti, sono innocenti per gli dèi  
del cielo...

La protesta anti-moralistica del poeta si ricollega alla reazione delle generazioni giovani contro il puritanismo luterano. Tuttavia per molti segni quei versi davano da intendere che l'estetismo e l'epicureismo del Heidenstam erano, più che altro, un atteggiamento che celava ben altri sentimenti e intenti. Al di sotto delle impressioni di viaggio affiorano già quei temi che, radicati nei ricordi d'infanzia, dovevano fare del Heidenstam un poeta nazionale. Nel brano *Ensamhetens tankar*, « Pensieri della solitudine », troviamo le strofe rivelatrici, oggi famose:

Jag längtar hem sen åtta långa år,  
I själva sömnen har jag längtan känt.  
Jag längtar hem. Jag längtar var jag går  
— men ej till människor! Jag längtar marken  
jag längtar stenarna där barn jag lekt.

Da otto lunghi anni sogno nostalgico il focolare.  
Nel sogno stesso sognai la mia nostalgia.  
Sogno il focolare. Ovunque mi segue nostalgia  
— ma non di umano incontro! Sogno la terra,  
sogno le pietre ove fanciullo mi trastullavo.

Nel 1888 il Heidenstam pubblicava anche il volume *Från Col di Tenda till Blocksberg*, « Dal Col di Tenda al Blocksberg », saggi e ricordi di viaggio che mostrano influssi dello Strindberg. Dell'anno seguente è il romanzo *Endymion*, « Endimione », ancora tutto intessuto sul tema prediletto dell'epicureismo orientale, forma

superiore di vita, condannata purtroppo a soggiacere alla civiltà europea col suo culto del lavoro e dell'utile. Più importante del romanzo è *Renässans*, « Rinascita », anch'esso del 1889, lo scritto polemico già citato. Heidenstam ritorna all'assalto nel racconto pure polemico *Pepitas bröllop* (in collaborazione con Oscar Levertin), « Le nozze di Pepita », del 1890, dove il tono si è fatto più aspro e che segna, veramente un punto decisivo nel superamento del naturalismo e nella rivendicazione dei diritti della fantasia. L'autore vi scrive fra l'altro:

L'errore esiziale del naturalismo consiste per l'appunto in questo che esso fa del modello la cosa principale e della rappresentazione artistica nient'altro che un calco oggettivo... Perciò gli scrittori di talento avvilitosi se stessi quando si sforzano di descrivere figure volgari nel modo più oggettivamente triviale possibile. Nel loro zelo di descrivere il vero scrivono involontariamente il falso. Non si è veritieri solo perché si ricercano di preferenza brutture e asprezze particolari...

Nel 1892 il Heidenstam dà alle stampe il grande romanzo simbolico e simbolista *Hans Alienus*, al quale lavorava da anni. « « Giovanni l'estraneo » è, come il *Tjänstekvinnans son*, « Il figlio della serva », dello Strindberg, uno dei romanzi chiave della letteratura svedese. La prima parte si svolge a Roma, dove il giovane svedese, ossia il protagonista in veste autobiografica, è addetto alla biblioteca del Vaticano e si sforza di applicare i precetti della vita epicurea estetizzante. Intreccia relazioni con ragazze romane, ma, da esteta ortodosso, si prodiga soprattutto in lunghe discussioni. Proclama il primato dell'estetica: la vita è, essenzialmente, una lotta per il bello: « L'istinto del bello è al centro dell'esistenza ». Suo avversario è un professore naturalista tedesco, che impersona per l'eroe « lo spirito moderno », il fior fiore del secolo evoluto borghese. E di lui, e della mentalità che rappresenta, tanto si duole il giovane Hans Alienus che discende agli inferi alla ricerca di una vita più ricca, più bella, più gaudente attraverso le epoche passate. E ne assapora i diversi aspetti sia come rozzo guardiano di porci, sia in veste d'imperatore romano o come ospite d'orgie alla corte di Sardanapalo. Di tutto è sazio ma non soddisfatto; e alla sua domanda delusa di cosa sia, in fondo, la vita, un povero scultore greco risponde che il senso della vita è l'ideale dell'uomo ancora da realizzarsi. Così l'ideale classico e

umanistico del Winckelmann si sovrappone all'edonismo orientalizzante e si passa, quindi, alla terza parte del romanzo, che è la più importante e significativa.

Hans Alienus, l'*alter ego* del poeta, fa ritorno in patria, all'antico maniero nelle foreste nordiche, dove suo padre, misantropo convinto, trascorre gli ultimi anni della vita. Si ritrovano e si riconciliano, ma dopo la morte del padre Hans perde nuovamente l'equilibrio e la serenità spirituale e ricade in una malinconia sempre più profonda. Introduce questa parte del romanzo il poema *Pilgrimens julsång*, « Il canto natalizio del pellegrino », che è una delle espressioni più alte della lirica del Heidenstam. Ne traduciamo un brano:

Kedjad vid livet min stav jag bär.  
 Rolös kring världen jag ledes.  
 Längtar dit, där jag icke är.  
 Främmande allestädes.  
 Hades sig hämnade.  
 Skuggornas like  
 strafflöst av livets frukter ej stjal.  
 Skuggornas jämnade  
 skönhetsrike  
 vann för eviga tider min själ.

Alla vita incatenato porto il mio bordone  
 Sospinto senza tregua per il mondo.  
 Dove non sono esser vorrei.  
 Estraneo in ogni luogo.  
 L'Ade si rivalse.  
 Chi all'ombra è pari  
 non impunemente sottrae della vita i frutti.  
 Delle ombre il piano  
 leggiadro regno  
 per sempre l'anima m'avvinse.

*Hans Alienus* è stato definito un Faust svedese: paragone, certo, discutibile. D'altra parte il romanzo è di fondamentale importanza perché svolge quei temi contrastanti che abbiamo chiamato gotici, particolarmente la contraddizione fra « l'anelito al lontano » e la brama del focolare. Come l'argomento poetico delle liriche precedenti anche l'argomento di prosa si conclude, dunque, con il tema del ritorno.

Il pubblico contemporaneo comprese poco questo romanzo autobiografico e l'autore ne provò amarezza. Se ne ha traccia nel saggio *Inbillningens logik*, «La logica della fantasia», del 1895, dove Heidenstam, a volte, si atteggiava a superuomo sprezzante del volgo comune (benché egli rimanga sempre molto più estraneo al Nietzsche dello Strindberg, che ne appare, addirittura, sconvolto). Il saggio è un'appassionata difesa dell'arte di fantasia contro ogni letteratura di contenuto: l'arte vera è creazione di fantasia, destinata a uomini di fantasia.

\* \* \*

Fra gli altri scritti di quegli anni nomineremo in breve *Om svenskarna och deras lynne*, «Gli svedesi e il loro carattere», importante come analisi dell'anima nazionale e monito contro l'americanismo già allora dilagante, *Klassicitet och germanism*, «Classicità e germanismo», del 1898, nonché *Tankar och tekningar*, «Idee e immagini», del 1899, saggi vivaci, nei quali il Heidenstam svolge fra l'altro la tesi che la maturazione nazionale è stata ritardata e ostacolata da una tendenza esagerata all'auto-critica e alla venerazione delle cose straniere.

Intanto il poeta aveva pubblicato nel 1895 un secondo volume di liriche che portava semplicemente il titolo di *Dikter*, «Poemi», e che elevò il Heidenstam a capo indiscusso del nuovo movimento letterario. Questi «Poemi», giudicati da molti i suoi migliori, segnano l'intimo ritorno definitivo del poeta al suo ambiente nativo, con le conseguenze e conclusioni che vi sono implicite. Il volume fornisce esempi d'ispirazione politica e nazionale come *Barrikadsång*, «Canto sulla barricata», *Den nioåriga freden*, «La pace dei nove anni», o *Drottning Kristinas julnatt*, «La notte di natale della regina Cristina». Ma contiene anche ritorni d'estetismo sprezzante come *Malatestas morgonsång*, «Il canto mattutino del Malatesta» — esaltazione della mentalità del tiranno rinascimentale — e le bellissime strofe degli oramai classici *Morgonen*, «La mattinata», *Jairi dotter*, «La figlia di Iorio» e *Hemmet*, «Il focolare». Il grandioso poema *För mig finns ingen väg från hemmets dörr*, «Per me non v'è nessuna strada dal soglio della mia casa», prende lo spunto dalla saga islandese di Gunnar di Lidarände, duce e poeta che, bandito dal paese, non lo volle lasciare:

Han talte sakta: — Fager blommar liden.  
 Hon aldrig tycktes mig mer fager förr.  
 Min gula åker väntar skördetiden.  
 För mig finns ingen väg från hemmets dörr.  
 Piano egli disse: — Fiorisce bello il prato.  
 Non mai sì bello m'apparve altre volte.  
 Giallo il mio campo la mietitura attende.  
 Per me non v'è sentiero che dal focolare si parte.

«La figlia di Iorio», tutto pervaso dal platonismo — elemento classico della grande poesia svedese — e dai miti orientali, rimane un'espressione geniale della nostalgia dell'infinito, nonché del pan-teismo innato dell'anima nordica. È notevole e caratteristico, anche in questo volume di liriche, che Heidenstam, l'esteta gaudente, abbia ben poche e fredde parole per il sentimento amoroso e che, anzi, lo respinga. L'amore per il nostro poeta non è se non ebbrezza dei sensi, ed anche in ciò egli si attiene a un certo severo esclusivismo virile della tradizione gotica, lirica sì, nostalgica sì, ma raramente erotica.

Si è notato che nella vita e l'opera del Heidenstam si avvicendano periodi alterni d'attività esteriore e interiore. Se il primo periodo del poeta si conclude colla pubblicazione di *Hans Alienus* e del secondo volume di liriche, il periodo seguente, che doveva durare fin verso il 1911, si apre verso la fine del '90. Heidenstam prende parte all'impostazione di un nuovo quotidiano politico e culturale, *Svenska Dagbladet*, che aveva in programma «difesa nazionale e riforme» (si profilavano minacciosi a quell'epoca l'imperialismo russo e la questione sociale), nonché una politica culturale attiva. Collaborò assiduamente al nuovo giornale che, anche per questo, diventò l'organo dei tempi nuovi.

In quegli anni cade anche l'apporto principale del Heidenstam come prosatore alla letteratura svedese. Nel 1897-98 egli pubblica *Karolinerna*, «I Carolini», uno dei maggiori romanzi storici di quella letteratura. È una narrazione romanzata, profondamente sentita e altamente drammatica, di vicende e destini dell'epoca di Carlo XII, l'ultimo re guerriero svedese, avversario di Pietro il Grande, dal quale tutto il periodo — l'inizio del 700 — s'intitola, appunto, «l'epoca carolina». La complessa e misteriosa figura dell'eroe di Narva e Poltava è, forse, la creazione più affascinante del Heidenstam. Egli infonde nel romanzo la sua conce-

zione personalissima e quasi mistica — gotica — del destino svedese: nazione che rivela le sue vere doti solo nell'avversità, nella sfortuna e nella miseria. Il pensiero dell'autore qui si connette all'idea già espressa dal romantico Almqvist nel suo famoso trattato *Om den svenska fattigdomens betydelse*, « Del senso della povertà svedese ».

Nel 1901 il Heidenstam pubblica *Heliga Birgittas pilgrimsfärd*, « Il pellegrinaggio di Santa Brigida », racconto storico-biografico della vita della grande santa svedese, che impersona altre qualità della nazione. Il racconto si svolge per la massima parte nell'Italia del 300, e Heidenstam mette a profitto i suoi ricordi personali di vita italiana, intessendo anche qui la vicenda sul tipico contrasto fra « l'anelito all'infinito » e « la nostalgia del focolare »: il tema della partenza e del ritorno, sempre caro allo scrittore.

Alla stessa categoria del racconto storico appartengono i volumi *Folke Filbyter* del 1905 e *Bjälboarvet*, « Il retaggio di Bjälbo » (riuniti sotto il titolo di *Folkungaträdet* « La stirpe dei Folkungar »), che illustrano i precedenti e i primordi della monarchia nazionale svedese del medioevo: sorta dal seno degli antichi *folkland*, le comunità germaniche dei contadini guerrieri e navigatori, donde uscirono anche i vichinghi. Questi quattro racconti storici, da *Karolinerna* a *Bjälboarvet*, contengono pagine di prosa magistrali e offrono il meglio del Heidenstam come narratore. Non altrettanto felice fu nell'assolvere il compito affidatogli dal suo editore di comporre un libro di letture storiche per le scuole che potesse gareggiare col popolarissimo racconto geografico di Selma Lagerlöf *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia* (1906-07). Il lavoro non si addiceva al carattere del Heidenstam e i volumi che ne risultarono, *Svenskarna och deras hövdingar*, « Gli svedesi e i loro duci » (1908-10), non si imposero.

Il rapido susseguirsi delle opere dello scrittore contribuirono, forse, a esaurirne la facondia e l'ispirazione. Comunque, sembra che vi sia uno squilibrio notevole fra l'operosità degli anni della gioventù e della maturità e gli ultimi tre decenni del Heidenstam, che trascorse ritirato e appartato dalla vita pubblica. All'inaridimento progressivo della vena del poeta contribuirono, certo, le molte amarezze incontrate nella vita politica. Le sue opinioni, che una volta erano liberali e anche radicali, si fecero sempre più

conservatrici. Ancora nel 1909 il Heidenstam, che allora celebrava il suo cinquantennio, appariva come il capo indiscusso della rinascita nazionale — anche per il suo intervento nella grave crisi politica del 1905, la cosiddetta « Crisi dell'unione », che portò alla secessione della Norvegia dal regno unito di Svezia e Norvegia. Ma nel 1910 si scatenò la violenta polemica collo Strindberg, sempre popolarissimo presso le sinistre e la socialdemocrazia, che schierò contro il Heidenstam un settore importante dell'opinione. Se non proprio superato dai tempi, il vate nazionale di una volta appariva oramai come l'esponente dei gruppi conservatori nazionalisti. Ma se fu lo Strindberg a presentarsi — anche nel suo aspetto utopistico — come lo spirito foriero della Svezia moderna, ciò è dovuto a fattori contingenti che non tolgono nulla al significato intrinseco dell'opera del Heidenstam.

Dal 1912 fece parte della *Svenska Akademien*, l'Accademia di Svezia, e nel 1916 il Premio Nobel per la letteratura — significativamente mancato allo Strindberg — veniva a coronare la sua opera di poeta e scrittore colla motivazione: « Quale riconoscimento della sua importanza come esponente di un'epoca nuova nelle nostre lettere ». Nello stesso anno il Heidenstam dava alle stampe un terzo volume di versi, *Nya dikter*, « Nuovi poemi », che è anche l'ultimo. Le liriche di *Nya dikter* hanno una tonalità alquanto diversa dalle precedenti, anche se il tema intimo risulti per lo più invariato; sono più sommesse, più riflessive, più essenziali. « Non ci confronta qui la giovanile ebbrezza della vita e neanche l'esaltazione di ideali eroici e patetici degli anni della maturità. In *Nya dikter* troviamo un uomo attempato che, solitario, guarda sotto le stelle alla terra e alla vita senza amarezza ma anche senza velleità d'agire »<sup>1</sup>. La metrica e la sintassi sono molto semplificate, il poeta non ambisce più alla ricchezza della rima e alla coloritura poetica, come fu sua ambizione giovanile. In quest'ultimo volume non ci parla né l'esteta né l'aristocratico né il vate dei destini nazionali, ma un uomo che si è ormai liberato da ogni legame contingente. È in esso sono le liriche più belle e profonde del Heidenstam, come *Begynd vandring*, « L'inizio del cammino », *Vid vägens slut*, « Giunto alla meta », *Undret*, « Il portento », *Himladrottningen i Heda*, « La regina del cielo a Heda » e molte

<sup>1</sup> S. Björck, *Verner von Heidenstam*, cit., p. 83.

altre. L'agnosticismo del poeta permane invariato, ma la sua rassegnazione è suffusa da un senso accorato di universale solidarietà umana. Varranno ad esempio alcuni versi di *Undret*. « Il portento »:

Vi, som mötas några korta stunder,  
barn av samma jord och samma under,  
på vår levnads stormomflutna näs!  
Skulle kärlekslöst vi gå och kalla?  
Samma ensamhet oss väntar alla,  
samma sorgsna sus på gravens gräs.

Nel breve attimo che qui passiamo,  
figli di comune terra e comun mistero,  
in questo procelloso istmo della vita!  
Passar dovremmo disamorati e freddi?  
Comun oblio noi tutti accoglie,  
comune frusciar triste nell'erbe della tomba.

Sin dal 1918 il poeta si era ritirato dalla vita della capitale svedese. Nel 1925 si stabilì nella bella, aristocratica villa fatta costruire a Övralid presso Motala. In quella solitaria dimora, sulle amate rive del Vättern illustrate da tanti ricordi storici e personali, Verner von Heidenstam, venerato gransignore delle lettere svedesi, trascorse gli ultimi decenni fino alla morte, avvenuta il 20 maggio 1940. La sua casa di Övralid è ora monumento nazionale, dedicato alla memoria del poeta. Sulla tomba aveva fatto incidere le parole: « Qui giaciono le spoglie di un vecchio. Con grato animo celebrò la meraviglia che gli fu concesso di vivere umano su questa terra ».

EDOARDO R. GUMMÉRUS

#### BIBLIOGRAFIA

- Heidenstam, Verner von, *Samlade verk 1-23*, Stockholm 1943-44.  
Heidenstam, Verner von, *Hans Alienus*, München 1904.  
Heidenstam, Verner von, *Der Heiligen Birgitta Pilgerfahrt*, München 1925.  
Heidenstam, Verner von, *Der Stamm der Folkunger I-II*, München 1909-10.  
Bang, Kate, *Vägen till Övralid*, Stockholm 1945.  
Bang, Kate, *Övralid*, Stockholm 1946.  
Björck, Staffan, *Verner von Heidenstam*, Stockholm 1947.  
Björck, Staffan, *Verner von Heidenstam*, Schwedisches Institut, Stockholm 1959.  
Böök, Fr., *Verner von Heidenstam, I-II*, Stockholm 1945-46.

#### UN GEOGRAFO SVEDESE DEL SECOLO SCORSO: JACOPO GRÄBERG DI HEMSÖ (\*)

In quel periodo che precede immediatamente la decisiva svolta nell'indirizzo della scienza geografica, che coincide coi viaggi di Alessandro von Humboldt e coll'insegnamento di Carlo Ritter, ha esplicitato la sua attività in Italia un geografo svedese, Jacopo Gräberg di Hemsö, che per molti riguardi merita di esser maggiormente conosciuto, soprattutto perché è un bell'esempio dell'utilità che deriva dalla collaborazione tra popoli diversi<sup>1</sup>. Egli era nato nel maggio 1776 nell'isola di Gotland (a Gannarfve nella parrocchia di Hemsö), dove il padre era presidente della corte d'appello. Appassionato di conoscere nuove terre, egli intraprese fin da giovanetto lunghi viaggi per mare. Poi lo troviamo a Genova presso il consolato svedese, dove avendo sposato la sorella del Ministro svedese presso il sovrano degli Stati Sardi, poté entrare nella carriera diplomatica. Ricoprì dapprima il posto di viceconsole di Svezia a Genova, quindi fu a lungo a Tangeri (1815-1822), dove rappresentò per qualche tempo anche il re di Sardegna, e infine a Tripoli (1823-1828). Nel lungo soggiorno nel Nordafrica ebbe modo di conoscere a fondo i paesi della Barberia, sui quali raccolse copioso materiale di prima mano che avrebbe dovuto servirgli a comporre un'opera d'insieme, di cui si possono considerare materiali preparatori tre scritti su Tripoli (1827-28), l'Algeria (1830) e il Marocco (1834). La sua attività diplomatica non si svolse senza incidenti. Da Tangeri dovette rifugiarsi a Gibilterra, essendo venuto in disaccordo col governo marocchino per un pagamento di

(\*) Comunicazione presentata alla Sezione Metodologica e Bibliografica del XIX Congresso internazionale di Geografia, tenutosi a Stoccolma dal 6 al 13 agosto 1960.

<sup>1</sup> Sui reciproci rapporti tra Svezia e Italia nel campo culturale cfr. J. JANSSEN, *Un millennio di ricordi scandinavi in Italia*. Roma, 1931; S. SIBILIA, *Italiani nella Svezia (1000-1800)*. Bologna, 1943.



forniture d'armi, mentre dovette più tardi abbandonare Tripoli per una controversia col console inglese. Da allora (1828) passò a Firenze, dove rimase fino alla morte (1847), ricoprendo la carica di bibliotecario della Palatina. In questo periodo ebbe frequenti rapporti coi dotti italiani e fu, p. es., uno dei collaboratori dell'*Antologia* del Viessieux<sup>1</sup>. Ma quello che più interessa in questa sede è la sua attività geografica, che si può compendiare in tre diversi campi:

1) Nel periodo in cui era a Genova, addetto al consolato svedese, iniziò la pubblicazione degli *Annali di Geografia e di Statistica*, di cui sono apparsi due soli volumi (1801-1802). In essi egli ha inserito due contributi, uno relativo alla storia della geografia dalle origini alla fine del medioevo, mentre l'altro, d'un certo interesse metodico, è un Saggio sopra una nuova divisione generale ed elementare del globo terraqueo, in 6 parti. Come mostra in modo evidente il titolo della pubblicazione, l'indirizzo seguito era quello allora dominante, che aveva i maggiori esponenti in Germania nel Büsching, in Francia nel Malte-Brun, in Italia nel Balbi.

2) Le sue buone conoscenze linguistiche e le vaste relazioni con studiosi d'oltralpe gli hanno permesso per più anni di riferire intorno ai progressi della scienza geografica. Tale attività egli ha esplicato principalmente in occasione degli annuali congressi scientifici che si sono tenuti in Italia dal 1839 fino alla sua morte (1847). Fin dal convegno di Pisa del 1839 egli presentò una « rassegna della contemporanea attività geografica », riferendo con copia di particolari intorno ai viaggi dell'epoca e intorno alle principali opere geografiche ed anche in seguito continuò a presentare rassegne analoghe, che non hanno perduto del tutto il loro interesse. In esse accenna anche più volte all'opportunità di fondare in Italia una società geografica.

3) Ma è soprattutto lo studio della Barberia quello nel quale il Gräberg ha segnato una traccia più profonda e non tanto nel *Prospetto del commercio di Tripoli d'Africa e delle sue relazioni con quelle dell'Italia*, inserito nell'« Antologia » del Viessieux

<sup>1</sup> Il Gräberg ha anche composto varie opere letterarie e storiche relative alla Scandinavia. Un elenco completo degli scritti, a cura di A. Rumont, è inserito in « Archivio storico italiano », t. V (1847), Appendice, p. 267. Cfr. al riguardo: G. NATALI, *Jacopo Gräberg di Hemsø*. In « Rivista d'Italia », agosto 1917, pp. 175-90.

(1827-28), nel quale riporta una serie di dati sul commercio dal 1824 al 1828, e neppure nei *Cenni statistici e geografici della reggenza di Algeri* (Milano, 1830), apparsi l'anno stesso in cui la Francia occupava il paese, quanto nello *Specchio geografico e statistico dell'Impero del Marocco* (Genova, 1834, pp. 364, con carta di Gerolamo Segato alla scala di circa 1: 3.500.000). È questa senza dubbio un'opera per i suoi tempi assai notevole, ricca di dati su un paese rimasto fino all'inizio del corrente secolo assai poco conosciuto. La parte geografica viene ripartita in 3 sezioni: 1) corografia = statistica fisica e descrittiva; 2) etnografia = statistica morale e positiva; 3) nomografia = statistica civile o applicata (con dati sull'amministrazione). Come abbiamo detto, la descrizione è in parte derivante da conoscenze dirette, che si rivelano non tanto nel capitolo fisico (pp. 1-34), quanto nella descrizione delle città e nelle forme delle abitazioni, sia permanenti che temporanee con cenni a quelle trogloditiche. Anche il capitolo sugli aspetti etnici (pp. 67-92) appare ben condotto; così nella popolazione, che già allora era assai mista (Arabi, Berberi, Mauri, Ebrei, Negri) tiene distinti tra i Berberi (o Amazirghi) quelli dediti alla pastorizia e all'allevamento dagli Scelocchi, che traggono invece le loro risorse dall'agricoltura e dall'artigianato. Anche le pagine dedicate alla attività economica (pp. 93-162) rivelano larga conoscenza del paese e si basano su dati di prima mano; basterà accennare al flagello delle locuste, al legno e all'olio di argan (tratto da *Argania sideroxylon*), alla coltura della canapa (da cui si ricava anche l'hasish), ai cavalli arabi, alla descrizione delle vie carovaniere. L'ultima parte del volume presenta minore interesse, dato che è di carattere prevalentemente storico.

Concludendo possiamo dire che lo svedese Jacopo Gräberg di Hemsø, vissuto per la massima parte in Italia e nei paesi mediterranei nella prima metà del secolo scorso, anche se non ha segnato un'impronta profonda negli studi geografici, è stato un appassionato cultore della nostra scienza che ha fatto da tramite tra popoli diversi.

ELIO MIGLIORINI

## RECENSIONI

Lavinia Mazzucchetti, *Novecento in Germania*, Milano 1959.

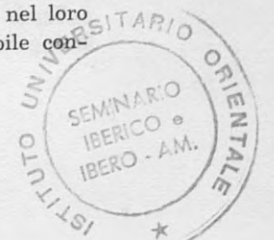
È il libro del cinquantenario, la testimonianza e il compendio di una vita tutta rivolta, per usare le parole dell'autrice, « con curioso acume » alla letteratura e alla civiltà tedesche. E, come in tutte le commemorazioni, l'elemento specificamente critico cede il posto alla visione d'insieme, a un rapporto più libero e più caldo con l'argomento, che qui si esprime chiaramente nella scelta stessa dei testi. Della sua vastissima produzione, infatti, l'Autrice ha preferito raccogliere quegli articoli che fossero, più che saggi interpretativi, colloquio, incontro, ricordo personale. Così è per Thomas Mann, Hofmannsthal, Werfel, Zweig, Wiechert, Dehmel o Roth e Eisner; e nel grande e variopinto affresco che ne risulta il ritratto più vivo è proprio quello apparentemente più nascosto: il ritratto della Mazzucchetti. Chi la conosceva solo come traduttrice insigne e acuta saggista, la vedrà ora giornalista e intervistatrice, laureanda in lettere a Milano e studentessa a Monaco, professore ordinario a Genova e libera scrittrice a Zurigo. La molteplicità dei suoi interessi, la ricchezza delle cognizioni, il numero e la qualità delle amicizie stupiscono, ma ciò che soprattutto colpisce il lettore d'oggi è la vigile solerzia con cui

il suo spirito seppe identificare fin dal loro nascere i principali fenomeni contemporanei e la sicurezza del giudizio nel classificarli. La valutazione dell'Espressionismo nel 1924, la critica al pensiero politico di Thomas Mann negli anni della sua crisi, il commento a Kafka quando era ancora uno sconosciuto e a Rilke che, ancora vivente, era già oggetto di scandalo ma non ancora di culto, sono prova di una intelligenza e di un gusto che si potrebbero definire intrepidi. E se ciò è vanto della scrittrice, ancor più degni di ammirazione sono i suoi giudizi morali: sulla questione ebraica (riconosciuta nella sua gravità fin dal 1919), sul nazionalismo dei tedeschi, sulle colpe di chi subì il ricatto nazista, (si veda il severo processo a Hauptmann). Nel raggiungimento di una duplice certezza, estetica e morale, si compendia dunque l'opera mediatrice della Mazzucchetti, che ci auguriamo di cuore possa durare molti anni ancora.

A. M. DELL'AGLI

Gottfried Stix, *Mythos. Tragik. Christentum*, Roma 1959.

L'opera dello stiriano Max Mell costituisce, in ordine di tempo, l'ultima compiuta espressione dell'arte e della cultura austriache nel loro multiforme ma inconfondibile con-



fluire di toni e motivi. Nutrito di umanesimo (tradusse tra l'altro le lettere di Enea Silvio Piccolomini) e insieme di quell'arte popolare barocca che in Austria ne fu la continuazione, Mell seppe fondere questi due elementi elevandoli sul piano di una realtà non più solo locale e affermandosi degno continuatore di quella tradizione che, risalendo a Grillparzer, trovò poi in Hofmannsthal la sua più completa realizzazione artistica. Non stupisce quindi che, nella sua versatilità di autore epico, lirico e drammatico, l'amore per la scena occupi un posto dominante e si esprima nelle forme più tipiche della secolare tradizione teatrale austriaca quali il dramma sacro e la leggenda cristiana o pagana: storie esemplari, cioè, della salvezza di un'anima, cui lo sconvolgimento della prima guerra mondiale e del dopoguerra dava nuova e urgente attualità. Della vasta produzione di Mell, Gottfried Stix analizza solo le due tragedie più tarde e significative, *Die sieben gegen Theben* e *Der Nibelunge Not*, nelle quali il mito rivive libero dall'astrattezza e dall'intellettualistica stilizzazione in cui si era andata configurando nel corso di secoli privi di fede e riacquista tutta la sua tragica realtà. L'elemento tragico, infatti, cioè il dolore, il dubbio, la coscienza delle eterne antinomie dell'essere umano, sono, in tempi increduli come i nostri, la premessa indispensabile di ogni opera di chiarificazione, il primo passo verso quella conoscenza e accettazione delle cose basate sull'amore che nel Cristianesimo si attua.

E, da questo punto di vista, il mito che, pur ignorando la tra-

scendenza, riconosce la necessità del dolore e della morte come sola possibile vittoria sul caos e sul sovvertimento dei valori, è preparazione alla spiritualità cristiana. Questo dimostra la figura di Antigone, il cui amoroso sacrificio (per più d'un verso simile all'immolarsi di Cristo) è trionfo sulla morte e promessa di riscatto: quello stesso riscatto che resta invece negato ai protagonisti del dramma nibelungico dove nessuno, se non Dietrich — peraltro impotente a mutare il corso degli eventi —, comprende la lezione del dolore né, pur definendosi cristiano, riconosce nell'amore il segno del divino in terra. Eterno eppure singolarmente attuale è dunque il tema di questo libro, che Stix svolge con una competenza e una partecipazione cui solo nuoce un certo tono a volte vagamente didascalico.

A. M. DELL'AGLI

Paolo Chiarini, *Bertolt Brecht*, Bari 1959.

È da un pezzo ormai che Brecht rappresenta una delle figure più dibattute della critica, un punto obbligato di riferimento e di discussione ogni volta che si vogliono analizzare le tendenze e le direttive della cultura moderna. La sua adesione al comunismo, infatti, benché di antica data, ha acquistato particolare risalto in seguito alle recenti vicende politiche, alla posizione da lui assunta nella Deutsche Demokratische Republik e alle polemiche che, nell'altra Germania, ne seguirono. Il suo nome ha così varcato i confini della letteratura per acquistare il valore

di paradigma, di esempio ufficiale e rappresentativo dell'arte socialista. È chiaro perciò che il giudizio su di lui è sempre stato bifronte, irrimediabilmente condizionato al colore politico del giudice. Questa del Chiarini è critica marxista, cui va tuttavia riconosciuta una precisa intelligenza dei limiti brechtiani, lì dove lo scrittore tenta la trasposizione artistica della sua ideologia.

È vero infatti che il Chiarini si affretta a staccare il suo autore dall'Espressionismo (ed è forse utile ricordare a questo proposito che Lukács vedeva in esso non solo un prodotto della decadenza, ma addirittura una manovra diversiva per distogliere l'attenzione dalla vera lotta di classe), contrapponendo all'astrattezza critica e all'idealismo più o meno mistico degli espressionisti l'atteggiamento costruttivo e pedagogico di Brecht; ma è poi altrettanto vero che proprio le sue opere più impegnate, quei «Lehrstücke» come *Der Jäsager* e *Der Neinsager*, *Die Massnahme* e *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* gli si rivelano inequivocabilmente come fallimenti artistici, altro non essendo che una schematica e programmatica applicazione del marxismo alla costruzione drammatica. Pare cioè, giustamente, al Chiarini che alla straordinaria capacità di penetrare il mondo borghese e di denunciarne le storture si contrapponga in Brecht un'incapacità a descrivere la concreta realtà socialista, sia sotto forma di coscienza di classe che di ordinamento instaurato. Tali limiti sarebbero indirettamente confermati dalla riuscita sul piano artistico di opere come *Leben des Ga-*

*lilei*, *Mutter Courage und ihre Kinder* e *Der gute Mensch von Sezuan* che dalla più stretta tematica marxista sono lontane non solo nel tempo e nell'ambiente, ma anche nei mezzi d'espressione, rappresentando un ritorno ai modi tradizionali della drammaturgia aristotelica, cui pure Brecht aveva dichiarato guerra in nome del suo nuovo teatro epico. E qui appunto ci pare che le argomentazioni del Chiarini, generalmente serrate e convincenti, mostrino il loro punto debole, nel tentativo di conservare a Brecht tutta la sua coerenza di scrittore e di teorico del teatro. La sua assicurazione che, anche in questa più matura e felice stagione della sua produzione, Brecht «non ripudi il suo passato», «non receda dalle sue posizioni» (p. 269), può esser vera in sede biografica, ma non convince il lettore o lo spettatore dei drammi migliori, il quale difficilmente avrà altra sensazione se non quella che l'autore miri esattamente alle stesse cose cui, da Aristotile in poi, mirano tutti i drammaturghi: a suscitare la partecipazione degli spettatori, la simpatia col personaggio, perfino, oseremmo dire, la commozione. Non si tratta soltanto della ninna-nanna di Mutter Courage. La morte di «quella povera bestiolina» che è Kattrin, la preghiera dei contadini, l'idillio di Shen Te e il suo dialogo col figlio futuro sono brani dove, a nostro avviso, non c'è spazio per «l'effetto alienante» né per «il fecondo dissenso critico»: concetti del resto che, nati in sede di discussione e di esercitazione registica o recitativa, hanno il difetto di tener poco conto delle esigenze del pubblico. Non siamo quindi

certi che il libro del Chiarini raggiunga quel definitivo ed equilibrato giudizio sull'argomento che, come egli osserva nell'Avvertenza, manca ancora da noi, ma indubbiamente vi contribuisce. Ispirato come è da un'intima adesione ma sorretto contemporaneamente da una amplissima conoscenza dei testi e della critica, esso si può non accettare *in toto*; tuttavia resta un lavoro ben positivo e particolarmente utile allo stato attuale della indagine brechtiana in Italia.

A. M. DELL'AGLI

Paolo Chiarini, *Letteratura e società*, Bari 1959.

Compongono questo volume quattro saggi; due su Lessing (i più notevoli), uno su Eichendorff e l'ultimo, che è anche il solo inedito, su Heine. In tutti si sottolinea la concezione sociale che dell'arte ebbero, più o meno dichiaratamente, gli autori studiati e in ciò è la ragione del titolo; eccessiva appare tuttavia l'affermazione introduttiva del Chiarini, secondo la quale da questo sguardo d'insieme non sarebbe difficile capire «l'evoluzione dell'idea di lavoro intellettuale dal tramonto dell'Aufklärung... sino alla prima voce di realismo poetico nella letteratura tedesca». Eccessiva perché tre casi non basterebbero in nessun modo ad esemplificare alcunché, tanto meno quando, come questa volta, i tre studi non siano nati originariamente da uno stesso proposito, ma solo più tardi siano stati inseriti in un discorso generale.

Prova ne sia che il saggio su

Heine, composto per l'occasione, è di tutti il più coerente, teso come è a tracciare l'itinerario spirituale di questo scrittore, posto a cavallo tra il morente romanticismo e il realismo dei tempi nuovi, aperto alle voci di un rinnovamento sociale e democratico ma incapace di giungere a un vero ideale politico, proprio per la profonda scissura del suo essere che finisce col respingere, istintivamente e poeticamente, la prosa di quel programma che in sede storiografica aveva accettato. Altra figura di passaggio, divisa tra l'aspirazione romantica a un'assoluta libertà individuale e il bisogno di una maggiore partecipazione alla realtà sociale, è Eichendorff. Il suo conservatorismo non è che il tentativo di temperare la poesia e la scapigliatura della scuola di Heidelberg con la prosa borghese del Biedermaier e il suo cattolicesimo è il mezzo di fusione fra cielo e terra, umano e divino. Nel momento della massima tensione tra l'espandersi del proprio io e la rinuncia «pacificata e costruttiva», nell'attimo fecondo della crisi nascerebbe dunque la più alta poesia di Eichendorff... al quale tuttavia l'A. non sembra rendere del tutto giustizia, se può considerarlo figura «senz'altro più sbiadita e generica» (p. 148) di tanti altri romantici, ivi compreso Achim von Arnim!

Di maggiore ampiezza, non solo nelle proporzioni ma nella ricchezza dei temi e della documentazione bibliografica, sono i saggi su Lessing. Anche qui il critico mira a sottolineare la concretezza, l'aderenza alla realtà del pensiero lessinghiano, sia sul piano generale della sua concezione storica, sia su quello

più strettamente tecnico della funzione e struttura del teatro, così come esse vengono illustrate nella *Hamburgische Dramaturgie*. La scolastica e rigida erudizione illuministica, cui pure Lessing pagò più di un tributo e non solo negli anni giovanili, andrà infatti sempre più evolvendo in una concezione viva e operante del sapere e della conoscenza, mentre all'interpretazione meramente filologica della storia si sostituirà, soprattutto nell'analisi del fatto religioso (*Nathan e Erziehung des Menschengeschlechts*), una valutazione concreta e dinamica di essa, che influenzerà non solo l'irrazionalismo di Herder ma anche il pensiero di Hegel e della sinistra hegeliana. Analogamente, l'aristotelismo di Lessing non sarà pedissequo *Epigonentum*, ma il termine di confronto, lo spunto per una infinità di osservazioni tendenti sempre più a passare dal campo strettamente tecnico a quello più generalmente estetico e letterario, per sfociare finalmente in un inquadramento sociale del teatro come organo di quella classe borghese alla quale era affidato il compito dell'educazione culturale e morale della nazione.

A questa istanza pedagogica (la cui analogia con l'estetica marxista e col teatro, ad esempio, di Brecht il Chiarini spinge senz'altro troppo oltre) si ricollega gran parte del realismo di Lessing, che è opposizione alla ridondanza barocca e alla leziosità rococò, temperamento del razionalismo illuministico non meno che del sensualismo inglese, opera di mediazione, insomma, da cui prende le sue origini il teatro tedesco moderno.

A. M. DELL'AGLI

Ladislao Mittner, *La letteratura tedesca del Novecento*, Torino 1960.

Libro affascinante ma disuguale, questa Letteratura tedesca del Novecento risponde più propriamente al suo titolo solo nella parte centrale dove, in un centinaio di pagine, si tratteggia il processo letterario svoltosi in Germania dall'età guglielmina ai nostri giorni. Il lato positivo di una trattazione così schematica consiste nell'automatizzata eliminazione del superfluo e anche del non strettamente necessario, nell'imporsi cioè di una scelta, che porta subito all'identificazione dell'essenziale e del chiarificante. Il rovescio della medaglia non sarà dato dunque da una mancanza quantitativa di nomi o di date, ma da una certa (inevitabile) insufficienza di motivazione quando si tratta di valutare l'opera complessiva di un determinato autore. Il severo commento a Werfel, ad esempio, acquista, breve e perentorio come è, il tono di un giudizio sommario; inversamente, un'analisi appena un po' più ampia degli scritti di Wiechert non avrebbe probabilmente potuto non tener conto della parte di *Kitsch* che tanto spesso inquina l'idillica rappresentazione della sua «vita semplice». Trattandosi tuttavia, come sottolinea l'autore, di semplici precisazioni di storia letteraria, l'osservazione è marginale e non sminuisce i pregi di chiarezza ed essenzialità dell'analisi critica. A questa parte generale seguono alcuni capitoli rispettivamente dedicati a Kafka, a Brecht e alle ultime «scoperte» del momento: Musil, Broch e Doderer. Il più bello è forse quello su Brecht, che scopre, accanto alla du-

rezza dell'attivista rivoluzionario, la vena rintuzzata ma inesauribile della sua umana «Freundlichkeit»; il più combattivo quello su «Kafka senza kaffismi», che rifiuta ogni incasellamento preordinato dello scrittore boemo, studiandone l'opera alla luce del solo dato che spontaneamente s'offre al lettore non prevenuto: la crisi dell'uomo senza casa «vissuta come sostanza imprescindibile dell'esistenza» (p. 150). E poiché in questa sua incapacità a crearsi una dimora (materiale e spirituale, linguistica e affettiva) Kafka è e si sente insieme vittima e colpevole, la sua ambiguità non potrà mai essere risolta: egli stesso ce lo impedisce, perché la sua arma «è la frode» (p. 208) e la sua arte caricaturale «è quella dello iettatore che è tanto infelice da non poter non rendere infelici quelli che gli stanno attorno» (p. 261). Quanto poco Mittner si preoccupi di passare per iconoclasta emerge anche dal saggio sulla holderliniana *Friedensfeier* e da quello — il meno felice di tutti — su Schiller che, nel pieno delle celebrazioni per il bicentenario della nascita, pur rendendo giustizia alla generosità dell'impegno, sottolinea i limiti di una poesia poco spontanea che «prima piacque perché era retorica della libertà e poi spiace perché era retorica» (p. 138). Questi pochi esempi bastano a mostrare quanto aperta, libera e originale sia la critica del Mittner (si noti ancora la sua definizione, tutta controcorrente, di Thomas Mann «decadente longevo» ancorato perfino nel *Doktor Faustus* al mondo ottocentesco borghese da cui prese le mosse). Ma veramente superiore si rivela la sua facoltà in-

terpretativa nei saggi goethiani che compongono la prima parte del volume, dove, da una materia apparentemente già tutta scoperta, sa trarre spunti inattesi e felicissimi, frutto di una padronanza assoluta dell'argomento e di una fedeltà altrettanto assoluta al dato storico e espressivo. Ne deriva (accanto a un'interessantissima analisi del paesaggio italiano come paesaggio dell'animo goethiano) la magistrale ricostruzione spirituale di un Goethe eletto e vittima degli dèi, «affascinatore affascinato», seduttore e pedagogo in un'alternanza che è il segreto della sua armonia interiore e che dirige la stessa vicenda di Werther dove, lungi dall'identificarsi col suo personaggio, l'artista condanna proprio quella volubilità, quel diletterismo delle emozioni, quell'ozioso egocentrismo che erano una parte (ma solo una!) di lui stesso. Per chi conosce da tempo l'opera del Mittner (il bel libro su Thomas Mann, per nominarne solo uno, è del '36) i pregi di questi saggi non sono una novità: sono una sempre rinnovata sorpresa, la conferma di un valore che onora la germanistica italiana.

A. M. DELL'AGLI

Rodolfo Bottacchiari, *Storia della letteratura tedesca*, IV edizione aggiornata da R. Paoli, Roma 1960.

La Storia della letteratura tedesca di Bottacchiari, stampata tre volte dal 1941 al '47, è, soprattutto tra i nostri studenti, un testo troppo noto per essere qui presentato. Questa quarta edizione, tuttavia, merita un discorso a parte perché,

uscita postuma, è stata riveduta e completata da Roberto Paoli, che ha riscritto il capitolo conclusivo, dal 1890 ai giorni nostri, arricchendolo dei nomi e dei dati critici che sono venuti allineandosi negli ultimi tredici anni di vita letteraria in Germania. Nella premessa il Paoli ci informa direttamente del debito di gratitudine che lo ha spinto ad assumere l'incarico di continuare l'opera di un autore che pure non aveva con lui «nessuna affinità di scuola, di formazione, di orientamento politico» e del suo proposito di adeguarsi ai caratteri generali del libro per non spezzarne l'unità. Benché questo risultato sia stato senz'altro raggiunto, molti particolari tradiscono (e ciò è giusto e naturale) l'orientamento personale del gusto; e, come l'interesse del Bottacchiari per alcuni problemi della spiritualità tedesca risalta, ad esempio, nel capitolo dedicato a Hölderlin, così molti tratti rivelano subito in Paoli lo studioso particolarmente votato agli aspetti più attuali dell'espressione letteraria. Caratteristico è a questo proposito nel pur breve (necessariamente, data l'economia generale del libro) paragrafo su Hofmannsthal, l'accento alla «Lettera di Lord Chandos», che tanto rilievo ha assunto nella critica più recente come una delle prime testimonianze sulla crisi dell'arte moderna. Oppure lo spazio riservato a Kafka e l'impegno della sua caratterizzazione al lume degli ultimi sforzi interpretativi. O, infine, l'importanza assegnata all'esame di quel convulso ma fondamentale momento che fu l'espressionismo e alla situazione del romanzo contemporaneo. Accompagnati dall'in-

dicazione delle loro opere più significative, figurano poi in rapido elenco gli scrittori delle ultime leve, mentre, di pari passo, si è estesa la bibliografia che segue in appendice.

Tutto lascia dunque pensare che, pur nei limiti del suo schematismo, questa storia della letteratura tedesca continuerà ad essere un pratico strumento di lavoro e un'utile base per chi voglia iniziarsi allo studio di una così vasta e affascinante materia.

A. M. DELL'AGLI

Benno von Wiese, *Schiller*, Stuttgart 1959.

Il bicentenario della nascita di Schiller ha trovato in Germania la sua più valida celebrazione in una serie di studi e di monografie che ha visto impegnati molti dei più noti critici. Tra questi, Benno von Wiese è senza dubbio uno dei più qualificati, non solo per essersi già a più riprese occupato del grande svevo (ricordiamo qui il volume *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* e la rassegna bibliografica intitolata *Schiller-Forschung und Schiller-Deutung von 1927 bis 1953*), ma anche, su un piano più generale, per le sue ben note qualità di interprete e di studioso. Chi ha letto il libro su Mörke o l'interpretazione delle più celebri novelle tedesche da Goethe a Kafka sa come in lui si uniscano intuizione e erudizione, chiarezza e pregnanza, amabilità del discorso e profondità di pensiero; come l'informazione, il particolare, non resti mai un *curiosum*, ma venga raccolto solo per circoscrivere e illumi-

nare il problema di fondo; come, infine, ogni argomentazione storico-filosofica venga posta a diretto confronto col testo, che rimane l'inviolabile criterio per l'accettazione o meno di tesi più generali. Posto innanzi al difficile compito di ricostruire un'intera e così ricca personalità in tutte le fasi e le forme del suo sviluppo, l'A. ha saputo conservare queste qualità, evitando di sperdersi nelle analisi parallele della multiforme produzione schilleriana (di lirico e di drammatico, di filosofo e di storico) e riportando invece ogni sua attività a quel centro ideale che tutte le promuove e le collega. Convinto infatti che le correnti posizioni critiche dello storicismo e dello psicologismo non permettano la totale comprensione del poeta, egli porta la sua interpretazione sul piano metafisico, identificando nel problema teologico il punto di partenza del pensiero schilleriano, che si esprime, secolarizzato, nella creazione artistica.

Respingendo, da quel nobile studioso che è, ogni tesi aprioristica, il von Wiese accompagna e giustifica questa sua interpretazione, basata su contenuti ideali, con l'esame dell'ambiente storico in cui Schiller visse, sottolineando il peso che ebbero su di lui le esperienze giovanili: la tradizione pietistica così viva ai suoi tempi in Svevia, l'educazione familiare, il rapporto personale col padre venerato e temuto insieme come l'immagine stessa di Dio, tutti quegli elementi, cioè, che convergono una prima volta nella lirica dell'anno 1782 per esprimersi poi più chiaramente nei primi drammi. In senso teologico infatti, e non politico o psicologico, va intesa la rivolta di

Karl Moor, come dimostra la figura centrale del padre, simbolo di un ordine perduto da ristabilire e rappresentante sulla terra di quel supremo «Judex» che, secondo il racconto di Frau von Wolzogen, Schiller avrebbe invocato sul letto di morte. Lo stesso nocciolo teologico è racchiuso nel *Fiesko* (dove la nemesi storica, apparentemente insita nelle cose, altro non è che il riflesso del volere divino) e in *Kabale und Liebe*, che resta bensì il dramma della borghesia, purché non si consideri questa nei termini attuali di rivendicazioni politiche o morali, vale a dire come classe, ma come espressione di un ordine basato ancora sull'autorità paterna e ormai sconvolto nei suoi valori portanti. La morte di Luisa e Ferdinando, vittime di questo sconvolgimento, non chiede giustizia solo agli uomini, ma al «foro dell'eternità» e tutta la scena finale è costruita appunto come giudizio di Dio. Il graduale allontanarsi di Schiller dalla fede cristiana, che ebbe luogo proprio in quegli anni, non annullò questa idea di trascendenza, ma la trasformò, includendola nella nostra stessa esistenza sotto forma di storia: la libertà e la salvezza promesse da Dio verranno cioè realizzate dagli uomini in un processo evolutivo che pone la «Weltgeschichte» come «Weltgericht». Gli studi filosofici e soprattutto storici, l'amicizia con Wieland e la lettura dei classici negli anni tra l'88 e il '93 e, in seguito, lo stretto commercio con Goethe porteranno al progressivo acquisto di un nuovo senso della realtà, nel quale questa idea messianica da cui nacque il *Don Carlos* cederà il posto a una visione più

cruda della fatalità storica, cui non presiede più l'illuministica ragione, ma la natura in tutta la sua insondabilità. La possente figura di Wallenstein, alla quale manca l'impronta del sublime ma non l'ambigua grandezza del fenomeno naturale, è la più superba incarnazione di questa nuova prospettiva storica iscritta ancora una volta in una tematica religiosa. Il destino di Wallenstein, infatti, non è che il segno visibile della nemesi, di una forza oscura cioè, che agisce in e oltre la storia, la cui tragica fatalità al di fuori di ogni categoria razionale o morale è magistralmente sottolineata nel motivo dell'astrologia. Così il trascendente resta, sia pure col segno dell'ambiguità, il centro dell'opera schilleriana e la eredità cristiana continua ad agire in lui anche se la persona di Cristo ha perso ogni importanza. Di volta in volta col nome di verità, bellezza, santità, natura o ideale, il trascendente rappresenta quella perfezione irraggiungibile sulla terra ma conquistabile nella morte liberamente accettata (Maria Stuarda o Giovanna) o nella felice (ma eccezionale) fedeltà di un Tell alla natura e alla famiglia, primo nucleo umano in cui si rispecchia un ordine voluto da Dio. Fin nel *Demetrius* e nel problema della legittimità del potere permangono il rapporto padre-figlio e l'incombere di un tribunale divino sulle vicende terrene che già costituivano il perno dei drammi giovanili. L'averne identificato in questa istanza religiosa il momento centrale della spiritualità schilleriana, riconoscibile nella produzione drammatica non meno che in quella lirica e speculativa in genere, costituisce dun-

que il grande apporto personale di Benno von Wiese all'indagine critica. Ma con ciò, naturalmente, si è lungi dall'aver esaurito il commento al suo poderoso volume, che la mole stessa (oltre 800 pagine) sottrae a un compiuto e particolareggiato esame. La finezza di alcune pagine interpretative (sul *Wallenstein*, ad esempio, o sulla lirica classica), l'ampiezza con cui sono trattati anche gli scritti minori, la difesa della «Gedankenlyrik», la analisi delle divergenze e delle affinità con Goethe, son tutte cose che meriterebbero un più ampio discorso. Il risultato finale, comunque, al quale in definitiva dobbiamo limitarci, è la nascita di un libro ammirevole, che non solo, come è detto nella introduzione, rende un servizio alla memoria di Schiller e alla comprensione delle sue opere, ma che a questa comprensione offre nuove basi ricostituendo, attraverso e oltre le sfaccettature di una ricchezza quasi inesauribile, la fondamentale unità di questo spirito d'eccezione.

A. M. DELL'AGLI

*Die deutschen Gedichte der Vorauer Handschrift (Kodex 276 - II. Teil). Faksimile-Ausgabe des Chorrherrnstiftes Vorau unter Mitwirkung von Karl Konrad Polheim. Akademische Druck und Verlagsanstalt Graz 1958. XXII S. Vorsatzblatt, Bil. 74-139, Bl. 183.*

Auf die Faksimile-Ausgabe der *Kaiserchronik des Stiftes Vorau* (Graz 1953) folgte 1958 die Reproduktion der andern frühmittel-

hochdeutschen Texte des Vorauer Kodex 276 (früher Nr. XI). Diese überaus wertvolle Sammelhandschrift enthält im ersten Drittel (Bl. 1-73) die *Kaiserchronik* (alter Text mit 17283 V.), im letzten Drittel die lat. *Gesta Friderici* Ottos von Freising (Bl. 136-183). Der mittlere, nunmehr faksimilierte Teil ist eine Zusammenstellung verschiedener Gedichte (Bl. 74-135): 1. *Vorauer Bücher Mosis* 2. *Die Wahrheit* 3. *Summa Theologiae* 4. *Lob Salomons* 5. *Die drei Jünglinge im Feuerofen und Ältere Judith* (= *Von Gottes Gewalt* in Polheims Benennung) 6. *Jüngere Judith* 7. *Vorauer Alexander* 8. *Gedichte der Ava* (*Leben Jesu, Antichrist, Jüngstes Gericht*) 9. *Vorauer Sündenklage* 10. *Ezzos Gesang* 11. *Priester Arnold, Von der Siebenzahl zum Lobe des Heiligen Geistes* 12. *Das himmlische Jerusalem* 13. *Gebet einer Frau*.

Dieser reichhaltige Mittelteil ist von Joseph Diemer, dem Entdecker der Vorauer Hs., 1849 herausgegeben worden. Einige Stücke daraus sind mittlerweile kritisch und versgerecht ediert worden, andre sind bis heute nur in Diemers verdienstvoller, wenn auch nicht fehlerfreier Ausgabe zugänglich, in welcher die Verse — der Hs. gemäß — nicht abgesetzt sind. Man muß daher diese Reproduktion mit noch größerem Dank als die der *Kaiserchronik* begrüßen. Sie wird sowohl dem künftigen Herausgeber eines einzelnen Denkmals dienen, wie auch dem Betrachter der Gesamths. und ihrer Komposition, wie schließlich dem Erforscher ihrer umstrittenen Herkunft. Nicht zuletzt wird sie den Studierenden kraft der

gleichmäßigen Schrift und der klaren Wiedergabe eine Anschauung vermitteln können.

Die Vorauer Hs. stellt schon seit langem eine Reihe von Fragen: Sind alle Teile des Kodex, sein lat. Teil miteinbegriffen, von vornherein einander zugeordnet gewesen, oder hat sie ein Zufall vereint? Seit wann gehört der Kodex, oder gehören seine Teile, der Vorauer Bibliothek an (seit Ende des 12. oder seit Ende des 13. Jh.s)? Ist ein Auftraggeber in Vorau zu suchen, und worin bestand gegebenenfalls der Auftrag? Falls es sich um eine planvoll angelegte Sammlung handelt: ist eine kompositorische Absicht zu erkennen, und was ergibt sich daraus für unser Bild von Wesen und Geltung der vorklassischen mhd. Literatur? Diese letzte Frage ist für den Literarhistoriker die wichtigste, um ihretwillen verdient der Kodex allgemeine Aufmerksamkeit. Da sie aber viele Vorfragen einschließt und ihre Behandlung manche Vorentscheidungen voraussetzt, spitzt sich leider die Erörterung zu zur Kontroverse zwischen wenigen Spezialisten. Mehrere Sachgebiete müssen besprochen werden: 1. Paläographie, Diplomatik, Bibliothekskunde; 2. Kloster- und Landesgeschichte; 3. Sprach-, Literatur-, Geistesgeschichte, also Germanistik im engeren Sinne. Alle diese Wissenschaftszweige gleich gut zu kennen, überfordert die Kraft eines Gelehrten, und Einseitigkeiten sind unvermeidlich.

Polheim gibt seinem Vorwort den Titel «Zur Struktur der Vorauer Hs.», er will die Hs. als Opus verstanden haben. Da über Herkunft und Abfassung keine wirklich beweiskräftigen zeitgenössischen Do-

kumente vorliegen, will er erneut überprüfen, was der Kodex selbst, die authentische Grundlage für alle Forschung, etwa auszusagen vermag. Die Gemeinsamkeiten zwischen dem deutschen und dem lat. Teil wiegen für ihn schwerer als die Unterschiede. Beide Teile stimmen überein in Format, Linierung, Material (Pergament und Hanffäden). Der lat. Schreiber weicht ab in der Benützung des Linien-systems, durch Numerierung der Quaternionen, durch Unterlassung von Rand-Vorschriften für die Initialen, durch seine Gliederungspraxis. — Die Untergliederung des deutschen Textes beschreibt Polheim im einzelnen, weil er daraus wichtige Schlüsse gewinnen will. Er findet in der Handhabung der Spatien und Initialen gewisse Prinzipien neben einigen Inkonsequenzen vor und kommt nach sorgfältigem Abwägen der vermutlich planvollen und der anscheinend planwidrigen Gliederungsmerkmale zu folgendem Ergebnis: Die *Kaiserchronik* einerseits, die *Gesta* andererseits geben sich als geschlossene Glieder zu erkennen — (man ist versucht, bildlich hinzuzufügen: als Seitenflügel) — und zwar die *Kaiserchronik* durch ihre relativ schwachen Unterteilungsversuche, die *Gesta* durch ihre abweichende Gliederungstechnik. Der Mittelteil aber zeigt deutliche und systematische Innengrenzen: drei- bis fünfzeilige Initialen eröffnen die einzelnen Gedichte, während Strophen durch kleinere Initialen markiert werden. Im Gesamt-Kodex stellt Polheim drei dominierende Cäsuren fest: zwei vollziehen die große Dreiteilung, eine aber verlaufe durch die

Mitte (des Ganzen wie auch des Mittelteils), nämlich zwischen *Jüngerer Judith* und *Alexander*. Indem Polheim die wahrscheinlichen Lücken der Hs. abschätzt und in seine Rechnung einbezieht, gewinnt er das Bild einer symmetrischen Komposition des Kodex (aus 9 + 9 (?) + 9 Pergamentlagen), und er verdeutlicht dieses Ergebnis durch eine tabellenförmige Übersicht.

Sodann sucht er die Beziehung zu erkennen zwischen der ersichtlichen formalen Gliederung und der gegebenen Anordnung des Inhalts, und er gelangt — anknüpfend an Müllenhoff, Scherer, Ehrismann, Frings, de Boor — zu der Folgerung, daß der Kodex eine sinnvoll gefügte «Einheit und Ganzheit» darstelle. Drei weltliche Stücke, *Kaiserchronik*, *Alexander* und *Gesta*, bilden Anfang, Mitte und Schluß, dazwischen liegen zweimal sechs geistliche Gedichte, im wesentlichen gruppiert nach Altem und Neuem Testament. Solche Auffassung der Sammelhandschrift als eines *Sinngefüges* ist durchaus bündig. Sie ist nicht grundsätzlich neu, doch ist sie von neuem durchdacht, und es sind die Gesichtspunkte der jüngeren literarhistorischen Forschung berücksichtigt, welche stark auf formale Kriterien, auf *Zahl- und Maß-Beziehungen* achtet. Nur der allzu einfache Begriff 'weltlich' paßt nicht für die *Kaiserchronik*, er müßte modifiziert werden, da der Chronist selbst sich ja scharf absetzt gegen die eigentlich weltlichen Heldendichter.

Nach dieser Struktur-Untersuchung schließt sich Polheim der These Pius Fanks an, daß Probst Bernhard I. (Amtszeit 1185-1202)

als der geistige Urheber der ganzen Hs. anzusehen sei.

Polheim kann sich in manchem auf den Stiftsbibliothekar Pius Fank stützen (vgl. Beitr. Tüb. 78, S. 374 ff.), sein erbitterter Widersacher aber ist Hermann Menhardt (vgl. ebda S. 116 ff. 394 ff. und Anz. f. dt. Alt. 71, S. 74 ff.). Dieser bestreitet die ursprüngliche Einheit und die Vorauer Herkunft des Kodex. Auf Grund sehr spezieller Handschriftenkenntnisse meint er sichere Anzeichen gegen die Vorauer und für eine bayrische (Regensburger?) Herkunft beider Teile zu sehen. Auch bezweifelt er, daß Ende des 12. Jh.s in Vorau schon das literarische Klima für einen so großen Auftrag geherrscht habe. Vergleicht man die Argumentation der beiden Gegner, so stellt man etwas ratlos fest, daß sie mit ganz verschiedenen Methoden und Gesichtspunkten arbeiten, sie beweisen aneinander vorbei. Beispielsweise übergeht Polheim die Erscheinung des gestürzten *uo* (es erscheint in der Vorauer Hs. manchmal in nordbayr. Weise als *ov*), und Menhardt verwirft Polheims Initialenstudien als zwecklos. Bedenkt man, daß der mit der Hs. nächstvertraute Stiftsbibliothekar im Laufe seiner Tätigkeit die Ansicht geändert hat über eine so wichtige Frage wie den Zeitpunkt des Zusammenbindens, so verliert man fast den Mut, überhaupt eine Meinung zu fassen. Mich hat Polheim mehr durch seine beinahe intuitive Gewißheit als durch seine Beweisführung überzeugt. Sein bündiges Vorwort hinterläßt eine Überzeugung mit Vorbehalt. Noch sind Menhardts Behauptungen nicht völlig widerlegt.

Mit der großzügigen Sicht Polheims, die modernen wissenschaftlichen Tendenzen entgegenkommt, verbindet sich ein gewisser — an sich unverächtlicher — Heimatstolz (wie schon bei Diemer), während mit Menhardts paläographischer und philologischer Akribie eine spürbare Verärgerung (Anz. 71) einhergeht. Man empfindet den unerfüllbaren Wunsch nach einer neutralen Instanz, die alle Kriterien zu ermessen wüßte. Es sind zu viele Unbekannte im Spiel, und manches läßt mehrere Deutungen zu.

Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen. Weiterhin müssen die Argumente geprüft, müssen nach Kräften neue gewonnen werden. Wer immer sich mit diesen frühmhd. Texten befaßt, wird künftig die Reproduktion zur Hand nehmen. Nicht in allem ersetzt sie eine Autopsie, z. B. nicht in Fragen der Farbe, aber sie führt weiter als die Drucktexte. Man kann auch nach ihr zitieren, während bei der Reproduktion der *Kaiserchronik* eine Blattnumerierung versäumt wurde. Alles in allem: ein schönes und ein wichtiges Buch.

ELFRIEDE STUTZ

*A Casebook on Ezra Pound* a cura di W. Van O'Connor e E. Stone (Thomas Y. Crowell Co.), New York 1959, pp. 179 (2<sup>a</sup> ristampa, maggio 1959).

Per offrire agli studiosi di Pound materiale critico e biografico di prima mano, William Van O'Connor dell'Università del Minnesota e Edward Stone dell'Università del-

l'Ohio, hanno raccolto in questo volume gli articoli critici e di attualità pubblicati dai maggiori quotidiani e dalle riviste degli Stati Uniti d'America dal giorno in cui il poeta si costituì alle autorità militari americane in Italia (1945) (era ricercato per aver partecipato, durante la guerra, alle trasmissioni di Radio Roma), fino al giorno della sua liberazione dal St. Elizabeth's Hospital di Washington e del suo ritorno in terra italiana (1958). Il libro, edito assai sobriamente in brossura, porta in fondo estratti dei discorsi tenuti alla radio e una vasta bibliografia, che potrà essere utile a chi voglia dedicarsi agli studi poundiani.

Dopo una serie di brevi brani tratti dai quotidiani, incontriamo in questo volume un articolo di George Dillon, direttore di «Poetry» (la rivista a cui Ezra Pound collaborò per molti anni come *foreign editor*), intitolato *A Note on the Obvious* del settembre 1946, in cui l'autore apre la discussione sui meriti della poesia di Pound, sostenendo che, se il poeta fosse stato trovato pienamente colpevole e condannato a morte, la sua figura sarebbe assai più interessante di quanto non ci appaia ora (p. 26). Intendendo tuttavia sceverare la questione politica dalla sua opera poetica, egli annunzia la pubblicazione, nelle pagine di «Poetry», di un «symposium» di articoli su Pound.

L'opposizione che l'articolo incontrò si sarebbe calmata, se il 20 febbraio 1949 un comitato di dodici Fellows of American Letters della famosa Library of Congress di Washington D. C., tra cui Conrad Aiken, W. H. Auden, Louise Bogan, T. S. Eliot, Robert Lowell,

Karl Shapiro, Allen Tate, Robert Penn Warren, non avessero aggiudicato il lauro poetico del Bollingen Award, per la migliore opera di poesia del 1947, ai *Pisan Cantos* di Pound. Si accese così una polemica che coinvolse i nomi più famosi della letteratura americana. Il comitato, accusato di fascismo e di antisemitismo, fu costretto a difendere il proprio operato, mentre la Library of Congress decise di non assegnare altri premi letterari e di devolvere il Bollingen Award all'Università di Yale. Aveva aperto la controversia un articolo violento e sarcastico di William Barrett, *A Prize for Ezra Pound*, pubblicato nella «Partisan Review» dell'aprile 1949, in cui si chiedeva che Pound venisse processato. Karl Shapiro, nella stessa rivista dichiarò di essersi astenuto dal voto (p. 54-66) e di essere stato contrario a Pound. Louise Bogan invece affermò che «Pound's imprisonment in Pisa seems to have brought him back to art and to life», soggiungendo che da quell'opera traluce, insieme alla grande erudizione di Pound, la sua eccezionale acutezza di osservazione e il sentimento della pietà (p. 31).

I punti centrali del *Casebook on Ezra Pound* sono però, a mio avviso, gli articoli di David Park Williams, *The Background of The Pisan Cantos*, pubblicato in «Poetry» (gennaio 1949); di Robert L. Allen, *The Cage* in «Esquire» (febbraio 1958), e di David Rattray, *Weekend with Ezra Pound*, in «The Nation» (16 novembre 1957). I primi due sono indispensabili per comprendere i *Pisan Cantos*: l'uno per le finissime osservazioni sulla poesia poundiana, l'altro per l'aspetto bio-



grafico e umano, descrivendo tra l'altro, in modo crudelmente realistico, il poeta esposto nella gabbia di ferro dei condannati a morte, in mezzo ad altre gabbie e celle di segregazione, mostruosi congegni di umiliazione e di tortura che l'uomo, accecato dall'odio e assetato di vendetta, ha ideato in tempi di vaste calamità. In quella gabbia nullo c'era se non una branda poggiata sulla nuda terra e un telone, unico riparo contro il sole e la pioggia. In quella gabbia il poeta ebbe agio di studiare la vita delle vespe e delle formiche. Quando infine i sanitari, vedendo le cattive condizioni di salute del già anziano poeta, gli concessero una tenda, una cassa su cui poggiare la macchina da scrivere e dei libri da leggere, egli poté di sera scrivere febbrilmente, imprecando contro gli errori di macchina, gli uomini politici, la guerra, l'usura.

L'usura! È la parola che incontriamo tanto spesso nei *Cantos*, il punto focale dell'idea economica di Pound, causa di una parte dei suoi guai. Quale sia quest'idea ce lo spiega Earle Davis nelle pagine sottili del suo saggio *Ezra Pound, Traitor and Poet*, pubblicato nel «Kansas Magazine» (1951), in cui, dopo aver accennato alla vita di Pound e alla sua poetica (quest'ultima riassunta così: «He tried to make words beautiful and expressive of the highest sentiments and emotions possible to our language», p. 81), asserisce che, secondo il poeta, il danaro e le banche dovrebbero essere controllate dallo Stato, e che un dittatore o un cervello accentratore capace di adoperare la propria potenza per il bene comune, dovrebbe rendere agevole agli

uomini di essere pagati per quel che producono, senza dare loro la possibilità di arricchire manipolando il danaro altrui. Su questo principio si basa l'ammirazione di Pound per lo stato corporativo socialista che, nel suo pensiero, garantirebbe veramente un guadagno adeguato alla produzione (pp. 82-3). Identica filosofia il Nostro credette di aver trovato in John Adams e in Jefferson.

L'articolo di David Rattray ci introduce poi nell'ambiente del St. Elizabeth's Hospital, in cui il poeta fu internato per dodici anni: poveramente vestito, circondato da pazzi, alloggiato in una misera stanzetta, con le scatole delle cibarie sotto il letto, visitato da pochi fedeli, che in quell'aria spettrale sembravano pazzi anch'essi, assistito però dalla tenera e fedelissima moglie, l'inglese Dorothy Shakespeare, sposata nel 1914, e che gli aveva dato due figli. La moglie lo aiutava anche nella correzione delle bozze delle opere che egli veniva scrivendo in quegli anni, in un'atmosfera davvero priva di ispirazione: I *Pisan Cantos*, *Section Rock-Drill 85-95 de los cantares*, forse *Thrones cantos 96-109*, e la traduzione inglese delle *Trachinie* di Sofocle.

Gli altri articoli formanti il volume in esame costituiscono un po' la storia della liberazione del poeta. In *The Case of Ezra Pound* («New Republic», 1° aprile 1957) Jack LaZebnik non solo commenta il volume di *New Directions* dedicato a Pound in occasione del suo settantesimo compleanno, ma parla di una prima istanza avanzata da Hemingway per ottenerne la libertà e della sua proposta di farlo

ritornare in Italia. Già Giovanni Papini nel 1955 aveva inviato una lettera alla signora Clara Luce, allora ambasciatore degli Stati Uniti in Italia, in cui chiedeva la liberazione dell'insigne poeta. Anche Robert Frost aveva, fin dal 1955, fondato un comitato in favore di lui. Egli inviò alla Corte Suprema di Washington un appello firmato da molti celebri scrittori, che riconoscevano l'influsso esercitato dalla sua poesia sui loro scritti e ne chiedevano la liberazione. Finalmente il 2 aprile 1958 il Dipartimento della Giustizia prese in esame la possibilità di rimettere al poeta l'accusa di tradimento e di farlo ritornare in Italia, dove egli avrebbe gradito trasferirsi.

Tra l'infuriare delle polemiche e l'internamento in clinica psichiatrica la fama di Pound era cresciuta considerevolmente anche in America, e la sua opera poetica veniva inclusa nei programmi di molti corsi universitari. Babette Deutsch, nell'articolo *The Teacher*, pubblicato nel numero del «Yale Literary Magazine», dedicato a Pound (Dicembre 1958), ha accostato il Nostro, come teorico della dizione poetica, a Orazio e a Coleridge (p. 152).

Gli articoli, dunque, raccolti sotto il titolo *Casebook on Ezra Pound* hanno soprattutto un valore biografico. Essi sono indubbiamente un importante documento di una epoca ancora così prossima e palpitante in noi, e ci fanno partecipare con commozione alle vicende del poeta americano, che ora è presentato con ragionamenti quasi inaccettabili alla nostra mentalità, ora emerge da queste pagine con una personalità potente e affascinante.

Dalla storia della sua vita affluiscono come in una rappresentazione corale di vasto respiro motivi e personaggi fra i più drammatici di tutta la storia degli ultimi quindici anni.

E. SCHULTE

Nemi D'Agostino, *Ezra Pound*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960, pp. 171.

Nella collana «Biblioteca di studi americani» diretta da Agostino Lombardo, ha visto la luce il volume di Nemi D'Agostino dedicato a Ezra Pound, che è da anni oggetto del suo studio, come dimostrano i suoi numerosi articoli sul poeta americano. Il D'Agostino annuncia nell'Introduzione che alla base del suo saggio sta la convinzione dell'importanza culturale dell'opera del Pound e del valore di una parte della sua poesia e della sua critica letteraria, pur intendendo dimostrare che il Pound è l'ultimo rappresentante del decadentismo anglosassone.

Se questa tesi potrà essere accettata limitatamente a una parte della produzione giovanile del poeta, non potrà peraltro sminuire la autorevole e determinante valutazione contenuta nell'articolo con cui T. S. Eliot nel 1946 metteva nel giusto rilievo l'opera poundiana, nata in un anelito di rinnovamento dell'espressione poetica, che interessò tutta l'Europa. Il Pound infatti cercò di sostituire al tradizionale procedimento espressivo un lavoro di scavo nell'interiorità della parola, che riconduceva il linguaggio nell'ambito di un canto scandito e chiuso. Che tuttavia la

fonte d'ispirazione delle prime raccolte di versi fossero i motivi dei decadenti non lo si può negare. Nell'analisi della formazione del Pound e nell'esposizione della sua poetica il D'Agostino tratteggia minutamente l'imagismo, il vorticismo e l'ideogramma. L'originalità del poeta americano, egli dice, non si manifesta prima della raccolta *Ripostes* (1912). Col saggio *The Spirit of Romance* (1910), contemporaneo alle sue prime composizioni poetiche, il Pound, scartando la mediazione preraffaelita, « dà dell'arte medievale una interpretazione di carattere squisitamente decadentistica, raffinata, intellettuale e scettica » (p. 55). Nel 1914 però il carattere rivoluzionario della sua poetica e della sua pratica creativa si accentua sotto l'influsso della poesia francese del Gautier, dei surrealisti, di pittori (Lewis), scultori (Brancusi, Epstein, Brzeska) e di musicisti (Antheil), mentre per la seconda fase della sua attività creativa egli si serve del termine « vorticismo » (1910-20), in cui si accentua l'ostilità verso il Rinascimento e Milton che « i preraffaeliti Ruskin e Morris avevano iniziato a favore del gotico e della sua massima espressione in Dante ». È questo il periodo aureo della poesia poundiana in cui egli rinuncia all'originalità del contenuto e si presenta come « maschera », sostituendo all'imitazione ingenua dei modi decadenti un processo più conscio e originale di parodia, di rifacimento e di variazione, che lo conducono alle sue posizioni estetiche più singolari. « Una maschera poundiana », afferma il D'Agostino, « è sempre un'opera nuova ed esprime soprattutto una condizione

della realtà moderna » (p. 91). Nei *Cantos* invece riaffiorano i temi della poesia decadente. « Anche i brani più sereni e classici, degni di entrare in un'antologia, sono in realtà « maschere » di una personalità dilaniata e scomposta, disintegrata e schizoide ». Anche nell'aspro *stil novo* dei *Cantos*, secondo il D'Agostino, « risuonano i temi genuini del decadentismo » (p. 158). Del resto persino l'ideogramma cinese dev'essere visto quale « risultato dell'assimilazione di una quantità di tecniche altrui... come si riscontrano nel dadaismo, nel surrealismo e nell'espressionismo » (pp. 167-8).

Il D'Agostino ha dunque voluto mettere a fuoco i pregi e i difetti della poesia poundiana. Riconosce al poeta americano il merito di aver usato un linguaggio nuovo (p. 91) e di aver proclamato la volontà di riconnettersi alla purezza e alla verità della natura (p. 35), che sono i due punti fondamentali della poetica poundiana; ma sottolinea i suoi lati negativi, cercando di dimostrare come il Pound, malgrado la complessità dei suoi interessi storici politici sociali, rientri nella corrente dell'arte decadente.

E. SCHULTE

Ezra Pound, *Le poesie scelte*, con un saggio di T. S. Eliot, traduzione di Alfredo Rizzardi, Mondadori, Milano 1960, pp. 187.

Arnoldo Mondadori ha pubblicato nell'elegante collezione « Lo specchio », che raccoglie le opere degli artefici della poesia contemporanea, la traduzione italiana di *Selected Poems by Ezra Pound*, Fa-

ber & Faber, Londra 1947. Il volume, assai attraente nella sua accurata veste tipografica, contiene un saggio di T. S. Eliot, originalmente apparso su « Poetry » (Chicago, 1946), nonché le poesie più rappresentative dei vari periodi di sviluppo dell'opera poundiana, una selezione di tre *Cantos* (II, XVII, XLIX) e infine una breve, ma puntuale nota biografica di Alfredo Rizzardi, autore della traduzione.

Le pagine scritte nel 1946 da T. S. Eliot ci giungono oggi, a distanza di quattordici anni, nella versione di Rizzardi, fresche e illuminanti. Tutto vi pare detto con una chiarezza e una intuizione critica sempre valida e convincente. L'opera di Pound, scrive Eliot, deve essere valutata da tre punti di vista diversi: quello della poesia, della critica e dell'influsso esercitato dal Pound su uomini e avvenimenti del suo tempo (p. 13). Anche se la critica poundiana ha le sue limitazioni, dice Eliot, bisogna ricordare che è la critica di un poeta sulla poesia... che è la difesa di un certo genere di poesia... in un periodo storico particolare, quando cioè non c'era nessun poeta in Europa e in America, che avrebbe potuto influenzare positivamente un principiante (p. 7). Metà del lavoro compiuto da Pound come critico si può conoscere solo dalla testimonianza di coloro che hanno ricavato benefici dalla sua conversazione o dalla sua corrispondenza (p. 18). La critica del Pound inoltre non è valida senza la sua poesia. Egli sostenne che « la poesia è un'arte, un'arte che esige l'applicazione e lo studio più assidui » e « consigliò ai suoi giovani contemporanei « lo studio della forma, del-

la materia, dei vocaboli nella poesia di varie letterature, lo studio della buona prosa » e « la scultura della rima » (pp. 21-22).

Nel portare a compimento la traduzione delle liriche poundiane Alfredo Rizzardi ha decisamente voluto attenersi a questi canoni. Si è spersonalizzato, per seguire fedelmente l'originale, rendendolo con la massima fedeltà che un simile testo consentiva senza aggiungere né togliere una parola. Vi è anzi qualche raro verso in cui la fedeltà è stata eccessiva, come per esempio a p. 26, dove ricorrono i termini composti *elf word* e *leaf word*, che egli ha tradotto senza spostare il nome specificante. A parte qualche svista, come a p. 97, il traduttore raggiunge effetti ritmici e sonori apprezzabili in « Litanìa notturna », in « Provincia Deserta », e in certi versi dei *Cantos*.

È compito difficile rendere con identici effetti una poesia come quella di Pound per il quale l'impianto strofico e formale, il numero delle sillabe, il suono delle vocali, la posizione della parola, l'uso dei termini monosillabici non erano elementi accessori. Il Rizzardi tuttavia non s'è lasciato sedurre dalla tentazione di cambiare forma alla poesia e ha trovato a volte, con felice intuizione, termini corrispondenti allo spirito della poesia poundiana come quando traduce « whirls of laughter » con « vortici di risa » (p. 105). La traduzione di *Maubertley* — assai difficile invero — manca talvolta di ritmo, ma in compenso rivela nel traduttore lo sforzo di volersi attenere anche qui fedelmente all'originale che aveva di fronte e non possiamo che consta-

tare che vi è pienamente riuscito, presentandoci una traduzione veramente pregevole e precisa.

E. SCHULTE

Otto Hietsch, *Die Petrarcaübersetzungen Sir Thomas Wyatts, eine sprachvergleichende Studie*, Wiener Beiträge zur Englischen Philologie (Wilhelm Braumüller, Universitäts-Verlagsbuchhandlung), Vienna 1960, pp. 220.

Nell'elegante collana dei «Wiener Beiträge zur Englischen Philologie», diretta da Friedrich Wild, è stato pubblicato il pregevole studio di Otto Hietsch sulla poesia di Sir Thomas Wyatt, mirante, attraverso l'esame dei sonetti, a dare rilievo alla personalità di questo poeta, sottolineandone il vigore dell'espressione formale, più accentuato in lui che non nel suo coevo Henry Howard, Earl of Surrey, nonché a fissare l'importanza della sua poetica e il suo influsso sull'evoluzione della lirica rinascimentale inglese. L'esatta interpretazione verbale, raggiunta con la ricerca erudita e la conoscenza dei termini medievali reperiti nel vocabolario dell'inglese medievale (in preparazione all'Università di Michigan, e consultato a Ann Arbor) danno, attraverso lo studio del Hietsch, nuova vita ai versi di Wyatt.

Prendendo le mosse dall'affermazione di H. Child (*Cambridge History of English Literature*, III, p. 170), secondo il quale solo lo studio del Petrarca e di altri scrittori italiani avrebbe indotto il Wyatt a inserire una nota personale nelle traduzioni dei sonetti petrarcheschi,

Otto Hietsch dimostra quanto tale affermazione sia errata, non solo in quanto nella poesia inglese la nota personale si trova già assai prima del Wyatt, come fu notato dal Tillyard, ma anche perché «manches was Wyatt schrieb, ist ja... wahre Erlebnisichtung, die sich um poetische Konvention und poetische Konvenienz wenig kümmernt» (p. 4). Che molta poesia del Wyatt non segua il canone della poesia petrarchesca è dimostrato dai versi d'ispirazione autobiografica e dalla presenza di brani che fanno capo a Chaucer e a Skelton, nonché ai *songs* medievali (pp. 6-13). Che il Wyatt avesse voluto dare grande importanza alle sue traduzioni dei sonetti petrarcheschi risulta chiaro dal posto che egli assegnò loro nel manoscritto Egerston, dove nove tra le prime quattordici liriche seguono letteralmente l'originale italiano. Che anche il tenore della poesia amorosa del Wyatt sia ben diverso da quello del Petrarca e che l'inglese non riesca ad assuefarsi alle metafore dell'originale e a tenere il passo con il culto di Laura è più che dimostrato da assidui confronti. La lirica amorosa del Wyatt si limita al lamento per l'ingiusto riserbo dell'amata, poco propensa a ricambiare un amore che il poeta sollecita con tono energico, impaziente, come cosa a lui dovuta. A Wyatt manca la calda delicata musicalità del Petrarca, e i suoi versi talvolta duri e legnosi, si presentano invece pieni di vigore e di originalità là dove inserisce espressioni idiomatiche e proverbi, tanto frequenti nella poesia medievale inglese. Eppure le sue composizioni non sono «mere literary, or lan-

guage exercises» come affermò il Rollins, ma «tragen unsichtbar den Stempel *Ad majorem poesiæ anglicæ gloriæ*» essendo il poeta tutto proteso alla ricerca di nuovi modi espressivi. Non possiamo perciò avallare l'affermazione del Tillyard che Wyatt «wrote... as a schoolboy», il quale «hammers out elegiacs or alcaics», in quanto si tratta di un artista intento alla ricerca di una nuova dizione poetica, che fosse più elegante nella espressione formale e più ricca di contenuto.

L'influsso del Petrarca non si limita alla traduzione dei dodici sonetti e delle due canzoni, né agli altri dieci liberi adattamenti (*Nachdichtungen*) riportati dallo studioso austriaco, ma è rilevabile in forma concreta anche in numerosi versi tratti direttamente dal canone petrarchesco (p. 39). Persino nelle poesie dove l'influsso italiano è meno evidente la fraseologia petrarchesca è sempre rintracciabile, come nella «*Nachdichtung*» *So feble is the thred that doth the burden stay* (Si è debile il filo a cui s'attene), in cui all'identità del contenuto (il dolore per la separazione dell'amata, i dubbi, la preghiera rivolta a Venere di intercedere per lui), fa però riscontro una diversa forma metrica (la stanza chauceriana) e la lingua è sciolta e piena di allitterazioni (p. 46). È quindi facile comprendere come una volta impadronitosi della tecnica petrarchesca, il Wyatt ricorra sempre meno alla traduzione e riversi nelle liriche le sue idee personali, ritornando alla poesia medievale inglese, senza tuttavia volersi sottrarre all'ascendente petrarchesco. Anzi il Wyatt riprese

continuamente i motivi contenuti nelle traduzioni, dando loro nuova forma, come si vedrà confrontando il sonetto *If waker care, if sodayne pale Coulor* con *Of Amours faith, are best vnfayned* (traduzioni del sonetto: S'una fede amorosa, un cor non finto).

Dopo aver trattato esaurientemente dell'influsso della poesia del Petrarca, che, come fu dimostrato da Sergio Baldi (*La poesia di Sir Thomas Wyatt*, 1953), non fu un fenomeno passeggero, Hietsch passa all'esame dei singoli sonetti. Una traduzione, egli dice, deve avere i seguenti requisiti: 1° «*Dichtung in eigenem Rechte*», 2° «*Treue gegenüber dem Original*». Sono postulati difficili a osservarsi: anche quando chi traduce ha una conoscenza perfetta delle due lingue, egli dovrà decidersi o a tradurre letteralmente e magari in prosa, o a cambiare forma e ritmo ai versi originali, offrendo così una versione solamente indicativa e libera, che, dovendo accogliere in forzato adattamento parole e locuzioni proprie della lingua del traduttore, altererà il significato dell'originale. I due canoni anzidetti non furono osservati dal Wyatt, in quanto egli intendeva soprattutto aprire nuove vie all'espressione poetica della sua patria. La lingua italiana gli era sufficientemente nota per capire i testi che aveva davanti, ma non sempre egli seppe riprodurre in inglese la cadenza, la musicalità, il sapore dell'originale. Otto Hietsch sottolinea appunto gli errori riscontrabili nella traduzione, e spiega le ragioni che possono averli causati (pp. 55-7), ma non omette di dare ampio rilievo all'abilità del Wyatt nella scelta delle parole, che

pur differendo nel significato, hanno suoni analoghi all'originale, come per esempio risulta da *crudi* tradotto con *cruell*; *despito* > *dispite*; *mente* > *mynde* (p. 58). Talvolta il poeta dà la pronuncia italiana a un termine inglese (*Egipt: writt*) e sceglie un termine inglese assai simile nel suono ma non nel significato, come quando traduce luce con *loke*; mille: *mylon*; vago: *vayn*; viso: *voyce* (p. 59). Ma se Wyatt è attento all'effetto sonoro della poesia egli sembra poco disposto a tradurre le lodi di Laura come le trova in Petrarca. Perciò « begli occhi vostri » diventano « those your Iyes »; « Le mani bianche sottili E le braccia gentili »: « Those handes, those armes » (p. 68). In genere alla preziosità della forma italiana corrisponde un'espressione più robusta e diretta da parte del poeta inglese, che introdusse in Inghilterra anche la tecnica dell'antitesi con la traduzione del sonetto « Pace non trovo: I fynde no peace and all my ware is done ». Dire comunque che Wyatt fu solo un traduttore, sarebbe come sottovalutare la sua opera. Egli trasmise ai poeti di lingua inglese il patrimonio della lirica italiana senza piegarsi a una cieca sottomissione formale.

Nella seconda parte del suo volume Otto Hietsch mette per la prima volta a fronte il testo originale dei sonetti del Petrarca e le versioni di Wyatt, e li sottopone a un preciso esame, per discutere la tecnica usata. Per mancanza di quegli elementi che ci permettano di collocare i testi in ordine cronologico, Hietsch li ha disposti nell'ordine in cui si trovano nell'Egerton MS, mentre gli adattamenti si

susseguono secondo la loro maggiore o minore fedeltà rispetto all'originale. Per i testi italiani Hietsch s'è servito dell'edizione critica di Carducci-Ferrari e per la parte inglese dell'edizione di Muir (*Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*). Sono prese in esame ventiquattro liriche, ciascuna preceduta da un'analisi introduttiva e seguita da un commento linguistico, che sottolinea le divergenze stilistiche, lessicali, metriche di esse. Ne risulta che alcuni sonetti sono stati tradotti in forma di rondelli, altri in stanze chauceriane, in ottava rima e in *envoi*.

Otto Hietsch tiene anche in debito conto l'opera dei commentatori di Wyatt, che lo hanno preceduto, come si rileva dalle citazioni puntuali e frequenti, nonché dalla terza parte del libro, riservata a una nutritissima bibliografia, che include, non si capisce bene perché, i manuali di storia letteraria.

A parte la precisione delle annotazioni di carattere filologico, che testimoniano la seria preparazione scientifica dell'autore, la dote precipua di questo libro è di presentarci un'affascinante figura d'artista, che la scoperta della poesia amorosa del Petrarca sollecitò dapprima a emulazione e poi alla ricerca di una nuova espressione poetica, che influenzò tutta la lirica elisabettiana.

E. SCHULTE

*Lirica elisabettiana*, a cura di Augusto Guidi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960, pp. 170.

Edito dalle Edizioni Scientifiche Italiane, nella « Collana di Lette-

rature Moderne », sezione inglese (vol. XII), diretta da Elio Chinol, a cui è dedicato, il volume in oggetto riunisce le liriche degli autori più rappresentativi del periodo Tudor e di quello elisabettiano, e cioè il Wyatt, il Conte di Surrey, il Sidney, lo Spenser, lo Shakespeare, il Campion, il Daniel e Ben Jonson.

Ciascuna poesia è corredata di note e di rimandi, nonché di utili derivazioni etimologiche. Lo *spelling* dei testi originali di cui s'è servito l'autore della silloge è stato (purtroppo) per la maggior parte modernizzato. Alcuni testi sono stati riprodotti nello *spelling* originale, come ad esempio per Spenser, così da mantenere le « sfumature » e i voluti arcaismi, e per abituare il lettore a riportare parole e frasi dell'originale allo *spelling* moderno.

Sin dalle prime pagine dell'ampia e dotta introduzione (pp. 3-39) il Guidi ci riporta, con quel suo stile caratteristico, nel pieno della lirica elisabettiana, analizzando attentamente dal punto di vista religioso, storico e filosofico i vari motivi che contribuirono alla fioritura di un periodo così splendido per la storia letteraria d'Inghilterra, nonché i vari contatti che i poeti della presente silloge ebbero con sovrani ed artisti inglesi e italiani. Non mancano i confronti fra poeti inglesi e italiani, confronti che contribuiscono ad arricchire e a meglio illustrare quel quadro multiforme, e quindi estremamente suggestivo, che è il Cinquecento inglese e italiano.

Il Guidi considera l'*Astrophel and Stella* « la più importante raccolta elisabettiana di sonetti prima di quella di Shakespeare », ritiene

gli *Amoretti* poesia « minore », e la più « monotona », « convenzionale », la meno « drammatica », la più « statica » di tutte le raccolte elisabettiane di sonetti, ed afferma che l'*Epithalamion* appartiene alla poesia « maggiore » di Spenser, alla « grande arte rinascimentale ». Nelle stanze della *Faerie Queen* il Guidi vede la parte migliore della lirica di Spenser e di molta di quella rinascimentale ed elisabettiana per quel contrasto fra spirito e senso, natura e cultura, contemplazione e passione del bello e conoscenza religiosa e morale, fantasia e coscienza; elementi che sono « invincibili e dolorosi », come nel Tasso, sì che la poesia dello Spenser può considerarsi corrispettivo « protestante » della poesia del Tasso: lo Spenser rappresenta il Puritanesimo, il Riformismo, il Tasso il Cattolicesimo, la Controriforma nel campo della poesia.

Nel periodo elisabettiano il Guidi vede due correnti letterarie distinte, che solo a volte confluiscono: la corrente dei poeti umanisti, latinisti, italianisti, i quali nella poesia imitano il Petrarca, e nella prosa, direttamente o indirettamente, Cicerone; per il platonismo si rifanno soprattutto al Ficino e al Castiglione; in religione sono più radicali degli anglicani, come Sidney, Spenser e Milton; e la corrente dei poeti (ovvero la scuola dei drammaturghi elisabettiani con al centro Shakespeare), i quali si ispirano a fonti continentali, soprattutto italiane, in modo più « impressionistico » che « accademico », e non sono dissidenti in religione.

Per lo Shakespeare il Guidi ha scelto i sonetti più famosi e drammatici, presentando nelle note la

loro potenza e precisione di espressione e analizzandone accuratamente le immagini; egli considera i sonetti di Shakespeare «fra i massimi, se non i massimi dei sonetti inglesi», superiori ai sonetti «di tutti gli altri elisabettiani».

Il saggio del Guidi, ricco di spun-

ti critici originali e obiettivi — e corredato di una nota biografica e bibliografica sui poeti compresi nella silloge — è una preziosa fonte di informazione e un valido contributo alla conoscenza della lirica elisabettiana in Italia.

MASSIMO PUCCINI

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

- «Annali delle Facoltà di Lettere - Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», 27 (1959).
- «Archiv für das Studium der neueren Sprachen» (196) Jahrg. 111 (1959).
- «Beiträge zur Namenforschung» 10 (1959).
- «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» (Tübingen) 81 (1959).
- «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 33 (1959).
- «The Durham University Journal» 51, N. 2, N. S. 20, N. 2 (1959).
- «Etudes Germaniques» 14 (1959).
- «German Life and Letters» N. S. 12 (1959).
- «Language Learning» (A Journal of Applied Linguistics) Ann Arbor, IX, 3 e 4, (1959).
- «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung» 82 (1959).
- «Leuvense Bijdragen» (Tijdschrift voor Moderne Filologie) 48 (1959).
- «Niederdeutsche Mitteilungen» 15 (1959).
- «PMLA» (Publications of the Modern Language Association of America) 74, N. 2 (1959).
- «Philological Quarterly» 38, 3 (1959).
- «The Review of English Studies», New Series, Vol. X, N. 37, Feb. 1959; N. 38, May 1959; N. 40, Nov. 1959.
- G. V. Amoretti, *Il Minnesang. Introduzione, traduzione e note*. Nuova edizione. Torino 1959.
- J. R. Andrews, *Juan del Encina, Prometheus in Search of Prestige*, University of California Publications in Modern Philology, Vol. 53, 1959.
- E. Arnold, *Die Darstellung der Liebe in den Dramen von Calderon*, München 1958.
- Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sein*. Festschrift zum 80. Geburtstag von Ernst Otto, hrsg. von G. Haselbach und G. Otto, Berlin 1957.
- S. Birkner, *Die Mechanisierung des Lebens im Werk Johann Gottfried Herders*, Frankfurt 1957.
- Gabriel Bonno (ed.), *Lettres inédites de Le Clerc a Locke*, University of California Publications in Modern Philology, Vol. 52, 1959.
- W. Brans, *Der Einzelne und die Gesellschaft in Ludwig Tiecks selbständigen Schriften*, Frankfurt 1957.
- Briefe der Brüder Grimm an Savigny*. Aus dem Savignyschen Nachlass herausgegeben in Verbindung mit Schnack von W. Schoof. (Veröffentlichungen der historischen Kommission für Hessen und Waldeck XXIII, 1), Berlin 1953.
- W. E. Bull and H. F. William, *Semeinca del Mundo, A Medieval Description of the World*, University of California Publications in Modern Philology, Vol. 51, 1959.

- O. Bütthe, *Theater und Schauspielkunst in Bremen seit der Goethezeit*, Mainz 1957.
- B. Cellini, *Il teatro pre-shakespeariano*, Napoli 1959.
- E. Chinol, *Il dramma divino e il dramma umano nel Paradise Lost*, Napoli 1958.  
— *La commedia della Restaurazione*, Napoli 1959.
- M. Cornelissen, *Hölderlins Ode «Chiron»*, Tübingen 1958.
- N. D'Agostino, *L'ordine e il caos*, Trieste 1957.  
— *Shakespeare e il Rinascimento*, Istituto di Filologia Germanica, n. 3, Università degli Studi di Trieste 1959.
- T. Dahlberg, *Mittelhochdeutsch Wurpöz «Radix», Bôze «Flachsbündel», Böz «Stoss». Geographie und Etymologie*. (Göteborger germanistische Forschungen 1), Stockholm 1955.  
— *Brandaniana. Kritische Bemerkungen zu den Untersuchungen über die deutschen und niederländischen Brandan-Versionen der sog. Reiseklasse*. Mit komplettierendem Material und einer Neuausgabe des ostfälischen Gedichtes. (Göteborger germanistische Forschungen 4), Göteborg 1958.
- H. Denifle, *Die Entstehung der Universitäten des Mittelalters bis 1400*, Graz 1956.
- Die deutschen Gedichte der Vorauer Handschrift (Kodex 276 - II. Teil)*. Faksimile-Ausgabe des Chorherrenstiftes Vorau unter Mitwirkung von Karl Konrad Polheim. Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 1958. XXII S. Vorsatzblatt, Bl. 74-139, Bl. 183.
- L. Dilcher, *Der deutsche Pauperismus und seine Literatur*, Frankfurt 1957.
- W. Emrich, *Franz Kafka*, Bonn 1958.
- R. Eppelsheimer, *Tragik und Metamorphose. Die tragische Grundstruktur in Goethes Dichtung (mit einem Ausblick auf Shakespeares «Hamlet»)*, München 1958.
- G. Erdmann, *Die Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald und ihre Institute*, Greifswald 1959.
- K. Fahn, *Der Wandel des Aufsatzbegriffes von 1900 bis zur Gegenwart im Rahmen der deutschen Volksschule*, München 1958.
- F. Ferrara, *Robert Greene. Due romanzi*, Napoli 1960.
- Festgabe der bayrischen Staatsbibliothek Emil Gratzl zum 75. Geburtstag*, Wiesbaden 1953.
- Festschrift Edmund E. Stengel zum 70. Geburtstag am 24. Dezember 1949 dargebracht von Freunden, Fachgenossen und Schülern*, Münster-Köln 1952.
- G. Fischer, *Erzählformen in den Werken G. Hauptmanns*, Bonn 1957.
- K. F. Freudenthal, *Gloria temptatio conversio. Studien zur ältesten deutschen Kirchensprache*. (Göteborger germanistische Forschungen 3), Göteborg 1959.
- P. Ganz, *Geistliche Dichtung des 12. Jahrhunderts. Eine Textauswahl*, Berlin 1960.
- M. Goetze, *Thomas Carlyle im Lichte der nordamerikanischen Kritik*, Mainz 1951.
- A. von Gugel, *Lena Christ. Leben und Werk*, München 1959.
- L. Hardorfer, *Formanalytische Studien zu Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien*, Essen 1954.
- H. Heimpel und S. A. Kaehler, *Minima academica* (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-historische Klasse, Nr. 1), Göttingen 1958.

- G. Heinemann, *Wilhelm Holzamer. Persönlichkeit und Schaffen (1870-1907)*, Idstein 1956.
- J. W. Hendren, *Time and Stress in English Verse with special Reference to Lanier's Theory of Rhythm*, The Rice Institute Pamphlet, Vol. XLVI, N. 2, Houston, Texas, July 1959.
- K. Hotter, *Das Bildungsproblem in der Philosophie Nietzsches*, München 1958.
- G. Iber, *Studien zu Grimmelshausens «Joseph» und «Musai» mit einem Neudruck des Musai-Textes nach der Erstausgabe von 1670*, Bonn 1958.
- H. R. Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*. (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, 100), Tübingen 1959.
- W. D. Jöns, *Begriff und Problem der historischen Zeit*, Göteborg 1956.
- E. Kohl, *Der Begriff «farce» im Spiegel des allgemeinen Sprachgebrauchs und der literarischen Kritik in England*, Bonn 1958.
- A. M. Koktanek, *Schellings erste Münchner Vorlesung 1827-28*, München 1959.
- W. Lange, *Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen 1000-1200*. (Palaestra 222), Göttingen 1958.
- I. Ljungerund, *Zur Nominalflexion in der deutschen Literatursprache nach 1900* (Lunder germanistische Forschungen 31), Lund-Kopenhagen 1955.
- O. Mann, *Poetik der Tragödie*, Bern 1958.
- W. Messerer, *Zum Kaiserbild des Aachener Ottonencodex* (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-historische Klasse, Nr. 2), Göttingen 1959.
- Modern Fiction Studies*, Henry James special number, Vol. 3, N. 1, Purdue University, Spring 1957.
- R. M. Müller, *Das Strommotiv und die deutsche Klassik*, Bonn 1957.
- H. Neumann, *Die Schiffsallegorie im Ezzoliede (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1)*, Göttingen 1960.
- H. Oppel, *Die tragische Dichtung Georg Büchners*, Stuttgart 1951.
- M. Pahnke, *Meister Eckharts Predigt über Luc. 10, 38: «Intravit Jesus in quoddam castellum»* (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-historische Klasse, Nr. 9), Göttingen 1959.
- R. Pauls, *Die Anfänge der Christian-Albrechts-Universität Kiel*, Neumünster 1955.
- N. Peltola, *The Compound Epithet and its use in American Poetry from Bradstreet through Whitman* (Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, Annales Academiae Scientiarum Fennicae) Helsinki 1956.
- G. Pfaff, *Hugo von Hoffmannsthal Märchendichtung «Die Frau ohne Schatten»*, Frankfurt 1957.
- W. Poser, *Gesellschaftskritik im Briefwerk Fontanes*, Frankfurt 1958.
- F. Prinz, *Werther und die Wahlverwandtschaften. Eine morphologische Studie*, Bonn 1954.
- C. E. Reed and L. W. Seifert, *A linguistic Atlas of Pennsylvanian German*, Marburg 1954.
- Renaissance Studies*, The Rice Institute Pamphlet, Houston, Texas, Vol. XLVI, n. 4, January 1960.
- K. H. Samokov, *Schiller auf der bulgarischen Bühne*, München 1958.
- V. Sanna, *T. Browne, Religio Medici* (Annali dell'Università di Cagliari, I e II), Cagliari 1958.
- K. Schlechta, *Der junge Nietzsche und das klassische Altertum*, 1948.

- I. Schnack, *Die Selbstbiographien von J. und W. Grimm aus dem Juli und September 1830*, Kassel 1958.
- H. Schmid, *Chr. J. Wagenseil 1756-1839*. (Ein Beitrag zur Literatur und Geistesgeschichte Süddeutschlands. Allg. Heimatbücher 61), Kempten 1959.
- G. Schmitt, *Das Menschenopfer in der Spätüberlieferung der deutschen Volksdichtung*, Mainz 1959.
- R. Schörken, *Morphologie der Personen in Th. Manns Roman «Joseph und seine Brüder»*, Bonn 1957.
- K. Schütz, *Die Lehnprägungen der Reichenauer Glossare Rb - Rf*, Bonn 1958.
- W. Stemans, *Maria Koppenhöfer. Der künstlerische Lebensweg einer Schauspielerin*, München 1958.
- M. Stoeckle, *Studien über Ideale in Frauenwiten des VII-X Jahrhunderts*, München 1957.
- Studies in Modern Languages*, The Rice Institute Pamphlet, Houston, Texas, Vol. XLVII, N. 1, April 1960.
- B. Tecchi, *Romantici tedeschi*, Milano-Napoli 1959.  
— *Scrittori tedeschi moderni*, Roma 1959.
- K. Wagenbach, *Franz Wagenbach. Eine Biographie seiner Jugend*, Bern 1958.
- I. Wankmüller, *Das Münchner Nationaltheater*, München 1958.
- H. G. Weinand, *Tränen. Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters*, Bonn 1958.
- F. Wiedmann, *Theorie des realen Denkens nach John Henry Newman*, München 1959.
- U. Wiegers, *Der Brunnen in der deutschen Dichtung. Eine motivgeschichtliche Untersuchung*, Bonn 1957.
- F. W. Wodtke, *Rilke und Klopstock*, Kiel 1948.
- H. Wolf, *Heinrich von Kleists «Findling»*, University of California 1952.

Dalle altre Sezioni degli Annali segnaliamo:

- L. Deroy, *De létrusque macstrna au latin magister et au germanique \*makōn*, « Sezione linguistica » II, (1960), pp. 71-102.
- R. T. Giuffrida, *Die nur in den Glossen erscheinenden Adjective in Notkers Psalter*, « Sezione linguistica » II, (1960), pp. 107-112.

ISTITUTO UNIV. ORIENTALE

N. Inv.

709

SEMINARIO IBERICO IBERO-AMERICANO