

INDICE

Lupi S., <i>Schiller e Brecht</i>	p. 5
Honsza N., <i>Unbekannte Gerhart Hauptmann-Autographen</i>	31
Gale R. L., <i>Bartleby-Melville's father-in-law</i>	57
Manganella G., <i>Le formule dell'antica poesia sassone</i>	73
Schwab U., <i>Hans Zukunft - Der Priester und die Messe</i>	95
Schulte E., <i>Skelton, Petrarca e l'amore della gloria in « The Garland of Laurel »</i>	135
Marbach J. U., <i>Lyrik von Adrian Wolfgang Martin</i>	165
Zagari L., <i>Gusto psicologico e stile simbolico nelle « Affinità elettive »</i>	183
Sanna V., <i>I primi racconti di Henry James: 1864-1872</i>	213
Garvin H. R., <i>Howells, Venice, and the American novel</i>	249
dell'Agli A. M., <i>Umanesimo e alienazione nell'opera di Heimito von Doderer</i>	263
Valkhoff E., <i>Alcune osservazioni sull'attuale situazione linguistica in Norvegia</i>	281
<i>Richard Kienast zum 70. Geburtstag</i>	293
<i>Recensioni:</i>	
Ström F., <i>Nordisk hedendom</i> , Gumperts, Göteborg 1961 (M. Gabrieli)	295
<i>Scandinavica</i> . London-New York 1962 (M. Gabrieli)	296
<i>Edda, Die Lieder des Codex Regius</i> . . . Heidelberg 1962 (M. Gabrieli)	296
Bredsdorff E., <i>H. C. Andersen og England</i> , Copenaghen 1954 (M. Gabrieli)	297
Gravier M., <i>Strindberg et le théâtre moderne</i> , Parigi 1949 (M. Gabrieli)	298
Asbjørnsen e Moe, <i>Fiabe norvegesi</i> , Roma 1962 (M. Gabrieli)	299
Wild F., <i>Drachen im Beowulf und andere Drachen</i> , Wien 1962 (N. Scholtz)	300
Wehrle-Eggers, <i>Deutscher Wortschatz</i> , Stuttgart 1961 (E. Stutz)	301
<i>Zur germanisch-deutschen Heldensage</i> , Bad Homburg 1961 (L. Mancinelli)	305
Dolfini G., <i>Il teatro di Georg Büchner</i> , Milano 1961 (L. Mancinelli)	309
Van Heerikhuizen F. W., <i>Het Werk van Arthur van Schendel</i> , Amsterdam 1961 (J. H. Meter)	311
Stix G., <i>Friedrich von Hagedorn</i> , Roma 1961 (A. M. dell'Agli)	315
<i>Necrologi:</i>	
<i>Magnus Olsen</i> (M. Gabrieli)	319
<i>Leonello Vincenti</i> (L. Zagari)	320
<i>Pubblicazioni ricevute</i>	323

AION

SEZIONE GERMANICA



ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

V

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 59055

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1962

SCHILLER E BRECHT

Se è ovviamente difficile, per non dire impossibile, sintonizzare due poeti sulla stessa lunghezza d'onda spirituale e artistica, allineare in un binomio Schiller e Brecht sembrerà impresa ancora più ardua, anzi gratuita. Il primo a stupirsi sarebbe forse il drammaturgo di Augusta, che pure amava il classico di Marbach (naturalmente a suo modo: e si direbbe al modo come anche amava la Bibbia: imitando e parodiando e, in sede teorica, accogliendo e respingendo)¹. E se ai rapporti ideologici tra i due poeti Marianne Kesting ha già dedicato uno studio² – in verità troppo rapido per potersi dire conclusivo –, di una diversità irriducibile appare il mondo non solo poetico ma anche ideologico dei due drammaturghi. Diversi infatti per temperamento, ancor più differenziati dall'educazione e formazione morale, quasi relegati dalla cultura del loro tempo – razionalismo illuministico e classicistico da una parte, espressionismo irrazionalistico e neoromantico dall'altra – all'estremo di poli opposti, come paragonare l'idealismo etico di Schiller con il materialismo socialista di Brecht, ovvero il principio dell'educazione estetica di quello con il programma marxistico-leninistico di questo? Né si dica che Brecht, reagendo al

¹ Si pensi, ad esempio, alla *Heilige Johanna der Schlachthöfe* e al *Kleines Organon für das Theater*. In quest'ultima opera Brecht trae (§§ 1-4) dal saggio schilleriano *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* la teoria della dilettazione artistica (teatrale), mentre poi respinge (§ 50) la distinzione di Schiller tra rapsodo e mimo (cf. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Leipzig 1955, Band I, p. 455, nonché H. Hultberg, *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts*, Kopenhagen 1962, pp. 81 sg., 170 sg.). Si pensi infine al saggio schilleriano *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* e al suo significato per i «piccoli cori» di Brecht.

² M. Kesting, *Das Theater als eine marxistische Anstalt betrachtet. Ein Vergleich der Theatertheorien Schillers und Brechts*, in «Augenblick», Dez. 1956, pp. 4-6.

caotico sforzo espressionistico della conquista di una realtà assoluta che sul piano artistico ed esistenzialistico perviene alla dispersione non solo del pensiero ma di ogni spiritualità e persino vitalità umane (si pensi al primo Benn), approda all'opposta sponda di quell'ideale scientifico – il preconizzato « wissenschaftliches Zeitalter » – che poggia sul solido terreno della ragione, anzi di un razionalismo pragmatistico e politico, giacché si dovrebbe allora osservare che l'arco evolutivo di Schiller e di Brecht si incurva, a quel che sembra, in senso esattamente contrario: dal teologismo e razionalismo materialistico all'idealismo etico per il primo; dall'anarchismo e soggettivismo nichilistico all'oggettivismo razionale per il secondo. E neppure si osservi che, come suole accadere in ogni coppia di opposti, anche nella polarità Schiller-Brecht dovrebbe reperirsi, cusanamente, un « punctum coincidentiae », quale ad esempio sembrerebbero indicare il carattere parimenti impegnato dei due poeti, la comune ribellione alla tirannide, la loro appartenenza, per usare la terminologia schilleriana, alla categoria dei « sentimentali » e non degli « ingenui », ovvero, in termini moderni, l'essenza riflessa e critica della loro arte: giacché un tale rilievo si dimostra in realtà troppo generico per essere in qualche modo puntuale, come, fra i tanti, potrebbe ad esempio dimostrare uno scrittore assolutamente imparagonabile a entrambi, Thomas Mann.

Detto questo, ossia stabilita una eterogeneità di fondo determinante le ulteriori differenze ideologiche e artistiche, desidero subito aggiungere, per non alternare il corrosivo gioco dei contrari con quello inutile delle analogie, che ogni altra ricerca intesa all'esame di eventuali incontri tra i due poeti (ad esempio, il parallelismo della giovanile esperienza rivoluzionaria e sturmunddranghiana, specie sotto il profilo ontologico; o la nota protesta per una messinscena dei *Räuber*, cui Brecht accenna nell'autobiografia artistica, ecc.) non sembra in alcun modo produttiva e sarà abbandonata. Gioverà qui solo rilevare che Schiller rimase sempre per Brecht un problema aperto e inquietante, sempre attuale, insomma « ein ausgesprochenes Problem »¹: non per nulla l'autore

¹ Cf. H. Hultberg, *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts* cit., p. 35.

dei *Räuber* è stato, insieme a Büchner, uno dei fari dell'Espressionismo. La via che cercheremo di seguire mira piuttosto alla scoperta di contatti essenziali, più spirituali e artistici che ideologici, fuori e fors'anche contro gli « impegni » o programmi o tendenze, calati in una problematica che, insorgendo dal tema eterno dell'amore, è coeva alla nascita stessa della poesia. A tal fine prenderemo in esame due opere che tra loro differiscono non solo per significato cronologico, ossia relativo al rapporto fra tempi storici e tempi spirituali dei due poeti, ma anche, direi, per il genere: intendo la *Kabale und Liebe* schilleriana, redatta a ventitre anni tra l'inquieto isolamento di Oggersheim dopo la sturmiana fuga da Stuttgart e l'idillico rifugio di Bauerbach, e *Der gute Mensch von Sezuan*, che risale invece alla piena maturità di Brecht, alla stagione dei capolavori. E, come sa ognuno, l'*Intrigo e amore* è una « tragedia borghese », ossia un dramma realistico che continua e socialmente e perfino politicamente impegna l'anglicizzante teatro lessinghiano teso a suscitare le aristoteliche « lagrime della pietà » (e, sia notato tra parentesi, esso molto piacque a Brecht che lo definì: « ein unvergleichliches Stück »¹), mentre l'*Anima candida di Sezuan* appartiene, malgrado il critico e socialistico realismo del poeta di Augusta, al tipo della commedia fiabesca, il cui mondo lievita in rasserenata lievità fantastica.

Certo, volendo definire fin d'ora l'atteggiamento più tipico della spiritualità schilleriana, possiamo, anzi dobbiamo usare i termini di « poeta impegnato » ai quali sopra accennavo. Se è un luogo comune della critica tedesca puntualizzare fino ai capillari la polarità complementare del binomio Goethe-Schiller, sommariamente diremo qui che, se Goethe immette la poesia nella vita, Schiller trasferisce la poesia nella vita. Ma si noti: non la vita intesa empiricamente, secondo il famoso *Erlebnis* goethiano, né ontologicamente, secondo l'innovatrice esperienza hölderliniana, bensì come problema dell'esistenza e ideale della perfezione. Un breve giro di dieci anni allontana cronologicamente i due poeti: e se nel giovane Goethe albeggia l'aurora di una nuova drammaturgia (per usare una nota frase di Hamann a proposito del *Götz*

¹ Cf. la recensione del 1° ottobre 1920 al dramma di G. Hauptmann, *Rose Bernd* e l'articolo del 29 settembre 1920, citati da H. Hultberg, op. cit., pp. 33, 35.

von Berlichingen) e nel *Werther* affiora la problematica del romanzo sociale, Schiller partecipa fin dagli anni dell'Accademia alla grande rivolta dello *Sturm* con una decisione tanto più viva e cosciente, direi tanto più responsabilmente, dolorosamente impegnata. E vorrei sottolineare questa coscienza lucida fino alla sofferenza di una generale istanza di superamento e rinnovamento che, avviata in Inghilterra dai tempi di Shaftesbury e diffusa nella Francia degli Enciclopedisti, increspava in Germania, e specie nella Svevia dei Bengel e degli Oetinger, l'atmosfera spirituale degli anni settanta. È infatti nella veggenza di un tormentoso anelito morale, nell'ansia chiliastica del compimento, che si enuclea e poi definitivamente consolida non solo l'atteggiamento ma anche il tono della poesia schilleriana: una poesia che rischia senza esitare l'enfasi e la retorica – entrambe di marca klopstockiana – per evitare l'isolamento di un rapporto autistico con il mondo, il solipsismo della confessione poetica. Di qui, all'opposto dell'arte di Goethe, la sua essenza idealistica, o meglio, ideologicamente impegnata, che la solleva su un piano extrasoggettivo e superindividuale.

Ora è logico che un tale atteggiamento estetico, a ogni passo insidiato da molti pericoli, caratterizzi soprattutto l'attività giovanile di Schiller. Che poi il primo suo dramma, i *Räuber*, concepito e scritto tra i 17 e i 21 anni, conservi ancor oggi freschezza validità vitalità, è un fatto che ha del prodigioso. Ma il secondo lavoro, la *Verschwörung des Fiesco zu Genua*, frutto più di spirito geometrico – Fiesco vorrebbe essere una specie di parallelo politico di Karl Moor – che di schietta ispirazione poetica, risulta, malgrado la tecnica eccezionalmente scaltrita, meccanico e ripetitivo. La *Kabale und Liebe*, terza fatica drammatica, appare invece investita dall'agitato clima che precedette e seguì la Sturmiana ribellione al duca Karl Eugen e rispecchia come nessun'altra opera schilleriana, se non l'autobiografia o l'*Erlebnis*, almeno la realtà e la politica. Da questo punto di vista essa presenta una così promettente novità e complessità di componenti da lasciar sperare nel capolavoro: senonché, in luogo di risolvere la varietà eterogenea nella sintesi di una superiore coerenza fantastica, il poeta, fors'anche travolto dal turbine degli avvenimenti, eleva il tono a un patetismo che, anziché esaltare la profondità dell'azione, piuttosto la vela e nasconde. Tuttavia il significato esterno del

dramma è ben chiaro: la contrapposizione dell'umile virtù borghese alla corruzione della vita di corte. Tema e programma certamente non nuovi, ma che qui assumono spicco perché immessi in un ambiente che non solo è conterraneo e contemporaneo al poeta ma, direi, risonante ancora di echi, sul piano morale, della sua più recente esperienza. E questo, insieme al carattere « borghese », ossia antiaulico, antitirannico del dramma, spiega la sua principale novità, rappresentata dall'assenza del protagonista tradizionale, dell'eroe tragico, il principe (ma un'assenza che, da accenni chiari, anzi violenti, o velati – la favorita di corte, il mercato di uomini, il commercio di soldati, la corruzione finanziaria, ecc. – tradisce la presenza del duca Karl Eugen). L'odiata dimensione di una sovranità che è sinonimo di tirannia e di ingiustizia assume qui infatti il valore di dimensione assoluta, di categoria astratta, assimilate all'idea stessa del male. A immanentizzarle, o, più esattamente, a renderle concretamente operanti nell'interno arco della negatività morale, provvedono nella vicenda due personaggi, o meglio, tre: la favorita del duca, lady Milford, simbolo della corruzione morale; il capo del governo, presidente von Walter, simbolo della corruzione politica; il suo segretario Wurm, diabolico orditore di trame e raggiri. (A un quarto personaggio, il Hofmarschall von Kalb, personificazione della cortigianeria più vile, è superfluo accennare).

Come si vede, la riduzione al concreto dell'astratta tirannide è fatta con spirito non solo decisamente audacemente politico e libertario ma, da un punto di vista estetico, con una fissità e schematicità tipologiche che, come sappiamo dagli studi letterari filosofici scientifici del giovane Schiller, muovono dalla tradizione barocca e si modellano su Lessing e sconfinano nell'antropologia. Giova infatti rilevare che codesti personaggi non raggiungono mai la pienezza e l'autonomia dell'organico, dell'individualità vivente, e neppure traslatano, per via emblematica, la purezza dell'idea poetica: realizzati secondo una tecnica antilessinghiana, che peraltro ritroviamo anche in Klingler, essi, in quanto « concezioni » di natura funzionale ed extraestetica, non attraggono che diseguale interesse. Lo dimostra pure lady Milford che, psicologicamente, rappresenta quasi il caso-limite di una incoerenza che, anziché nell'effetto drammatico, come si afferma, sbocca nella confusione morale. Da un lato ella infatti sacrifica, e sia pure in circo-

stanze e per fini particolari, il suo onore per divenire la favorita del duca in un implicito sogno di ricchezza e potenza; dall'altro proclama di possedere un cuore « grande e focoso » (II, 1). E noi ben sappiamo cosa significhi, nel linguaggio dello *Sturm* e in particolare del giovane Schiller, un simile cuore: significa amare, sapere amare: significa istituire un contatto immediato appassionato totale con l'essere amato, fuori e anzi contro le convenienze e i pregiudizi e i calcoli: un atto puro e disinteressato, e perciò extrarazionale, che nella sua originaria schiettezza esprime anzitutto apertura e adesione alla legge divina, attuazione dell'armonia universale. Da questa insanabile contraddizione – ambizione di potenza e capacità di amare, intrigo di intelletto e purità di cuore – deriva fatalmente la più assurda delle situazioni: innamoratasi di Ferdinando, figlio del Presidente von Walter, lady Milford si illude di poter conquistare l'amato a mezzo non dell'affetto ma della più calcolata e tortuosa (raggiro e controraggiro) delle *Hofkabaln*. La stupefatta e a un tempo severa domanda di Ferdinando: « Können sie eine Hand ohne Herz erzwingen ? » (II, 3) pesa come la più dura ma anche come la più logica delle condanne. Di fronte a siffatta assurdità morale, insanabile e insanata dall'obbligata – e quindi opposta alla spontaneità di Luisa – rinuncia finale alla potenza a favore del cuore, si proverebbe il disagio di una barocca contaminazione se il poeta non avesse voluto schematicamente (e teatralmente) rappresentare nella lady il conflitto di due mondi irriducibilmente opposti: della « Kabale » e della « Liebe ».

Maggior coerenza, ma una ancor più rigida tipizzazione, rivela il Presidente von Walter, padre di Ferdinando. Questo personaggio, non molto dissimile dal Franz Moor dei *Räuber*, simboleggia la ragione assoluta, la *Machträson* della società tirannica, che scompone sconvolge organizza controlla domina: puro calcolo, quasi un'astratta tecnica matematica intesa a disporre le azioni o gli avvenimenti nei diversi rapporti e combinazioni al fine di trarre i risultati, il totale. Questa specie di tavola pitagorica dell'azione politica, che dal suo casellario necessariamente espunge ogni intervento di affetti o di morale o di altra umanità, costituisce lo spirito della tirannide, in cui il crimine possiede l'inoppugnabile giustificazione e validità della consequenzialità logica, della verità scientifica. Giacché il delitto solo allora diviene atto punibile

quando esce dalla tavola matematica dei rapporti e dei risultati e si riduce a errore di calcolo, a difetto tecnico, a un semplice sbaglio della ragione. Ma si noti: questo sbaglio non assume mai, pur nella sua astratta punibilità, un valore morale che ponga comunque il crimine sul piano superiore dell'etica: infatti l'azione sbagliata, ossia il delitto, non diventa immoralità – che sarebbe un passaggio ad altro genere, come direbbe Aristotele – ma soltanto sfortuna (non destino!), sinonimo di errore e di infelicità.

E qui torna alla mente una frase che Brecht, il razionalista, il realista Brecht, pone in bocca a quello che tra tutti i suoi personaggi è considerato il più intrinseco, il più ideologicamente rappresentativo, nel dramma in generale tenuto per il capolavoro: *Leben des Galilei*. Poiché Galilei preferisce arrendersi all'Inquisizione anziché morire per la scienza, egli si giustifica con questo principio geometrico: « Angesichts von Hindernissen mag die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten die krumme sein ». Di qui, quasi in forma di corollario, il principio: « Unglück stammt von mangelhaften Berechnungen »¹. Si tratta dunque, anche per Brecht, di sfortuna, di errore, e non di immoralità; lo sbaglio, diciamo, criminale risulta infatti soltanto di natura matematica, scientifica. E se qui ricordiamo che base della poetica brechtiana – non meno di quella di Schiller fondata su una obiettività extraindividuale – è, come afferma il *Kleines Organon für das Theater*, « die schöne Logik des Einmaleins » contrapposta allo « abgeschmackter Kulinarismus geisterloser Augen- oder Seelenweiden »², ossia all'arte borghese intesa alla « gastronomica » degustazione del bello, logicamente deduciamo il principio del dominio assoluto della ragione, della pura dialettica del pensiero, che con disprezzo respinge, come fa puntualmente il Galilei brechtiano, ogni coerenza morale, ogni spirito di sacrificio, ogni eroismo (« Unglücklich das Land, das Helden nötig hat », suona un suo motto; e un altro: « Neue Wissenschaft, neue Ethik »); ossia il dominio di quella ragione che considera nemico mortale dell'uomo soltanto il suo opposto, la stupidità (« Der ärgste Feind des Narren

¹ *Stücke VIII*, Berlin 1957, p. 182.

² In *Schriften zum Theater*, Berlin und Frankfurt a. M. 1957, pp. 128-29.

ist er selber», sentenza il giudice Azdak)¹, fonte esclusiva del male e dell'infelicità; di quella ragione che non conosce altro orizzonte che il chiuso circuito della sua razionalità, per cui tutto ciò che esorbita, che esula dalla logica e dalla scienza diviene non colpa ma punibilità.

E ora possiamo comprendere, in siffatto contesto, il significato di *Kabale*. (Come è noto a ognuno, il titolo di *Kabale und Liebe* fu bensì proposto dall'attore Iffland ma volentieri accolto da Schiller in luogo dell'originario *Luise Millerin*). Di origine ebraica, questa parola assunse in Francia nel secolo XVII il senso di 'intrigo, complotto', con successiva evoluzione semantica nel clima dell'Assolutismo illuminato: gli artificiosi, amorali e a un tempo sottili raggiri della vita di corte e, per estensione, della società che a quella vita partecipa. Si noti che analogo valore acquista anche il termine *plot* (dal francese *complot*) nella narrativa inglese del Settecento, ove insorge perfino la contrapposizione tra il mondo delle convenzioni macchinazioni falsità e il mondo di natura, come dire tra l'uomo di ragione e l'uomo di cuore: con l'implicazione che quest'ultimo diviene la fatale vittima del primo, ovvero di una società corrotta quanto raffinata, ove rischia infiniti pericoli e avventure. Non credo di esagerare se in questa contrapposizione ravviso il momento dialetticamente più determinante della vita spirituale culturale politica del secolo XVIII: avvio al Preromanticismo, Enciclopedismo, Rousseau. Anche in Germania la parola *Kabale* assunse via via una carica analoga di valori, sviluppati poi, e non senza mediazione pietistica, dallo *Sturm* e da Schiller: per il quale, come oramai è chiaro, essa denota, oltre la tipica azione dell'uomo di ragione nell'aulica società assolutistica, la tecnica scientifica di un piano che, avendo per fine la sola volontà di potenza, travolge quanti rifiutano di divenire componenti del calcolo.

Naturalmente vittima predestinata è il puro di cuore, nel nostro caso, anzitutto, il figlio del Presidente von Walter. E qui le cose si complicano perché il gioco politico, per la ribellione di Ferdinando al progetto matrimoniale con lady Milford, si immette in una prospettiva metafisica che, secondo la religiosità di Schiller,

¹ Nel *Kaukasischer Kreidekreis*, *Stücke X*, p. 291.

è aperta dal conflitto padre-figlio. E così il dramma improvvisamente scopre un sottofondo teologico che lo rende, per così dire, bidimensionale, articolato da un tema di tale vitalità e potenza dialettica da riemergere, insorgendo da substrati sociali e psicoanalitici, nell'Espressionismo – si pensi a Wedekind, idolo del giovane Brecht, a Sorge, Hasenclever ecc., su fino al Kafka del *Brief an den Vater*, a Werfel e, ai giorni nostri, ad Arthur Miller (*All my Sons*). Senonché Ferdinando non è propriamente un puro di cuore, il semplice e schietto uomo di natura, sì piuttosto un magnanimo, un giovane « focoso » e propenso alle « phantastische Träumereien von Seelengrösse und persönlichem Adel » (III, 1): un impulsivo entusiasta passionale, in una parola, come allora si diceva, un uomo di genio. Perciò è, tipologicamente, fratello di Karl Moor, Fiesco, don Carlos, ecc., ma senza scatti ribelli o piani libertari o ideali avveniristici: la sua dimensione è soltanto quella dell'amore, con l'aspirazione, anzi la volontà di realizzare il suo sogno fuori da ambizioni politiche, da « Distinktionen », e specie da orgogli di casta. La sua fidanzata, Luisa Miller, non è infatti che l'umile figlia di un maestro di musica, appartenente alla piccola, piccolissima borghesia (la « Bürgerkanaille », come è amabilmente definita dal Presidente, I 5). Ma ecco che qui, nell'inevitabile urto dei pregiudizi e delle intenzioni, entra in gioco l'altra dimensione, quella della genialità: l'amore di Ferdinando non è, diciamo, umanamente relativo bensì divinamente assoluto, non è una misura terrena, o, peggio ancora, sociale e comunque obiettiva, ma un atto, una proiezione spirituale, cioè del cuore pietisticamente inteso quale tramite al divino, e quindi cosmici e universali. Se il padre incorpora la ragione assoluta, il figlio, per dialettica tipologica, personeggia l'assolutezza del sentimento, dell'irrazionalità. « In meinem Herzen liegen alle meine Wünsche begraben », egli proclama (I, 7). È evidente che in siffatta misura Luisa risulta non creatura di Dio ma creazione del suo amore; ella appartiene a lui più di quanto non appartenga al padre, sia terreno o celeste; il breve e chiuso giro della frase: « du, Luise, und ich und die Liebe ! » (III, 4) con cui egli decisamente si oppone alla grande responsabile rinuncia di lei, esprime tacitamente l'astrazione di un rapporto che coincide con i soli termini di libertà, di titanismo, di eternità. La dismisura della *hybris*.

Appar quindi scontata la sua ribellione, rabbiosa quanto disperata, al padre alla notizia delle combinate nozze con lady Milford, secondo la *Kabale* da quello ordita (e da questa astutamente subita) nella convinzione di assicurare al figlio la successione al potere. Il ribelle enfatico grido di Ferdinando: « Frei wie ein Mann will ich wählen, dass diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln » (II, 5) non può non esser seguito dalla terribile minaccia rivolta al padre: « Du Allmächtiger bist Zeuge! Kein menschliches Mittel liess ich unversucht – ich muss zu einem teuflischen schreiten – [...]unterdessen (*Zum Präsidenten ins Ohr rufend*) erzähl ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird » (II, 7). Parole terribili perché la delazione del crimine commesso a suo tempo dal padre per la conquista del potere riduce la *Kabale*, come sopra dicevo, a errore di calcolo, a sbaglio della ragione, per cui essa diventa non colpa ma punibilità; e parole ben più terribili ancora perché, secondo la teologia di Schiller, infrangono quel rapporto di interdipendenza, di verticale armonia tra padre e figlio che incardina l'ordine umano e l'ordine divino, per cui l'azione di Ferdinando diviene non punibilità ma colpa, inestinguibile colpa. Una duplice terribilità dunque, che lo sbaglio dell'uomo di ragione assomma con l'errore dell'uomo di genio e che, se da un lato provoca il rifiuto e la rinuncia di Luisa, induce dall'altro il nuovo intrigo che il presidente ordirà con il segretario Wurm al fine di sciogliere per mezzo della gelosia il modo che lega i due fidanzati. Ma come il primo raggio aveva coinvolto e perduto lady Milford, così il secondo sconvolge e tradisce il figlio, o meglio, tradisce e travolge entrambi e tutti in una generale catastrofe. Ferdinando, che nell'amore cerca l'assoluto e non l'umano tormento del desiderio, cede infatti alla gelosia non solo per focosità e debolezza morale (pure Klinger con psicologico acume rileva la sconvolgente potenza della triade affettiva: « Liebe, Eifersucht und Gefühl der Verachtung » nell'animo del 'passionato')¹, ma anche per la disperazione 'geniale' di vedere infranta la vita dello spirito, violata la legge di natura. « Meine Hoffnung steigt um so höher, je tiefer die Natur mit Convenienzen zerfallen ist. Mein

¹ Cf. *Otto*, IV, 2.

Entschluss und das Vorurtheil! – Wir wollen sehen, ob die Mode oder die Menschheit auf dem Platz bleiben wird » (II, 3). In questa sfida lanciata contro la corrotta dissonante società è chiaro che la parola « Menschheit » acquista le proporzioni di un significato ben più titanico che naturalistico: si tratta infatti dell'abbattimento o del trionfo di quella potenza del cuore che, tramite fra il terreno e il celeste, viene ora, sotto lo stimolo della gelosia, sospinta alla presunzione blasfema (« Doch aufs Aeusserste treibt's nur die Liebe », II, 5) di potere accantonare Dio e sottrarre alla teodicea il destino suo e di Luisa: « Richter der Welt! Fodre sie mir nicht ab! Das Mädchen ist mein. Ich trat dir deine ganze welt für das Mädchen ab, habe Verzicht getan auf deine ganze herrliche Schöpfung. Lass mir das Mädchen. Richter der Welt! Dort winseln Millionen Seelen nach dir – Dorthin kehre das Aug deines Erbarmens – mich lass allein machen, Richter der Welt » (IV, 4). Se queste parole rappresentano un perfetto esempio di tirata *kraftgenialisch*, esse rivelano soprattutto il « Riesensprung » (III, 4), ossia il fatale titanico salto oltre ogni legge, compiuto dall'esaltazione del suo spirito. E come Karl Moor necessariamente uccide Amalia, così egli, traviato dalla dismisura del genio e preso dallo « eiserner Schaft der Notwendigkeit » (III, 6), uccide Luisa e sé e l'amore, di cui non ha inteso l'essenza e la legge.

L'amore infatti, secondo San Paolo, è « il vincolo della perfezione »; e la perfezione, come si legge nei giovanili *Philosophische Briefe* schilleriani, è l'armonia dell'uno con il tutto, dell'uomo con gli uomini e degli uomini con Dio. Questo, semplicemente questo, ha compreso Luisa, l'anima candida, la creatura pura di cuore, buona per natura, e quindi la sola, l'autentica vittima della *Kabale*. Del dramma ella è il personaggio centrale, nata non già da un « concetto » ma dalla schiettezza dell'idea poetica, da una delle più rarefatte, non « melodrammatiche »¹, ispirazioni di Schiller. Anche Luisa ama come Ferdinando, ma il suo amore è totale, non assoluto. La differenza non è di grado ma di qualità. Nella totalità ella impegna se stessa, tutta se stessa, ma senza apoteosi di passione, senza violenza di superbia, soprattutto senza pretesa di interporre e turbare il costituito ordine delle cose. In

¹ Così E. Auerbach, *Mimesis*, Bern 1946, p. 387.

Ferdinando, bello potente geniale, ella vede, ella adora il suo dio, ma con l'ansia sospesa e trepida che proviene dall'inattingibilità del divino. « Wenn die Mücke in ihren Strahlen sich sonnt – kann sie das strafen, die stolze majestätische Sonne ? » (I, 3). L'umiltà e la rassegnazione, componenti centrali di siffatta coscienza metafisica, sono quindi implicite nel suo amore: « ich bin ein schlechtes vergessenes Mädchen », ella dice. « Ich beweine mein Schicksal nicht. Ich will ja nur wenig – an ihn denken – das kostet ja nichts » (I, 3); e tuttavia tale rassegnazione logicamente implica a sua volta la speranza, anzi la certezza di un futuro riscatto oltre il mondo umano, nel regno di Dio: « Ich entsag ihm für dieses Leben. Dann [...], wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhasste Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind [...] Ich werde dann reich sein [...] Ich werde dann vornehm sein » (I, 3). E qui vediamo riaffiorare il problema politico-sociale, ma immesso e risolto nella prospettiva ultraterrena, in quell'ansia primaria di armonia umana e divina che esprime la vera religiosità di Schiller: nell'amore infatti che è « vincolo di perfezione » si riuniscono senza differenze né iati le due dimensioni che Ferdinando aveva dissociato. Se anche l'armonia celeste avesse la sola funzione riparatrice della disarmonia terrena, un tale rapporto sarebbe già armonico in sé, avrebbe la piena validità dell'accordo: questo sente e pensa Luisa. E perciò la sua serenità è perfetta fino a quando non ode le esaltate ribelli parole di Ferdinando (« Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen », I, 5; « Hier, Luise! Deine Hand in die meinige. So wahr mich Gott im letzten Hauch nicht verlassen soll! – Der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreisst auch den Faden zwischen mir und der Schöpfung », II, 5, ecc.), ov'ella si turba e dispera a un'incrinatura che, oltre a recare irreparabili conseguenze, rivela l'insorgere di un egoismo, e sia pure atteggiato a titanismo, che segna la fine dell'amore, del vero amore che è armonia. Ferdinando infatti non intende – e con lui tanta parte della critica, anche recente – che il cuore di Luisa, anziché irretito nei pregiudizi e nelle convenzioni sociali ovvero oppresso da paura e appesantito da « inerzia »¹,

¹ Non avendo inteso la vera natura dell'amore di Luisa E. M. Wilkinson e L. A. Willoughby, editori della *Kabale und Liebe* (Oxford 1956)⁵, attribui-

si libra in una sconfinante ansia di accordo, di adesione universale, che è soltanto vincolo e perfezione e pace; e perciò egli esce nell'avventata banale espressione: « Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe » (I, 5). La verità è che egli non è in grado di intendere la superiore natura di un affetto che colloquia con Dio, che è consonanza terrestre e celeste, come non è in grado di rispondere alla domanda dell'amata, così carica di sovrasenso: « Und hättest du sonst keine Pflicht mehr, als deine Liebe ? » (III, 4).

Ha inizio qui la tragedia di Luisa, scandita in rapide contrapposte tappe di perfetta coerenza psicologica e fantastica. La quarta scena del terzo atto potrebbe definirsi della peripezia: di fronte alla sacrilega ribellione del figlio contro il padre ella non solo non accetta l'invito alla fuga, non solo rinuncia decisamente all'amato, ma nel suo cuore di fanciulla sente irrompere un'eroica forza che la solleva contro l'empietà, la *hybris* di Ferdinando: « Komm! Lass mich jetzt deinen sterbenden Mut durch mein Beispiel beleben. Lass mich die Heldin dieses Augenblicks sein – einem Vater den entflohenen Sohn wieder schenken – einem Bündnis entsagen, das die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die allgemeine ewige Ordnung zu Grund stürzen würde ». E conclude: « Meine Pflicht heisst mich bleiben und dulden » (III, 4). Con tale divisa, nella luce di una responsabilità religiosa che la parabola del figliuol prodigo traduce nei termini della teodicea, ella può coerentemente passare dall'altezza di tanto eroismo alla prostrazione dell'infame ricatto di Wurm, accettato per salvare i suoi genitori, per risollevarsi poi di colpo sull'altissimo piedistallo della sua innocenza di fronte alla sprezzante minacciosa superbia di lady Milford. E che alla fine ella stravinca e non se ne accorga, rientra bene nello spirito della sua umiltà e semplicità; ma dalla forza della sua rassegnazione esula ormai l'ultima capacità di resi-

scono al personaggio solo « the potentiality of a tragic heroine », e definiscono il suo discorso a Ferdinando nel modo seguente: « But although the whole of this little speech bears the accent of a tragedy, it is a passive tragedy. That is the difference between Luise and a really tragic character – her inertia », p. XIX. Ma la vera tragedia di Luisa consiste nel vedere nel suo amore una fonte di dissonanza e non di armonia, e la sua « eroicità » consiste in una rinuncia che implica, ben oltre la morte, la negazione del suo cuore, che è il solo tramite al divino.

stenza, ed ella crolla. E, piegata verso il suicidio, riassume al padre l'immane tragedia in una domanda che nella sua brevità condensa tutto il mistero del dolore e del destino umano: « Ist lieben denn Frevel, mein Vater ? » (V, 1).

Ora è questa la domanda che, lontano nel tempo e direi anche nello spazio, è ripresa dal *Guter Mensch von Sezuan*, dalla povera Shen Te, la prostituta. « Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe?... Was ist das für eine Welt? »¹. E alla domanda seguono versi allucinati:

Die Liebkosungen gehen in Würgungen über.
Der Liebesseufzer verwandelt sich in den Angstschrei.
Warum kreisen die Geier dort?
Dort geht eine zum Stelldichein!

Ora è qui, per quel che vedo, che ha luogo l'incontro essenziale, la sintonizzazione di Schiller e Brecht, mediata dall'analogia di una idea poetica (il rapporto amore-società) che è spinta, su piani diversi, al medesimo grado di rarefazione fantastica. Tra i poeti moderni Brecht è di quelli che ancora vivono l'idea. Nata dalla leggenda e delicatamente piegata verso la parabola, Shen Te è un personaggio dei più singolari: a volerla definire, la si direbbe una prostituta fragrante di innocenza. Se Luisa eroicamente si adopera a riparare le conseguenze irreparabili del suo amore, Shen Te, per sopravvivere prima e poi per fronteggiare le conseguenze del suo amore, si vende e si sdoppia. Che è un modo per alienarsi e quasi morire a se stessa: ma è anche l'unico modo per vivere. Si osserverà qui che Brecht supera, o comunque diverge da Schiller in quanto cade, reale o apparente, nella corruzione e nel compromesso; ma è questo il problema che conviene chiarire.

A voler istituire il parallelo tra i due drammaturghi bisogna anzitutto rilevare che la differenza della loro posizione rispetto alla vita, che entrambi decisamente intendono trasferire nell'arte anche a costo di far violenza a quest'ultima, è lucidamente veduta e chiarita da Brecht nel saggio *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Egli dice: « Die Zeiten der äussersten Un-

¹ *Stücke* VIII, pp. 308, 309.

terdrückung sind meist die Zeiten, wo viel von grossen und hohen Dingen die Rede ist. Es ist Mut nötig, zu solchen Zeiten von so niedrigen und kleinen Dingen wie dem Essen und Wohnen der Arbeitenden zu sprechen, mitten in einem gewaltigen Geschrei, dass Opfersinn die Hauptsache sei. »¹. Infatti ci vuole il coraggio della rinuncia, la necessaria rinuncia in una « Zeit der Unordnung » a esser poeta, alla santa ambizione di esser grande poeta (quando poteva Brecht si esaltava volentieri al « grosser Stil », alla « grosse Form », al « grosses Theater »)², l'ascetica rinuncia a se stesso e al proprio destino per quell'ideale di umana giustizia e sociale armonia e « perfezione »³ che ispirò pure l'autore dei *Künstler*. Ond'ècco: ai suoi tempi, idealizzati e sublimati da Shaftesbury e Klopstock, Schiller discorreva di cose « grandi e elevate » (dove il patetismo del suo tono poetico); Brecht, al tempo suo e nostro, materializzato e dialettizzato da Marx e Lenin, parla di cose « basse e meschine » (dove la 'proletarietà' del suo linguaggio). Una differenza, come ognuno vede, non certo fondamentale e comunque riferibile non a diversità di problemi ma a un rovesciamento di angolo visuale: Brecht vede la poesia dal lato della prosa e l'uomo dal lato della massa. E la massa, come altrove egli afferma secondo il collettivismo marxistico, ha « weniger ästhetische und mehr politische Interessen, und zu keiner Zeit war Schillers Vorschlag, die politische Erziehung zu einer Angelegenheit der Ästhetik zu machen, so offenkundig aussichtslos wie heute »⁴. La vera differenza tra i due poeti è dunque non nel fine ma nel mezzo: per attuare l'educazione politica del popolo non serve l'idealismo estetico e ancor meno il « culinarismo » di un'arte tesa all'edonistico borghesissimo bello, bensì l'esatta conoscenza del reale e la precisa volontà di cambiarlo. La direzione è comune ma su piani opposti: eidetico l'uno, pragmatistico l'altro. E sul terreno della pratica, della durissima tragica realtà quotidiana, Brecht non può non parodiare la metafisica schilleriana e deridere l'astratto visionario mondo delle sue idee: ad esempio l'idealismo dell'ami-

¹ *Versuche*, Berlin 1958, 9, p. 87.

² Cf. H. Hultberg, op. cit., pp. 92 sgg.

³ Cf. *Kleines Organon für das Theater*, § 77.

⁴ *Der Dreigroschenprozess* in *Versuche* 1-4, Berlin und Frankfurt a. M. 1959, p. 263.

cizia – di origine notoriamente pietistica – espresso nella parabolica ballata *Die Bürgschaft*, offre occasione al facile (non irrispettoso) scherno di questo sonetto brechtiano, ove si dimostra che sotto il riflettore dell'ideale anche la tirannia trasfigura il suo volto in amicizia.

O edle Zeit, o menschliches Gebaren!
Der eine ist dem andern etwas schuld.
Der ist tyrannisch, doch er zeigt Geduld
Und lässt den Schuldner auf die Hochzeit fahren.

Der Bürge bleibt. Der Schuldner ist heraus.
Es weist sich, dass natürlich die Natur
Ihm manche Ausflucht bietet, jedoch stur
Kehrt er zurück und löst den Bürgen aus.

Solch ein Gebaren macht Verträge heilig.
In solchen Zeiten kann man auch noch bürgen.
Und, hat's der Schuldner mit dem Zahlen eilig

Braucht man ihn ja nicht allzu stark zu würgen.
Und schliesslich zeigt es sich ja auch dann:
Am Ende war der Tyrann gar kein Tyrann!¹

A codesto idealismo Brecht oppone l'ideologia. Mancanza di incisività pratica, insufficiente conoscenza della società, assenza di un'audace volontà provocatoria e rivoluzionaria è ciò che rimprovera a un idealismo che è troppo roseo per essere rosso o che è rosso, come il fuoco del *Lied von der Glocke*, ma domato e imprigionato, e non fiammeggiante e incontenibile al pari dell'armata proletaria in marcia per le vie delle città. I seguenti versi della famosa canzone schilleriana:

Wohlthätig ist des Feuers Macht
Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht,
Und was er bildet, was er schafft,
Das dankt er dieser Himmelskraft;
Doch furchtbar wirkt die Himmelskraft
Wenn sie der Fessel sich entrafft,
Einhertritt auf der eigenen Spur
Die freie Tochter der Natur.
Wehe, wenn sie losgelassen,

¹ *Gedichte*, 4, Frankfurt a. M. 1961, p. 166.

Wachsend ohne Widerstand,
Durch die vollbelebten Gassen
Wälzt der ungeheure Brand,

vengono, con spontaneo ironico gioco analogico, così commentati da Brecht:

Ich les, dass Feuer eine Wohltat ist
Solang der Mensch es zähmet und bewacht
Dass es ihn aber ungezügelt frisst.
Ich frage mich: an was hat er gedacht?

Was ist es, das er euch zu zähmen bittet?
Dies Element, das er so nützlich nennt
Gesittung fördernd, selber nicht gesittet –
Was für ein Element ist wohl dies Element?

Dies Feuer, diese Tochter der Natur
Die, ihrer Zügel los, durch eure Gasse wandelt
Mit roter Mütze auf, wer ist das nur?

Das ist nicht mehr die gute alte Magd!
Ihr habt wohl die Person zu mild behandelt?
Ich seh, sie hat euch nach dem Lohn gefragt¹.

Si tratta dunque di una differenza strumentale, dovuta ai tempi («O edle Zeit!») e non a concezioni opposte dell'uomo e a diversi ideali: Luisa e Shen Te hanno infatti in comune la purezza di cuore, la disponibilità all'amore totale, il disinteresse, la bontà. Nascono da una stessa intuizione, da una stessa ansia del bene, che conducono a un altro, e capitale, *punctum coincidentiae* fra i due poeti: l'uomo è per natura buono come la vita è per natura bella.² È questo, da parte di Brecht, uno straordinario atto di fede (si pensi, quale atteggiamento opposto, alle disperate caricature dell'amico George Grosz) nell'essenza e eccellenza umane; un'intuizione poetica più di una dottrina, che sollecita entrambi i drammaturghi a divenire prima maestri e poi giudici dell'umanità. (Donde il comune concetto del teatro come «Lehranstalt» – «moralische Anstalt» – e come «Weltgericht» – accusa requisitoria sentenza – con la congiunta tecnica del dibattito giudiziario).

¹ *Gedichte*, 4, cit., p. 165.

² Cf. J. Jusowski, *Bertolt Brecht und sein «Guter Mensch»*, in «Sinn und Form», Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, pp. 211 sg.

Inoltre si osservi che, se il mondo e la tragedia di Luisa sono quelli della *Kabale* di corte, la realtà che circonda Shen Te è la miseria di un sobborgo cittadino, frutto degli «Umtriebe und raffinierte Schliche»¹ del capitalismo borghese. Qui dunque, come là, dispotismo e complotto e sopruso e corruzione. Solo che, se Luisa combatte per sottrarre il suo amore alla falsità dell'intrigo e restituirlo alla verità della legge divina, Shen Te si adopera a ottenere il necessario sostentamento per vivere facendo prima la prostituta e poi sdoppiandosi. Ma si dirà che codeste condizioni bastano da sole a spalancare un invalicabile abisso fra i due personaggi, nulla apparendo così alieno dalla natura di Luisa quanto la prostituzione l'ipocrisia la viltà (malgrado il meditato suicidio); si affermerà anche che la miseria non costringe necessariamente all'immoralità giacché anch'essa può avere, come ha in effetti, non solo onestà ma una morale eroica; si dedurrà quindi che la vera differenza fra i due poeti consiste in questo, che Schiller fa professione di un idealismo etico che si astraie dalla storia quanto più si cala in essa, mentre Brecht si immerge nell'economia, nei problemi politici e sociali e ostenta vivo disprezzo per la morale (uno dei suoi slogan più famosi suona: « Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral »).

Ora, a parte il fatto che Brecht è un moralista, così essenzialmente, così asceticamente moralista da non cedere, anzi da superare Schiller, noi assistiamo nel primo tempo della commedia alla seguente vicenda: nessuno della città di Seciuàn vuole, malgrado l'appassionato disinteressato intervento di Wang l'acquiolo, offrire ospitalità ai tre dèi – i poveri dèi brechtiani – venuti in terra per constatare se ancora esista qualche anima buona; nessuno, eccetto Shen Te, che non senza esitazione e vergogna cede infine la sua cameretta benché avesse per quella notte un appuntamento e quel guadagno servisse a pagare l'affitto. Indubbiamente un bel gesto ma, come ognuno vede, antieconomico; tanto più che l'ospitalità era offerta alla più metafisica delle entità, agli dèi. La prostituzione quindi, effetto di sfruttamento e non di vizio, non comporta degradazione morale né decadenza dell'umano: Shen Te infatti conserva intatta la sua disponibilità all'amore, alla bontà, alla pietà, e come tale sarà riconosciuta e premiata dagli dèi.

¹ *Heilige Johanna der Schlachthöfe*, in *Stücke* II, p. 70.

Un altro è piuttosto il problema offerto da questo personaggio. Se la vera moralità di Shen Te è il disinteresse che nettamente la solleva su un piano extraeconomico, la prostituzione include implicazioni di ordine politico-sociale nella misura che esclude quelle di ordine etico. E si entra così nella dottrina marxiana del rapporto tra uomo e società, ma con questo di nuovo: che Brecht qui chiede semplicemente se un'anima buona – buona in sé, indipendentemente da determinismi istituzionali – sia « lebensfähig », possa cioè condurre « ein menschenwürdiges Dasein » nel mondo degli uomini. Un quesito che, riferito alla *Kabale und Liebe*, significa: che Luisa combatta per il bene e soccomba, questo può accettare e perfino ammirare ognuno ma a condizione che sia stupido (ossia contrario alla ragione), giacché quello che razionalmente vale è che Luisa combatta per il bene e vinca il male e non solo continui a vivere ma prosperi e sia felice. Questo, per dirla con Amleto, è il problema, cui converrà accennare non tanto quale presunto iato fra i due drammaturghi quanto come scoperta della vera spiritualità di Brecht e del significato della sua arte.

Per far ciò bisogna anzitutto assumere che Shen Te sia, nel teatro brechtiano, uno dei personaggi più rappresentativi, più parabolici, e non solo, come in generale si opina, Galilei. Da un punto di vista estetico non esistono dubbi: qualunque sia il significato dello scienziato italiano per Brecht, il dramma *Leben des Galilei*, nello scorcio delle tre redazioni, e in particolare nell'ambivalenza più equivoca che dialettica del protagonista, non possiede quello stupore evocato da un interiore destino che consente di sopportare varie concezioni e soluzioni. Inoltre la problematica dell'uomo spiritualmente dissociato e tormentato da interiore conflitto è così tipico in Brecht, come peraltro in tanta letteratura postgoethiana, da costituire un motivo di fondo della sua arte (si pensi al Mauler della *Heilige Johanna der Schlachthöfe*, a Brown e a Polly Peachum della *Dreigroschenoper*¹, a Anna di *Die sieben Todsünden*,

¹ In una didascalia Brecht dice: « È assolutamente desiderabile che lo spettatore si faccia della signorina Polly Peachum il concetto di una ragazza virtuosa e simpatica. Se nella seconda scena ha dimostrato il carattere completamente disinteressato del suo amore, ora mostra quel talento pratico senza il quale l'amore non sarebbe che comune leggerezza » (*Stücke* III, p. 152): il motivo di Shen Te!

a Puntila e infine allo stesso travagliato epicureismo di Galilei): riflesso di una ideologia che, sollevata a urgenza fantastica, raggiunge solo in Shen Te l'espressione pura. Infine, il quesito esistenzialistico che costei propone non è in sostanza che lo stesso tema galileiano posto all'insegna dell'antico razionalissimo adagio: *primum vivere, deinde philosophari*.

Senonché ecco quello che accade. Shen Te, la pura di cuore, l'essere naturalmente buono, colei che è chiamata « l'angelo dei suburbj » e che con tutta l'anima esclama:

Ach

Welche Verführung, zu schenken! Wie angenehm
Ist es doch, freundlich zu sein! Ein gutes Wort
Entschlüpft wie ein wohliger Seufzer,¹

Shen Te risulta inetta alla vita, cioè incapace di condurre un'esistenza degna dell'uomo, non diversamente dal suo amico Wang l'acquaiolo, la cui canzone lamenta:

Ich hab Wasser zu verkaufen
Und nun steh ich hier im Regen
Und ich bin weither gelaufen
Meines bisschen Wassers wegen.
Und jetzt schrei ich mein: Kauft Wasser!
Und niemand kauft es
Verschmachtend und gierig
Und zahlt es und sauft es.²

Per questo egli, che abita nella conduttura di un canale, è costretto per vivere a truffare sulle misure come Shen Te a fare la prostituta: verità, ineluttabilità di un 'fatto' che nessuna dottrina evangelica può negare o evitare. Ma, premiata infine dagli dèi per la sua ospitalità, quest'ultima può aprire un negozietto di tabacchi con cui spera di cambiar vita (« das ist wichtig, ein neuer Mensch zu sein »); senonché il locale è subito invaso da conoscenti scrocconi, sfruttato da fornitori disonesti, condizionato da strozzineschi proprietari. E Shen Te è presto all'orlo della rovina: disinteresse carità bontà e tutte le virtù del cuore falli-

¹ Op. cit., p. 349.

² Op. cit., p. 375.

scono, anzi volgono al contrario, giacché l'amore è debolezza, è delitto, è errore, è sfortuna in un mondo che gli uomini hanno disordinato e guasto. Di qui la sconcertante realtà che il bene conduce al male, anzi che il bene è il male: un ossimoro che nella prospettiva fisico-metafisica di Luisa spinge l'inconciliabilità a conseguenze inevitabilmente tragiche, mentre in quella sociale-umana di Shen Te la immette nella dimensione della storia dove ogni problema trova la sua soluzione. (Naturalmente storia non come « Heils-Geschichte », secondo la teleologia goethiana, ma come realtà economica e lotta di classe). Ed eccoci al momento risolutivo: per uscire dal caos che la travolge Shen Te, secondo il principio della trasformabilità dell'individuo e la tecnica del montaggio, si sdoppia nel cugino Shui Ta. Più che per Carneade si pone qui la domanda: chi è costui ?

In generale la critica, anche la più recente, vede in codesto personaggio l'emblema della durezza scaltrezza malvagità, opposte alla carità e bontà¹. Ma invero Shui Ta cattive e disumane azioni non compie; anzi nelle sue tre apparizioni durante l'intera vicenda altro non fa, in modo ugualmente cortese risoluto abile legale², che rettificare, riparare pericolosi errori commessi dal « mildes Herz » di Shen Te, evitando gravi conseguenze. Non solo: ma questo presunto simbolo della brutalità è così convinto del valore esistenziale dell'amore (« die Liebe [...] gehört zur Existenz ») e si rivela all'occasione così sensibile alle esigenze del cuore da dichiarare all'aviatore Sun, l'uomo sfruttatore e volgare di cui Shen Te ha scoperto l'animo ma di cui è pur sempre innamorata: « Sie [Shen The] ist vollkommen berechtigt der Freude der Liebe teilhaftig zu werden. Ich bin bereit, alles hier zu Geld zu machen »³. Ossia egli è disposto a vendere tutto, bottega e merci, ad affrontare qualsiasi conseguenza a favore di un diritto che pur sa condannato *a priori*: e ciò nella scena dell'incontro fra Shui

¹ Cfr. ad esempio P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Bari 1959, pp. 34, 281; L. Rinser, *Der Schwerpunkt*, Frankfurt a. M. 1960, pp. 116, 175; M. Esslin, *Brecht Das Paradox des politischen Dichters*, Frankfurt a. M. 1962, pp. 197, 348 sg., ecc.

² Si noti che le stesse « Härte und Verschlagenheit », che Brecht nomina quali componenti di Shui Ta, non superano mai « das gesetzlich Erlaubte », cf. op. cit., p. 264.

³ Op. cit., p. 303.

Ta e Sun che inquadra il momento più teso e drammatico e lirico, dove Shen Te, rinunciando al ricco matrimonio offertole dal barbiere Shu Fu e, più, alla stessa illusione del cuore, esprime alla fine, con la moralità del disinteresse, la stupenda professione di amore totale:

Ich will mit dem gehen, den ich liebe:
 Ich will nicht ausrechnen, was es kostet.
 Ich will nicht nachdenken, ob es gut ist.
 Ich will nicht wissen, ob er mich liebt.
 Ich will mit dem gehen, den ich liebe ¹.

Amore totale e non assoluto giacché in lei urge, a differenza di Ferdinando, non titanismo e ancor meno egoismo, ma un'infinita volontà di amare che la solleva, *a s t r a e n d o l a q u a s i*, sulla bassezza di Sun. E allora Shui Ta, se non rappresenta il male, è evidentemente qualcosa la cui importanza è pari alla sua necessità. Come ogni creatura spirituale Shen Te anela all'alto, al puro, all'eroico, si innamora dell'aviatore (« Ein Flieger ist kühner als andere Menschen ») e di lui sogna: « Einer wenigstens soll über all dies Elend, einer soll über uns alle sich erheben können »²; ma la sua ansia di cielo, secondo un motivo ricorrente dai tempi di *Baal*, non si impenna mai nel *raptus* mistico né il suo orizzonte, pur così alto e aperto, sconfina nella metafisica. La sua dimensione vuole essere storica, esistenziale, la sua vita vivibile e non solamente sognabile, il suo amore umano e non divino, il suo problema non cosmico ma sociale, la soluzione non affidata alla Provvidenza o abbandonata al destino, ma conseguita con i mezzi propri, frutto della personale volontà di vita. E di codesta *a t t i v a v o l o n t à* Shui Ta è il simbolo, ma non come espressione della malvagità agonale, della selvaggia legge della giungla, *b e n s i d e l l a r a g i o n e*, di quella ragione che a Shen Te difetta (« Sie hat keine Vernunft », dice di lei l'aviatore Sun)³ e che, si noti, ai pericolosi impulsi del cuore non tanto contrappone ma piuttosto aggiunge e, ove sia necessario, impone quel controllo, quella giusta misura di rapporto, quella *proportio* che è indispensabile nel

¹ Op. cit., p. 319.

² Op. cit., p. 296.

³ Op. cit., p. 307.

mondo degli uomini. Il cuore infatti vede sempre sproporzionato e sconnesso al modo dei bimbi. La cattiveria, la presunta malvagità del personaggio si riduce in tal guisa alla misura in cui la ragione limita, evita sia gli eccessi del sentimento che l'abbandono, il facile inerte rassegnato abbandono a una qualsiasi teodicea o destino: il fine è sempre il bene, la vita. Una tale razionalità svela a pieno la sua essenza, la sua « sanfte Gewalt »¹ soprattutto nel linguaggio (strumento in generale finissimo e caratterizzante della drammaturgia brechtiana) di Shui Ta, i cui periodi sono sempre recati alla misura di un ritmo, a un perfetto, quasi simbolico equilibrio sintattico, bilanciati nell'arco di una ipotassi sapientemente composta. Al contrario, il discorso di Shen Te, esattamente come quello di Luisa (anche il linguaggio schilleriano, e specie dei drammi in prosa, è psicologicamente figurativo),² non è sintattizzato bensì sciolto in unità emozionali, disarticolato in scatti imprevedibili. L'intensità qui spezza, come nel grafico di un sismografo, la coerenza lineare dell'espressione. Ma senza codesta linearità, di stile non meno che di vita, di rapporto umano, ossia senza l'uso della ragione « in niedriger wie in hoher Weise »³, è impossibile vivere: il puro amore quale espressione della bontà irrazionale conduce alla propria e spesso all'altrui rovina, e pertanto è delitto o, quanto meno, debolezza, stupidità. Questa è la risposta ' storica ' di Shen Te alla domanda ' metafisica ' di Luisa; ma qui sorge un ultimo seppure fondamentale problema.

Ho detto sopra che Shui Ta rappresenta non tanto una contrapposizione quanto un'aggiunta, un complemento: il che evita ai due personaggi, da un punto di vista morale, di slittare sul piano inclinato del compromesso, nonché, da un punto di vista estetico, di attuare il famoso « effetto di straniamento » (almeno non oltre il limite che è proprio a ogni emblema o parabola. Shen Te si aliena, non si estrania). Lo sdoppiamento di Shen Te rappresenta piuttosto uno di quei giochi di astuzia, di quelle « Listen », che il poeta volentieri elabora all'insegna del razionalismo. Tuttavia il quesito chiave è posto non dalla qualità bensì dalla quantità del rap-

¹ *Leben des Galilei* cit., p. 49.

² Cf. Benno von Wiese, *Schiller*, Stuttgart 1959, p. 196.

³ *Kleines Organon für das Theater*, § 63 (in *Schriften zum Theater* cit., p. 164).

porto Shen Te-Shui Ta. O detto in altri termini: con quale dosaggio si equilibra, si perfeziona codesto binomio Shen Te-Shui Ta?

Come sa ognuno, Brecht è, o più esattamente, vuol essere (e specie dalla fine degli anni venti) un razionalista. (Ma sul radicalismo, specie sul carattere reazionario - autoreazionario - e politicamente polemico del suo pragmatistico razionalismo non è qui il caso di insistere: ricordiamo solo che l'idealismo, inteso in senso largo, equivale per lui a strumento del capitalismo, a « astuzia » della tirannide). Diversamente da Schiller, polemicamente opposto all'Espressionismo e suoi derivati, egli, sulla base di un moralismo assoluto, respinge in blocco il mondo dell'inconscio demonico passionale emozionale (« die dunklen Assoziationen, die anonymen Gefühle »)¹, e delle qualità dello spirito riconosce soltanto la *ratio*. Alla luce di una riflessione critica che rifiuta il fascino del mistero egli afferma, esalta la prismaticità del vero, la mutevolezza del reale, anche lo « Schrecken seiner unaufhörlichen Verwandlung »², il relativismo della morale, la contraddittorietà dell'individuo, l'inutilità del divino, la religione del progresso, la storia come processo e rivoluzione: una visione scarnita fino all'osso da illusioni speranze fedi. Per l'avvento di un mondo migliore l'uomo dispone di due soli mezzi: la violenza e la ragione; la prima spinta, se necessario, alla spietatezza assoluta, la seconda recata pure a quell'assoluto (cioè svincolato da ogni morale) che è l'uso dell'astuzia, della menzogna, del raggiro. Si instaura così, sull'opposto piano politico e sociale e con fini parimenti antitetici, quel dominio del razionalismo che al tempo del giovane Schiller si puntualizzava nella *Hofkabale* e che in Brecht caratteristicamente riaffiora, come si è visto, nel dramma *Leben des Galilei*: quel razionalismo cui pure risale lo sdoppiamento di Shen Te in quanto astuzia e inganno. Anche questa commedia visualizza perciò l'insostituibilità, la necessità di Shui Ta, emblema della ragione: la sua funzione riparatrice da generale rovina e restauratrice del giusto, o almeno, dell'irrinunciabile rapporto umano è decisamente dominante, cardinale, esemplare. E non solo; ma del chiliastico sogno del « regno della pace », che il poeta attinse dall'idealismo classico romantico espressionistico

¹ *Versuche*, 1-4, cit., p. 260.

² *Schriften zum Theater*, cit., p. 173.

ancor prima che dal Marxismo (esso pure, del resto, impensabile senza idealismo) e visse con religiosa intensità (la religione di partito era in lui dogmatica e devozionale come quella di chiesa), Shui Ta è evidentemente il protagonista e non Shen Te: costei infatti potrebbe, o meglio dovrebbe trionfare solo a metà raggiunta, a sogno compiuto. E tuttavia Shui Ta appare da ultimo citato in tribunale, ove siedono a giudizio gli dèi venuti in terra a cercare l'anima buona, sotto l'accusa di aver ucciso Shen Te: la ragione avrebbe spento il cuore, scavato un vuoto di bontà. Ma Shui Ta alla fine si svela e, dimostrando la sua identità con Shen Te, lamenta:

Aus was sollte ich nehmen, was alles gebraucht wurde? Nur aus mir! Aber dann kam ich um!

E conclude:

Für eure grossen Pläne, ihr Götter
war ich armer Mensch zu klein.

Il suo sdoppiamento, la sua « List », furono imposti da « brutale necessità »:

gut sein zu ändern
und zu mir konnte ich nicht zugleich.
Ändern und mir zu helfen, war mir zu schwer.
.....

Zu schenken
War mir eine Wollust. Ein glückliches Gesicht
Und ich ging auf die Wolken.
.....
Etwas muss falsch sein an eurer Welt. Warum
Ist auf die Bosheit ein Preis gesetzt und warum erwarten den Guten
So harte Strafen?¹

Ora, se qui ricordiamo che Shen Te aveva già chiesto al pari di Luisa: « Was ist das für eine Welt? » e che codesta domanda aveva con esasperato dolore ripetuto su un piano più sociale e umano: « Was ist das für eine Stadt, was seid ihr für Menschen? »², comprendiamo l'esatto valore del quesito, che inattesa si dilata in una dimensione che è storica e extrastorica, fisica e

¹ Op. cit., pp. 401, 402, 403.

² Op. cit., p. 292.

metafisica. Ed è questo universale « disordine » che la spinge da ultimo a invocare dagli dèi, in nome del suo nascituro, il permesso di ricorrere in avvenire a Shui Ta almeno una volta alla settimana. Ma i superni sentenziano: « Jeden Monat, das genügt! ».

Ed ecco: se fra questi estremi ci teniamo nel mezzo, avremo forse il dosaggio ottimale del binomio Shen Te-Shui Ta: la calda luce del cuore bilancerà la fredda dialettica della ragione, l'urgenza della materia non fiaccherà lo slancio dello spirito. Certo, codesta non è una sintesi (ma Brecht era mentalmente inetto e moralmente ostile a ogni forma di sintesi), bensì un ricupero che equivale a un riscatto: e questa, per quel che vedo, è la misura esatta del poeta, che non ignora la profondità dell'istinto (si pensi a *Mutter Courage* e a *Katrin*), l'infinità dell'anima (ne è specchio Shen Te), la superiorità dell'amore sulla ragione e il diritto (si ricordi il giudizio di Azdak nel *Kaukasischer Kreidekreis*); e che anche — *last not least* — conosce l'amarezza dell'incomprensione politica. E se poi nell'Epilogo, nel frainteso Epilogo, egli riapre il problema

(Wir stehen selbst enttäuscht und sehen betroffen
den Vorhang zu und alle Fragen offen)

per sottoporlo alla meditazione e al giudizio degli spettatori, questo semplicemente rientra nella tecnica e nel fine del suo teatro « epico », « didattico », « filosofico »; ma questo ancor più eleva il rapporto cuore-ragione, epicentro di tutto il suo pensiero, al livello di massimo problema, la cui soluzione, nell'ansia del rinnovamento del mondo, ha il valore di imperativo categorico assoluto (« muss, muss, muss! »)¹. Perciò Shen Te può alla fine concludersi, al pari di Luisa, in una prospettiva che, nella polivalenza di un'idea musicale, è tanto poetica quanto morale: ella continuerà a testimoniare, secondo il comandamento degli dèi, « von unserem Geist », e continuerà perennemente a portare, come ogni creatura artisticamente immortale, « in kalter Finsternis die kleine Lampe »². Le opposte traiettorie, che conducono Schiller dalla teodicea alla storia e Brecht dalla storia all'intuizione del divino, si incontrano qui, sotto la luce di questa « piccola lampada » che è poi la luce dell'eterna poesia.

Sergio Lupi

¹ Op. cit., p. 408.

² Op. cit., p. 404.

UNBEKANNTE GERHART HAUPTMANN-AUTOGRAPHEN

Unter den Gerhart-Hauptmann-Autographen in der Universitätsbibliothek zu Wrocław (Breslau) verdienen die an Max Müller gerichteten Schriftstücke besondere Beachtung. Sie stellen nämlich die gesamte Korrespondenz des Dichters an seinen Jugendfreund dar. Hauptmann wurde mit diesem 1882 bekannt; er schildert die erste Begegnung mit folgenden Worten: « Eines Tages tauchte Max Müller in Jena auf und gesellte sich unserem Trifolium zu. Carl als der populärste Jenenser Student war der Anziehungspunkt. Man suchte in seinen Dunstkreis zu kommen. Auch Max Müller versuchte das. Er war immatrikuliert. Ob er Kollegs besuchte, weiss ich nicht. Seines Zeichens Musiker, hatte er damals schon den Grad seiner vollen Reife und seines höchsten Könnens erreicht. Die Gärung des jungen Mostes war nicht mehr in ihm, der bereits sechs Jahre länger als ich gelebt hatte. Eine andere Art Gärung war in ihm freilich festzustellen. Ich erkannte es, als ich sein Vertrauter geworden war. Über philosophische Gegenstände sprachen wir nicht. Carls und Simons geistiger Kreis besass für ihn keine Anziehungskraft. Aber auch musikalische Fragen schnitt er ab, weil er davon zu viel wusste, um sich für Dilettantengerede zu interessieren. Wir trafen uns, abgesehen von der uns natürlich verbindenden Sympathie, in einem gewissen Aussenseitertum, was wir auf langen Wanderungen in Gesprächen feststellten »¹.

Sein Alter räumte Müller eine gewisse Vorrangstellung im Freundeskreise ein, dem er sich jedoch niemals völlig anschloss. Um so inniger wurden die Freundschaftsbeziehungen zwischen ihm und Hauptmann, denen erst der Tod Müllers am 11. Okto-

¹ Gerhart Hauptmann, *Das Abenteuer meiner Jugend*, Berlin 1937, zweites Buch, S. 171 f.

ber 1938 ein Ende setzte. Max Müller war Pianist und begeisterter Wagnerianer. Ernst Lemke sieht in ihm den « jugendlich hübschen Pianisten » aus dem Roman « Der Narr in Christo Emanuel Quint ». Die dichterische Verkörperung seines Jugendfreundes, der in einzelnen biographischen Zügen aus dem « Abenteuer meiner Jugend » nachgezeichnet wurde, ist Dietrich Kühnelle in der Novelle « Die Hochzeit auf Buchenhorst ».

Die Briefsammlung ist nicht allzu umfangreich; sie zählt kaum siebenundzwanzig Briefe sowie einige Postkarten und Telegramme. Dennoch ist sie insofern wertvoll, da sich die persönlichen und brieflichen Kontakte über ein halbes Jahrhundert erstrecken. Inhaltlich ist sie sehr unterschiedlich. Sie enthält kurze lakonische Bemerkungen und wertvolle literarische Hinweise, ergänzende biographische Angaben und manigfaltige Reiseindrücke. Von den in den Briefen berührten Problemen sei hier nur auf die literarische Grundkonzeption der « Insel der Grossen Mutter » aufmerksam gemacht, auf dichterische Pläne und die persönliche Einschätzung einiger seiner Werke, deren Aufnahme durch den Adressaten und die darauf folgende Reaktion Hauptmanns. Ein nicht zu unterschätzender Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des jungen Dichters ist die Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Böhlingk. Der verhältnismässig junge Arthur Böhlingk hatte sich der Jenenser Gruppe um die beiden Hauptmanns angeschlossen. Er war einer der ersten, der sich mit Hauptmanns literarischen Anfängen vertraut machte und an seinem Wirken lebhaften Anteil nahm. Hauptmann gedenkt seiner im « Abenteuer meiner Jugend »: « Meine Pläne als Dichter nahm Böhlingk ernst. Meine Büste des blinden Sigwin, die noch immer in der Werkstatt des Steinmetzen von den Gesellen feuchtgehalten wurde, sah er sich an¹. » Um so erstaunlicher ist der scharfe Ton, der in einem der Briefe gegen ihn angeschlagen wird. Auf einer gewissen Etappe sah sich Hauptmann in seinem Gedankenflug gehemmt. Er glaubte zu fühlen, dass Böhlingk nicht fähig sei, in seine Welt einzudringen. Seinen gut gemeinten und oft richtigen Hinweisen gegenüber verhielt sich Hauptmann ablehnend, obgleich seine stilistische Disziplinlosigkeit und manch misslungene dichterische Ansätze ein kritisches Urteil benötigten.

¹ G. Hauptmann, *Ebenda*, S. 182.

Der « Politiker » Gerhart Hauptmann tritt in den Briefen an Max Müller völlig in den Hintergrund. Zwar interessierten ihn politische Fragen (Oberschlesien), im Grunde genommen aber stand er nach dem ersten Weltkriege den Problemen seiner Zeit passiver gegenüber, als dies im allgemeinen angenommen wird. Beispiel hierfür möge der Kapp-Putsch sein, von dem er gar keine Notiz genommen hat. Das einzige Echo der schweren Inflationsjahre sind die grosszügigen Hilfeleistungen für seinen bedürftigen Freund.

Die Anfänge der Autographen- und Handschriftensammlung von Gerhart Hauptmann in der ehemaligen Breslauer Staats- und Universitätsbibliothek reichen in das Jahr 1934 zurück. In diesem Jahre erstand die Bibliothek, u. a. die gesamte Korrespondenz Hauptmanns an Max Müller. 1936 wurde die Sammlung durch den Ankauf eines Teils der Privatbibliothek des Kommerzienrats Max Pinkus aus Neustadt (Prudnik) vergrössert. Nach dem Kriege wurde ein Teil der ausgelagerten Handschriftenbestände von der sowjetischen Militärverwaltung sichergestellt und der Lenin-Bibliothek in Moskau überwiesen. Mit anderen polnischen Archivmaterialien gelangten sie nach Polen zurück und wurden im März 1958 der Autographensammlung der Universitätsbibliothek zu Wroclaw wieder einverleibt.

Ausser den hier veröffentlichten Schriftstücken an Max Müller enthält die Autographensammlung der Universitätsbibliothek Wroclaw noch folgende Briefe von Gerhart Hauptmann: acht an Moritz Heimann (1902–1915), je zwei an Otto Brahm (1893, 1903), Hermann Kienzel (1906, 1909), Fritz Witte-Wild (ohne Datum), je einen Brief an Hugo Ernst Schmidt (1884), Frau Müller (1918), Trude Heimann (1919), seine Schwester Johanna Lotte Hauptmann (1920), an Helbing (1922), Prof. Boss (1926), Max Pinkus (1933), Direktor J. Deutsch (1937) sowie einen undatierten Brief an Liebermann. Weiterhin befinden sich darin zehn Briefe an verschiedene unbekannte Personen aus den Jahren 1893–1933, zwei Billets an Professor Richard Meier (1909) und eine Postkarte an Waldemar Bonsels.

Hauptmanns Briefe an Max Müller sind grösstenteils von ihm selbst geschrieben, einige von fremder Hand und acht mit der Schreibmaschine. Diese jedoch weisen zumindest die eigenhändige Unterschrift und z. T. kurze Zuschriften auf. Gebräuchliche Ab-

kürzungen wurden in der nachstehenden Wiedergabe stillschweigend aufgelöst, Ergänzungen von Seiten der Herausgeber in eckige Klammern gefasst, Orthographie und Interpunktion geregelt.

[Postkarte]

[Anschrift:]

An Herrn stud. phil. Max Müller in Jena. Schneidemühle am Saalbahnhof.

Hamburg, den 14. März 1883

Wir sitzen im Zängler Bräu zu Hamburg. Carl und ich. Wir denken an alles, was wir lieben und besonders an die Paraguaiener [!] (Müller geh mit!). Noch klingen die Töne der Rhapsodie in meinem Geiste, die Deines Geistes Leidenschaft lebendig machte. Das war ein rechtes Wort zur rechten Zeit! Auf treue Freundschaft trinke ich jetzt meinen noblen Rest.

Dein Gerhart H.
Ich sitz'dabei – und denk'dabei –
Und trink'dabei – auch Paraguai,
Bist Du dabei? – Ach sei dabei!
Nun trink'ich wieder – Göcke hei
Dir und der ganzen Müllerei!

In echter Treue Carl M.
Auch ich in echter Treue

Gerh.

[Brief]

Hamburg, den 28. März 1883.

Lieber Meo.

In einigen Tagen werden 40 Mark an Dich abgehen zum Zwecke der Belegung von Boethlings¹ Kollegien. Was übrig bleibt, rechne auf meine Schulden oder bewahre mir es auf, bis ich wieder nach Jena komme. Dienstag nun gehe ich in See mit Dampfer Livorno, der eine höchst biedere Bemannung hat. Koch, Steuermann, Kajütenkalfakter etc. kenne ich schon. Werde da manches erleben und Dir hin und wieder mitteilen. Freilich, lieber Meo, die Details müssen bis Jena bleiben, wo ich Dich ja sicher noch treffe.

Bitte quartiere mich bei Dir pro forma ein oder bei Wuttogs, wie's Dir am besten erscheint. Mit riesiger, wahrer Freude denk'ich an die gemüthlichen Tage in Jena. Sie werden wieder kommen, wo es auch immer sein mag.

¹ Arthur Böhlin, (geb. 31. Mai 1849), Professor der Geschichte und Literatur in Jena, wo G. Hauptmann seit November 1882 studierte. Böhlingk nahm an dessen literarischen Anfängen grossen Anteil. Im « Abenteuer meiner Jugend » (Berlin 1937) schrieb H. Hauptmann u. a.: « Meine Pläne als Dichter nahm Böhlingk ernst » (Buch II, S. 182).

Ich habe viel viel auf dem Herzen und bin doch ein zu schlechter Schreiber und habe für jetzt doch zu wenig Zeit, es nur annähernd zu entwickeln. Jedenfalls bitte ich Dich später um die Übernahme einer kleinen Mission bei Carles Hochzeit¹ von mir.

Einen ausführlichen Brief einmal von der Reise; willst Du mir eine Briefesfreude machen, so sende mir die Briefe bis Ende April Neapel postlagernd, von da Athen postlagernd.

Ich schüttle Dir die Hände zum Abschied! Wiedersehen

Dein Geo.

[Postkarte]

[Anschrift:]

An Herrn Max Müller. stud. phil. in Jena. Schneidemühle an Saalbahnhof.

H[amburg], den 6. April 1883

Flügelross badet schon in den Fluten
Seeross es sehnt sich wieder vom Strand!
etc.

Kurz vor meinem letzten Tritt auf himmlischen Boden herzliche Abschiedsgrüsse. Wiedersehen

Geo.

[Postkarte]

[Anschrift:]

Max Müller. stud. phil. Jena. Thüringen. Alemania.

Madrid, den 18. April 1883.

Bin [in] Malaga, habe scheusslich Zahnschmerzen, denke aber doch an Dich. Leben hier höchst wunderbar. Esel, Maulesel und alte Pferde spielen auf den Strassen die Hauptrolle. Aber mehr kann ich nicht schreiben; ich bin furchtbar gepeinigt. Grüsse Herrn Professor Boethlingk. Leb' wohl, Dein

Gerte.

[Postkarte]

[Anschrift:]

Herrn Max Müller, stud. phil. Jena. Thüringen. L'Alemagne.

Monaco, den 25. April 1883.

Monte Carlo, die grösste Spielhölle der Welt, ist mir verschlossen, wegen meiner Jugend. Aber das tut nichts. Die Spieler habe ich gesehen, und die

¹ Die Hochzeit fand am 6. Oktober 1884 statt. Seine Frau war Martha Thienemann.

Hölle von aussen. Es ist eine himmlische Hölle. Heut Abend bin ich in Genua, vielleicht mit Carlen zusammen.

Herzlichen Gruss
Gerhart.

[Brief] ¹

Capri, den 12. Mai 1883.

Liebster Meo.

Dank für Deinen Brief. In Neapel hat er mich getroffen und mir richtige Freude gemacht. Vorerst ² die Bitte: Sei mit meiner Schreiberei zufrieden, so viele Orthographiefehler auch kommen, und so krass sie auch sein mögen. Wenn ich an Gaedechens ³ schreibe, geschieht es freilich anders; dafür aber geht die Aufmerksamkeit, welche ich der modernen Orthographie zuwende, dem Inhalt verloren, da in meiner Jugend mir das Rechtschreiben nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist:

Zuerst, lieber Meo, zu der Hochzeitsmission ⁴: Dieselbe würde darin bestehen, dass Du bei der Tafel einen Gruss aus Griechenland von mir vorläsest und eventuell meine Liebste ⁵ unter Deinen Fittich nähmest. Oder wenigstens eines von beiden. Ploetzlichen ⁶ würde ich dann um das andere bitten.

Du schreibst mir, dass der alte Adam wieder in Dir herrschend würde. Meo, das macht die Einsamkeit. Ich will einmal recht recht simpel reden, und wie ein altes Weib mit recht kindischen Mitteln kommen.

Sei wenig allein; lies, wenn Du allein bist. Such' Dir Schriftsteller aus, die leicht, frisch und fröhlich sind. Sei leichtsinnig, hänge nicht ein Zentnergewicht an jede Feder. Und, wenn Du trüb bist und an dir zweifelst, vergleiche Dich mit anderen.

Ich habe jetzt meinen Wirkungskreis eng und schmal gemacht. Ich habe beschlossen, denselben ausfüllen zu wollen, das übrige aber nur dem Zufall zu überlassen. Riesig genügsam ist derselbe, so genügsam, dass ich eine Null wäre, wenn ich ihn nicht ausfüllte: Ruhm habe ich vollkommen daraus verbannt. Die Arbeit ist mir Selbstzweck in ihm, also gibt es auch keine so ergreifende, einflussreiche Wertschätzung derselben: Zum ⁷ Fröhlichen will ich Dir

¹ Erstmals abgedruckt von Max Müller zusammen mit dem Brief vom 14. März 1885 im « Berliner Tageblatt » vom 6. und 8. August 1922, Nr. 347 und 349.

² Von « vorerst » bis « gegangen ist » fehlt im Erstdruck.

³ Archäologieprofessor an der Universität Jena.

⁴ Carls Hochzeit betreffend. G. Hauptmann verfasste ein Festspiel mit dem Titel « Der Hochzeitszug ».

⁵ Marie Thienemann, seine erste Frau. Seit 24. September 1881 mit ihr verlobt.

⁶ Alfred Ploetz, Jugendfreund G. Hauptmanns. Später Rassenforscher. Im Jahre 1884 unternahm er eine Versuchsreise nach Amerika zur Gründung einer utopischen Kolonie. Verkörperung in zwei dichterischen Gestalten: Alfred Loth (« Vor Sonnenaufgang ») und Dr. Schmidt (« Atlantis »).

⁷ Davor gestr. « Wenn ».

den Einfluss zugestehen, sehr minimal aber zum Traurigen. Also der Freude über eine gelungene Arbeit will ich eifrig die Zügel schiessen lassen. Trauer aber über eine misslungene soll mich wenig berühren. Was ich hier sage, hatte ich früher schon einmal in trüber Stunde herausgebrütet, wie denn überhaupt die trüben Stunden den Keim zu glücklichen auch in dieser Beziehung in sich tragen. Der Geist wird krank, empfindlich, bedrückt, und gerade das treibt ihn an, zu suchen nach Mitteln gegen das Übel. Diese Mittel werden gefunden (und wiederum nur vom Kranken) und machen ¹ den kranken Geist zum gesunden. Ich glaube, dass hierin ein grosses Naturgesetz gefunden ist, mit dem sich auch so manches andere erklären lässt. Auch tritt mir dieser Prozess überall in der Welt entgegen: Also Mut, Meo, und leichtsinnig sein, wenigstens die Grübelstunden am Tage festsetzen, und dann einmal, ganz ohne zu denken, in frischer Natur herumtollen. Das ist das Wahre. Übrigens glaube nicht, dass ich von, wie die Christen sagen, von Anfechtungen während meiner Reise frei geblieben bin. In Gegenteil: eben die haben den alten, vorher erzählten, verblassten Grundsatz wieder aufgefrischt. Zweifel an meiner Kraft haben mich unheimlich düster, elend und verstimmt gemacht. Diese Reise, sagt' ich mir, ist unternommen im festen Vertrauen darauf, dass sie Früchte bringe, aber wie nun, wenn der Baum nicht treibt. Wirklich, auch hatte ich des Gefühl, als triebe der Baum nicht, als fehlte ihm das Lebenselement. Alle die wunderbaren, schönen Eindrücke sind an mir vorübergezogen, ich hatte geglaubt, singen zu können wie eine Nachtigall aus vollem Herzen. Aber wie voll es auch war, nicht ein Ton klang, nicht eine Saite hallte wider. Die Bilder verschwanden, ohne im Liede festgehalten zu sein. Du kannst Dir nicht denken, wie trüb das macht. An der sonnigen Küste Portugals fuhren wir entlang nach mehrtägiger Fahrt, wo nur Himmel und Meer zu sehen war. Mit einem Schläge glühende Sonne, grüne Wälder, frische Getreidefelder, eine mir vollkommen fremde Vegetation. Graue Schlösser mit abenteuerlichen schlackigen Zacken und ebensolchen fremdartigen Namen. Mafra und Syntra. Was konnt' ich da denken? Fern im Süd das schöne Spanien, Spanien ist mein Heimatland ²: das Lied verliess mich nicht! Also an diese fremde Form klammerte sich meine Phantasie, jedes selbständige Schaffen vergessend. So ist es überall. Wie ich die Kastanien in Spanien wedeln sah und die Palmen, wie ich all das märchenhafte Treiben an mir vorübergleiten liess, da war ich stumm. Wie ich die Spanierinnen in ihrer zauberhaft einfachen schwarzen Tracht, mit den Glutblicken umherwandeln sah, da war ich stumm. Wie die Andalusierinnen vor mir den Guitano tanzten und den Peteneras sangen, da fühlte ich, hier siehst du etwas, was wenige sehen, da ergriff mich's so eigenartig glühend wunderbar; aber wenn ich nach meiner Laute griff, da krächzte sie einen elenden Ton hervor. Freilich weiss ich jetzt, dass alle die Eindrücke in mir mit der Zeit neu geboren werden, dass sie fest bleiben in meinem Geist und nach langer Zeit vielleicht in verklärter Form erstehen. Diese Einsicht aber, die mich nun

¹ Über gestr. « tragen ».

² Beginn des Gedichtes von E. Geibel « Der Zigeunerbube im Norden »; vertont von K. G. Reissiger.

beruhigt hat, ist aber auch nur aus tiefster Trübsal heraus gerungen und entstanden.

Es gibt für einen denkenden Menschen, dessen Selbstvertrauen auf schwankendem Boden steht, nichts besseres, als einen Flug in die Welt. Freilich ist das für ihn auch ein grössrer Kampf, aus dem er aber als Sieger ersteht, und ich glaube, als Sieger für ewig. Könntest du mit mir reisen, wären wir zusammen in Andalusien gewesen, wärest Du bei mir in Capri, gingst Du mit nach Griechenland und Ägypten¹, Du würdest gleiche Vorteile gewinnen, geistige wie leibliche.

Meine Phantasie hat schon manch einen Schatz aufgespeichert, das fühle ich jetzt, und mein Körper wird widerstandsfähiger und nervenstärker.

Ich habe vor nichts zurückgeschreckt, in jede Tiefe bin ich hinabgestiegen, freilich, ohne dabei in Sumpf zu treten, und des gerade ist läuternd. Wenn ich etwas raten sollte, und wenn ich die Macht hätte, zugleich mit dem Rate auch die Mittel zur Befolgung desselben in Deine Hand zu geben, so sagte ich: Setz' Dich auf die Bahn und rassel schnurgerade durch Italien, bis Du in Capri bist: Hier wohne bei uns beim billigen, gemütlichen Pagano, spring' mit uns zur bestimmten Stunde den eidechsbelebten Weg hinab zum Meere. Wirf Dich mit uns in die schäumende gesundende Brandung: und Du wirst bald fühlen², wie kräftigend sie die Glieder umschlingt, wie kühn und frei sie den Geist macht. Dann wanderten wir am Abend die friedliche Strasse, die den herrlichen Anblick des sternüberwölbten Meeres gewährt, sehen [!] zusammen des Vesuvios Feuerfackel übers Meer herüberleuchten, sprächen friedlich von dem und jenem und empfänden Seelenfrieden. Oder wir ritten am Nachmittag unter gemütlichem Geplauder die herrliche Bergstrasse nach Anacapri empor, sähen wiederum das in blauen Traumdunst gehüllte Meer, die leuchtende Napoli, drüben die felsige Icia [!] und Sorento [!] fern überm Vesuvio den schneebedeckten Apenin [!], und wären glücklich im Geniessen. Frieden, Frieden haucht alles hier; willst Du Frieden, so komm' nur auf einige Wochen hierher. Du sollst die Gesundheit noch dazu erhalten. Nun noch etwas Praktisches. Es ist hier sehr billig. Die Pension pro Tag sechs Frank³. Wenn Du uns so achtest, wie wir's zu fordern haben, würdest⁴. Du uns auch zugestehen, Dir für die Zeit Deines Hierseins etwas beizusteuern. Meo, schenk' uns, indem Du uns diesen Beweis (wenn Du kommst) von Freundschaft⁵ gibst, ein wenig mehr Vertrauen und Achtung wie anderen. Glaub' mir, wir sind's nicht unwert. Überleg' Dir's, Überlege schnell, entsliesse Dich schnell, oder schreibe bald. Mit 300 Mark in allem kommst Du aus. Mach' keine Schwülstigkeiten, ein wenig Gepäck und auf die Bahn durch den Gotthart hierher. Schreibe bald, sonst lass' Beratung bis hierher.

Dein treuer Hptm.

¹ Davor gestr. «Capri».

² Im Erstdruck: «Da wirst Du bald fühlen».

³ Davor gestr. «Mar[k]».

⁴ Verbessert aus «wirst».

⁵ Davor gestr. «Vertrauen».

[Brief]

Hamburg, den 8. April 1884.

Liebster Meo.

Da bin ich nun beinah so unzuverlässig wie Sabler! Guter Meo, leg' keinen strengen Masstab an, sondern bedenk' mein durch die Krankheit wirklich geschwächtes Gedächtnis. Carlen, Deinen Bruder, dann Hamburg mit seinen Menschen, das alles hat mir den Gedanken an die hundert Mark bis gestern Abend total aus dem Gedächtnis entrückt. Bei Anlass dessen, dass die Hohenhauser¹ in Italien ihre Reisekasse im Betrage von 1600 Mark verloren haben, fiel mir meine Schuld ein, und zwar erst gestern Abend 10 Uhr. Mein Bruder nun kann gerade heute das Geld nun zum Unglück noch nicht geben, und so verzögert sich die Sache vielleicht noch einige Tage. Meo, nun bist Du einmal schon in Verlegenheit gebracht gedulde Dich nur noch, oder besser, halte die paar Tage noch ohne Groll gegen mich aus und denk' nicht schlecht von meiner Pünktlichkeit und Zuverlässigkeit.

Ich denke oft an Dich und habe viel von München mitgenommen, aber davon darf ich nicht erst anfangen.

Leb' wohl, guter Meo!

Gerhart.

[Brief]

Hamburg, den 14. März 1885.

Lieber, guter Meo!

Von Berlin aus habe ich durch Frau Lottermoser schon den Versuch gemacht, Dich auf eine Zeitlang nach Berlin zu lotsen. Die Strecke war kurz, aber Du hast Dich nicht aufgerafft. Ich weiss nicht, warum. Nun bin ich in Hamburg. Ich habe herzliche Sehnsucht, von Dir zu hören, denn die Zeit ist nun nachgerade lang genug, seit ich in München von Dir schied. Damals sagten wir, wir wollten auch ohne Briefe und Nachrichten zusammengekettet bleiben, wir machten uns lustig über die schriftlichen Nachrichten, wir waren zu einseitig im Verdammn der Worte. Das aber steht fest, dass ich in geistigem Zusammenhang mit Dir geblieben bin, dass ich das Gefühl stets gehabt habe, als gingest Du neben mir. – Einige Male war ich nahe daran, Dir zu schreiben, unter anderem auch in der Zeit, wo Du, wie ich erfuhr, nicht glücklich warst in Tetetlen. Ich hatte die Absicht, ungeachtet dessen, dass ich von Dir über Dein Leben nichts erfuhr. Es blieb bei der Absicht. Sei's, dass ich in den unsicheren Nachrichten nicht genug Anhaltspunkte fand. Sei's, dass ich immer noch einen Brief von Dir erwartete. Auf ein Wiedersehen hoffte ich, und es schien mir fast ein solches, als ich Dich wieder in Dresden angekommen wusste. Jedenfalls verminderte sich die Besorgnis um Dein Wohlergehen.

¹ Familie Thienemann; so genannt von ihrem Familiensitz Hohenhaus bei Dresden.

Nun aber, wie Du siehst, halte ich es nicht mehr aus. Es hat sich eine Menge Stoff angesammelt, es haben sich Wandlungen in mir vollzogen, von denen ich möchte, dass sie Dir bekannt würden. Ich werde versuchen, Dir die Grundpfeiler meiner jetzige Lebensanschauung anzudeuten. Freilich muss es auf diese Weise bei Andeutungen bleiben. *Ein wirkliches Wiedersehen* ersehne ich daher auch über die Massen, im Laufe des Gesprächs öffnen sich Ventile¹ und Klappen der geheimsten Schächte und Seelenwerkstätten und ein Begreifen des gegenseitigen Standpunktes ist dann erst einigermaßen möglich. Ich habe von Dir manches durch dritte und vierte Hand erfahren, es muss Dir mit mir ebenso gegangen sein. Mag es kleinlich erscheinen, aber es ist ein wahres Gefühl, was mir sagt, dass Du mich in manchem aus der Ferne verkennen magst, ja, glauben magst, ich sei nicht mehr, wie ich gewesen. Im anfänglichen Sinne bin ich das freilich nicht, aber in dem Sinne, wie Du mich verändert glauben mögst [!]. Meine Liebe ist noch immer die Seele.

Ich war mit Deinem Bruder und Schmidt², von dem Du gehört haben wirst, und der Dich riesig gern kennen möchte, in Gruben. Wir schrieben zusammen den «Tiberius»³ ab, im übrigen hatte jeder von uns viel mit sich selbst

¹ Danach gestr. «der».

² Hugo Ernst Schmidt († 25. Juli 1899) – Maler, Jugendfreund G. Hauptmanns. Hauptperson in dem Künstlerdrama «Gabriel Schillings Flucht». Ihm ist ebenfalls das Schauspiel «Michael Kramer» gewidmet.

³ Im Sommer 1883 hatte Hauptmann eine Mittelmeerreise unternommen. Auf der Insel Capri fasste er den Entschluss, die Gestalt des Kaisers Tiberius in einem dramatischen Versuch zu bearbeiten. Den August und September 1884 verbrachte er in Gruben. Hier wurde das Drama «Das Erbe des Tiberius» beendet. Am 15. September schrieb G. Hauptmann an seinem Freund Hugo Ernst Schmidt: «Der Tiberius ist fertig. Wie du weisst, glaube ich Böhlingk in Jena. Vorgestern nun kam ein Brief aus Heidelberg von ihm an Zarle und mich, worin er gut und treu wie immer dies und jenes ausspricht. Er befindet sich im Schwarzwald . . ., bittet mich, ihm das Manuskript zu schicken oder selbst nach dem Schwarzwald zu kommen. Noch schwanke ich hin und her . . . Freilich ist "selber bringen" weitaus das beste, weil zum Tiberius ein Commentar mir fast nötig erscheint» (C. F. W. Behl, *Aus der Werdezeit des Dramatikers Gerhart Hauptmann*, in: *Ostdeutsche Monatshefte*, Berlin 1956, H. 9, S. 528).

Das Tiberius-Drama wurde Böhlingk zugesandt, der es bei aller Liebe zum Verfasser ziemlich kritisch beurteilt hatte. Davon zeugen zwei Briefe Böhlingks an Hauptmann (vom 29. September 1884 und 3. Oktober 1884), in denen er die Kraft des Werkes, die Kenntnis der Geschichte und der Menschen dem Verfasser völlig abspricht. Ausserdem werden Hauptmanns Charaktere, Situationen und Dialoge in diesem Drama abgelehnt. «Das gilt namentlich von den ersten beiden Akten; der erste insbesondere, welcher doch die ganze Exposition enthalten sollte, ist so nichtssagend, so inhaltlos ausgefallen, dass ich mir gar nicht denken kann, wie aus dieser Wurzel heraus ein kräftiger

zu tun. Daher kam's, dass unsere Gespräche bis auf einige ziemlich seicht verliefen, und bloss eine innere tiefere Föhlung uns im Genuss der Natur verband. Ein Schlüssel zu dem Geheimsten in der Natur war uns Schmidt. Du wirst durch Oskar¹ genauer über sein Wesen unterrichtet sein. Der kurze Verkehr mit Oskar hat uns ihn lieb gemacht und mir die Meinung von ihm gegeben, dass er ein reicher, kräftiger Quell ist unter einer Kruste von Gras, Stein und Erde, der sich Luft machen wird. Seine Grösse in der Entsagung bewundere ich. – Ausserdem weisst Du, dass ich in Berlin mit Boethlingk zusammengetroffen bin. Was ich an ihm verehrt habe, verehere ich nach wie vor, dass mir seine Liebe erhalten bleibt, wünsche ich von ganzem Herzen und weiss ich. Ebenso weiss ich, dass ich ihn dauernd lieben, ihm dauernd dankbar sein werde. Seine Gärtnerarbeit hat das junge Bäumchen meines Talentes gestützt, ja ich habe selbst von der Verschneidung Nutzen gehabt; nun aber, wo er es fällen wollte, musste er einsehen, dass er es nicht imstande sei. An dieser letzten Handlung, die ihm misslang, offenbarte sich dem Baume zugleich die ganze Schwäche und Einseitigkeit seines Gärtners. Ich sah, wie er das *Wie* schätzte, nicht das *Was*, und wie es ihm nicht ankam auf die wahre Liebe und Opferfreudigkeit, sondern einzig auf die Technik. Mir war tiefster Ernst, was ihm Spielerei schien. Das, was er zu irgendeiner beliebigen Mixtur glaubte verwandeln zu können, war mein Herzblut. Ich wurde kritisch und begann, durch Erfahrung gestärkt, nachdem ich erst an sein Urteil unumstösslich geglaubt, dann mich hatte niederdrücken lassen, dann gezweifelt hatte, es kalt und ruhig zu untersuchen. Ich fand nirgends eine Basis, ich fand Verknöcherung in alten versteinerten Normen. So mild der Mensch Boethlingk, so despotisch der Beurteiler, und so vielseitig jener, so einseitig und klein dieser. Wie passt Despotie zu Charakteren wie die unseren? Es vollzog sich folgendes: Boethlingk war auf mein Schiff gekommen, er hatte es gelenkt, unwillkürlich, Ich hatte ihm das Steuer überlassen. Ich fühlte eine Zaghaftigkeit, die nichts von Kraft und Mut an sich hatte, ich bemerkte seine Unkenntnis der Meere und seine Verkennung des Zieles, ich entriss ihm das Steuer. Ich segelte auf meine Art, vielleicht im ersten Befreiungstaumel etwas

Baum erwachsen soll . . . Die Sprache scheint mir nicht nur schwülstig, sondern – verzeihen Sie den harten Ausdruck – geradezu verletzend roh». (Brief vom 29. Sept. 1884). Hauptmann empfand jene Worte als hart und ungerrecht. Auch in seinem nächsten Briefe versuchte Böhlingk, Hauptmann seinen Standpunkt zu erklären. Trotzdem versuchte Hauptmann das Drama auf die Bühne zu bringen. Es wurde von L'Arrouge abgelehnt, und Hauptmann hatte es später dem Oldenburger Hoftheater eingereicht; Direktor Devrient lehnte es aber ab. Der Dichter hat das Manuskript niemals zurückerhalten. Nur durch Zufall blieb ein Bruchstück des dritten Aktes erhalten, wo allerdings Tiberius nicht auftritt. Das Fragment zeugt von einer Überschwänglichkeit, und man könnte meinen, dass Böhlingks Urteil nicht ungerecht gewesen ist. Jedenfalls kam es zum Bruch zwischen Hauptmann und Böhlingk.

¹ Oskar Müller, Bruder des Adressaten.

² Darüber gestr. «Denkens».

zu wild und ungestüm. Er sah es, er glaubte mich verloren und kam zu der Anschauung, es sei besser, das Steuer zu kappen. Das nun versuchte er und führte so die Katastrophe herbei. Die Katastrophe war mehr innerlicher als äusserlicher Art. Ich musste ihn über Bord meines Geistesschiffes senden. Zur unumstösslichen Gewissheit wurde es in mir, dass ein Fünkchen Mut für das Wahre und Edle mehr wert ist, als das ganze Maschengewebe der Kunst und Kunstkniffe einer Boethlingschen Poeterei. Ein unfähiger markloser Reimer müsste ich gewesen sein, wenn ich die Fahne, die ich trage, hingeworfen hätte, nur weil sie, statt aus Damast, nur aus Leinwand ist. Lieber aus Leinwand zerrissen und zerschissen und Herzblut daran, als aus Damast, gestickt mit Gold und mit Sprüchen und Lorbeerkränzen bedeckt, aber – ohne Blut. Ich weiss nicht, ob ich mich deutlich ausgedrückt habe, die Essenz meines Handelns ist aber in der letzten Nummer meiner Dichtung dargelegt¹. Daraus magst Du sie lesen. Meine Überzeugung: Ich lebe, also leide ich! Ich leide, also klage ich! Ich klage, also hoffe ich! Ich hoffe, also kämpfe ich! Ich kämpfe, also liebe ich! Ich liebe, also tröste ich! Die Hoffnung ist mein Instinkt, gedanklich habe ich keine. Aus Leiden, Klagen, Hoffen, Kämpfen Lieben und Trösten und gedanklichem Entsagen baut sich mein Buch zusammen. Dass ich gedanklich nicht nach Ruhm und Ehre strebe, ist klar. Die instinktive Ruhmsucht indessen kann ich natürlich nicht ableugnen. Erkannt, verstanden zu werden von den wenigen Freunden, ist der Ruhm, dem ich bewusst nachstrebe. Ein Mensch zu sein, ist mein einziger Stolz – die Ausbildung und Vollendung meiner selbst der Kern meines Strebens. Die Konsequenzen dieses Entschlusses jetzt zu ziehen, würde zu weit führen. Seine Berechtigung habe ich gefunden. Hier nun ist die Grenze, wo ich in Gefahr bin, mich in Weitschweifigkeiten zu verlieren, die das Bild verwirren, weil sie es nicht erschöpfen können, Darum schliesse ich.

Nochmals, liebster Meo, ich sehne mich sehr nach einem Wiedersehen und bis dahin – wenn auch nur nach einem Lebenszeichen von Dir. In zirka fünf Wochen bin ich in Hohenhaus, wo mit aller Macht Vorbereitungen zur bewussten Hochzeit² getroffen werden. Ich hoffe, dass Du zu jener Zeit noch in Dresden sein wirst und freue mich riesig auf die Tage des Zusammenseins. Die Hochzeit ist am 20. Mai hier in Hamburg. Dass Ihr, Du sowohl wie Oskar dazu eingeladen seid, ist selbsterständlich. Die Hochzeit wird sehr klein und findet nur in engsten Familienkreise statt, die Freunde natürlich ausgenommen! Ich bitte Euch nun aus ganzer Seele, zu kommen, wenn irgendeine Menschenmöglichkeit vorhanden ist, es zu tun. Ich habe das feste Vertrauen auf Euch. Aber ein gewisses Unberechenbares des Gemütes fürchte ich. Nimm', eh' Du Dich entschliesst, all Deine Empfindungen zusammen, versuche die Freude und das Glück nachzuempfinden, was Dich beschliche, wenn Du bei irgendeinem wichtigen Lebensmomente eine wahrhaft treue Freundseseele in Deiner Nähe wüsstest, und denke Dir, dass wir alle diese Gefühle

¹ Betrifft «Promethidenlos», geschrieben im Winter 1884–85 in Berlin.

² G. Hauptmann spricht hier von seiner eigenen Hochzeit. Die Eheschliessung mit Marie Thienemann (geb. 1. Juli 1860) fand am 5. Mai 1885 statt.

empfinden bei Eurem Hiersein. Dann handle, und ich will nicht murren – schreibst Du mir dann, schreibe mir auch bitte bald Deinen Entschluss. Und nimm einen kräftigen Händedruck aus altem ewig gleichen Freundesseinne.

Gerhart.

Die¹ besten Grüsse an Lottermoser und die Deinigen. Treuen herzlichen Gruss auch von Mimmi.

[Brief]

Berlin, den 20. Juni 1885.

Liebster Meo.

Für Dein schönes Geschenk nachträglich den herzlichsten Dank. Lass' Dir sagen, dass es uns riesig gefreut hat. Den stillen Wunsch von Dir konnte ich wohl erraten, aber Du weisst, dass ich ihn nicht erfüllen kann. Meine Bahn ist nunmehr einfach und fest, wie du wohl aus dem Promethidenlos herausgelesen haben magst. Übrigens ist es uns interessant zu hören, wie weit Deine Vorurteile in betreff Deiner Arbeiten sich bewehrt haben.

Ich bin heut furchtbar stumpf und gedankenlos und meine Seele ist ziemlich trocken. Wäre uns nicht gerade auf die Seele gefallen, dass ich über Eure liebe Gabe noch nichts habe verlauten lassen, so hätte ich günstigere Stunden abgewartet. Sei aber nachsichtig. Zum Schluss muss ich Dich noch einer Sache wegen um Verzeihung bitten. Ich habe nämlich Euren Bisquit Ajax, der eine industrielle Verhuzung des Originals ist, in meiner Eigenschaft als Bildhauer nicht beibehalten können, infolge dessen denselben gegen ein[en] Original–Abguss des Homer vertauscht, der nun auf unser Säule prangt.

Meo, leb' wohl. Dass wir nach Gören gehen, weisst Du. Kommst Du vielleicht auch hin? Salzwellen, Meerluft, Einsamkeit. Ich sehne mich unsagbar danach.

Dein Gerhart

Von der Liebsten Dank und Gruss.

[Brief]

Erkner, im November 1885.
in ländlicher Stille.

Lieber alter Meo.

Ich habe Dich nur zu fragen (egoistisch) ob Du uns Weihnachten oder die Feiertage besuchen willst. Ich denke sehr sehr oft an Dich. Eben so Mausel. Grüss' Umlauft. Möchte gern H. [!] Avenarius² mal kennen lernen.

Dein alter treuer

Gerhart.

¹ Von «Die» bis zum Schluss fehlt im Erstdruck. Mimmi ist Marie Thienemann; sie wurde so von den Schwestern genannt.

² Richard A. Avenarius, geb. 19 November 1843, gest. 18. August 1896, Prof. der Philosophie an der Universität Zürich. Einer seiner Schüler war Carl Hauptmann. Im Sommer 1888 ging G. Hauptmann nach Zürich und besuchte die Vorlesungen Avenarius'.

[Brief] ¹

Wiesenstein
 Agnetendorf i. Riesengeb.

Lieber alter Meo.

Wir leben hier in grosser Stille nun schon seit einiger Zeit, denken oft Deiner und der guten Tage in München und bedauern es, dass Du so weit bist. Sei uns herzlich gegrüsst, alter Freund! Und erfreue uns durch eine Nachricht, da Du selbst den langen Weg nicht machen wirst. Aber wir müssen uns doch im Winter wo wiedersehen, es sei wo immer und den Plan der Begegnung wo möglich schon jetzt machen. Bist Du am Ende schon unter der Haube? Schreib! und sei überzeugt, dass treueste Wünsche mit Dir sind. Dass der «Wiesenstein» Dir vertraut und heimisch werde, wie irgendwas in der Welt einem Menschen heimisch sein kann, wünsche ich. Aber, wie gesagt, ich bin mir bewusst, dass die Gegenwart Dich kaum herführen wird. Erwähne Dich wenigstens, dass Du zwei Menschen, wenn Du willst, froh machen kannst.

Viele Grüsse von Grete und Deinem

Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Wiesenstein
 Agnetendorf i. Riesengeb., den 11. Januar ².

Lieber, verheirateter Meo.

Was machst Du? und Ihr? Warum gibst Du gar keinen Laut von Dir. Vergisst Du uns ganz in Deiner Herrlichkeit? O Deine schöne Musik – und Du! Ich sehne mich manchmal nach Euch beiden. Schreib' länger, als ich, wenn Du schreibst. Denke, dass ich ein geplagter Schriftsteller bin. Sei vielmals gegrüsst mit Deiner verehrten Frau von Grete und mir, Deinem alten

G. Hptm.

[Brief]

Wiesenstein
 Agnetendorf i. Riesengeb., den 25. Januar 1902.

Mein lieber Meo.

Wenn es Dir gut geht, was ich von Herzen voraussetze, so ist das doch kein Grund, uns ganz zu vergessen. Sind denn meine Zeilen bei Dir angelangt? Da ich mir Dein Schweigen nicht zu erklären weiss, beunruhigt es mich, und es wäre schön, wenn Du etwas zu meiner Beruhigung tun könntest.

Sei mir immer herzlich gegrüsst und grüsse Deine liebe Frau von Grete und mir.

Dein Gerhart Hauptmann.

¹ Brief undatiert. Bleistiftnotiz von fremder Hand: «1900».

² Ohne Jahreszahl. Wahrscheinlich 1902.

[Brief]

Wiesenstein
 Agnetendorf i. Riesengeb., den 29. Januar 1902.

So! Nun ist alles wieder gut.

Herzliche Grüsse G. Hptm.

Der Frühling, aber Meo, sieht Euch hoffentlich in Agnetendorf.
 Ihr glücklichen Musikanten!

[Brief]

März 1903.

Lieber Meo.

Hab' Dank für Brief und Bilder und alles Liebe. Deine Gegenwart und Deine Musik bedeutet uns immer mehr, als Du Dir vielleicht denken kannst. Ich bin leider von Vielerlei immer ausgenommen und eingenommen, und so ist es gekommen, dass ich diesmal nicht stark genug an den Stein schlug (wie Aron ¹) – (Du Stein!), der so viel Musik in sich versteckt hielt. Auf Wiedersehn und – hören! – Überlegt Ihr Euch nicht die Sache mit Warmbrunn oder Hirschberg ²? Der Erfolg wäre sicher! Uns geht's wieder still. Wir waren in Holland und hatten grosse Eindrücke ³. Dank für die Bilder von Oskar, die mir sehr wert sind. Auch macht mir Dein Eingehen auf den a. H. ⁴. Freude. Sag' mal, Meo, könntest Du nicht bei ihm erkunden, wie man Mitglied der Goethesellschaft wird ⁵ und die grosse Ausgabe sowie alle anderen Publikationen bekommt? Wenn Du mal an ihn schreibst, frag' ihn doch. Die Prinzessin ist ja dort, denke ich, von Weimar. Nun sei gegrüsst, herzlich, treulich, von mir, grüss' Deine liebe Frau von uns und glaube, dass auch Grete dankbar und herzlich Dein gedenkt. Immer Dein

Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Wiesenstein
 Agnetendorf i. Riesengeb., den 27. November 1903.

Lieber, alter Meo.

Einige Worte von Novalis, von dem Wenigen, was ich Dir antworten will. Novalis sagt: «Der Mensch wird nie als Darsteller etwas Vorzügliches leisten, der nichts weiter darstellen mag, als seine Erfahrungen, seine Lie-

¹ Aaron, biblische Gestalt, nach der israel. Sage Bruder des Moses.

² Wohl der Plan eines Gastspiels.

³ In der «Chronik von G. Hauptmanns Leben und Werk» (G. Hauptmann, *Studien zum Werk und zur Persönlichkeit*, Breslau 1942, S. 162 ff.) ist diese Reise nicht verzeichnet.

⁴ a. H. – ?

⁵ Erstmals wird der Name G. Hauptmanns im Goethe-Jahrbuch von 1904 unter den Mitgliedern der Gesellschaft genannt.

blingsgegenstände, der es nicht über sich gewinnen kann, auch einen ganz fremden, ihm ganz uninteressanten Gegenstand mit Fleiss zu studieren und mit Musse darzustellen. Der Darsteller muss alles darstellen können und wollen. *Dadurch entsteht der grosse Stil der Darstellung . . .*¹. Das ist, cum grano salis, meine Ansicht.

Wärest Du nun nicht ein Mann, sondern eine echte Kindermutter, so würde Dir «Rose Bernd» sogar etwas geben. Dem sei, wie ihm wolle: Darstellen und schweigen! (Auch innerlich).

Schade, dass Du nicht in den schönen Winter kommst mit Deiner Gattin. Die äusseren Gründe des Fernbleibens verstehe ich. Die Inneren, nach denen ich nicht fragen soll, beunruhigen mich.

Kannst Du nicht auch darin offen sein?

Grüsse von Haus zu Haus.

Immer herzlichst Dein Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Wiesenstein

Agnetendorf i. R., den 22. Dezember 1909.

Liebster Meo.

Hab' Dank für das Lebenszeichen. Ich freue mich, dass «Pippa» und Du sich gefunden haben. Es ist das Tiefste, was ich bis jetzt habe sagen können und spricht einstweilen uns zu den Besten: will sagen, es gibt eine kleine Gemeinde werter Menschen, die «Pippa» lieben. Sei gegrüsst. Wie geht's Euch? In einiger Zeit erhältst Du meine Gesamtausgabe, die augenblicklich nicht im Hause war. Lieber, man lebt, auch ohne äusserlichen Zusammenhang doch weiterhin mit seinen Freunden. Dennoch: Wann sieht man sich wieder? Das Schönste und Beste von Haus zu Haus.

Immer Dein Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Agnetendorf, den 7. Juni 1913.

Mein lieber Meo.

Heut sind «Atlantis» und das Festspiel an Dich abgegangen. Die Aufnahme des Festspiels² ist sehr gut gewesen und auch die überwiegende Zahl

¹ Bei Novalis lautet das Zitat: «Derjenige wird nie als Darsteller . . . der grosse Stil der Darstellung, den man mit Recht an Goethe so sehr bewundert». Novalis' Werke in vier Teilen, hrsg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hermann Friedemann Berlin - Leipzig - Wien - Stuttgart [o. J.] Ästhetische Fragmente, S. 199.

² «Festspiel in deutschen Reimen. Zur Erinnerung an den Geist der Freiheitskriege der Jahre achtzehnhundertunddreizehn, -vierzehn und -fünfzehn, aufgeführt bei der Jahrhundertfeier in Breslau 1913». Verfasst auf Grund einer Aufforderung des Magistrats der Stadt Breslau. Es kam am 31.

auswärtiger Berichte. Einige Roheiten, widersinnigster Art, sind mir allerdings auch zu Gesicht gekommen. Ein alld deutsches Blatt denunzierte mich sogar dem deutschen Volke insgesamt, als seinen frechen Beleidiger. Ob mein Gewissen rein sein kann, das magst Du nun, bester Meo, mit dem Buche in der Hand entscheiden.

Wir sind froh, dass Deine gute Natur Dich so weit über das Malheur mit Deinem Arm hinwegebracht hat. Hoffentlich spürst Du nun schon beim Klavierspiel keine Behinderung mehr. Euer Sommerbesuch bleibt uns die liebste Aussicht. Grete und ich rechnen bestimmt damit.

Wir grüssen Euch in treuer Gesinnung. Verzeih' die unpersönliche Maschinenschrift, die aber bei meiner Schwerfälligkeit die einzige Möglichkeit eröffnet, mich öfter und leichter brieflich zu äussern.

Auf Wiedersehen, liebster Meo.

Dein Gerhart Hptm.

[Brief]

Berlin-Grunewald, den 23. Oktober 1914.

Mein lieber Meo!

Man hört so wenig von Euch. Was macht Ihr? Wir hatten herzlich darauf gehofft, Euch diesen Sommer wiederum bei uns haben zu können, aber Bayreuth und allerlei Umstände zerrissen die Jahreszeit und zerstörten den Herbst. Sei doch so gut und schreibe eine Zeile.

Was dieser Herbst sonst noch von dieser Erde genommen hat, weisst Du¹. Verzeih', lieber Meo, wenn ich so kurz bin. Menschen, die das Gute voneinander wissen, brauchen sich nichts zu erzählen. Aber wir haben Schnsucht nach Euch und würden Euch herzlich gern bald einmal wiedersehen.

Einen Monat und länger bleiben wir vermutlich noch hier in Berlin. Unsr Adresse ist: Berlin-Grunewald, Hubertusallee 25.

Dein Gerhart Hauptmann.

[Telegramm]

[Anschrift:]

Max Müller, Leipzig-Plagwitz, Karl-Heinestrasse 13.

Berlin-Grunewald, den 1. Januar 1916.

Sei treulich gegrüsst, liebster Meo. Mögen unsre, immer gleichen herzlichen Wünsche für Dich und Deine liebe Gattin recht wirksam sein.

Dein Gerhart Hauptmann.

Mai 1913 zur Uraufführung und wurde bereits am 17. Juni verboten, worüber ein grosser Streit in vielen namhaften Zeitungen und literarischen Blättern entbrannte. Vgl. hierzu «Gerhart Hauptmann. Werke von ihm und über ihn (1881-1931)» von Viktor Ludwig. 2. Aufl., Neustadt O/S 1932, S. 298, Nr. 1-8 und S. 300 ff. Nr. 1-224.

¹ Am 6. Oktober starb Marie Hauptmann, geb. Thienemann.

[Brief]

Wiesenstein
 Agnetendorf i. R., den 1. August 1917.

Mein lieber Meo: Du hast Schweres durchgemacht. Aber ich kenne Dich. Und wir kennen uns. Zu sagen ist wenig. Zu empfinden alles. Und so halte ich Dich für den Feststehendsten. – In Zeit und Ewigkeit.

Dein Gerhart Hauptmann.

Auf baldiges Wiedersehen!

[Brief]

Kloster auf Hiddensee, den 20. August 1918.

Mein Lieber Meo!

Dein Brief fing ein bisschen bedrohlich an, kommt aber sogleich wieder in die natürliche Bahn Deines Herzens. Ich gebe Dir recht, es ist von uns beinahe schändlich, so wenig hören zu lassen, aber auf den Gedanken, vergessen zu sein, konntet ihr im Ernst doch nicht kommen. Nun, es ist selbstverständlich, dass wir oft Eurer gedenken. Aber wir sind zu wenig zusammen, das steht fest. – Der vergangene Winter sah mich geradezu steuerlos in dem riesigen Hexenkessel Berlin. Erst nach und nach, gegen Ende des zweiten Monats, in Agnetendorf, bekam ich mich so einigermassen wieder in die Gewalt. Jeder Gast war mir dabei störend und verwirrte sogleich wieder meinen Kurs. Erst hier in Hiddensee habe ich mich gesammelt und bin wieder einigermassen der, der ich bin. Kurz also: ich hatte schrecklich viel mit mir selber zu tun, und so ging der Sommer im Handumdrehen vorüber.

Wir haben Erika, Ivos Frau, bei uns und den kleinen Gerhart, meinen Enkel. Seit beinahe zwei Monaten war unser Leben Gott sei Dank sehr gleichförmig. Es scheint, je älter ich werde, um so mehr Ruhe brauche ich zur Konzentration.

Lieber Meo, Du denkst viel zu gut von meinem geistigen Wirken, aber das ist Deine Sache. Du bist so freundlich nach meiner Werkstatt zu fragen und nach dem, was darin grade vorgeht. Ich weiss nicht recht.

Ich habe hier ein vielleicht etwas leichtsinniges Produkt unter den Händen, eine Art Robinsonade¹. Sie spielt auf einer Südseeinsel und verdankt ihr Entstehen meinem Bedürfnis, wenigstens zeitweilig von der Gegenwart loszukommen. Vielleicht wird es aber doch mehr als ein Spass, was es, in den ersten drei Kapiteln, bis jetzt erst ist. – Es handelt sich nämlich um fünfzig junge Mädchen und Frauen, die, schiffbrüchig geworden, auf der Insel zwanzig Jahre leben, mit nur einem Knaben, der bei Beginn der Robinsonade noch

¹ «Die Insel der Grossen Mutter oder das Wunder von Île des Dames». Eine Geschichte aus dem utopischen Archipelagus (1924). Der Roman wurde im Sommer 1916 begonnen. Vgl. hierzu vor allem Gottfried Fischer, *Erzählungsformen in den Werken Gerhart Hauptmanns* (Diss.) Bonn 1957, S. 161–177.

nicht vierzehn ist, aber die Insel, zwanzig Jahr später also mit vieundreissig Jahren, als Patriarch und Vater von siebenhundert Kindern¹ verlässt: Kindern und Kindeskindern natürlich! Es² wird da allerhand hineingeheimnist über die Fragwürdigkeit einer alleinigen Männerkultur oder überwüchsigen Männerkultur, wie die unsre ist und³ das Ganze mit allerhand Erotischen und Humoren instrumentiert.

Ich habe hier ausserdem Glossen zu den fünf Büchern Moses⁴ niedergeschrieben, die mir seltsame Aufschlüsse über den alten Jehova gebracht haben. So wie sie jetzt ist, behalte ich aber die Sache für mich. Bei nächster Gelegenheit musst Du sie lesen, lieber Meo, und mir sagen, was Du darüber denkst.

Morgen reisen wir nach Travemünde, dort ist Fischer, mein Verleger, auch Buzzi kommt hin, um mit uns dort einen zehntägigen Urlaub zu verleben. Ich denke, dann reisen wir bald nach Agnetendorf. Bei der Wegreise von Agnetendorf hierher wurde die Arbeit an «Merlin»⁵ unterbrochen, bei der Ankunft zu Haus hoffe ich sie wieder aufnehmen zu können. Hier entrückte sich mir der ganze Vorstellungskreis.

Lieber Meo, wir sind herzlich froh, dass Deine liebe Frau nun wieder gesund atmet, und dass Ihr schöne Wochen in Dresden verleben konntet. Das sollten und müssen wir einmal gemeinsam tun. Ich liebe Dresden, wie Du weisst, und sehe auch Dich am liebsten auf Deinem natürlichen heimatischen Boden.

Nun, dieser Brief ist ein bisschen langweilig geworden: Verzeih', vergib, seid gegrüsst, denkt unsrer wie wir Eurer und – auf baldiges Wiedersehen.

Din Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Agnetendorf, den 15. Februar 1919.

Mein lieber Meo!

Vergib diese unpersönliche Art der Begrüssung, aber ich habe beinahe das Schreiben verlernt, und möchte Euch doch ein Lebenszeichen geben, um auch von Euch eines zu erhalten. Was macht Ihr? Wie lebt Ihr? Uns geht es gesundheitlich gut und die Umgebung, in der wir leben, ist in der Zeit, die nun einmal über uns gekommen ist, die denkbar günstigste. Sie ermöglicht eine, wenigstens einigermassen gesammelte, Existenz. Seit mehreren Wochen

¹ Dahinter gestr. «die Insel».

² Davor gestr. «Natürlich».

³ Dahinter gestr. «es wird natürlich».

⁴ Im Druck nicht erschienen. Schon 1905 arbeitete G. Hauptmann an *Glossen zum Alten Testament*. Im selben Jahre erschien ein Drama Carl Hauptmanns mit dem Titel *Moses*.

⁵ Als Roman geplant. Das Anfangskapitel hat Hauptmann 1918 auf einem Abend zu Gunsten der Kriegshilfe des Vereins Berliner Presse vorgelesen. In der «Chronik» (*a.a.O.*, S. 229) wird im Juli 1933 verzeichnet: «Arbeit am Metlin». Nicht im Druck erschienen.

ist heller, sonniger Winter hier mit gleichmässiger Pracht und Ruhe in der Natur. Es ist möglich, sich hier einen grossen Teil des Tages vom Zeitlichen zu erholen und ins Ewige zu versenken. Seid von Grete und mir vielfältig gegrüsst. Ich lege etwas Gedrucktes von mir bei. Ausserdem ist etwas Kaffee an Euch unterwegs, den ich freundlichst und freundschaftlichst anzunehmen bitte.

Alles Herzliche von Haus zu Haus,

Dein alter Gerhart Hauptmann.

[Briefkarte]

Wiesenstein

Aagnetendorf i. R., den 24. April 1920.

Liebster Meo.

Schreib' doch ein Wort, wie Euch geht.

Dein Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Wiesenstein

Aagnetendorf, i. R., den 2. Mai 1920.

Liebster Meo. Der Kappputsch hat mir nicht zu viel bedeutet, dass ich hätte Deinen Wunsch nach Aussprache ahnen können. Wir waren damals bei Fischers im Grunewald, und, wenn ich auch probenfrei war, so hatte ich doch den Kopf mit Nebengeräuschen übervoll. Warum bist Du nicht an ein Telephon gegangen und hast mich angerufen?

Aber wie's auch sei, lieber Meo, die « verschiedenen Welten » mögen stimmen, soweit das eben bei Individuen der Fall sein muss. So leicht aber und so zerbrechlich ist das, was mich mit Dir seit 38 Jahren verbindet, nicht, dass ein geringer, äusserlicher Zufall es zerstören sollte. Auch bei Dir nicht. Also, mit Deiner Erlaubnis gehen wir zu Tagesordnung über.

Meine Sommerpläne sind noch nicht geklärt. Morgen reisen wir auf einige Tage nach Dresden, wo ich nicht unwichtige Besprechungen habe. Wir wohnen im « Europäischen Hof ». Vielleicht machst Du eine Spritze herüber. Wir würden uns herzlich freuen, das weisst Du. Seid, Du und Deine liebe Frau, von Greten und mir vielmals gegrüsst.

Gerhart Hauptmann.

Kartoffelfrage etc. sind Fritz Fischer zur Besorgung aufgegeben.

[Telegramm]

[Anschrift:]

Max Müller, Berlin – Charlottenburg
Leibnizstrasse 9.

Aagnetendorf, den 8. November 1920.

Erwarte Dich möglichst umgehend, da später wieder auf Reisen gehen müssen. Freuen uns sehr, Dich hier zu haben. Grüsse an Frau Adeline.

Hauptmann.

[Brief]

Sestri-Levante, Hotel Miramare, den 2. März 1921.

Mein lieber Meo!

Auch ich sehne mich danach, Dich wiederzusehen. Auch sonst zieht mich die Heimat nun stärker: Es ist, als habe eine letzte Periode begonnen mit dem neuen Grabe als Grenzmarke¹. Wir wollen, so Gott will, darüber reden, schreiben lässt es sich schwer. Ich habe mich und das deutsche Schicksal mit nach Italien gebracht, und das gibt allem seine Farbe: Es ist dies nichts, worüber zu klagen wäre.

Hoffentlich seid ihr gesund, Du und Deine liebe Frau. Es ist mir aus Amerika eine Kiste mit Liebesgaben zugebracht, die in Berlin eingetroffen ist. Ich bin aber, wie Du weisst, materiell unbeeengt und für die Kiste also nicht die rechte Adresse. Darum habe ich meinen Vertrauensmann Leo Pinner gebeten, die Kiste in Empfang zu nehmen und an Dich, lieber Meo, weiterzubefördern. Ich bitte Dich, diese im Sinne des Spenders getroffene Verfügung freundlichst gut zu heissen.

Mit vielen Grüssen von Grete und mir, Deinem

Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Aagnetendorf i. R., den 25. Juni 1921.

Lieber Meo!

Herzlich sei gebeten, diese mitfolgende Kleinigkeit in dem Geiste zu empfangen, der sie auf die Reise geschickt hat.

Fritz sendet bald Kartoffeln und einige Hühnerovale.

Du hörst bald mehr von uns, wenn wir erst zur Ruhe gekommen sind.

Sei mit Deiner lieben, verehrten Frau von Greten und mir herzlichst begrüsst.

Dein Gerhart Hauptmann.

[Benachrichtigung für den Empfänger einer telegraphischen Postanweisung]
[Absender der Postanweisung:] Hauptmann Aagnetendorf.

[Betrag] 100.000 Mark

[Tag der Einzahlung] 27. Mai 1923.

Liebster Meo, sind tief erschüttert; erste telegraphische Hilfe anbei, Verfüge ganz über mich. Nenne erforderliche Summen.

Hauptmann.

¹ Am 4. Februar starb sein Bruder Carl.

[Brief]

Wiesenstein
Aagnetendorf, den 3. September 1923¹.

Lieber Meo!

Hab' Dank für das liebe Eoho. Ich Sorge mich viel um Dein Durchkommen bei dieser unmöglichen Zeit. Hierdurch eine winzige Hilfe, und schreibe doch, was Dir am meisten mangelt, damit man versuchen kann, abzuhefen. Ich würde Dich bitten, herzukommen für längere Zeit, wenn wir selber Aussicht hätten, längere Zeit hierzubleiben. Das ist nicht der Fall. Es schwebt eine Vortragsreise durch Deutsch-Österreich, deren Termine sehr nahe liegen. Kannst Du Dir nicht Deine Klavierstunden mit Naturalien bezahlen lassen? Die Schreibfeder dieses Briefes, Fräulein Jungmann, Dir rühmlichst bekannt, kommt eben auf diesen Gedenken. Schreib' eine Karte, lieber Meo.

Dein Gerhart Hauptmann.

Die Schreibfeder grüsst.

[Brief]

S. Margherita Ligure, presso Genova.
Villa Porticiuolo, den 30. November 1923.

Mein lieber Meo!

Dies hat mir jemand geschickt, um es an einen Künstler weiterzugeben. Da hast Du die Kleinigkeit, von der ich nicht einmal weiss, ob sie das Briefporto deckt. Vielleicht kannst Du doch einmal hierher eine Karte schreiben uns uns etwas von Deinem Befinden sagen, denn ich möchte Dir gern nützen, wenn und wie ich irgend kann. Ich bin hier gar nicht im romantischen Süden, sondern eine kleine Villa ermöglicht mir tägliche und konsequente Arbeit. Ich hoffe, wenn nicht eher, im Frühjahr Dir etwas zeigen zu können². Alles Schönste von Gete und mir

Deinem Gerhart Hauptmann.

[Visitenkarte]³

Liebster Meo, wie geht's Dir. Warum hört man so wenig von Dir? Sei so freundlich, diese kleine Hilfe anzunehmen von Deinem alten

Gerhart Hauptmann.

¹ Oberer Briefrand mit Datum abgeschnitten. Bleistiftnotiz von fremder Hand «Aagnetendorf d. 3. Sept. 23».

² Wohl «Die Insel der Grossen Mutter», die er Ende Februar 1924 beendete.

³ Undatiert. Dem Inhalt nach aus der Zeit der Inflation.

[Telegramm]

[Anschrift:]

Max Müller, Charlottenburg
Leibnizstrasse 9.
Hermsdorf-Kynast, den 9. Oktober 1924.

Es wäre schön für uns, wenn Du sogleich auf acht Tage herkommen könntest.

Margarete, Gerhart.

[Brief]

Bad Liebenstein (S. M.), den 13. Mai 1925.
Hotel Kaiserhof.

Liebster Meo!

Nun sind wir wieder in Liebenstein, im Zustand der Annäherung an Berlin. Der Aufenthalt hier dauert aber mindestens noch drei Wochen. Dann hoffen wir bestimmt, Dich zu sehen, in Berlin sowohl, als in Aagnetendorf. Du hast mich zum Reichspräsidenten gewählt¹, hab' dank, lieber Meo! Deine liebe, reine Stimme bedeutet mir ein ganzes Volk. Nun ist Hindenburg da, und wir wollen abwarten. Der Winter in Rapallo war reich, aber aller Reichtum selbst vergeht, als wäre er nie gewesen. Schon wieder spielt unten die Promenadenmusik von Liebenstein nach einer Unterbrechung von sieben Monaten, und doch scheint sie mir ununterbrochen gespielt zu haben. Dass Grete wegen ihrer Augen hier ist, weisst Du wohl. Die Kur tut ihr sehr gut.

Bitte, Liebster, schreibe bald nach Eingang dieses Briefes, wie es Dir geht, und was Du vorhast, damit wir ein wenig disponieren können. Viele Grüsse in alter, herzlicher Treue von Grete und mir,

Deinem Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Rapallo, Villa Carlevaro, den 30. November 1928.

Mein lieber Meo!

Dein Brief nach so langer Zeit hat mich herzlich gefreut und mir wieder unsere dauernde Verbundenheit zu Gemüte geführt. Leute wie ich existieren mit einem labilen Gleichgewicht, und ich will nicht sagen schwere, aber leichte

¹ Im Jahre 1920 schlug Hauptmann seine Präsidentschaftskandidatur aus: «Meine Absage an den Gedanken ist nicht nur äusserlich, sondern auch innerlich geschehen. Mein Entschluss steht fest, und zwar unumstösslich, der Politik, ausser mit dem Wahlzettel in der Hand, fernzubleiben». (Zit. nach Joseph Gregor: *Gerhart Hauptmann Das Werk und unsere Zeit*. Wien, o. J., S. 56) 1921 dementierte er ähnliche Gerüchte. 1925 wurde Paul von Hindenburg zum Staatschef gewählt.

Störungen gibt es fast immer. Dein Brief kam zur rechten Zeit, um mir durch ein schönes, unvergänglich Bleibendes beizustehen.

Glaube mir, ich denke beinahe täglich an Dich. Dabei bewundere ich Deinen Sinn für das Wesentliche und Deine Kraft zum Verzicht auf so vieles, was wir nicht entbehren zu können glauben, und was doch unwesentlich ist. Unsere Schicksale haben äusserlich wenig Ähnlichkeit, umsomehr aber insofern innerlich, als wir beide das Dasein schicksalsmässig empfinden und leben.

Ich habe den Deutschen einen «Till Eulenspiegel» geschrieben. Heut gibt es nur eine verhältnismässig kleine Gemeinde, die weiss, was er ist. Dass Du hineingehören musstest, war ja eigentlich selbstverständlich, aber dass Du es nun bestätigst, hat mich doch beruhigt und beglückt. Ein Seelenleben aber, das zu solchen Niederschlägen gelangt, wird niemand als ein im banalen Sinne beneidenswertes ansehen können, obgleich ich andererseits in keinem Sinne zu bedauern bin. Ebensowenig bist Du zu bedauern. Wir beide verbieten uns jedes Bedauern.

Aber was ein Mensch wie unsereiner, und jemand, der in der Öffentlichkeit steht, mehr als Du, immer wieder zu spüren bekommt, ist menschliche Erbärmlichkeit. Sie sorgt dafür, dass man, weit mehr wie andere verborgener lebende Menschen, fast täglich für kräftige innere Bäder und Waschungen sorgen muss, nicht allein, um gesund zu bleiben, sondern auch um des zudringlichen vergiftenden Ekels Herr zu werden.

Und da Erinnerst Du an die gute, göttlich elektrische Luft unserer Jenenser Jugendzeit. Mir war, als ob ich sie wieder atmete. Ich dachte daran, Dir vorzuschlagen, in diesem Winter einmal hierher zu kommen und einige Wochen mit mir ihr Gedächtnis zu feiern. Dann schreckten wir wieder von dem Gedanken, Dich einzuladen, zurück, weil abgesehen von schönen Wanderungen, die wir hier machen können, und den gemeinsamen Tischzeiten Du doch auch gelegentlich, weil ich meinen Zwangsbeschäftigungen unterworfen bin, manche Stunde allein sein müsstest, andere in Gesellschaft, was für Dich ja das weniger Angenehme ist.

Du musst mir einige Worte schreiben, wie Du darüber denkst, und ob und wann Du etwa abkömmlich sein würdest.

Wenn Du kämest, würdest Du in einem kleinen Hause wohnen, das beinahe an das unsere stösst, bei einer älteren, theosophischen deutschen Dame, und die Mahlzeiten bei uns nehmen.

Betreffend des Anzuges habe ich an Fritz Fischer geschrieben, Es wird eine Weile dauern, eh das Gewünschte eintreffen kann.

Grete und ich grossen Dich vielmals in alter Freundschaft.

Dein Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Villa Carlevaro, Rapallo, den 7. Januar 1930.

Lieber Meo

Du sollst einen Gruss haben und sollst wissen, dass wir viel Deiner gedenken und der schönen Tage mit Dir im vergangenen Jahr. Dies Jahr

würdest Du vielleicht mehr davon genossen haben: die Bienen stechen diesmal hier nicht so sehr. Wir haben harmonische Leute und sind selbst harmonischer – das liegt so in der Weltstunde.

Ich habe diesen Sommer zweimal drei Wochen im Bett gelegen: Venenentzündung das erstmal, das zweite, um den Blutdruck herabzusetzen: Das sei geglückt, wie der Arzt erklärt.

In Wien habe ich lebendige und befriedigende Tage gehabt und bin durch einen Kreis von Freunden einigermaßen verwöhnt worden. Da fällt mir ein, Du hast gewiss noch nicht das «Buch der Leidenschaft», ich lasse es Dir durch Fischer zugehen.

Mein Winter ist noch nicht durchdisponiert, deshalb darf ich Dir heut keine Vorschläge machen. Eine Ägyptenreise wirft ihr Fragezeichen voraus. Möglicherweise unterbreche ich den hiesigen Aufenthalt auch durch eine kurze Dresdner Zeit. Sonst wäre es herrlich, wenn wir einmal wieder zusammen sein könnten.

Dass ich an meinem Teppich weiter wirke und bis an mein Ende wirken werde, brauche ich Dir, lieber Meo, nicht zu sagen. Mögest Du im Vollbesitz Deiner Gesundheit sein und, nicht zu vergessen, Deiner Philosophie! Grete grüsst tausendmal, Fräulein Jungmann bittet mich, Dir ebenfalls Ihre Grüsse zu sagen. Hast Du irgendeinen Wunsch, so verbirg ihn bitte nicht Deinem

alten Freunde Gerhart Hauptmann.

[Brief]

Rapallo, den 30. Januar 1930.

Lieber Meo,

Du schreibst, wie wenn irgend eine Klatschbase Dir irgend etwas vom Buch der Leidenschaft ins Ohr geblasen hätte, mit der weder das Buch, noch Kunst, noch Wissen, noch eine /.../.¹ Weisheit das allergeringste zu tun hat. Wie kommt das? Ich dachte, Du würdest die Dichtung lesen, lieben und würdigen. Warum tust Du das nicht?

Dein G. Hptm.

[Telegramm]

[Anschrift:]

Max Müller, Charlottenburg, Leibnizstrasse 9.

Agnetendorf, den 24. Dezember 1930

Nimm, liebster Meo, von uns viele herzliche Grüsse und Weihnachtswünsche in alter treuer Verbundenheit von

Margarete und Gerhart.

¹ Unleserliches Wort.

[Brief]

Lieber Meo¹.

Kannst Du Dich nicht einmal zu einem Besuch bei uns aufschwingen? Du würdest uns eine ganz unbeschreibliche Freude machen mit Deinem Kommen. Wenigstens auf ein paar Tage. Zwischen Weihnacht und Neujahr ist es Dir vielleicht möglich abzukommen. Tue doch was Du kannst! Freilich ausser uns selbst und den Kindern haben wir nichts zu bieten. Land, Wasser, Kiefernwald. Wie gern aber spräche ich mich wieder einmal so recht ausgiebig mit Dir aus.

Schreibe bald. In alter Treue

Dein G. Hauptmann nebst Mimi.

[Visitenkarte]²

Niemandem zeigen, lieber Meo, das Buch ist noch nicht in der Öffentlichkeit.

Dr. Gerhart Hauptmann.

Norbert Honsza

¹ Dieser Brief wie auch folgende Visitenkarte undatiert.

² «Dr. Gerhart Hauptmann» - Druck auf der Visitenkarte.

BARTLEBY-MELVILLE'S FATHER-IN-LAW

“Bartleby the Scrivener”, which Herman Melville published in magazine form in 1853, is a disquieting short story, one of the most challenging in all of American literature. Reviewers of *The Piazza Tales*, in which it appeared in book form in 1856, admired it only in general terms, if at all¹; in fact, it was not until the 1920's, with Raymond Weaver, John Freeman, and especially Lewis Mumford², that any kind of justice was done to its subtlety. No noteworthy comments on it appeared during the '30's, but since 1945 it has been subjected to considerable scrutiny, the most provocative to me being that of Egbert S. Oliver and Leo Marx³. To date, then, the result has been a bewildering variety of interpretations, which, taken together, amount to a tremendous tribute to the ambivalence of Melville⁴.

I.

Many commentators have felt that in portraying Bartleby, the intransigent scrivener who suddenly prefers to copy no longer,

¹ For representative contemporary reviews of *The Piazza Tales*, see Jay Leyda, *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville 1819-1891* (New York 1951), II, 515-519, 521. Hereafter this work will be cited as *Log*.

² John Freeman, *Herman Melville* (New York 1926), p. 145; Raymond Weaver, “Introduction” to *Shorter Novels of Herman Melville* (New York 1928), p. xlii; and Lewis Mumford, *Herman Melville* (New York 1929), pp. 236-238. Raymond Weaver, in his pioneering biography *Herman Melville: Mariner and Mystic* (New York 1921), does not discuss “Bartleby the Scrivener.”

³ Egbert S. Oliver, *A Second Look at 'Bartleby'*, «College English», VI (May 1945), 431-439; and Leo Marx, *Melville's Parable of the Walls*, «Sewanee Review», LXI (Autumn, 1953), 602-627.

⁴ For a convenient brief summary of criticism of “Bartleby,” see Marvin Felheim, *Meaning and Structure in 'Bartleby'*, «College English», XXIII (February 1962), 363-370.

Melville was indulging in allegorical autobiography¹. Most have gone on to regard the author as unequivocally sympathetic to the plight of his isolated, dim-eyed protagonist; for, to be sure, as Newton Arvin has stated, "What Bartleby essentially dramatizes is . . . the cosmic irony of the truth that men are at once immitigably interdependent and immitigably forlorn²". But a few scholars have aptly shown that part of Melville's heart goes out to the Wall Street lawyer, Bartleby's would-be benefactor who gives him employment in the first place, charitably if somewhat fatalistically endures his later civil disobedience, offers thereafter to do anything he can for him, and tries with an enlightened sense of fraternity to stand by him to the end.

I align myself with those who incline toward some annoyance with the scrivener and considerable respect for his long-suffering employer. I especially admire E. S. Oliver, who sees in "Bartleby" Melville's rejection of Thoreau's brand of social irresponsibility, and Leo Marx, who sees Melville as sympathizing with the immured scrivener's delusory plight but ultimately opposing his nihilistic solution to it in favor of the lawyer's less artistic-like attempt to adjust to the world of man and nature. I cannot accept Richard Chase's puzzling interpretation of Bartleby as "Madman and saint, clown and savior", "an infant Christ in . . . the City of Man", and a "son" to the "father"-like lawyer whom he cannot illuminate and redeem even by his death³. Nor do I agree with Richard Harter Fogle, when he defines Bartleby's would-be helper as a "bachelor"—that is, a Melvillian character uncommitted to life—and as a humorously fatalistic relativist⁴. In-

¹ Freeman, *Melville*, p. 145; Weaver, "Introduction" to *Shorter Novels of Melville*, p. xlii; Mumford, *Melville*, pp. 238-239; Alexander Eliot, *Melville and Bartleby*, «Furioso», III (Fall, 1947), 11-23; Jay Leyda, "Introduction" to *The Complete Stories of Herman Melville* (New York 1949), p. xxi; Richard Chase, *Herman Melville: A Critical Study* (New York 1949), pp. 146-147; Richard Chase, "Introduction" to *Herman Melville: Selected Tales and Poems* (New York 1950), p. viii; Newton Arvin, *Herman Melville* (New York 1950), p. 242, and Ronald Mason, *The Spirit Above the Dust* (London 1951), pp. 195-196.

² Arvin, *Melville*, p. 243.

³ Chase, *Melville*, pp. 146, 147.

⁴ Richard Harter Fogle, *Melville's Shorter Tales* (Norman 1960), pp. 14-16, 19.

stead, I feel with Ronald Mason—and Marx appears to do so as well—that Bartleby's plight educates and spiritually illuminates his employer¹.

All critics who have commented either in acceptance or in rejection of the theory that Bartleby is a disguised self-portrait of Melville have concentrated their attention upon the scrivener and have looked at the very most only glancingly at his employer's attitudes with an idea of trying to find a real-life model for that worthy gentleman. Only Mumford and Chase have made comments of value here. Writing of the Bartleby-like Melville of the early 1850's, Mumford suggests that

By his persistence in minding his own spiritual affairs, those who might have helped him on their own terms, like Allan [Melville's lawyer brother] or his father-in-law [Lemuel Shaw] or his Uncle Peter [Gansevoort], inevitably became a little impatient; for in the end, they foresaw they would be obliged to throw him off, and he would find himself in prison, not in the visible prison for restraining criminals, but in the pervasive prison of dull routine and meaningless activity².

And Chase follows up Mumford's suggestion in this manner: "The strained and complex relationship between Bartleby and the lawyer may have certain similarities to the relationship between Melville and his father-in-law, also a lawyer, who helped the Melville family finance itself while Melville went on writing instead of getting a job³".

¹ Mason says that Bartleby's death, far from being a waste, is creative (*The Spirit Above the Dust*, p. 177). Marx, disagreeing with F. O. Matthiessen, who calls "Bartleby" "a tragedy of utter negation" (*American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* [New York 1941], p. 493), praises the lawyer's growing discernment and concludes that "Bartleby" is exceptional in its sympathy and hope for the average man, and in the severity of its treatment of the artist" ("Melville's Parable of the Walls," pp. 626, 627).

² Mumford, *Melville*, p. 238.

³ Chase, *Melville*, p. 147. A year later Chase brought Allan Melville into the picture, and also Gansevoort, another lawyer brother of Melville's, when he wrote as follows: "The relation of Bartleby to his employer perhaps mirrors the relation of Melville to his brothers Gansevoort and Allan, who actually practiced law in Wall Street, or to his father-in-law, a successful lawyer who had helped the Melville family financially" ("Introduction" to *Melville: Selected Tales and Poems*, p. viii).

Now, I realize that Melville was mainly concerned with writing poignant fiction of universal appeal when he penned "Bartleby", and I am also mindful of what Fogle means when he rejects the concept that the story is to be read mainly as an allegory of its author's personal situation and that of other impatient writers in America a century ago. Fogle says that

If... these themes represent his main intention in the story, then the worse for Melville. It would make him guilty of a puerile irony and an elaborate trick upon the well-meaning reader... Bartleby as representative man is certainly more interesting than Bartleby as author, or than Bartleby as Melville¹.

Still, it is a matter of record both that Melville enjoyed elaborately tricking his "well-meaning" Victorian readers and that he delighted in writing on several levels at once. So I am emboldened to pursue an unexplored aspect of "Bartleby" as family allegory. Although I make no pretense that my reading provides a key unlocking all the mysteries of this inexhaustible story, it is my contention that Melville, while busy doing many other things as well, was here incidentally praising but also subtly rebuking his generous and successful father-in-law, Lemuel Shaw, Chief Justice of Massachusetts².

II.

Lemuel Shaw was as remarkable a man as most of the heroes created by his son-in-law, and in many ways a good deal more admirable. He was as worthy of our respect as Bartleby's employer is of the well-reasoned tributes of Oliver, Marx, and several

¹ Fogle, *Melville's Shorter Tales*, p. 23.

² Instead of pursuing this line, Chase moved away from it to note that while Bartleby's employer is like Shaw has also elements of Melville in him too: "...Melville-as-writer appears not only as Bartleby but also as the lawyer himself. The lawyer's 'original business' had been that of a 'drawing-up of recondite documents of all sort'—as Melville had drawn up such recondite documents as *Mardi* and *Moby Dick*" ("Introduction" to *Melville: Selected Tales and Poems*, p. viii). But the lawyer becomes "safe", which Melville never wanted to do, and never did.

other Melville scholars and readers. In his professional career, personal life, love of family, and loyalty to his daughter Elizabeth's strange husband, Judge Shaw was exemplary¹.

Shaw was born in Barnstable, Massachusetts, in 1781, was educated at home in preparation for Harvard College—from which he was graduated in 1800—taught school briefly and did some newspaper work and began reading for the law, and was admitted to the bar in New Hampshire in 1804 but soon established in Boston what gradually became a remunerative practice. While in Amherst he fell in love with and became engaged to his friend Allan Melville's sister Nancy, but the future novelist's aunt died in 1813 before they could be married. Five years later Shaw married Elizabeth Knapp, a wealthy Boston merchant's daughter who died in 1822 giving birth to their second child, Elizabeth, later Melville's wife.

In 1830, having remarried some three years before, Shaw—by now highly successful as a legal representative of large commercial enterprises—was asked by Massachusetts Governor Levi Lincoln and induced by the eloquence of Daniel Webster to become Chief Justice of the Commonwealth. Doing so meant talking himself into feeling confident enough to perform the assignment well and also reconciling himself to a salary of only \$3,500 instead of the \$15,000 to \$20,000 which his lucrative practice brought him annually. Writing a memorandum to himself weighing the pros and cons, the successful lawyer slowly decided to accept, and from 1830 to 1860, the year before his death, was a supremely fine judge².

No less commendable is the domestic history of Judge Shaw. He once wrote his wife as follows, "What enjoyment can I have in this life, what hope or expectation of happiness, if not from the affection of a wife and children, who are dear to me. Their

¹ The best biography of Shaw is Frederic Hathaway Chase, *Lemuel Shaw: Chief Justice of the Supreme Judicial Court of Massachusetts 1830-1860* (Boston 1918). The most recent work concerning Shaw, and one with an admirably pertinent introductory chapter, is Leonard W. Levy, *The Law of the Commonwealth and Chief Justice Shaw* (Cambridge 1957). See also Zechariah Chafee, Jr., 'Shaw, Lemuel' in *Dictionary of American Biography*, ed. by Dumas Malone (New York 1946), XVII, 42-43.

² Chase, 'Shaw', pp. 136-139; Chafee, 'Shaw', p. 43.

prosperity, virtue and happiness are the only cause of my own, and I look to no other for enjoyment in this life"¹. He did all he could to minister shrewdly to their needs and increase their material comfort. But of more relevance here, he was also a staunch aid to the Melville family after the death of his old friend—and almost brother-in-law—Allan Melville in 1832 and long before Herman married into the Shaw family. As Merrill R. Davis puts it, "All members of the Melville family came to rely on Shaw's friendship and advice"². The good judge sympathized with and advised the distraught widow Maria Melville. He helped Gansevoort, her darling, at the start of that young man's legal career. He encouraged the friendship of his daughter Elizabeth and Melville's sister Helen, while the future novelist was in the Pacific area, and accompanied his daughter on a visit to the Melvilles at Lansingburgh in 1845 shortly after the wandering sailor's return. One result of Shaw's seeing Melville at this time may well have been *Typee*; for, as Davis suggests,

The fact that Melville's first book *Typee* was dedicated to Shaw . . . may indicate not only Melville's recognition of the friendship of Lemuel Shaw for the Melville family and of his aid and advice but his true acknowledgment of the encouragement which his future father-in-law gave him in his first publishing venture and of the interest of Shaw in the story which Melville told of life in the South Seas³.

Shortly after *Typee* was published, early in 1846, Melville in his turn visited the judge and his daughter in Boston, and—among other activities—began his habit of borrowing books from the Athenaeum on Shaw's membership. It was August of 1847 before the somewhat leisurely courtship ended in marriage.

Once Melville was his son-in-law, Shaw had ample opportunity to demonstrate his sincerity in writing earlier that his family's happiness was "the only cause of [his] own". He advanced \$ 2,000 for half a house in New York for Melville and Elizabeth, Melville's brother Allan buying the other half for himself and his

¹ Quoted in Eleanor Melville Metcalf, *Herman Melville: Cycle and Epicycle* (Cambridge 1953), p. 31.

² Merrell R. Davis, *Melville's Mardi: A Chartless Voyage* (New Haven 1952), p. 7.

³ *Idem.*

wife¹. Shaw happily greeted the arrival of grand-child after grand-child. He presented an open ear when Melville after *Mardi* complained about an uncomprehending public, and he tried to make what he could out of his son-in-law's strange statement late in 1849—after *Redburn* and *White Jacket*—"So far as I am individually concerned, and independent of my pocket, it is my earnest desire to write those sort of books which are said to 'fail.'—pardon this egotism"². Shaw advanced an additional \$ 3,000 when the Melvilles decided in 1850 to buy "Arrowhead", the farm outside Pittsfield, Massachusetts, and to move there away from Manhattan³. He sent Melville books through the years, including early in 1851 Owen Chase's *Narrative of the Shipwreck of the Whaleship Essex* and William Ley's and Cyrus M. Hussey's *Narrative of the Mutiny on the Globe, of Nantucket, 1824*⁴. In 1852, after *Moby Dick* had failed to capture the public fancy, Shaw took Melville on a little trip to Martha's Vineyard for relaxation and possibly for artistic stimulation as well; later, evidently worrying even more about Melville's health, he provided the depleted author \$ 1,400 or so for his trip to the Holy Land, in 1856 and 1857⁵. Next, when Melville had returned to America no more able to write than just before, Shaw sympathized with his plans to lecture on Italian statuary and other subjects and at least once even did what he could to arrange a performance, in Salem just after Christmas, 1859. Over the years, he also used all of the influence he could muster in a vain effort to obtain for Melville some sort of government employment, writing influential friends in 1853 to try for a consulship—Honolulu, Antwerp, and Rome were mentioned in the correspondence at this

¹ Metcalf, *Melville*, p. 48; *Log*, I, 260, 263 and II, 614–615. Leon Howard adds that Melville used only half the loan; however, Howard's summary clearly enough indicates that Melville's "financial situation [late in 1847] was . . . growing precarious" (*Herman Melville: A Biography* (Berkeley & Los Angeles, 1951), p. 110).

² *Log*, I, 316.

³ *Ibid.*, I, 395. See also Howard, *Melville*, pp. 160–161.

⁴ *Log*, I, 407, 409.

⁵ *Ibid.*, I, 451–453, and II, 521, 525. Howard implies that «shrewd old» Shaw's aim in taking Melville to Martha's Vineyard was to stimulate his nautical imagination (*Melville*, pp. 195–196); see also pp. 235–236 for Howard's summary of Shaw's part in getting Melville to the Holy Land. For a convenient reprinting of the whole letter from Shaw to Melville, dated May 15, 1860, explaining financial matters, see Metcalf, *Melville*, pp. 180–182.

time—trying again in 1857 for a job in the New York Custom House, and finally, in February, 1861, only a few weeks before his own death, advising by letter with Allan Melville about the consulship in Florence for the enervated novelist¹.

All of his letters concerning or to Melville reflect Judge Shaw's evident consideration for others. For example, to one influential politician he wrote as follows: "I learn that my son in law, Mr. Herman Melville, now of Pittsfield in this state, is a candidate for the consulship of Honolulu, Sandwich Islands . . . It would be a severe trial to me, to have my daughter go to such a distance with her young and growing family, but it is [a] sacrifice I would cheerfully submit to, to promote their welfare²". And from his deathbed, he wrote to Allan Melville in this fashion:

I am as deeply impressed as you possibly can be of the necessity of Herman's getting away from Pittsfield. He is there solitary, without society, without exercise or occupation except that which is very likely to be injurious to him in over-straining his mind. I therefore have hoped that some situation may be found for him, where he has easy employment and moderate exercise of mind and body, and give him an opportunity to associate habitually with others. . . . if Herman can get the appointment of Consul to Florence, I think it would be extremely beneficial to him . . . I will do anything in my power to promote this appointment . . .³

But the finest letter, of validity to my topic, which Shaw ever wrote was the long and to me beautiful one he penned to Melville on May 15, 1860, a couple of weeks before the restless novelist's departure on his brother Captain Thomas Melville's clipper-ship the *Meteor* for a long vacation to San Francisco and elsewhere. The letter is too long even to excerpt adequately, but it begins "My Dear Herman, I am very glad to learn from your letter [not extant] that you intend to accept Thomas' invitation to go on his next voyage. I think it affords a fair prospect

¹ *Log*, II, 610; I, 471-476; and II, 578, 633-634. Charles Sumner was later induced to recommend Melville for the consulship at Geneva, Glasgow, and Manchester, when the earlier leands failed (*ibid.*, II, 639).

² *Log*, I, 471. Howard, *Melville*, p. 205, feels that Shaw did not try very hard to obtain a consular appointment for Melville; I disagree: see Shaw's letter of February 1861, to Allan Melville (*Log*, II, 634) from which I quote immediately in my text.

³ *Ibid.*, II, 634.

of being a permanent benefit to your health, and it will afford me the greatest pleasure to do anything in my power to aid your preparation, and make the voyage most agreeable and beneficial to you". Shaw continues by gently summarizing his financial assistance to Melville, for all of which he took Melville's notes. Next, he proposes returning all notes, taking a deed to "Arrowhead", and conveying that property to his daughter, "subject of course [he adds] to your rights as her husband during your life". He concludes with legal formality, tact, charity, and what might be called genuine sweetness:

The effect of this arrangement will be to cancel and discharge all debt and pecuniary obligation of every description from you to myself. You will then leave home with the conscious satisfaction of knowing that you are free from debt; that if by a Providential dispensation you should be prevented from ever returning to your beloved family some provision will have been made at least for a home, for your wife and children. Affectionately and ever faithfully Your sincere friend Lemuel Shaw¹.

III.

The fine spirit of Lemuel Shaw shines through these words, penned a century ago, but toward him Herman Melville must have been of two minds. The novelist who could view Nukuheva as a green paradise to be shunned, who could rush back to America and then satirize it as Vivenza, who could look with double vision at Wellingborough Redburn and also life aboard a man-of-war, and who could create the "grand, ungodly, godlike man", Captain Ahab, and also the ambivalent object of his quest—that novelist would inevitably have been silently lost in gratitude to Shaw and yet would also have loathed him for his well-inten-

¹ Metcalf, *Melville*, pp. 180-182. Would Melville have read any irony into that letter? Shaw deliberately neglected to mention sundry small gifts, such as a pre-Christams donation in 1858, about which he had then gracefully written Melville as follows: "Believing that in providing your family supplies for the approaching winter, some pecuniary assistance may be wanted by you, I enclose you . . . my check . . . for \$ 100" (*Log*, II, 596). See also Shaw's considerably phrased will, written before his trip to Europe in June, 1853 (*ibid.*, I, 474).

tioned but smothering acts of kindness. Shaw provided Melville a wife, a home, ostensible encouragement at first, money for travel, political contacts, once even a maid to help out after the birth of his first son.¹ But how had all this helped the artist?

Melville's six extant letters to Shaw appear to be sincerely friendly. When Melville sent him a copy of *Typee*—published a year and a half before the novelist's marriage, be it added—he wrote, "The dedication [to Shaw] is very simple, for the world would hardly have sympathized to the full extent of those feelings with which I regard my father's friend and the constant friend of all his family"². Later letters complain about the critical reception of *Mardi* and also about having to write such potboilers as *Redburn* and *White Jacket*. Another asks efficiently enough for help in getting a letter of recommendation from Emerson to Carlyle, before Melville went to England in 1849³. It is perhaps significant that no written response by Melville to Shaw's magnificent letter of May 15, 1860, appears to have survived, although Melville did duly execute the deed to "Arrowhead" which Shaw had tactfully asked for⁴. Melville evidently agreed with the sentiments of his father-in-law, who said in his letter, "I do not see any advantage in giving the business any more notoriety than will arise from putting the deeds on record"⁵; for he appears not to have made it a habit to thank the man by mail. Of course, no one knows the substance and tone of their personal conversations⁶.

¹ *The Letters of Herman Melville*, ed. by Merrell R. Davis and William H. Gilman (New Haven, 1960), p. 84.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, pp. 84-84, 91-92, 90. Evidently Shaw could not get that letter from Emerson but he did obtain letters from others to literary figures in England other than Carlyle (*ibid.*, p. 90).

⁴ *Log*, II, 615. Shaw appears to have been sure that Melville would execute the deed, for he sent a draft of it with his letter (Metcalf, *Melville*, p. 181).

⁵ Metcalf, *Melville*, p. 181.

⁶ Regarding the whole subject of Melville and money, see William Charvat, *Melville's Income*, «American Literature», XV (November, 1943), 251-261. Charvat concludes, "His [Melville's] luck in respect to legacies was phenomenal, for he and his family received a total... of at least \$ 63,370 during his life, and, through the generosity of his father-in-law, they lived rent-free from 1851 on... the conclusion that Melville was a poor manager seems inescapable,

Who would not like to have such a man as Judge Lemuel Shaw for a father-in-law? And yet, when Melville strained to produce a work, Shaw—and Elizabeth too¹—checked his sleeping habits and the amount of exercise he was getting, and closed in on him to feel his pulse and chafe his brow. They meant well, and yet undoubtedly they did ill to American literature. Of all this debilitating attentiveness to Melville by his family, Charles Anderson aptly observes,

On the human level this is all understandable enough, but if the artist is saved from the consequences of his vision the art is lost. Poe and Whitman suffered in greater degree from grinding poverty, lack of popular recognition, and the problem of tortured personalities; but having no solicitous and hovering clan to save them, or smother them, they struggled on through to the end. Melville withdrew into a moody silence... did he yield to family pressures, implied and overt, from within himself as well as from those nearest and dearest, solicitous but not really sympathetic?²

In short, did Melville in the early 1850's come to see himself as a Bartleby, walled in, scribbling meaninglessly, essentially misunderstood by those about him, and weakened by the pity of his would-be benefactor? I think that in many ways he did. And

for even at the height of his literary fortunes he was heavily in debt... When one remembers that in spite of connections with such powerful political figures as Judge Shaw,... Melville was unable to get a political appointment better than an inspectorship, it is possible to infer that this estimate of his practical ability was shared by his relatives and acquaintances" (pp. 260,261). Howard is more generous to Melville, pointing out for example that through the late 1850's "he seems to have held on to his capital regardless of how difficult it was for him to make a living. At the worst, his interest and dividends, with Elizabeth's small trust fund and their garden, could keep him in genteel poverty" (*Melville*, p. 234).

¹ At least twice, in private letters, Elizabeth Shaw Melville complained that her husband was writing poetry. See Howard P. Vincent, "Introduction" to *Collected Poems of Herman Melville* (Chicago 1947), p. viii, and Metcalf, *Melville*, p. 237. Both pertinent passages are quoted in James E. Miller, Jr., *Melville's Quest in Life and Art*, «South Atlantic Quarterly», LVIII (Autumn, 1959), 583. See also Howard, *Melville*, p. 235, regarding Elizabeth's "lifelong habit of worrying audibly about Herman's health and nervous condition...".

² Charles Anderson, Review of Eleanor Metcalf Melville, *Herman Melville: Cycle and Epicycle*, in «American Literature», XXVI (May, 1954), 264.

yet Bartleby-Melville's benefactor is to be thanked for his pity, and the stoical author could close his story of the scrivener with the pitying line, "Ah, Bartleby! Ah, humanity!"¹.

Now let us look at "Bartleby the Scrivener" to see whether it appears valid to regard its lawyer-narrator as partly a disguised sketch of Lemuel Shaw and therefore partly a repository of both the gratitude and the displeasure of Melville toward him. The Wall Street lawyer and the Massachusetts judge may be generally compared as to certain details of their professional work. The lawyer-narrator calls himself "a rather elderly gentleman" who for thirty years has had to do with "law-copyists" (16). Although his profession is usually "energetic and nervous, even to turbulence", he is "one of those unambitious lawyers who never address a jury, or in any way draw down public applause; but, in the cool tranquillity of a snug retreat, do a snug business among rich men's bonds, and mortgages, and title-deeds" (16)². He is proud of having been commended once for his prudence by John Jacob Astor, who employed him professionally at one time and whose name pleasingly "rings like unto bullion" (17). He recalls having been a Master in Chancery; this work, never "arduous", was "very pleasantly remunerative." But with the "abrogation of the office . . . by the new Constitution," he was deprived of the profits (17). Finally, at one point he returns to his habitual prudence by recalling the unpremeditated murder of Samuel Adams by the "wildly excited" John C. Colt (43), which occurred in 1841³. As for Shaw—he was seventy-two years of age when "Bartleby" was first published, and he had been a successful lawyer and judge for nearly half a century. In a way he too was unambitious, since in 1830 he had given up his opulent practice for the lesser-paying judgeship. Further, his high pay as a lawyer had involved no turbulent addresses

¹ Herman Melville, 'Bartleby', p. 54, in *Piazza Tales*, ed. by Egbert S. Oliver (New York 1948). All subsequent parenthetical references to the text are to this edition. Felheim, "Meaning and Structure in 'Bartleby'", p. 370, points out that "Ah, Bartleby! Ah, humanity!" is "uttered by no one, addressed not even to 'the reader'".

² Chase, *Shaw*, p. 49, writes that "Shaw's career had nothing in its whole course of the sparkle and flash".

³ *Log*, I, 121.

to juries but instead corporate work, which was indeed "very pleasantly remunerative". Finally, it seems possible to me that when Melville alluded to the murder of Adams by Colt he may also have had in mind two other murders: the killing in self-defense of Charles Austin in 1806 by Thomas O. Selfridge, a law-partner of Shaw's, and the famous murder of George Parkman by Harvard chemistry professor John W. Webster, who was tried in 1850 before the Supreme Judicial Court of Massachusetts presided over by Judge Shaw¹.

The philosophy of life of the Wall Street lawyer and that of Judge Shaw are also similar in some ways. The fictional lawyer states his attitudes a few times and also allows us to conclude several things about them from his treatment of Bartleby. Feeling always that "the easiest way of life is the best" (16) and calling himself "a man of peace" (19), he avoids considering the most unpleasant side of things when he can, delays facing the inevitable, and tries first to solve his specific problem—with the uncooperative writer in his office—by the liberal use of easy money. Once he plans "to give him [Bartleby] a twenty dollar bill over and above whatever I might owe him, and tell him his services were no longer required" (35). Now, Shaw was certainly a man of peace, and he seems increasingly to have felt that the easiest way to cure his writing son-in-law of his inexplicable malady was to hand out more money for a change of scene. There appears to be no doubt that Shaw did not understand much of what Melville wrote after *Omoo*: he seems not to have answered Melville's letters to him concerning *Mardi*, *Redburn*, and *White Jacket*; he raked together books on whaling for him, to be sure, but did not, evidently, debate the symbolism of the white whale with its creator²; and he let "a week or two" at least go by after receiving a copy of *The Confidence-Man* without

¹ Chase, *Shaw*, pp. 51-53, 188-210; and Levy, *The Law of the Commonwealth*, pp. 218-228. In November, 1849, Melville purchased a broadside concerning the murder of one O' Connor and the execution therefore of a Mr. and Mrs. Manning, to send to Shaw (*Log*, I, 331).

² Melville sent Shaw a copy of *Moby Dick* in January, 1852 (*ibid.*, I, 445); *The Melville Log* does not record the recipient's reply or comments on the work.

plunging into its depths—if indeed he ever did¹. In fact, Shaw seems to have felt, especially after 1852, that the best thing for Melville's writing would be to lessen it by getting the author other employment or another rest. When one recalls Shaw's attempts to obtain a consulship for Melville and also his repeated efforts to ease his son-in-law's financial and psychic pressures, one is reminded forcefully of the bewildered Wall Street lawyer's attempts to help Bartleby. Would he take some "wholesome exercise in the open air?" He would not (38). Would he like a clerkship? No, but he was not particular (49)². How about going as a companion to Europe, to entertain some gentleman? No, he liked to be stationary (49)³. Would he go home with the lawyer—"not to my office [the new one to which he had moved to avoid Bartleby], but my dwelling—and remain there till we can conclude upon some convenient arrangement for you at our leisure?" No, he would prefer to make no change at

¹ Ibid., II, 573. Anderson writes: "Chief Justice Shaw... for all his sympathy was so dimly aware of the values Melville cherished as to refer in a family letter [to Lemuel Shaw, Jr.] of 1853 to 'Mr. Hawthorne, the poet and literary man whom you will recollect'" (Review of Metcalf *Melville*, p. 263, quoting from Metcalf, *Melville*, p. 148). Lemuel Shaw, Jr. writing to his brother Samuel in July, 1856, that Melville was supposed to be working on another book which turned out in fact to be *The Confidence-Man*, said, "I know nothing about it; but I have no great confidence in the success of his productions" (*Log*, II, 517).

² It will be recalled that Shaw hoped—in 1861, to be sure—for "moderate exercise of... body" for his "solitary son-in-law" (ibid., II, 634). Melville apparently did not very actively seek the consulship to Honolulu which Shaw tried to get for him in the spring of 1853 (ibid., I, 471-474; Howard, *Melville*, p. 205).

³ One should probably not read too much into this, for there is no evidence that Shaw promoted sea voyages for Melville until 1856 and again in 1860. However, Dr. Amos Nourse, a mutual friend, wrote Shaw in March, 1852, that Melville "I fear is devoting himself to writing with an assiduity that will cost him dear by & by" (*Log*, I, 448), and Shaw would not have been slow to suggest changes. Further, in July, 1852, he took Melville off to Martha's Vineyard for a week of island-hopping and reported to his son Lemuel that "Melville expressed himself extremely well pleased with the excursion" (ibid., I, 453). Finally, it is likely that when Shaw went to Europe in June, 1853, he would have urged Melville, instead of Peter Gansevoort (who did go), to accompany him, but for the fact that the Melvilles had just had their third child late in May (ibid., I, 473-475).

present (49)¹. And at last, "[I]n short, say now, that in a day or two you will begin to be a little reasonable—say so, Bartleby". And the "mildly cadaverous reply"? "'At present I would prefer not to be a little reasonable'" (36).

Judge Shaw must often have thought that the writer in his family was not always reasonable. Melville was of course grateful, undyingly so; yet who could blame him for an undercurrent of anguished annoyance and stubbornness when he considered that Shaw had been to Harvard while his college had been elsewhere, that Shaw's spelling, punctuation, and grammar were impeccable while the Albany Academy had left his own somewhat uncertain², that Shaw's taxes each year through the 1850's were two to five times as great as Melville's whole income from writing and lecturing during that entire decade³, and that for his bread, his roof, his jacket, and his family's continued wel-

¹ It would be tedious to point out the number of times Shaw and his wife visited at Pittsfield during the early 1850's; at the conclusion of each little family reunion it is inevitable that Melville would have been urged to discontinue his mysterious writing and spend some time in Boston with them, and he must often have yielded (ibid., I, 402-477 *passim*). Robert Donald Spector writes as follows of "Bartleby": "From the outset, the narrator is depicted as a man who is 'eminently safe' and who is willing to compromise with all that surrounded him, even as Bartleby is not" (*Melville's 'Bartleby' and the Absurd*, «Nineteenth-Century Fiction», XVI [September, 1961], 176). Spector's statement just quoted remains a valid comment if we substitute "Shaw" for "narrator" and "Melville" for "Bartleby".

² Note, for example, the several dangling constructions and slightly awkward double negatives in "Bartleby". Leedice Kissane, *Dangling Constructions in Melville's 'Bartleby'*, «American Speech», XXXVI (October, 1961), 195-200, tries hard to justify the danglers on the grounds of rhythm, tone, and action. It is to be doubted, however, that anyone could justify the scores of dangling modifiers in many of Melville's other works; in *Omoo*, Chapter XII, for example, we have the following: «waking the men, the corpse was immediately rolled up in the strips of blanketing upon which it lay».

³ Levy, *The Law of the Commonwealth*, p. 17; and Charvat, *Melville's Income*, p. 260. Mordecai Marcus, *Melville's Bartleby as a Psychological Double*, «College English» XXIII (February, 1962), 366, believes that "Bartleby is a psychological double for the story's nameless lawyer-narrator". On an unconscious level, Shaw may have been as concerned as he was about Melville because, at least partly—as Marcus aptly says of Bartleby—he "appears to the lawyer chiefly to remind him of the inadequacies, the sterile routine, of his world" (idem).

fare—even many of the books he read—Melville owed thanks and ever more thanks to generous Judge Shaw? He might have paid thanks graciously for all those gifts and have accepted reasonably all the terms that accompanied them. But he preferred not to. Ever possessed of an inflexibly unreasonable streak, he instead preferred unobtrusively to satirize his pitying, charitable, successful, misunderstanding benefactor-tormentor as the lawyer in “Bartleby the Scrivener”. At the same time, he whisperingly confessed, through an incompletely adumbrated self-portrait in the character of the scrivener, to a degree of irrationality in his own attitude toward sympathy, aid, and work.

Robert L. Gale

LE FORMULE DELL'ANTICA POESIA SASSONE

Il dizionario stilistico compilato dal Sievers in appendice alla sua edizione del *Heliand*¹, e corredato di paralleli tratti dalle letterature affini, mostra la ricchezza formulistica della messiadica sassone e pone in luce il rapporto con l'analogo uso di formule fisse nel linguaggio poetico delle altre letterature germaniche, specialmente di quella anglosassone e scandinava. Particolarmente numerose risultano le corrispondenze con la poesia anglosassone. Ed è certo questa concordanza lessicale, del resto pienamente giustificata dagli stretti rapporti originari di quelle popolazioni, che induce già lo Schmeller, pubblicando il suo *Glossarium Saxonicum e poemate Heliand*², a prendere in considerazione la possibilità di trovarsi di fronte alla traduzione di un originale anglosassone. In seguito A. Holtzmann³ non pone più in dubbio la questione e ritiene per certo che l'opera originaria non sia stata sassone ma anglosassone. Benché non abbia fornito alcun elemento comprovante la sua tesi, essa trova un convinto sostenitore in R. Bechstein⁴. Egli si rende conto dell'impossibilità di avere una prova diretta, pienamente valida, dell'origine anglosassone del poema, finché eventuali ritrovamenti di manoscritti non mettano a disposizione nuove fonti, si limita quindi a produrre una prova indiretta, cercando di stabilire, attraverso uno studio della forma artistica del poema, che il *Heliand* non può essere considerato un'opera originale sassone: poiché rappre-

¹ Halle 1878.

² München 1840.

³ In «Germ.», I (1856), p. 470. Assertore dell'origine anglosassone fu più tardi M. Trautmann, *Der Heliand. Eine Übersetzung aus dem Altenglischen*, in «Bonner Beiträge zur Anglistik», 17 (1905), pp. 123-141.

⁴ *Der Heliand und seine künstlerische Form*, in «Nd. Jahrb.», 10 (1884), pp. 133-142.

senta una creazione altamente artistica, non può segnare l'inizio di un'epoca letteraria, presuppone bensì una secolare attività poetica, una lunga tradizione letteraria, e quindi centri culturali, che invece mancano assolutamente nel territorio sassone fin verso la fine dell'VIII secolo, quando sorgono le prime istituzioni ecclesiastiche. La traduzione del poema dall'anglosassone, ad opera di un sassone educato in Inghilterra o, meglio, di un missionario anglosassone divenuto padrone della lingua continentale, gli offre una facile soluzione e, come ulteriore possibilità, gli balena l'idea che l'anglosassone stesso abbia potuto comporre il poema allo scopo di evangelizzare la popolazione sassone¹. Tuttavia l'affinità lessicale tra *Heliand* e poesia anglosassone deve aver costituito un elemento determinante la sua adesione alla tesi di Holtzmann: appare chiaro dall'immediatezza con cui ad essa si collega l'atteggiamento nei confronti del Sievers, che aveva intanto cercato di provare l'origine sassone di un gruppo di versi della *Genesis ags.*²: « Ich halte es mit jener von Holtzmann zuerst ausgesprochenen, aber leider nicht bewiesenen Hypothese, dass der Heliand nicht ursprünglich sächsisch gedichtet, sondern nur aus dem Angelsächsischen umgeschrieben sei. Gründe hat er nicht angeführt, er hat nur den Beweis in Aussicht gestellt... Es ist mir sonst nicht bekannt geworden dass irgend ein Forscher, wenigstens ein Deutscher Forscher, die Hypothese Holtzmann's mit Gründen verfochten hätte. Aber ebensowenig ist sie mit Gründen widerlegt worden. Man hat sie von verschiedenen Seiten nur einfach geaugnet. Dadurch wird sie aber nicht aus der Welt geschafft. Bis zu einem gewissen Grade könnte das Buch von Sievers als Gegenbeweis angesehen werden, aber umgekehrt ist es auch eine Stütze für Holtzmann's Hypothese. Es ist zu bedauern, dass Holtzmann nicht dazu gelangt ist sein Versprechen einzulösen. Der noch ausstehende Beweis ist ein Problem der Heliandforschung für die Zukunft. Nur der aber wird es wagen können, ihn zu führen, der auf dem Gebiete des Altniederdeut-

¹ Mentre la tesi della traduzione da un originale anglosassone ha già da tempo perduto credito, l'assunto di provare che l'autore del poema fosse un anglosassone trova ancora impegnato W. Krogmann, *Der Schöpfer des altsächsischen Epos*, in « ZfdPh », 77 (1958), pp. 225-244 e 78 (1959), pp. 19-39.

² *Der Heliand und die angelsächsische Genesis*, Halle 1875; cf. anche p. XXXIII della introduzione alla sua edizione del *Heliand*.

schen, des Althochdeutschen und des Angelsächsischen gleichermaßen heimisch und bewandert ist. Wenn Sievers sich bekehren könnte, so würde er ohne Zweifel am geschicktesten für diese schwierige Aufgabe sein. Hätte er doch auch in dem genauen, seiner Heliand-Ausgabe beigegefügt 'Formelverzeichnisse' schon eine vorzügliche Vorarbeit für sich in Bereitschaft. Und wenn Sievers einen wohl ausgerüsteten Gegner in einem Anhänger Holtzmann's finden sollte, dann würde er einem solchen eben durch sein 'Formelverzeichniss' die besten Angriffswaffen selbst geschmiedet und geschliffen¹. Più tardi Andreas Heusler², pur escludendone la traduzione dall'anglosassone, considera il *Heliand* decisamente una propagine della poesia insulare: la sua disquisizione è fondata sulla differenza di stile tra canto profano ed epopea religiosa, l'uno affidato alla tradizione orale, l'altra ai manoscritti: la *Buchdichtung* sarebbe stata, intorno al 700, una creazione degli ecclesiastici inglesi ad imitazione dei modelli latini. Pertanto il poema sassone è solo concepibile come proiezione della loro attività. Anche Heusler però, affermando la diretta dipendenza del *Heliand* dalla poesia anglosassone, richiama innanzi tutto l'attenzione sul lessico: « Die nahe Verwandtschaft der as. Bibeldichtung mit den englischen Epen ist augenfällig. Dass sie nicht zufällig ist, sondern wirkliche geschichtliche Abhängigkeit: dies beweist vor allem der Formelschatz, zumal sein kirchlicher Teil, der nicht aus der westgermanischen Skopdichtung stammen kann. Kein Zweifel, zahlreiche Vokabeln, Formeln, auch einige zusammengesetztere persönliche Wendungen hat der Sachse bezogen von den Engländern, und zwar nicht nur aus der amtlichen und prosaischen Kirchensprache, sondern aus dem gehobenen Wortgebrauch der Dichtung »³.

Da tali testimonianze appare chiaro che il lessico è stato sempre un elemento essenziale nella determinazione del rapporto tra poesia sassone e anglosassone. Ed è questo che lo rende ancor oggi un interessante oggetto di studio. Materia della mia indagine non saranno però le evidenti concordanze tra l'antica poesia sas-

¹ Op. cit., pp. 134-135.

² *Heliand, Liedstil und Epenstil*, in « ZfdA », 57 (1920), pp. 1-48.

³ Op. cit., p. 2.

sone e quella anglosassone già tanto spesso prese in esame¹, bensì le formule ricorrenti nel *Heliand* che non trovano riscontro nei documenti poetici anglosassoni: attraverso la disamina delle argomentazioni dirette a giustificare tale assenza, ma soprattutto la esemplificazione e l'analisi di casi diversi per rilievo e ricorrenza, intendo procedere alla ricerca di criteri idonei a una esatta valutazione delle isolate manifestazioni formulistiche della poesia sassone.

L'assenza di paralleli nella poesia anglosassone può facilmente essere attribuita a puro caso: nei documenti poetici tramandati non figurerebbe una espressione, benché usata nella poesia anglosassone e nota al poeta del *Heliand*. Considerando la copiosità della produzione poetica anglosassone pervenutaci nei confronti di quella sassone, appare chiaro quanto limitata debba essere ritenuta in realtà tale occorrenza: soltanto un rapporto inverso varrebbe a giustificarne pienamente l'effettiva consistenza. In particolare occorre tener conto della frequenza di una determinata formula nella poesia sassone, nonché della ricorrenza di situazioni analoghe in quella anglosassone: la prima, accrescendo la incongruenza del rapporto, riduce in più angusti limiti l'ipotetica casualità della mancata documentazione; l'altra, offrendo occasione all'uso di espressioni affini, ne sminuisce ulteriormente la verosimiglianza.

Anche la caduta in disuso può legittimare l'assenza di determinate espressioni nei singoli dialetti. È tuttavia da tener presente che la poesia ha sempre un più spiccato carattere di arcaicità nei confronti della prosa, accogliendo anche parole completamente eliminate dall'uso corrente, e che le parole saldate in una formula oppongono maggiore resistenza a quelle che sono le cause determinanti la scomparsa di parole singole: esse perdono la loro validità nei confronti della formula, non tanto per la molteplicità dei termini che la compongono, quanto per la sua stessa essenza di espressione autonoma, che prescinde dai suoi elementi costitutivi per la significazione di un determinato concetto. Anzi,

¹ Cf. tra gli altri: J. Keil, *Parallelstellen in der ags. Poesie*, in « Anglia », 12 (1889), pp. 21-44; O. Grütters, *Über einige Beziehungen zwischen altsächsischer und altenglischer Dichtung*, in « Bonner Beiträge zur Anglistik », 17 (1905), pp. 1-50.

la coesistenza di sinonimi, che determina la superfluità e quindi, la decadenza di un vocabolo a tutto vantaggio dell'altro e che potrebbe agire anche nei confronti di espressioni complesse, alimenta uno dei precipui mezzi stilistici della poesia germanica, la variazione, accrescendo la dovizia del patrimonio formulistico. Il vincolo dell'allitterazione, che spesso unisce i termini della formula, potenzia la sua stabilità e costituisce una ulteriore garanzia per la sua conservazione.

Accennando alla mancata documentazione dovuta al caso o alla possibilità, sia pur limitata, della caduta in disuso di una formula, si ci riferisce ovviamente a espressioni risalenti al comune patrimonio della poesia germanica. Ma ove, oltre la documentazione della formula, manca anche quella dei suoi elementi lessicali o di uno di essi, l'assenza della formula può essere attribuita alla scomparsa, anteriore al sorgere della formula stessa, di una delle parole che la costituiscono. Anzi questa appare l'unica giustificazione valida, non restando al caso verosimile campo di azione. Questo ci porta a prendere in considerazione uno sviluppo autonomo del lessico formulistico dei singoli dialetti e quindi a riconoscere accanto alle antiche formule germaniche, retaggio comune, formule che, ad imitazione di quelle, hanno acquistato configurazione e validità nei singoli dialetti. Tuttavia una netta distinzione è assolutamente impossibile, giacché anche le espressioni formulistiche sviluppatasi indipendentemente nei singoli dialetti possono coincidere per l'originaria comunanza del materiale linguistico e l'analogia delle formazioni. Né un nuovo contenuto comporta necessariamente nuove espressioni: per lo più le antiche formule sono automaticamente adattate ai nuovi rapporti e, se spesso l'adattamento implica modifiche semantiche, l'ausilio della variazione vale a porre in luce il loro nuovo contenuto.

Anche alle profonde innovazioni concettuali sorte col cristianesimo le letterature germaniche danno espressione coi mezzi tradizionali: la materia è offerta dai modelli latini, ma i mezzi metrici formali e stilistici rimangono sostanzialmente quelli della poesia eroica germanica, finché ambizioni linguistiche e dottrinali non solleciteranno Otfrid ad elaborare, secondo i modelli della poesia latino-cristiana, una forma consona al contenuto. In Inghilterra, prima che altrove, trova espressione la fusione della tradizione poetica germanica col nuovo contenuto cristiano. Il

poeta del *Heliand* segue la stessa tecnica. La priorità della poesia anglosassone mette senza dubbio a sua disposizione una ricca tradizione di formule epiche, gli offre numerosi esempi di conformazione tradizionale della materia nuova, di attribuzione di nuovi valori alle antiche espressioni, che egli potrà accogliere o imitare nella sua poesia. Ma la tecnica è congeniale allo spirito del poeta, al suo mondo, agli scopi della sua opera, e, come tale, è concepibile anche al di fuori del diretto influsso della poesia anglosassone. La corrispondenza di espressioni formulistiche della poesia sassone e anglosassone, oltre che frutto di imitazione, può essere retaggio del patrimonio germanico o risultato di uno sviluppo parallelo dell'uso di mezzi stilistici comuni con elementi lessicali affini.

Se la concordanza di formule trova una triplice fonte, le formule non documentate nella poesia anglosassone, tenuto conto dell'esiguo margine di probabilità che la vitalità delle formazioni stesse e la presenza di situazioni analoghe consentono alla caduta in disuso e all'assenza casuale, vanno considerate in massima parte nuove formazioni di conio sassone. Raramente infatti esse trovano rispondenza negli altri dialetti germanici, ed anche qui bisognerebbe ovviamente poter scartare l'eventuale apporto di sfere d'influenza e i possibili frutti di presupposti comuni, per attribuire all'antica poesia germanica le formazioni comuni ed ammetterne il decadimento in anglosassone.

La *Genesis B*, la cui origine sassone fu confermata dal ritrovamento dei frammenti vaticani¹, ci offre modo di esaminare la questione da un altro angolo visuale: essa presenta numerose parole e formule, rispondenti all'uso sassone, altrimenti mai documentate nella poesia anglosassone. Questa documentazione insieme a quella della *Genesis as.* mette a nostra disposizione circa un migliaio di versi con formule rispondenti a quelle del *Heliand* e ci consente di stabilire che esse non sono prerogativa del poeta del *Heliand*, bensì caratteristica del linguaggio comune ai due poeti, quindi alla poesia sassone. Soltanto nella *Genesis B*, poco più di 600 versi, ricorrono oltre un centinaio di formule scon-

¹ *Bruchstücke der altsächsischen Bibeldichtung aus der Bibliotheca Palatina*, hrsg. v. K. Zangemeister u. W. Braune, Heidelberg 1894.

sciute alla poesia anglosassone: se si tien conto della libertà inerente anche alla più fedele delle traduzioni poetiche, si è portati ad attribuire al testo originario un numero ancora maggiore di coincidenze lessicali col *Heliand*. Un confronto diretto tra testo e traduzione ci è consentito purtroppo soltanto per i primi 25 versi della *Genesis as.*, rispondenti ai vv. 790-816 della *Genesis B*, ma può essere un esempio significativo per la comprensione del procedimento seguito dal traduttore e diretto a conciliare la fedeltà al testo con le esigenze lessicali e formali della propria lingua: gli aggettivi *hrēowig* (v. 799) e *wrādmōd* (v. 815, cf. anche v. 547) rappresentano l'unica documentazione ags. rispondente a as. *hriuuig* (*Gen.* 9, 44; *Hel.* 722, 804, 2184, 4030, 4589, 4672) e *wrēdmōd* (*Hel.* 5210, accanto al più frequente *wrēd*), ma non dovevano suonar nuovi al traduttore, in quanto il primo appare nel composto ags. *hrēowigmōd*, accanto al sinonimo *hrēowcearig*, il secondo nella forma semplice ags. *wrād*, rispondente a as. *wrēd*. Il traduttore si attiene a *hriuuig* del testo nel primo caso, assume invece a modello per il secondo aggettivo la forma composta *wrēdmōd*, che deve aver già incontrato nel testo (cf. v. 547), giacché, coi mutati rapporti sintattici, la forma semplice *wrād* sarebbe risultata insufficiente alle esigenze metriche. La modifica sintattica è certo anche diretta ad eliminare la sovrabbondanza del secondo emistichio del testo sassone: altrove (v. 1 e v. 13) il traduttore la rimuove risolvendo in due ciascun verso (vv. 790-91 e 803-4). Per la traduzione del v. 1 è forse anche in gioco l'intento di isolare formalmente il discorso diretto, secondo i canoni tradizionali; per il v. 13 la necessità di sostituire l'aggettivo *tuom*. Di imitazione sassone è certamente l'uso di *fyrnum* (v. 809; cf. anche vv. 316 e 832), rispondente a as. *firinum* (v. 18), per la formazione dell'accrescitivo: in anglosassone anche lo strumentale avverbale conserva il relativo valor semantico originario 'crimonoso, peccaminoso, con malizia' (cf. *Beow.* 1744, 2441; *Gudl.* 265). Nel *Heliand* (vv. 2428 e 3365) appare nella formula *us (mi) is firinum tharf*, parallela a *uuas mi grotun tharf* (*Hel.* 4425): l'unica documentazione del corrispondente aggettivo ags. *great* ci è data dalla *Genesis B* (v. 384). Senso accrescitivo ha *firin* anche nei composti as. *firinquāla* (*Hel.* 4918) e *firinsundia* (*Hel.* 3659, *Gen.* 185), accanto a *thiodquāla* (*Hel.* 4363 e 4795) e *megin-sundia* (*Hel.* 2508), anch'essi senza paralleli in anglosassone,

nonostante il frequente uso elativo di *þēod-* e *mægen-*. Unico esempio di una formazione analoga è ags. *firinearfede* nella *Genesis B* (v. 709), parallelo a as. *thiodarþedi* (*Hel.* 3601, 4919) e ags. *mægenearfede*, documentato soltanto nella III parte del *Cristo*, i cui rapporti con la poesia sassone¹ non consentono di attribuire all'anglosassone l'origine della formazione. Anche as. *meginfolk* (*Hel.* 1220 e 1827) trova rispondenza in ags. *mægenfolc* soltanto nel *Cristo III* (v. 877).

Ma di fronte a elementi lessicali o formali estranei alla sua lingua, il traduttore è costretto a ricorrere alla sostituzione (cf. per es. *slit* al v. 802 in luogo di *thuingit* del v. 12; il gen. del sostantivo *heofon* al v. 316 in luogo dell'aggettivo *hebanrīki* del v. 25): nel caso di formule attinge naturalmente alla ricca tradizione poetica anglosassone e non c'è da stupire se talvolta ne risulti una lezione migliore: *grædige and gifre* (v. 793; cf. *Seef.* 62, *Sat.* 32, 192, *Seel.* 74) è senza dubbio, per la coordinazione dei suoi elementi, una formula stilisticamente superiore a *ginon grādaga* del testo sassone (v. 3). Anche *bitre on breostum* (v. 803) è espressione più agile di *bitter balouuerēk* (v. 13), ha inoltre rispondenza in as. *bittro an is breostun* (*Hel.* 5001), mentre *balouuerēk*, non solo manca in anglosassone, ma nel *Heliand* non appare nell'accezione di 'pena': unico parallelo può considerarsi as *thrāuerk* (*Hel.* 2604, 3392), ags. *þræaweorc* (*Gen. B* 737). È forse da ritenere che l'attribuzione del nuovo contenuto alla parola *balouuerēk*, presente peraltro nel *Heliand* (v. 1496 e 1945), sia opera dell'autore della *Genesis as*. Il divario tra *ferid forð an gimang* del testo (v. 18) e *fareð forst on gimang* della traduzione (v. 809), cioè la sostituzione di *forð* con *forst*, può essere spiegata come spontanea associazione d'idee con *firinum kald* del secondo emistichio, specie se posta in rapporto col precedente *forst fyrnum kald* (*Gen. B* 1316). W. Krogmann² vede in questo verso, come in altri ove la traduzione allontanandosi dal testo dà una lezione ch'egli ritiene migliore, un motivo per credere che il manoscritto sassone debba essere stato scritto sotto dettato:

¹ Cf. pp. 20-22 del mio articolo *Muspilli. Problemi e interpretazioni*, in «AION», sez. germ., III (1960), pp. 17-49.

² *Hörfebler in der altsächsischen Genesis*, in «Nd. Jahrb.», 81 (1958), pp. 10-13.

il testo originario, utilizzato dal traduttore e non contaminato da 'Hörfebler', sarebbe stato *ferid forst an gimang*, perfettamente rispondente alla traduzione. Una sostituzione significativa, giacché gli elementi lessicali della formula sassone non sono estranei all'anglosassone, è *libban on þýs lande* (v. 805) in luogo di *libbian an thesun liahta* (v. 14). La significazione di 'terra, mondo' con la formula *an theson liohte* (*an them liohte, te theson liohte*), frequentissima in sassone, ma senza alcun riscontro in anglosassone, trova il traduttore piuttosto restio ad adottarla, la usa infatti soltanto due volte (*Gen. B* 258, 851), preferendo la formula di più immediata comprensione *an þam* (*þýs*) *lande* (392, 784, 787, 805), rispondente a as. *an thesum* (*them*) *lande* di largo uso specie nella *Genesis* (vv. 71, 76, 305, 333; *Hel.* 1805, 2697). Quindi, pur sostituendo, il traduttore si attiene al lessico che il modello gli offre, evitando di ricorrere senza necessità a formazioni estranee al testo: mancano così, per es., nella *Genesis B* formule quali *under heofonum*, *under wolcnum*, *under tunglum*, *under roderum*, *under swegle*, tanto frequenti nella poesia anglosassone per designare la 'terra' e di cui si trova un solo esempio in as. *under theson himile* (*Hel.* 4627).

La frequenza nell'uso di una determinata formula, escludendo il carattere casuale della formazione, è un dato essenziale per la determinazione della sua area di validità. Questo s'intende, vale anche per le singole parole, ma risulta ancor più significativo per le formule. Se, infatti, il frequente uso di as. *hriuuig*, contro l'unica documentazione di ags. *hrēowig* nella *Genesis B*, consente di accertare l'appartenenza della parola al lessico sassone, la ricorrenza di formule quali *hriuuig umbi iro herte* (*Hel.* 804, 3179, 4589, 4672), *an iro hugi hriuuig* (*Hel.* 2184, 4030; cf. 3094, *Gen.* 44), mostra come essa sia radicata nella poesia sassone. Né le formule restano isolate: allacciate dal gioco della variazione, si susseguono e alimentano l'ampio flusso del ricco periodare poetico. E la molteplicità di espressione congiunta alla unità di concetto, che la variazione esige, richiama ogni volta formule parallele, che amplificano la risonanza della prima: *sér hugi* e *suuīdo an sorgun* ribadiscono il concetto espresso da *hriuuig umbi iro herte*, ne potenziano l'immagine, e ritornano e s'alternano ancora quali variazioni di *hugi hriuuig*, *harm an hertan harm an hugie*, *harm an mōde sér an mōde*, *hugi drobi*: cf.,

per esempio,

Hel. 3177 Thes uurdun thar uise man
suido an sorgun: uuard *im ser hugi*
hriuuig umbi iro herte: gihordun iro herron tho,
 uualdandes sunu uuordun tellien
 huat he undar theru thiodu tholoian scolde

Hel. 4587 Tho bigan thero erlo gehuic the odrumu scauon,
 sorgondi sehan: uuas *im ser hugi*,
hriuuig umbi iro herta: gihordun iro herron tho
*gornnuord*¹ sprekan.

Hel. 4670 Tho uuard mod gumon
 suido gisuorken endi *ser hugi*
hriuuig umbi iro herte: endi iro herron uuord
suido an sorgun.

Si noti come l'identità delle formule corrisponde a una identità di situazione: il v. 3179 ritorna invariato al 4589. Va inoltre notato come le formule abbiano una posizione costante nel verso: *suido an sorgun*, *hriuuig umbi iro herte* formano sempre il primo emistichio, *ser hugi* si trova sempre nel secondo. Cf. anche:

Hel. 3290 Tho uurdun Kristes uuord kindiungumu manne
suido an sorgun: uuas imu *ser hugi*
 mod umbi herte

Hel. 3092 Tho uuard thegno bezt
suido an sorgun, Simon Petrus,
 uuard imu *hugi hriuuig*

Hel. 4993 Tho uuard imu an innan san
 Simon Petruse *ser an is mode*,
harm an is hertan endi *is hugi drobi*²,
suido uuard imu an sorgun

Hel. 5687 uuas im thiu uuunderquala
harm an iro herten endi iro herren dod
*suiitho an sorogon*³.

Hel. 5435 That uuas Satanase *ser an muode*,
*tulgo harm an is hugi*⁴

¹ *gornnuord* (cf. anche Hel. 4747) è composto sassone: ags. *gnornword* è documentato soltanto nella *Genesi B* (767).

² Cf. Hel. 4570, 4746.

³ Cf. Hel. 2801-2, 5517-8.

⁴ Cf. Hel. 1042-3.

Il processo è più che naturale, ma importante è notare che, come *hriuuig umbi iro herte* e *an iro hugi hriuuig*, anche *sêr an hugi* (Hel. 1357, 3178, 3291, 4588, 4671, 4727, 4771), *harm an hertan* (501, 4868, 4995, 5688), *harm an hugie* (1043, 5436; cf. 4069), *harm an mōde* (159, 2776, 3720), *hugidrobi* (4570, 4748, 4995), *suido an sorgun* (2802, 3093, 3178, 3291, 4673, 5450, 5518, 5689; cf. 5003, 5161), sono formule esclusivamente sassoni: il linguaggio poetico cui danno vita non può essere che sassone.

Abbondantissima è la documentazione di *lioht* nel senso di 'terra, mondo': appare anche quale variazione di *midilgard* (Hel. 1211) e di *werold* (Hel. 3380) e in formule quali *an them lioht libbian* (Hel. 466, Gen. 92; cf. *on þam leohte libban*, Gen. B 851), *an theson liohte (gi)lestian* (Hel. 647, 1626, 3457, 4351, cf. 1427), *thit lioht ageþan* (Hel. 470, 771, 2148, 2618, 4004, 4756) 'morire'¹, *an (thit) lioht cuman* (Hel. 626, 856, 2731, 2875, 3050), accanto a *cuman an liudio (manno) lioht* (Hel. 198, 571) 'nascere'. Ags. *on (in) lēoht cuman* (Cr. 1037, Ph. 508, El. 1123) ha semplicemente il significato di 'venire a luce, diventar palese'. Anche as. *sōkian lioht oðer* (Hel. 578, 5698) *sōkian oðer lioht* (Hel. 1331) è formula per 'morire' essa; trova rispondenza in ags. *cēas him oðer leoht* (Edg. 22; cf. anche *Men.* 97). Ma la tarda datazione del *Edgar* (la morte avvenne nel 975) e del *Menelogium* (non prima della 2ª metà del X secolo) non lascia dubbi sulla origine sassone della formula. L'anglosassone conosce soltanto formazioni in cui la parola base *lēoht* caratterizza la magnificenza celeste: *wuldres lēoht* (Guðl. 8, Fat. Ap. 61, Sat. 140, 251, 447, 616, 648), *swegles lēoht* (Guðl. 486, Sat. 28), *dryhtnes lēoht* (Guðl. 583, Sat. 68), *in lēoht godes* (Guðl. 1369), *godes lēoht gecēas* (Beow. 2469). L'espressione *þæt lēoht* per 'questo mondo' non esiste nella poesia sassone: senza tale presupposto un *oðer lēoht* 'altro mondo' è assolutamente inconcepibile. Nella introduzione alla sua edizione del *Heliand* il Sievers osserva: « Wir haben also in dem eingeschobenen Stück der Genesis mindestens ein Zeugnis dafür dass auch altsächsische Dichtwerke, speciell solche die der Bibeldichtung angehörten, gelegentlich ihren Weg nach England fanden. Hält man damit zusammen dass der Cottonianus des Heliand Spuren eines ags. Schreibers aufweist, dass er von nicht viel jüngerer

¹ Cf. anche Hel. 4360 bb|a: *so kumit the dag mannun | the lazto theses liohtes*.

Hand zwei Randschriften in ags. Schrift, darunter eine auch in ags. Sprache, trägt, so wird man die Wahrscheinlichkeit, dass auch der Heliand frühzeitig von Angelsachsen, d. h. doch auch wol in England selbst, gelesen worden sei, nicht ableugnen können »¹. La conoscenza dei dati cronologici relativi alla produzione poetica anglosassone potrebbe portare ad una più esatta valutazione dei suoi rapporti con la poesia sassone e senza dubbio ne risulterebbe accresciuto il numero delle originali formule sassoni.

Conquistare questo *ōðer lioht* trova a sua volta espressione in numerose formule, sconosciute alla poesia anglosassone: *an hebenrīki līthan* (Hel. 1162, 2645), *euuan rīki (hebenrīki) égan* (Hel. 1474, 2619), *hebenrīki habbien* (Hel. C 3258, 4268), *sinlif sehan* (Hel. 1475, 1801), *sinlif sōkean* (Hel. 2083), *himilrīki (himiles rīki, hebenrīki) gihalon* (Hel. 1328, 1839, 2367, 3259). E il *himilrīki* ritorna continuamente variato con un'abbondanza di sinonimi, parole composte ed espressioni complesse, che non hanno riscontro in anglosassone. Cf.

Hel. 1022 endi hebenrīki
te giuuinne, uuelono thane meston²
salig sinlif.

Hel. 1302 ' them is that euuige rīki³
suuido helaglic an hebanuuange⁴
sinlif fargeben⁵.

Hel. 1322 them is oc an himile
godes uuang⁵ forgeben endi gestlic lib
after te euuandage, so is io endi ni cumit
uuelan uunsames⁶.

Hel. 1839 huuo man *himilrīki* gehalon scoldi
uuīdbredan uuelan⁷

¹ Op. cit., p. XXXIII.

² Cf. Hel. 2488.

³ Cf. Hel. 947; unica documentazione di ags. *ece rice*, Men. 224.

⁴ Cf. Hel. 275, 411, 414, 434, 948, 1102, 2791, 3925, 5969.

⁵ Cf. Hel. 1865, 3450.

⁶ Cf. Hel. 871.

⁷ Unica rispondenza in ags. *wīdbredne welan* (Gen. B 643).

Hel. 2598 Than gangad engilos godes,
helage hebenuardos endi lesat thea hluttron man
sundur tesamne endi duat sie an *sinsconi*¹,
*hoh himiles lioht*²

Hel. 2619 the than egan uuili *aldarlangan tir*³
hoh hebenrīki

Hel. 2796 uuissun that he *lioht godes*,
*diurlican drom*⁴ mid is drohtine samad,
*upodas hem*⁵ egan moste

Hel. 3448 so sculun fan thero uueroldi duon
mancunnies barn an *that mario lioht*,
gumon an *godes uuang*

Hel. 3652 that sie *sinlib* gisehen mostin,
open *euuig lioht* endi an faren
an *thiu berhtun bu*.

Hel. 4256 quad that im than uuari *hebenrīki*
garu *godo mest*.

Hel. 4923 an *himilrīki*
an *thene uuidon welon*

Hel. 5604 ' that thu noh hiudu most an *himilrike*
mid mi samat sehan *lioht godes*
an *themo paradyse*⁶

Per conquistare il cielo occorre servire il Signore, perché conceda la sua grazia, fare la sua volontà:

Hel. 1472 Mer sculun gi *aftar is huldi thionon*⁷,
godes uuilleon fulgan than odra Iudeon duon,
ef gi uulleat egan *euuan rīki*,
sinlib sehan

¹ Cf. Hel. 3598

² Cf. Hel. 3669.

³ Ags. *ealdorlangne tir* (*Aedelst.* 3) è documentazione tarda: la battaglia di Brunanburh avvenne nel 937.

⁴ Cf. Hel. 1790.

⁵ Cf. Hel. 947.

⁶ Cf. Hel. 3136.

⁷ Cf. Hel. 1110 sgg., 1686; ags. *æfter hylde þēowian* (*Gen. B* 282).

Come *afar huldi thionon*, anche *te thanke githionon*¹ (*Hel.* 506, 1659, 2767), *gode thionon*² (*Hel.* 77, 516, 1145, 1418, 2980, 4459, 4465; *Gen. as.* 162, 246), *iungardōm*, *ambahtskepi lēstean*³ (*Hel.* 1117 sg.), *thionon thiolico* (*Hel.* 1110 sg., 1119, 3221, 3537, 4207), non trovano rispondenza nella poesia anglosassone, se non nella *Genesi B*. Cf.

Hel. 1115 Uuard thar folc mikil
fon them alouualdan obana the Criste
godes engilo cumen, thie im sidor *iungardom* scoldun
ambahtskepi afar *lestien*,
thionon thiolico: so scal man *thiodgode*⁴,
herron *afar is huldi*, hebancununge.

Tra queste formazioni estranee all'anglosassone, non certo sporadiche manifestazioni casuali, ma caratteristiche lessicali che improntano tutta la poesia, merita particolare attenzione l'avverbio *theolico*: mentre il sostantivo e aggettivo as. *ôdmōdi* ha il suo modello in ags. *ēadmēdu*, *ēadmēde*, che presto entrò anche nella lingua ecclesiastica francone (*ôtmuotī*, *ôtmuotīg*), la forma avverbiale as. *theolico* trova rispondenza soltanto in aat. *diolihho* che, come il sostantivo *diomuoti* appartiene al lessico ecclesiastico della Germania meridionale. Aat. *diolihho* si trova infatti soltanto in glosse, che furono specifica attività dei conventi bavaresi e alemanni. Il poeta del *Heliand* insiste in modo particolare sul concetto di 'umiltà', assolutamente nuovo per il mondo germanico, e attraverso la dottrina e l'esempio di Cristo mostra come si debba e si possa *durh ôdmodi al githologian*. Usa la stessa parola per rendere, e in maniera veramente felice, la frase evangelica *Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum caelorum* (Mt. 5,3)⁵:

¹ Cf. ags. *tō pance gepēnian* (*Gen. B* 506).

² Cf. ag. *gode pēgnian* (*Gen. B* 264, 585).

³ Cf. ags. *geongordōm lāstan* (*Gen. B* 662 sg.), *ambyhto lāstan* (*Gen. B* 577 sg.); cf. anche as. *iungarskepi* (*Hel.* 92, 110) e ags. *giongorscipi* (*Gen. B* 249).

⁴ Cf. *Hel.* 789.

⁵ La traduzione francone del Taziano si mantiene strettamente letterale: *Salige sint thie thar arme sint in geiste, uuania thero ist godes rihi* (22,8), e, d'altra parte, Otfrid (11, 16, 1-4) non mostra una intuizione altrettanto viva del testo biblico, né raggiunge l'efficacia espressiva del poeta in forma semplice e piana, che caratterizza la frase sassone.

Hel. 1300 quad that thie salige uuarin
man an thesoro middilgard thie her an *iro mode* uuarin
*arme thurh ôdmodi*¹ 'them is that euuiga riki
suuido helaglic an hebannuange
sinlib fargeben'.

Una parola di largo uso nel *Heliand* e non documentata in anglosassone, spesso legata in formule, è *bilidi*: una sola volta il poeta la usa col significato secondario di 'effigie' (cf. ted. *Bild*, *Abbild*), altrimenti nel senso aderente al valore della radice *bil-*, cui è sempre connesso un potere magico², di 'segno prodigioso, miracoloso', quindi quale sinonimo di *bōkan* e *tēkan*:

Hel. 371 cuman uuard the mario
mahtig an manno liocht, so is er managan dag
bilidi uuarun *endi bogno* filu
giuuorden an thesoro uueroldi

Hel. 433 huilic im thar *bilidi* uuard
fon hebanuuange *helag gitogit*

Hel. 478 al antkende
bocan endi bilidi *endi oc that barn godes*
helagna hebancuning.

Hel. 2660 Ni he thar ok *bilideo* filu
thurh iro ungilobon *ogean ni uuelde*
torhtero tecno

Hel. 3120 that he is godkundi iungarun sinun
thurh is enes craft *ogean uuelde*
berhtlic bilidi.

Hel. 3588 Thar uuas so mahtiglic
bilidi gibocnid

Hel. 4647 habbiad thit min te gihugdiun *helag bilidi*

In formule quali *bilidi* (*sprekan*) *seggian* (*Hel.* 1801, 2622, 3172, 3326, 3410, 3510), *be bilidiun* (*tellian*, *uusean sprekan*), *seggian* (*Hel.* 2370, 2415, 2439, 2539, 3787), *bilidi* ha pertanto, nello spirito delle incantazioni germaniche, il valore di 'efficace detto

¹ Cf. *Hel.* 1412.

² Cf. E. Karg-Garstenstädt, *Aus der Werkstatt des ahd. Wörterbuchs*, 17. *Ahd. bilidi*, in «PBB», 66 (1942), pp. 291-308.

magico': con le sue similitudini, con le sue parabole, Cristo svela, come per incanto, *himilisc giruni*:

Hel. 3787 al *be bilidiun sprak* barn drohtines.

Hel. 2427 Uui uuitun that thinum uuordun *uuarlic bilidi*
ford folgoiad

Hel. 2538 stuod uuerod mikil
umbi that barn godes, gihordun ina *bi bilithon* filo
umbi *thesaro uueroldes giuuand*¹ uuordon *tellian*

Hel. 2413 Tho *satun endi suigodun*² gesidos Cristes,
uuordspaha ueros: uuas im uundar mikil
be huilicun bilithiun that barn godes
sulic sodlic spel seggean bigunni.

Anche *spel* proviene dal linguaggio degli incantesimi: nelle formule *godes spel*³ (*rekkian sprekan* (*Hel.* 572, 1376, 1381, 2650), *spraka godes endi spel managu* (*Hel.* 1732), non è del tutto svanito il senso di occulta virtù legato alla parola, ma al potere del detto magico è subentrato il potere del verbo divino:

Hel. 3028 Tho uuard siu san gihelid so it the helago gesprac
*uuordun uuarfastun*⁴

I discepoli stanno intorno a Cristo e lo ascoltano in silenzio: questa situazione che abbiamo trovato espressa con *satun endi suigodun* (2413) ritorna frequente in formule diverse. Cf.

Hel. 2575 Thuo stuod erl manag,
thegnos *thagiandi*, huat thiodgomo,
mari mahtig Crist menian uueldi,
*bocnian mid thiu bilithu*⁵ barno rikeost⁶

¹ Cf. *Hel.* 4355, 4453.

² Cf. *Hel.* 1291.

³ Ritengo che non sia casuale la prevalenza di questa formazione nei confronti dell'imprestito ags. *godspell*, che il poeta usa una sola volta (v. 25).

⁴ Cf. *Hel.* 2378, 3253.

⁵ Cf. *Hel.* 3588.

⁶ Cf. *Hel.* 404, 1249, 1993, 2577, 2901. Il superlativo *rikiost* è riferito esclusivamente a Cristo: cf. anche la formula *cuningo rikeost* (*Hel.* 1138, 1334, 2089, 4380, 4606, 4745, 5630). Il largo uso nel *Heliand*, come nella *Genesis*, di forme superlative non trova riscontro nella poesia anglosassone. Tra i numerosi appellativi di Cristo in tale forma, cf. il frequente *allaro barno bezt*, che

Hel. 3908 He an middien stod,
lerde thea liudi liohtun uuordun,
hludero stemnun: uuas hlust mikil¹
thagode thegan manag

Hel. 1281 Stuodum uuisa man
gumon umbi thana godes sunu gerno suuido,
ueros an uuilleon: uuas im thero uuordo niut,
*thachtun endi thagodun*², huuat im thesoro thiodo drohtin
uueldi uualdand selb uuordun cudien
thesum liudiun the lobe.

I versi 1282-83 introducono la formula anche al v. 1384 e 1580: ne risulta l'identità di 5 o 6 emistichi che suona come un esordio rituale. G. Ehrismann è del parere che nel *Heliand* molti passi della *Bibbia* siano ridotti a scene di vita germanica: « die Bergpredigt (1281 ff.) wird eingeleitet wie eine germanische Volksversammlung (*thing*): Christus der Volksherr sitzt in der Mitte, um ihn stehen die Jünger, weise Männer, in schweigendem Nachdenken ». ³ E cita a testimonianza Tacito (*Germ.* 11): *silentium per sacerdotes imperatur*. Ma non soltanto in occasione del Discorso della Montagna vediamo i discepoli silenziosi e attenti alla parola di Cristo: essi hanno bisogno di prestare attenzione, di riflettere per poter apprendere e comprendere le cose del tutto nuove che Cristo annuncia. È il naturale atteggiamento del discente nei confronti del maestro ⁴ e Cristo è nel *Heliand* soprattutto *the lèriand* (3256, 3933), *lèriandero bezt* (2811, 4036), *mèstar the gôdo* (3258). D'altro canto la ripetizione dei versi 1282-84a non rappresenta un caso isolato nel poema sassone ⁵: rientra nello

occupa sempre il primo emistichio (*Hel.* 338, 835, 1066, 1092, 1109, 1590, 2622, 2851, 2962, 3326, 3410, 3571, 5267).

¹ Cf. *Hel.* 2497, 5234.

² Cf. *Hel.* 1386, 1583, 3871.

³ *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*², I Teil, München 1954, p. 166.

⁴ Nel VI capitolo della *Regola di S. Benedetto* si legge « loqui et docere magistrum concedet, tacere et audire discipulo conuenit ».

⁵ Oltre la frequente ripetizione di un verso, come per es. *allaro barno bezt | thero the io giboren uuirdi* (835, 5267) o *hriuuig umbi iro herte: | gihordun iro herron tho* (3179, 4589), ve ne sono di più estese: *so huan so thius uuerold endiad | endi the mareo dag | obar man farid* (1950 b-51, 4046 b-47), *ik an the-*

stile del poeta, pur con la pluralità di espressioni che la variazione esige, l'uso di frasi uguali di fronte a uguali situazioni.

As. *bōkan* e *tēkan*, che abbiamo incontrato come varianti di *bilidi*, hanno le rispondenti forme in ags. *bēacen* e *tācen*. Ma qui mancano formule quali as. *tēkan tōgian* (Hel. 844, 2162, 3114, 5273, Gen. 73), *tēkan gitōgian* (Hel. 2076, 2350, 5680), *tēkan ōgian* (Hel. 2661); solo documentate nella Gen. B sono ags. *tācen oðre-wan* (540, 714), *tācen iewan* (653, 774), Cf.

Hel. 2074 that uuard thar uundo rist
thero the hi thar an Galīfea Iudeo liudeon
 tekno getogdi.

Hel. 3113 uuelde im thar uundes filu,
 tecno togean, that sie gitruodin thiū bet¹
 that he selbo uuas sunu drohtines,
 helag hebencuning.

Ovviamente il senso di 'operar miracoli' che queste formule assumono nel Heliand, è estraneo alla Gen. as. come alla Gen. B: qui il significato è limitato a 'dare un segno, una prova'.

Ags. *bēacen* e *tācen*, quali 'segni portentosi', sono talvolta usati anche per 'croce (*signum*)' per es. *bēacen godes, tacna torhtost, heofoncyninges tācen* (El. 109, 164, 171). Ma l'anglosassone dispone di diverse parole per indicare la croce. La più frequente è *rōd*, seguita da *trēo* (si trovano anche insieme in *rode treo* 'albero della croce') e, con lieve scarto, da *bēam*; *gealga* 'patibolo' è più raro e non sempre è riferito alla croce di Cristo. In sassone il termine più usato è l'imprestato latino *krūci*, che non appare in anglosassone. Accanto a *krūci* la poesia sassone usa anche *rōda*, *treo*, *bôm*, *galgo*, ma la loro frequenza è molto inferiore a *krūci* e in ordine inverso a quello riscontrato nella poesia anglosassone: a *galgo*, che in sassone ha soltanto il valore di 'croce di Cristo', segue *bôm*, poi *treo* (Hel. 5554) preceduto dall'aggettivo *bōmin* (aat. *buomin*) 'di legno', che non è documentato in ags., e nel composto *waragtreo* (5563), che pure manca nella poesia ags.; *rōda*, infine appare una sola volta. Da questa situazione emerge

sumu liohthe scal | thurh (uses) drohtines craft | fan dode astanden | an thriddeon dage (3090 b-32 a, 3531 b-33 a) ecc.

¹ Il secondo emistichio si trova già al v. 2350 e si ripete al v. 5680.

che, sebbene l'anglosassone per designare la croce di Cristo avesse utilizzato parole rispondenti al significato di 'albero, palo' mettendone in luce il nuovo valore con aggettivi (*halig*, *wunig*, *deorst*, ecc.) o sostantivi specificativi (*ædelcyninges*, *radocyninges*, *ædelinges*, *usses dryhtnes*, ecc.), il sassone assume la parola latina o adopera il termine generico preesistente *galgo*, limitandone l'area semantica con espliciti riferimenti contestuali; solo raramente ricorre a *bôm*, *treo*, *rōda* e quasi sempre come variazione di *galgo*. È chiaro che formule allitteranti, quali *an krūcie quelan* (Hel. 5374, 5567, 5630), *an krūcie quellian* (Hel. 5347, 5418, 5438, 5535), *quellian endi an krūci slahan* (Hel. 5820, 5859), sono esclusivamente sassoni ma simili formazioni sono facilmente comprensibili come risultato dello spontaneo accostamento di parole concettualmente connesse, che l'allitterazione sollecita e rinsalda. Va, invece, soprattutto notata l'indipendenza del poeta nei riguardi del lessico anglosassone, cioè la libertà con la quale vi attinge o meno, a seconda della risonanza che esso trova nel suo linguaggio, o solo per alimentare ulteriormente la variazione che ha un ruolo preminente nel suo stile. È d'altra parte, risultano particolarmente valide, a comprovare l'autonomia del linguaggio poetico sassone, quelle formule, i cui elementi lessicali non mancano nella poesia anglosassone. Infatti formule come *uuas im firuuit mikil* (Hel. 2813, 4292, 4607, 4938), *fēkni hugi hebbian* (Hel. 1230, 1738, Gen. B 443), *arīsan fan restu* (Hel. 2202, 3168, 4051, 5779), *hnīgan mid hōbdu* (Hel. 4830, 5503, Gen. B 237, 742), *uuord uuendian* (Hel. 227, 2779, 5555), *thrāuuerk tholon* (Hel. 2604 3392, Gen. B 737), *tho habde eft is uuord garu* Hel. 273, 2023, 2324, 2831, 2998, 3440, 4608, 5206) e tante altre, documentate in anglosassone soltanto nella Genesi B, testimoniamo per la poesia sassone un linguaggio diverso da quello della poesia insulare, non condizionato da diversa disponibilità di materiale lessicale, ma da attribuirsi a diversa tradizione.

A parte la causale mancata documentazione in anglosassone, che sfugge a un esatto controllo, ma che i rapporti lasciano supporre di limitata incidenza, è accertata l'esistenza autonoma di formule sassoni. Si tratta ora di vagliare la possibilità che esse siano creazione del poeta del Heliand o continuazione di una tradizione poetica locale. Il poeta ha senza dubbio doti artistiche eccezionali, giacché dimostra una capacità di penetrare lo spirito

che anima la materia nuova, di cui dà raramente testimonianza la poesia anglosassone. Ma appare per lo meno esagerato supporre che egli, oltre ad assimilare la materia nuova, e a impadronirsi della tecnica anglosassone, si sia creati anche i mezzi lessicali atti ad esprimerla. E penso che vada soprattutto tenuto presente il carattere spiccatamente didattico del poema: esso ha per scopo la diffusione della dottrina cristiana tra i sassoni, rimasti ostinatamente legati al paganesimo. Quale efficacia avrebbe avuto in tal senso un linguaggio poetico estraneo a quella popolazione? D'altro canto il lessico poetico sassone è documentato anche dalla *Genesis*. Si suole semplificare la questione attribuendo al suo autore il ruolo di allievo del poeta del *Heliand*. In realtà non abbiamo dati cronologici precisi e, a stare a certe forme, si sarebbe piuttosto indotti ad attribuire alla *Genesis* la priorità. Ma anche a voler ammettere come reale l'ipotetico rapporto tra i due poeti, la situazione non sarebbe risolutiva: il poeta della *Genesis*, che pur non manca di una propria personalità, oltre ad acquistar padronanza sulla materia a lui altrettanto nuova e conoscenza della poesia anglosassone, si sarebbe familiarizzato col linguaggio poetico del suo maestro. Manca di verosimiglianza questo improvviso fiorir di due geni in un paese da secoli disuso alla poesia.

Heusler ha messo in luce la dipendenza della poesia biblica sassone dall'epica religiosa anglosassone. Non se ne può disconoscere l'influsso. Permangono tuttavia dei tratti caratteristici della poesia sassone, che ne palesano l'indipendenza sotto certi aspetti. Lo stesso Heusler afferma, a proposito del largo uso del discorso indiretto nella poesia sassone: « Hier läuft die Hauptgrenze zwischen der sächsischen Epik und ihren Vorstufen. Unsre Sachsen lieben die abhängige Rede ihrer Gestalten »¹ e riconosce alla *Genesis*, come al *Heliand*, nei confronti della poesia inglese, la « reichere sächsische Spielart der sprachlich-metrischen Kunstform »². Del resto soltanto la differenza stilistico-lessicale tra la

¹ Op. cit., p. 22.

² Op. cit., p. 44. Cf. anche C. W. Kennedy, *The Earliest English Poetry*, Oxford 1943, p. 175: « Considered as a whole, the *Genesis* is uneven in quality. The section in which the poetic narrative attains to highest excellence in action and characterization is an inset which reflects the merits of an Old Saxon

poesia sassone e quella insulare poteva consentire al Sievers l'identificazione della provenienza sassone dei versi della *Genesis B*.

Fino al V secolo le popolazioni angliche e sassoni hanno avuto sul continente comunanza di vita e di cultura e posseduto certamente una poesia comune. Con la loro parziale migrazione nella regione insulare si differenzia lo sviluppo dei presupposti comuni: certamente più rapido presso le popolazioni migrate, per la fecondità insita nei paesi di occupazione e per i precoci contatti col cristianesimo; più lento nel continente, per la mancanza di quegli stimoli con le inalterate condizioni ambientali. Ma non è concepibile che la poesia abbia taciuto o che sue forme siano rimaste immutate per secoli, finché improvvisamente un poeta, edotto dai poemi anglosassoni, abbia creato una poesia sassone con caratteristiche lessicali e stilistiche ben definite, che improntano anche l'opera dell'altro poeta sassone, pressoché contemporaneo. È più verosimile che anche i sassoni continentali alla fine dell'VIII secolo abbiano posseduto una poesia allitterante profana, molto evoluta nei confronti del breve canto eroico di tipo germanico, e che la poesia anglosassone sia solo servita di esempio e stimolo a rivolgere l'attività poetica al campo religioso, mentre i mezzi stilistico-lessicali siano rimasti invece sostanzialmente aderenti alla tradizione locale: la differenza nell'uso delle formule rispetto alla poesia anglosassone testimonia una diversa area di validità delle formazioni e, con essa, l'esistenza di una lingua poetica sassone.

Resta il fatto che nulla conosciamo circa le tappe del secolare sviluppo che ha portato la poesia sassone all'alto grado di espressione artistica raggiunto nel *Heliand*. Non abbiamo che la testimonianza della sua fase culminante e solo da essa possiamo attingere elementi atti a far luce sulle precedenti. J. Dal¹, impegnata in questa ricerca, accerta la presenza di elementi formali e metrici esclusivamente sassoni.

Anche per la tradizione poetica sassone può valere quanto Bechstein asseriva circa l'origine anglosassone del poema: « Dass ein

original . . . with the exception of *Genesis B*, the poem must be rated as somewhat elaborated paraphrase rather than poetic creation ».

¹ J. Dal, *Über den altsächsischen Dat. Sg. Mask. und Ntr. der pronominalen Flexion*, in « NTS », 7 (1934), pp. 142-162; Id., *Zur Stellung des Altsächsischen und der Heliandsprache*, in « NTS », 17 (1954), pp. 410-424.

unmittelbarer vollgültiger Beweis des angelsächsischen Ursprungs unseres Heliand geliefert werden kann, glaube ich nicht; es wird sich, so lange wir nicht über weitere handschriftliche Quellen verfügen, nur um einen Wahrscheinlichkeitsbeweis handeln können»¹. Ma il vantaggio è costituito dal fatto che l'unica nuova fonte di cui disponiamo, la *Genesi sassone*, è a favore della tesi del suo antagonista.

Gemma Manganella

¹ Op. cit., p. 135.

HANS ZUKUNFT – DER PRIESTER UND DIE MESSE

Hans Zukunft ist uns bekannt durch den Artikel H. Niewöhners im *Vf.-Lexikon* (IV, 1167 f.). Ausser dem hier zum ersten Mal veröffentlichten Stück, das dort den Titel *Der Priester und die Messe* erhalten hat, besitzen wir von Hans Zukunft ein Neujahrs Gedicht¹, von ihm selbst das *Goldene Jahr* genannt². Das ist ein recht hausbackener, unorigineller Vergleich der Jahreszeiten mit den Lebensaltern, verblümt mit geistlichen Ratschlägen. Wie die Überlieferung in fünf Handschriften beweist, entsprach das Stück jedoch völlig dem Geschmack eines anspruchsloseren Publikums. Die älteste Handschrift, die das *Goldene Jahr* (GJ) überliefert, ist der cgm 379 aus dem Jahr 1454. Für die Weimarer Handschrift O 145 unseres Textes (PM) ergibt sich kein genauer chronologischer Anhaltspunkt, sie wird wohl in die zweite Hälfte des 15. Jh.s gehören. Hans Zukunft mag also in der ersten Jahrhunderthälfte gedichtet haben. Dass beide Gedichte demselben Vf. angehören, ist unumstritten: Hans Zukunft nennt sich jedesmal im Schlussabschnitt, aber nicht nach Teichnerart im Endvers, sondern 21 Verse vorher (PM 343), bzw. im neuntletzten Vers (GJ 254), zusammen mit dem Anruf um Gnade an Gottesmutter und -sohn. Die Formulierung der Namensnennung ist so ähnlich und die Ausdrucksparallelen in beiden Stücken so offensichtlich³, dass über die Identität des Vf.s kein Zweifel bestehen kann. Ob der Vers *und uns layen zu ainer ler* (PM 345) eindeutig darauf hinweist, dass Hans Zukunft nicht dem geistlichen Stand angehörte, mag dahingestellt bleiben. Auffällig ist jedenfalls die

¹ Gedruckt bei W. Brauns und G. Thiele, *Mittelhochdeutsche Minnereden* II (= DTM 41), S. 75-79.

² Schlussvers (262) *das ist das güldin jâr genant*.

³ Etwa: *gar adellich volkomen schon* GJ 2 und PM 146; *herzen schrin* GJ 237 und PM 93.

Vorliebe für Katechismus (GJ 168 ff.: Acht Werke der Barmherzigkeit; PM 277 ff.: Sieben Todsünden; PM 289: Credo; PM 290 ff.: zehn Gebote) und Bussmahnung (GJ 187 ff., 222 ff.; PM 189 ff.), verbunden mit allgemein moralisierender Didaxe und volkstümlicher Allgorie, die im GJ aufbaubestimmend ist.

Für die Struktur unseres Stückes – und eine solche ist trotz seiner Kunstlosigkeit vorhanden – ist die Verknüpfung typologischer Gegebenheiten bestimmend. Diese werden nicht ungeschickt dargestellt und lehrhaft miteinander verbunden. Stilistisch bedeutet das: Kenntnis der Predigttechnik und Vertrautheit mit ihren gängigen Formeln¹, die sich oft in ihrem ursprünglich lateinischen Gewande wiederherstellen lassen. Ein weiterer Grundzug ist die ausgeprägte Marienfrömmigkeit, die es erlaubt, den Priester als Postfiguration der Gottesmutter zu begreifen. Ein genaues Vorbild für diese Gegenüberstellung konnte ich nicht finden. Welche typologiebildenden Begriffe es aber letztlich möglich gemacht haben, die Würde des Geistlichen aus der Erwähltheit der Gottesmutter zu folgern, soll der Kommentar zu unserem Stück im Einzelnen veranschaulichen. Der Vergleich 'Frauenleben und Pfaffenleben' ist nicht neu, man findet ihn bei Walther² und als *bispel*-Rede beim Stricker³. An Höfisches klingt der Rat im Schlussabschnitt an, man solle den Priestern und reinen Frauen Ehre erweisen (348), um der Muttergottes und ihres Sohnes willen, der täglich neu in Priesterhand erscheint. Dieses Abgleiten aus dem typologisch-moralisierenden Gewebe in die weltliche Sphäre unterstreicht den Eindruck, dass der Autor nicht dem Klerus angehöre oder aber allerhöchstens Laienbruder gewesen sein könne, was die Verknüpfung von Priester- und Laienlehre wahrscheinlich machen würde. Jedenfalls steht unser Stück in der Nähe gleich anspruchsloser Erzeugnisse der Laienfrömmigkeit des 15. Jh.s, wie etwa der beliebten Messbüchlein oder der Gedichte von den Früchten der Messe⁴, zu denen sich inhaltliche Gemeinsamkeiten ergeben⁵.

¹ Auch im GJ: 121; 160 f.

² L 45, 27.

³ Ed. Nr. 64 = gedr. H 162 a, vgl. ibd. S. 225.

⁴ Vgl. A. Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Freiburg 1902, S. 44 ff.

⁵ S. unten, Kommentar zu 164–188.

Bei genauerer Durchsicht unseres Stückes wird deutlich, dass der Titel *Der Priester und die Messe* dem Inhalt nicht völlig gerecht wird. Man findet keinerlei Eingehen auf die im späteren Mittelalter so beliebten Auslegungen der Messgebräuche. Es handelt sich vielmehr um die komplexere Darlegung der Würde des Priesterstandes, zu der eben in erster Linie die Feier der Eucharistie gehört. *De sacerdotum dignitate* heisst das achte Kapitel der *Instructio sacerdotis* Bernhards (MPL 184, 771 ff.) – und hier finden wir auch wichtige Gedanken unseres Gedichtes vorgebildet. Ob eine *Instructio sacerdotis* lateinisch oder schon in deutscher Übersetzung vorgelegen hat, lässt sich jedoch nicht bestimmen. Parallelen ergeben sich auch zum *Speculum humanae salvationis*¹, dessen Bilder sich aufs neue von Wichtigkeit für das Verständnis der volkstümlichen Erbauungsliteratur des deutschen Mittelalters erweisen.

Wesentlich ist vor allem die Tatsache, wie typologisches Gut in dieser dichterisch anspruchslosen Form im späten Mittelalter weiterlebte. Das Neue scheint hier nicht die Priesterlehre, die von Anfang an zum Inhalt der *Instructio sacerdotis* gehört, sondern die Verbindung von Priesterlehre mit Reimpredigt an Laien.

Der Zustand der Überlieferung in der Weimarer Handschrift ist nicht der beste. Unser Stück mag nach mehrmaliger Abschrift in die Umgebung gelangt sein, in der es jetzt steht, denn alle Entstellungen rühren kaum von der Hand des einen Schreibers her. Der Liebenswürdige F. Pensels verdanke ich eine Photokopie der ungedruckten Beschreibung von Weim. O 145 aus dem Berliner Hs.-Archiv. Sie wurde im Jahre 1912 von Fritz Behrend angefertigt (15 handschriftl. Blätter); dazu kommen zwei Nachträge von H. Niewöhner (3 und 2 Blätter) aus den Jahren 1918 und 1921. Diese Nachtragsnotizen füge ich an dem betr. Stellen in die Beschreibung ein. Für noch verbliebene Unvollständigkeit bitte ich um Nachsicht, leider konnte ich die Handschrift nicht selbst

¹ Zitiert im folgenden nach der Ausgabe von L. Lutz-P. Perdrizet, I, Leipzig 1907.

im Original einsehen. Eigene Anmerkungen setze ich in eckige Klammern. Die Seiten des Behrend'schen Verzeichnisses füge ich (auch in eckigen Klammern) hinzu.

[Bl. I] Inventarisierungsnr. des Handschriftenarchivs: 12812. Verz.: Gensel/Pyritz/Hofmann. [Bl. II] Handschriften-Archiv der Kgl. Pr. Akad. d. Wiss. 10526. Pyritz.

[Bl. III] Weimar, Landesbibl.: 8^o 145.

[Bl. I] Grossherzogl. Bibliothek Weimar. – 0145 Weimar. Grossherzogl. Bibliothek ist ein alter Pergamenteinband mit Resten von Neumen. Auf dem Schild: älterer Meistergesang S. XV. 0145. – 3 Vorbl. + 235 gezählte Bl. + 6 weisse Nachbl. – Höhe des Blattes: 15,5 cm. Breite: 10,5 cm. – Höhe des beschriebenen Raumes: 10,2 cm.; Breite 8,5 cm. 16 Zeilen auf die Seite. – Papier; verschiedene Hände des 15. Jh.s. – Wz.: Ochsenkopf mit Stange (leider alle im Bunde). Bl. 201: Stab umwunden von einer Schlange, mit Kreuzspitze. Auf Vorbl. 3 v Wappen: Bibliothecae SpJZELJANAE. – Auf Bl. 1 no 12. Poesien alter Meister Sängers und Poeten ungefahr 1475 . . . dann einige unsinnige Aufstellungen; darunter David Gottfried Schöber. – Im Innendeckel von neuer Hand: v. d. Hagen-Büsching Litt. Grundriss 365.396.411. – Zarncke, D. Deutsche Cato S. 17. – Auf dem Vorbl. 1. Erzählungen Bl. 35 b Von einem Maler. – 45 d. Ritter u. d. Nachtigall. – 48 die Beichte. – 54 Mutter und Tochter. [Bl. 2] Dazu die Notiz, dass nichts aus der Handschrift gedruckt ist. Lose bei liegt ein Brief von Carl Bartsch an Michels (1884) über diese Handschrift; die Notizen verwerte ich bei den einzelnen Stücken. Bartsch ermuntert Michels zum Abdruck. [Dazu aus Niewöhners Nachtrag:] Jedes neue Stück ist in der Hs. durch eine rote Überschrift kenntlich gemacht. Bl. 11 r fehlt die rote Überschrift, aber Bl. 10 v ist leer. Nur in folgenden Fällen sind unter eine Überschrift zwei selbständige Stücke ohne jeden Absatz vereinigt [hier folgt die Aufzählung Niewöhners, die ich an passender Stelle in die Behrend'sche Beschreibung einfüge. Auch der zweite Nachtrag Niewöhners bezieht sich auf Stücke, die in der Hs. unter einer Überschrift stehen und wird von mir in gleichen Sinne verwertet. Unser Stück, von Niewöhner als *Unicum* bezeichnet, ist nach Behrend Nr. 13, nach Niewöhner aber richtig Nr. 14].

1. Von dem Eigennutz

1 v Ain spruch von dem aigen nutz
Der welte wessen wundert mich
Dar umb han ich so aigentlich
10 r Schluss: alss hat ain dz mein geticht
end

[Am Rand:] Von Niclas Schradin.
frei

10 v

2. Cato

11 r ain haidnischer maister wolbekant
Katto waz er genant
vor Christus gepurd er wass
seinem sun er gutt lere verlass
Lehren des Vaters
22 r got helff uns an der engel schar
wie der maister sein sun leret
22 r hertz lieber sun nü her mir zu [Bl. 3]
:thu

26 v Schluss: Katto daz gesprochen hatt.

3. Von der Armut

26 v ain spruch von der armütt
ist armutt ain er
so pin ich ain grosser her
[Anm. am Rande:] Es sind zwei Stücke, s. Nachtrag: 12
Zeilen, vgl. Mones Anzeiger f. K. d. d. Vorzeit 5 Sp. 342.
27 v Schluss: daz mag jch wol jn warhait jechen
wen es ist mir dick geschechen

3 a. Spruch von der Armut

Gedr. Keller Fastn. S. 1349 nach einer Wolfenbütteler Hs.,
die Hans Junger als Dichter nennt; die Weimarer Hs. o 145
nennt keinen Dichter. In cgm 270 Bl. 55 r ist Hans Ramin-
ger als Dichter genannt. [Vgl. VfL II, Sp. 722 ff.]

27 r

31 r Schluss:

jch pin gar der welt ain tor
daz sagt mir vil menger vor
daz sey der welt geclagt
vnd helff maria raineu magt
daz ich kum von disser pein
wan ich drinck auch geren wein
der spruch hat ain end
gott seiner hilf vns send

4. Vom Spiel

31 r ain spruch von dem spiell
ainer fraget mich der mere
ob spil vast sund ware

- 35 v *Schluss:* wass der sunder schwer
nu land davon sprich del schmiecher
[*Am Rand vermerkt:*] Auch Wien 4120, Bl. 92-95.
5. *Von einem Maler = Der Maler mit der schönen Frau* [*Hinweis Niewöhners auf die Nachträge: es handelt sich um zwei Stücke*]
- 35 v ain spruch von dem maller
Ich will euch sagen huyr
ain hubsche aubenteyr
an dem rein daz geschach
- 40 v *Schluss:* und hett sein leichnam gerödt
als jn die juden hetten getödt
[*Im Nachtrag Niewöhners Hinweis auf Cpg 341 «auf der Rasur, vgl. Rosenhagen DTM», wo ich das Stück aber nicht finden konnte.*] Weitere Hinweise auf Germ. 1814-45 und Keller, Erzähl. 178.
- 5 a. *Von unserm herren*
- 40 v leib und sel ist nit als gütt
als ain wolbesynter mütt
- 42 r *Schluss:* daz gott nū zu dancken wār
also redt der teicher (der teicher grün unterstrichen, am Rande schwarz") [*Jetzt gedr. bei Heinrich Niewöhner, Die Gedichte Heinrichs des Teichners, (DTM 44) Bd. I, S. 80, Nr. 68; Weimar 0145 dort benutzt unter der Sigle 'p'. Vgl. die Handschriftenkonkordanz bei Niewöhner, ibd., S. XV, wonach auf Bl. 42 r die Teichner-Nr. 640 (Anfang: Mich wundert oft, von wen das sey | das nyndert lebt ein mensch so frey . . . zweitletzte Zeile: die welt ist falsch und lasterpār) stehen soll, wie auch aus dem Apparat zu dieser Nr. 640 zu entnehmen ist. Sie müsste also in 0145 direkt auf die Nr. 5 a folgen, wovon aber weder bei Behrend noch bei Niewöhner im Nachtrag zu dem hier wiedergegebenen Hss.-Verzeichnis etwas verlautet. Dieses fährt vielmehr fort mit (S. 4):*]
6. *Von einen Ritter und einer Jungfrau*
- 45 r ain spruch von ainem ritter und ainer tochter [Bl. 4]
ain ritter In einē dorff sass
: bass
- 48 r *Schluss:* nū wol auff reitten an dē dantz
7. *Von der Beichte*
- 48 r ain spruch von der paicht
an ainem morgen fugt sich daz
: waz
- 53 v *Schluss:* sprach sie die puss ich gern leistē bin

8. *Von einer Mutter und ihrer Tochter*
ain spruch von ainer mutter und von Jrer tochter
Ich gieng aines nachtes zu hause spat
vnd kam fur liebes kamenat
vnd folget ainer falschen lar
- 60 r *Schluss:*
9. *Von der Frauentreue*
daz ist ain spruch vonn der frawen trew
und der liebe
nu da Jr Jungen werden
die meyn leben auff der erden
- 72 r *Schluss:* damit uns gott alle behutt [Bl. 5]
[*Am Rand:*] Hinweis auf Cpg 393.
10. *Von zwei Gesellen*
ain spruch von zwain gesellen
sich fugt an ainem morgen
da ich gar unverporgen
hie hett der tram ain end
- 82 v *Schluss:* Im Nachtrag Hinweis Niewöhners, dass das Stück zu identifizieren ist mit «Der Traum» (Hätzlerin, II Teil Nr. 5); Verse daraus stehen auch Bl. 150 v (v. 291-299) und sind dort wieder durchgestrichen.
11. *Von der Welt Lauf*
von der weltlauff
Ich han gehort von weissen rat
: stat
- 88 v *Schluss:* das pitten wir allen gemain
[*Am Rande:*] scheint Unicum
12. *Von einem Priester*
- 88 v ain spruch von ainem priester
89 r Wer ich der syn so wol bericht
: gedicht
- 100 r *Schluss:* da helff uns gott uñ sant maria. Amen
[*Am Rande:*] scheint Unicum
13. *Vom Wein*
- 100 v hie heb^t sich an die spruch
von dem wein und sendt
der sibem. der erst spruch
nu grüss dich got du edler rebē knecht [Bl. 6]
: wunder grecht
- 101 r *Schluss:* wan ich dein ain gutte notturft mir hab
14. *Ein gleiches*
der ander spruch von dem wein
nu gesegne dich got du edler rebe pluet
: muet

- 101 v Schluss: weib und kind darumb flächen [vgl. Nr. 36/]
 15. *Ein gleiches*
 der dritt spruch von dem wein
 nu gruss dich gott du edeler dranck
 : kranck
- 102 r Schluss: und will ain drük sein rede
 16. *Ein gleiches*
 der fiert spruch von dē wein
 nu grüss dich gott du edelu leibsalb
 : allenthalb
- 102 v
 103 r Schluss: wen ich dein ain notturft hab
 17. *Ein gleiches*
 der funft spruch von dem wein
 nu gruss dich gott du edler drunk
 : sunk [Bl. 7]
- 104 v Schluss: ich mut dich fressen In meinē Kragē
 18. *Ein gleiches*
 der sechst spruch vō dem wein
 nu gesegne dich gott du edels aplieben [l. ampullen?]
 die meister auff dē hohen stillen
- 104 v Schluss: wer geren drinck der selb sprech amen
 19. *Ein gleiches*
 der sibent spruch von dem wein
 send hin edler her fein
 : wein
- 105 r Schluss: wil er Jm milts Jn dem seckel datt
 20. *Von den Männern*
 ain spruch von den manen
 ain züchtig man daz ist der hort
 : wort
- 108 r Schluss: wie er lept oder kan
 21. *Von den Frauen*
 ain spruch von den frawen
 zucht zieret frawen woll
 : sol
- 110 r Schluss: und die missetat wirt gemessen
 22. *Vom Essen* [Bl. 8]
 ain spruch der zu tisch get
 so du tzu tisch wollest gan
 : kan
- 112 v Schluss: unzucht ist an ainem kund

23. *Vom König*
 113 r
 ain spruch vom kunig
 wer müt und hoffart
 wer an Jm selber nit bewart
 123 v Schluss: diss ist der kunig Jn baden
 got behüt vns alle vor schaden.
24. *Von der Natur*
 ain spruch von der natur
 haillger gaist nū geb mir ratt
 In mainer vernüft daz ist nue not
 132 v Schluss: dz kumpt vō Irē prendē plüt
 got der hab die fraw In sein^s hüt
 [Am Rand Hinweis:] cf. Clara Hätzlerin S. 267
25. *Von den Frauen*
 Nu ain spruch von dē frawē
 Dz got zu fredē ye hat erdacht
 : volbracht
- 140 v Schluss: dz got al falsch daper schend [Bl. 9]
 : milten hend
 [Am Rand Anm.:] Cl. Hätzlerin, S. 287
- 140 v
 26. *Von Noeh*
 ain spruch von noe
 her mag ich here wunder sagē
 : tagen
- 150 v Schluss: daz wir Jn got namen
 zu himel faren amen
27. *Von Buhschaft*
 ain spruch vō der buhschafft
 150 v Ich muss dich aber straffē
 : verschlaffen
 [Vgl. zu Nr. 10]
 das ist durchgestrichen; es folgt dafür:
 ain spruch von der pulschafft
 ich prieff an meinē hertzen
 : schmerzen
- 160 v Schluss: Jn mit bekennd
 hie mit so hat die ler aī end
 [Am Rande:] Unicum
28. *Vom Verantworten*
 ain spruch zu verantwortten
 wie wol ich nynd^s jung^s pin
 : sin
- 173 v Schluss: vñ drenē doch mit krank^s hab.

- [Am Rand:] cf. Hätzlerin, 279
 29 a. *Ein gleiches: Vom Frauendienst* [Bl. 10]
 [Nach Niew. Nachtrag]:
 wen aber ain spruch
 ver ant wurttē
 wer schöne frawē dienē wil ''
 der sol kindē loyca vil'
 174 r *Schluss:* wer schöne frāwē dienē kan
 der nem sich gross gescheft an
- 29 b. *Fröschel von Laidnitz: Zwei Liebende*
 als ich aines mals kam
 an ain statt | dā lieb vnd
 lieb zu samē drat |
 181 v *Schluss:* daz rat ich allent
 halben dar | wa jch
 jn der welt vñ far
30. *Hans Folz: Von drei Weibern und Männern*
 ain spruch von drey weiben vnd manen
 nū schwaygt vñ habēt eur gemach
 : sach
 186 v *Schluss:* das si des Jarlast nit also keyē
*Im Nachtrag Hinweis auf die Vf.schaft von H. Folz und
 Zs. 8,524. Hier fehlt der moralische Schluss, vorhanden nur
 v. 1 - 156, weshalb Hans Folz auch nicht als Verf. genannt
 ist.*
31. *Von einem jungen Weib und alten Mann*
 ain spruch von ainem Jungen weib und von ainem alten man
 nu hörent zu ich wil euch sagē
 : clagen
 194 r *Schluss:* dz ich mich dürff schamen
 nū sey daz Jn gottes namen
 [Am Rand:] auch in zwei Münchener Hss.
32. *Vom Würfelspiel*
 ain spruch von dem würffel
 merkēt erstlich mich von dem spill
 wass ich euch darvon sagen wil
 199 r *Schluss:* der spruch hat ain end
 got vns sein genad send
 [Am Rand:] scheint Unicum
 [Bl. 11]
- 199 v 33. *Von dem Wein (andere Hand)*
 Nu grüss dich got du lieb^s lanczman
 : gewan
- 200 r *Schluss:* nit lang an dem tor soltu bassen

34. *Abschied nehmen*
 das ist abscheiden
 Nun gesegen dich gott du liebster gesell
 : stell
- 200 v *Schluss:* gesegñ dich got pleib nit lang aussen
35. *Ein gleiches wie 33*
 vom wein
 nun grüss dich gott du süss hymel taw
 : aw
- 201 r *Schluss:* flüss her kül mir mein leber ab
36. *Abschied nehmen*
 abscheiden
 Nu gesegñ dich got du liebe reben prü
 : müh
- 201 v *Schluss:* vnd solt wir weib vñ kind dar vñ flüchen
 [vgl. Nr. 14!]
37. *Vom Wein*
 vom wein
 nun grüss dich got du gesunde artzney
 : Kirkwey
 [Bl. 12]
- 202 r *Schluss:* ab liebē ren er müst ab^s wattē
38. *Wie 36*
 Nun gesegē Dich got der lieb^s hailland
 : vand
- Schluss:* so sy des kellers geschoss habē gewunē
39. *Vom Wein*
 aber vom wein
 Nū gruss dich got du lieb^s netzēgumen
 : komen
- Schluss:* ainem gulden kopff
40. *Vom Wein*
 abscheiden
 Nu gesegē dich got du kreftichliche labūg
 : trabung
- 204 v *Schluss:* als ain^s der mel auss meuss treck wil machen
41. *Vom Wein*
 von dem wein
 Nu grüss dich got du lieber wein
 : ein
- 205 r *Schluss:* vnd wollē yms har ym ars anzünden
42. *Weinsegen*
 von abscheiden [Bl. 13]

- Nü geseg dich gott du lieb^s rebē saft
du hast mir geben gar gute kraft
205 v *Schluss:* den wöl wir für ain narrē v^ssagē
und wöllē in aus dem land jagen
[*Nachtrag:*] Keller, *Fastnachtsspiele*, S. 1344
- 206 r 43. *Weinsegen*
Nü gesegē dich got du all^s lieb^s tröst
Du hast mich von grossē durst erlost
207 r *Schluss:* so du lieblich smeckst nach wurtzen
dar vmb ich dich gancz vmb mūs sturczē
[*Nachtrag:*] Keller, *Fastnachtsspiele*, S. 1344
44. *Abschied vom Met*
das abschaiden von dem met
Nü gesegē dich got du lieb^s met
: tet
208 r *Schluss:* so wil ich dich für ein ertzney schreyben
45. *Vom Gasthaus*
Ain gut spruch zum für trettē
Got grüss den wirt und sein gest
und sy got behüt vor all^s fiver fest
211 v *Schluss:* also redt sich h a n s r o m i n g e r
46. *Von einem Juden und einem Christen*
ain spruch von ain: Judē vñ Cristē
auch ye vñ ye gewessē ist ain gott [Bl. 14]
: gepott
221 v dz w^sd uns got allē mit ain and^s gebē
[*Am Rand:*] *Unicum*
47. *Von den reinen Frauen*
Ain spruch von den rainen frawen
Menger lobt dar jm gevelt
: ausserwelt
225 v *Schluss:* das helf vns dz uil hailez gut
Am Rand Hinweis auf Germ. 25, 107
- 226 v 48. *Formular; nur Titel*
Also schreib ainē pabst . . .
- 229 r Also schreib dem Kaiser od^s künig
229 v *Schluss:* vnd füg ewch zewissen das
Die folgenden Blätter frei
- 233 r 49. *Ein Minnebrief*
Ain bulbrief
Zart junkfraw vnd edle frucht stette
hoffnung und mein ainger trost . . .
ewr junkfrelieh gnad wess von mir

- 234 r *Schluss:* mein begir mein rü vnd hoffnung
50. *Sanct Johannes Minne* [Bl. 15]
Das ist sant Johannes mynn
In dem namē des vat^s des suns und des heiligē gaist
Das ist sant johannes myñ der uns got gun und die mut^s
maria die rein kunegin
335 v (aufgeklebt) trink wir all sant Johannes myn
: Jn gotes namen Amen.
Sept. 1912 Fritz Behrend.
- [Nach Niewöhners Nachträgen sind es also im ganzen 53 Stücke. Die namentlich bekannten Dichter, die hier vertreten sind:
Nikolaus Schradin (vgl. VfL IV, Sp. 101 f: nachzuweisen als Stadtschreiber von Luzern 1488–1531): für Nr. 1.
Hans Junger oder Hans Raminger (vgl. VfL II, Sp. 722 ff.): für Nr. 3 a; vgl. Nr. 45.
Der Schmiecher (vgl. VfL IV, Sp. 82 f: schwäbischer Reimpaardichter des 15 Jh.s): für Nr. 4.
Der Teichner († vor 1377): für Nr. 5 a.
Hans Zukunft: für Nr. 12.
Fröschel von Laidnitz: für Nr. 29 b.
Hans Folz: für Nr. 30.]

Der Abdruck dieser Aufstellungen soll an dieser Stelle nur die Umgebung vorstellen, in der unser Text überliefert ist. Die genauere Prüfung der Handschrift wird vielleicht Unmittelbares über Schreibort und -zeit ergeben. Hier interessiert die Arbeit des Schreibers nur in Bezug auf die Sprache Hans Zukunfts. Leider war es mir nicht möglich, den Mikrofilm des ganzen Cod. Weim. 0145 zu erhalten, so dass ich mich auf das Gedicht von Hans Zukunft beschränken muss.

Zunächst das Allgemeine: Der Schreiber ist mit seiner Vorlage recht willkürlich umgesprungen. Das macht die Bestimmung dieser und die Beurteilung des Originaldialektes nahezu unmöglich. Für die Nachlässigkeit des Schreibers sind in unserem Text bezeichnend: die Zusatzverse 11; 355; die verstümmelten Verse 119, 159, 215; die verderbten Verse 32, 85, 118 f., 262, 180 ff; die aufgeblähten und sekundär in zwei Teile zerschnittenen Verse 30, 167, 355 und die vom Schreiber ganz missverstandenen Stellen v. 299, 306, 309, 315, 250, 233, 222, 94, 65 f., 48, 33, deren Wiederherstellung die Hauptaufgabe der Textkritik sein musste. Dass Schreiberdialekt und Vorlage, bzw. orthogra-

phische Gepflogenheiten des Copisten und Ursprungsdialekt unseres Stückes nicht übereinstimmen, zeigt weiter die differenzierte Schreibung der Reimlaute bei einem Viertel der Reime, was geradezu absurd anmutet, als würde auch der optische Reim absichtlich vermieden, um dem Leser die Aussprache freizustellen: vgl. etwa 20. *gerümet|geplüemet*; 24. *himmelreich|wirdiclich*; 30. *sögett|erzoget*; 71. *lept|schwebt*; 123. *fäd|bekant*; 135. *zerstern|kören*; 149. *hand|end*; 174. *stuyr|fewr*; 182. *wuny|niune*; 196. *thün|son*; 236. *aussgelätt|trat*; 248. *naigen|verschweigen*; 278. *lon |-stan*; 282. *fressig|mässig*; 314. *leiden|vermeyden*; 332. *nicht|pitt*; 336. *speyssent|weissen*; 363. *sey|marie* (Schlussreim!).

Zunächst das Wichtigste über die Wiedergabe der alten Vokale.

-a- erscheint immer als -a-, nie als -o-. Das umgekehrte -a- für mhd. -o- erscheint nur: 238. *far (vor)*; 307. *als (= oles)*.

-ā- erscheint nie zu -au- diphtongiert und als -o- nur zweimal: 29. *one (= âne)* und 278. *lon (lân)*. Dazu die interessante Verschreibung 65. *Die höchsten für Du hast die*. Das umgekehrte -a- für mhd. -ô- steht nur in: 252. *than|lon (inf. dôn|lôn)*.

-ae- tritt nie auf als -ae-, sondern als -e-: 1. 14. *wer*; 232. *hetttest*; 326. *geperd (= gebaerde)|erd* (vgl. unten zu Kürzungen); auch als -a-: 205. *war (= waere)* und ä: 282. *fressig|mässig*.

Hierher folgende Wortformen: 242.270. *nam|kam*; 360. *gethan|gelan*; 230. *gethan|stan*; 246. *han|stan*; 310. *vergan|lan*; 293. *began|han*; 117. *hañ|gelan*; 306. *stat|hat*; 264. *statt|lat*; 83. *hat|ratt*; 129. *hatt|missedat*; 81. *gast|hast*. Für die Sprache Hans Zukunfts steht also der Gebrauch von -a- Formen bei den Verben *gan* und *stan* fest.

-ē- erscheint nur einmal als -ā-: 133. *vergäben*; einmal als -ö-: 8. *wöl (= welle)*. Dazu: 53. *dett|redt*.

Zu -ē- im Reim auf -ie-: 59. *geer nerett*, vgl. unten. Graphisch immer als e.

-ē- wird geschrieben -e- und auch -ee-: 36. *ee|we*; 144. *ee*.

-ÿ- hat den graphischen Ausdruck -i-, -y- (unregelmässig vor und nach Nasalen), -j- meist bei Pronominalformen: 1. *syn*; 28. *jrem*; 24. 35. 36. 92. 95. 96. usw. *jn*; 188. *jm* usw. Nur einmal die Senkung: 253. *send (= sint)*; einmal -ei-: 311. *weissen (= wizzen)*; einmal -u-: 203. *furm*; einmal -ie-: 65. *gepieret* (dazu vgl. unten). Die Verbformen: 134. *verstelest*; 135. *helffest* weisen auch -i- auf: 136. *hilffest*; 164. *spricht*; 175. *hilft*; 300. *list* (2. pers. sing.).

Unter den Wortformen sind noch zu erwähnen: 232. *nit|pitt*; 302. *nit*; aber: 328. *richt|nicht*. Der Vokal der Ableitungssilbe -lich ist sowohl lang als auch kurz. Vorauszusetzen ist die kurze Form in: GJ 11. *sunderlich|sprich*; PM 75. *sunderlich|dich*; 111. *redeljch|dich*; 206. *taglich|dich*; die lange Form in GJ 131. *gelich|rich*; PM 24. *jn himelreich|wirdiclich*; 268. *reich|tegleich*; 290. *reich|unendleich*; 338. *reich|mügelich*. Auf der einen Seite stehen also 4 Reime auf *dich (sprich)* - auf der anderen 5 auf -reich (= rîche). Es geht aus diesem Sachverhalt weder hervor, ob Hans Zukunft die lange oder die kurze Form sprach, bzw. welche der beiden Formen für ihn nur literarischer Reim ist, noch lässt sich aus dem Befund schliessen, ob die Diphtongierung des -î- schon dem Dialekt des Originals entsprach. Im Versinnern kommen als Varianten des Suffixes vor: 89. *wirdigclichē*; 196. *wünigclichen*; 200. *fleissiclich* (metr. unrichtig); 236. *gentzlichen* (metr. richtig) usw., nur fehlen hier ganz die diphtongierten Formen auf -leich, die also wohl nicht dem Dialekt des Schreibers entsprachen.

Gleich unklar in Bezug auf Diphtongierung ist der übrige Vorrat der -î- in unserem Text. Ausser dem einen wohl verderbten 263. *geschribet* kommen keine undiphtongierten Formen vor. Die Wiedergabe erfolgt meist durch -ei-, seltener durch -ey-, sodass der Laut von dem aus mhd. *ei* entwickelten *ai* meist graphisch geschieden bleibt, mit einer Ausnahme 248. *naigen (= nîgen)*. Von den Reimen sei genannt 362. *sey|marie*. Das Zeichen -ie- gibt sonst immer altes -ie- wieder, Ausnahmen dieser Regel sind wohl als Verschreibungen zu werten: 46. *dein* (für *die*) und 93 *lienden* (= *lînde*, Verschreibung für *leinde?*); dazu 243. *ye* (= *ie*).

Am buntesten sind die graphischen Varianten für mhd. -ei- und -iu-. Für -ei- steht meist -ai-, jedoch auch -ay-: 285. *layen*; 313. *lay*; einigemal auch -ei-: 5. *cristenheit*; 12. *wirdigkeit*. Immer -ai- haben *hailig* und *gaist*, mit einer Ausnahme 222. *helgen*. Der Kontraktionsvokal aus -egi- wird verschieden wiedergegeben: 13. *geleit*; 53. *sait (= seit)*; 236. *auss gelätt|trat* (= *leit|treit*). Die Lautung dieser Vokale war also im Original, bzw. in der Vorlage anders. Bairische Spuren sind hier wie oben ersichtlich¹. Die grösste Schwierigkeit machte die Schreibung von

¹ Vgl. *Die Gedichte Heinrichs des Teichners* (DTM XLIV), hrsg. H. Niewöhner. Bd. I, Berlin 1953, S. XLVIII über die Schreibung der -ege- Formen.

mhd. *-iu-*; unser Text kennt dafür: *eu* (so oft), *eü*, *eiw*, *ye*, *uy*, *uy*, *iy*, *ü*, *u*. Beispiele (ausser *eu*): 350. *keüsch*; 29; 135. *neüw*; 138. *reü*; 179. *geschyecht* (= *geschiuhet*)|*wücht* (?); 169. *fegfuyrs*; 267. *schlüyst*; 182. *niyne* (= *niune*)|*wuny* (= *wünne*) [wahrscheinlich unechter Reim]; dieselbe (also dem Schreiber zu Lasten fallende) Kürzung in 134. *tüfels*; 297. *zugnuss*.

Für *-ou-* tritt auf: gewöhnlich *au*, *aw*; dreimal *a*: 205. *glab* (= *geloube*, Subst., wofür sonst immer *gelaub*); 205; 240. *glab* (imp.). Für *-öu-* steht neben *-ew-* auch *-ö-* und *-o-*: 30. *sögett*|*erzoget*; 351. *gesöget*. Vgl. hierzu unten über GJ. 91 f. *samen*|*bomen* (= *böumen*). *-oe-* ist einmal entrundet in 135. *zerstern*|*kören*. Entrundung ist selten bei *-ü-* 225. *sinder*; 287. *verkind*|*sünd*. Die Schreibung *u* und *ü* für mhd. *ü* hält sich die Waage. *-ü-* ist neben *-üe-* auch die graphische Form von *-üe-*: 20. *gerümet*|*geplüemet*; 326. *diemüttig*; 328. *gemüt*, was wiederum Zeichen von Verkürzung sein kann. Altes *-uo-* wird meist *ü* geschrieben, selten *u*: 98. *suchent*; *zu*; 208. *tust*; 314. *must*. Nur einmal ist für *-uo-* die Schreibung *-o-* belegt: 197. *son* (= *suon* 'Sühne'). *-ü-* erscheint immer als *-u-*, fällt also mit mhd. *-uo-* kaum graphisch zusammen. *-ü-* ist immer diphthongiert mit einer Ausnahme: 187. *uss gdragē*. – Die Synkope von *ge-* ist unregelmässig behandelt und folgt keinem metrischen Prinzip. – Noch einige Wortformen: *dehein* erscheint zweimal: 5; 8 als *dein*. Weiter: 212. 250. *nymer*; 212. *mer*|*er* (*ere*), aber 312. *me*|*we*. Die Formen von *thôn* (inf.): 51. *ich tün*; 302. *tüst*; 68. *thütt*; 51. *thüd* (imp.); 54. *dett*|*redt*; 230. *gethan*|*stan*.

Zum Konsonantismus des Schreibers nur einige Bemerkungen. *b-* erscheint meist als *p-*; im Auslaut als *-b*. Belegt ist graphisch kein *w* für *b*, und auch umgekehrt kein *b* für *w*. Für den Dialekt des Dichters ist wichtig: GJ 254. *versehen*|*gegeben*, was sich erklären lässt (falls rein!) als *versewen*|*gegewen*. Darüber unten.

h- steht nur am Wortanfang; *-h-* ist sonst immer *-ch-*: vgl. 147. *enpfelchen*; 150. *enpfalch*. Gleitvokal kommt nur einmal vor: 156. *sollich*.

k- wird nie durch *ch-* wiedergegeben. Am Wortanfang steht *k-* und *c-*; nach *n* und *r* steht *-ck-*; am Wortende *-g-*; *-ec* ist *-ig*.

t- ist *t-*, vor *r* steht *d-*. – Der Reim 336. *speyssent* (3. pers. pl.)|*weissen* (inf.) deutet auf schon abgefallenes *-t* der 3. pers. pl.

Es sind also bei dem Schreiber weder eindeutig schwäbische noch eindeutig bairische Kennzeichen zu beobachten. Für das Original, bzw. für die Sprache Hans Zukunfts, ergeben sich auch keine eindeutig schwäbischen, eher doch vielleicht mitteldeutsche Formen, obwohl aus rund 700 Versen (GJ + PM) kein klarer Sachverhalt zu erschliessen ist. H. Niewöhner entschied sich « am ehesten » für das Schwäbische¹ auf Grund von drei Reimen: GJ 91 *in samen*|*boumen* (= *böumen*); GJ 93. *nuss*|*duss* (= *die nütze*|*dütze*); PM 123 *Crist*|*vermist*. Das ist jedoch nicht völlig überzeugend. Es könnte wirklich *same(n)* mit nasaliert verdumpftem *ä* auf verkürztes und nasaliertes *böme* reimen, aber es entspricht dem Plural von *boum* im Schwäbischen doch die umgelautete Form *bēme*² (dat. pl. = mhd. *böumen*). Also käme in Frage *sēme*|*bēme*, wenn man nämlich die umgelautete Form des Verbs, die neben *sam(me)(n)en* belegt³ ist, zu Grunde legt. Jedoch bleibt die Unreinheit des Reimes von Länge und Kürze bestehen, man müsste denn sekundäre Verkürzung von *bēme* annehmen. Dieselbe Kürzung würde dann auch den Reim *nuss*|*düz* (gespr. *dusə*)⁴ bewirkt haben und läge ebenfals vor bei PM 182: *wuny*|*niune*⁵ (obwohl dieser Reim als Zusatz suspekt ist), vielleicht auch bei GJ 59 *unmsūs*|*julius*. Daneben stehen auch im Versinnern sporadisch verkürzte Schreibungen, auf die schon oben hingewiesen wurde: PM 134. *tüfels*; 297. *zugnuss*; 323. *frumdllich*; evt. 20. *gerümet*; 326. *diemüttig*; vielleicht auch PM 326 *geperd*|*erd* (= *gebaerde*|*erde*), was auf Verkürzung des *-ae-* und die alem./schwäb. offene Aussprache von *schliessen* liesse, welche sich im Versinnern allerdings nur einmal dokumentiert: PM 133. *vergäben*.

Als typisch schwäbisch können also auch diese Formen nicht gewertet werden.

Unsicher bleibt auch PM 125 *Crist*|*vermist* (= 'vermischt'):

¹ VfL IV, Sp. 1168.

² Vgl. F. Kauffmann, *Geschichte der schwäbischen Mundart*, Strassburg 1890, § 94,2 und 95, 2.

³ Fischer, *Schwäb. Wb.*, 5, 570.

⁴ Kauffmann, *a.a.O.*, § 132.

⁵ Weinhold, *Al. Gr.*, 76, 110.

dazu stimmt zwar: PM 254 f. *ist/Crist*, aber nicht: 32. *list* (= *lisset*)/*Crist*. Dies ist genauso widersprüchlich wie die Reime: GJ 5. *hande* (dat. sing.)/*lande* neben PM 149. *ende/hende* (dat. sing. oder pl.); 218. *end/hend* (dat. sing.); 356. *hend/send*.

Nicht eindeutig genug ist weiter PM 260. *rain/hain* und und PM 340. *gemain/haim*.

Besonders interessant, aber auch nicht beweisend, sind jedoch drei Reime, die ich hier zur Diskussion stellen möchte. 1. GJ 245. *versehen/gegeben*. Falls reiner Reim anzunehmen ist, kann es sich also um die Lautung *versewe(n)/gegewe(n)* handeln. Die letztere Form mit inlautendem *w < b* lässt sich leicht belegen, fehlt jedoch im Schwäbischen¹ und ist typisch für das Mitteldeutsche. Schwierigkeiten macht Nachweis und Zuweisung des *-w-* im Part. *gesehen*: Im ahd. ist noch ein seltenes Vorkommen des gram. Wechsels im Part. von *sehan* bezeugt², für die spätere Zeit kennen die Grammatiken keine Belege, es findet sich nur bei Schmeller, *Bair. Wb.*, II, Sp. 244 der Hinweis darauf, dass beim Partizip «mitunter aber auch das *v* hervortaucht... Mittelfranken *gōsawe~*...». Es könnte sich also in unserem Fall um ein Überleben der alten Form handeln. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, kontrahierte Formen anzunehmen. Der Reim würde darnach lauten: *versēn/(ge)gēn*. Und damit wäre die mitteldeutsche Herkunft gesichert. 2. Auch die Reime: GJ 49 *florieret/gezieret*; PM 58 *gezieret/neret*; PM 64 *gepiert/neret* lassen drei Schlüsse zu: entweder ist *ie* monophthongiert, zugleich *e* gelängt und gehoben und *i* in *gepiert* gelängt, was auf das md. weisen würde. Oder aber *ie* ist Diphthong (oder auch Monophthong mit Übergangslaut vor *r*), *ɛ* mit Übergangslaut vor *r* als *e°* dem *i°* angeglichen; dasselbe gälte dann auch für *gepiert*. Die Reinheit des Reimes lässt allerdings in jedem Fall zu wünschen übrig. Die zweite Lösung, d. h. die Assonanzbindung von mhd. *gebirt/neret/zieret* über die vor *r* «gebrochene Lautung» *i°* bzw. *e°*, wäre im Schwäbi-

¹ Vgl. V. Moser, *Frühneuhochdeutsche Grammatik*, III, 3, 2, § 131, 3 Anm. 13 und § 137, 2 a. Für das Schwb. vgl. allerdings: Fr. Kauffmann, *Geschichte der schwäb. Ma.*, Strassburg 1890, S. 174.

² Vgl. Braune-Mitzka, 10. Aufl. § 343, Anm. 10; Kauffmann, *a. a. O.*, § 183, Anm. 2 mit Hinweis auf R. Kögel, der in «PBB» 9, S. 537, ahd. Belege aus den Glossen, Otrf. und Notk. zusammengestellt hat.

schen¹ und im Bairischen² zulässig, scheint aber besonders im Bairischen beliebt. Das *Grimmsche Wörterbuch* belegt für nhd. *nähren* auch *nieren* (VII, Sp. 303), und zwar aus Aventins Bairischer Chronik (nach der ersten Ausgabe von 1566). Für das Bairische schiene also *gebieret/nieret/zieret* möglich³. Zur Unterstützung der md. These wäre noch die Form PM 216 *freden* (= *vriden*) anzuführen; dabei steht die dritte und beste Möglichkeit, nämlich die Lesung *gebëret/genëret/gezëret* (GJ 49 wäre dann literarischer Reim).

Am schwierigsten ist die Beurteilung der Crux v. 180 f. (ff.): *die hel die wirt geschyecht/und als himlisch hër sich wücht/vnd frewet sich der wuny/kerupin und seraffeines die niyne/kör der engel vnd ordnung/daz aller menschen zung/...* Hier ist alles durcheinandergelaten. Der Grund scheint folgender: Der Schreiber fand in seiner Vorlage *geschöuwet* (in dieser oder anderer Schreibung = mhd. *geschüuwet*), d. h. die *-w-* Form eines Wortes, von dem ihm nur die *-h-* Form, also *geschüuhet*, bekannt war⁴. Er setzte automatisch um⁵, fand sich aber dann mit dem urspr. Reimwort *gefrowwet* (in dieser oder anderer Schreibung = *gefrewet*) nicht mehr zurecht und setzt dafür das sinnlose *wücht* ein, bringt aber *frewet* in einem Zusatzvers *vnd frewet sich der wuny*, der wiederum einen Reimvers verlangt *kerupin und seraffeines die niyne*, welcher unnötig den folgenden Vers variiert, rhythmisch schlecht ist und ein dem Dichter nicht gemässes Enjambement aufweist. Man mag die Versgruppe also ungefähr so wiederherstellen:

¹ Vgl. Karl Bohnenberger, *Zur Geschichte der schwäbischen Mundart im XV. Jh.*, Tübingen 1892, S. 61: «Bezeichnend ist, dass die oben gesammelten (Reim-) Belege *i* und *ie* nur vor *r* binden». Vgl. Weinhold § 112; Paul-Schmitt, § 113, wo auf das typisch Bairische dieser Reime hingewiesen wird. Weiter: Weinhold § 38 und Bohnenberger S. 35; S. 115.

² Vgl. dazu Niewöhner in der Einleitung zur Teichner-Ausgabe, *a. a. O.*, S. XLV zur häufigen Schreibung von *ie*, *i* und *i* für *ɛ* vor *r* bei bair. und östr. Schreibern.

³ *Ibd.* auch Belege für *-e-* Schreibungen von *zieren* (XV, Sp. 1171), die auf das md. weisen.

⁴ Zur Verbreitung der *-h-* und *-w-* Formen: *Schweizer Idiotikon* 8, 126 (*-w-* Form nur im Walsertal); Fischer, *Schw. Wb.* 5, 798 (im Part. nur *-h-* Formen, sofern schwaches V.); Schmeller, *Bair. Wb.*, 2, 389 (belegt *-w-* Formen *-j-* Formen, allerdings meist starkes Part.); Lienhardt, *Els. Wb.* 2, 390 f. (*-ch-* Formen für das trans. Verb).

⁵ Wie v. 166 f., wo Dreireim entstand!

180. *die hel die wirt geschewet
als himlisch her sich frewet
die der kör der engel und ordenunge
daz aller menschen zunge...*¹

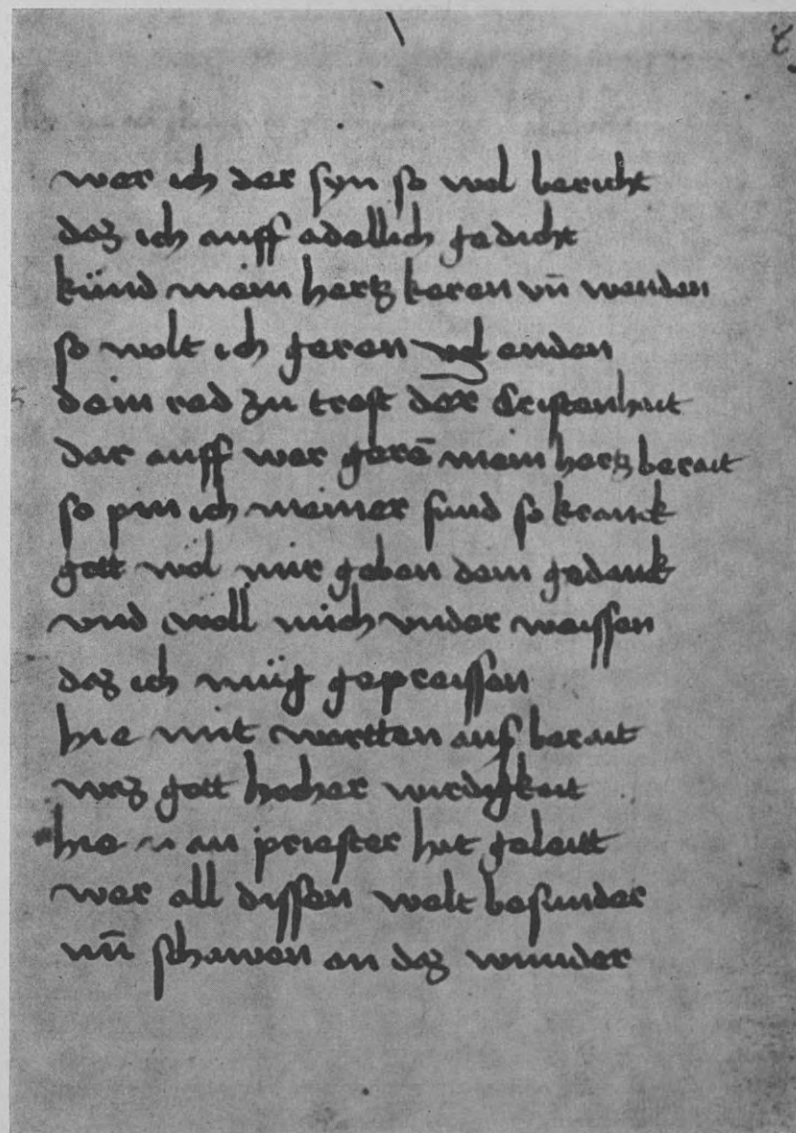
Der Reim *geschewet/frewet* (mhd. *geschiuwet/fröuwet*) wäre gut bairisch, das neue *öu* < *iu* kommt erst in der zweiten Hälfte des 15. Jh.s über Augsburg nach Schwaben².

Eine Entscheidung über die Sprache Hans Zukunfts kann jedoch bei dem geringen Textmaterial nicht getroffen werden. Mitteldeutsche Spuren sind, wie oben gezeigt, nicht von der Hand zu weisen.

Bei der im folgenden gebotenen Textherstellung war es mir in erster Linie darum zu tun, das Stück lesbar zu machen, ohne mehr als das zum Verständnis unbedingt Erforderliche oder ganz offensichtliche Verschreibungen zu bessern. Auch die Durchführung dieser scheinbar beschränkten Aufgabe erwies sich bei dem schlimmen Zustand der Überlieferung als nicht leicht. Eine weitere Hilfe zum Verständnis möge der Kommentar bieten, der neben Quellen und Parallelen auch den Aufbau des Stückes anhand einer kurzen Inhaltsangabe aufzeigt. Die graphische Einrichtung des Textes beschränkt sich demnach auf die Auflösung der Abkürzungen ~ (*n, m*), *dz* (*daz*), Schreibung des vokalischen *v* als *u* und von *ss* anstelle der verschiedenen zusammengesetzten *s*-Formen des Schreibers, Zusammenschreiben von Praefix und folgendem Wort ohne besonderen Hinweis im Apparat. Die Vereinheitlichung der Rechtschreibung wird also nicht angestrebt und auf metr. Besserungen ganz verzichtet. Änderungen, Zusätze und Umstellungen sind im Text durch Kursivdruck kenntlich gemacht, und zwar so, dass der Wegfall sinnstörender Elemente durch vorhergehende Kursive angezeigt wird. Schreiber-Einschiebsel, die den Sinn nicht stören, bzw. nicht ersetzt werden konnten, sind in eckige Klammern eingeschlossen. Im Apparat wurde die entsprechende mhd. Form dann angegeben, wenn Interpretationsschwierigkeit besteht.

¹ Natürlich gibt es auch andere Verbesserungsmöglichkeiten für 180 ff., etwa: *der hellewirt geschewet | als hellesch her sich rewet | und frewent sich der wünne...* und dergl.

² Vgl. Fr. Maurer, *Oberrheiner, Schwaben, Süddalemannen*, Strassburg 1942, S. 309.



Cod. Weimar O 145, fol. 89 r.

- [88 v] ain spruch von ainem / priester
- [89 r] wer ich der syn so wol bericht,
daz ich auff adellich gedicht
künd mein hertz keren und wenden,
so wolt ich geren volenden
5. dein red zu trost der cristenheit,
darauff wer geren mein hertz bereit!
so pin ich meiner sund so kranck:
got wöl mir geben dein gedanck
und wöll mich underweissen,
10. daz ich müg gepreissen
[hie mit wortten auff bereit]
waz gott hoher wirdigkeit
an den priester hat geleitt
vor all disse welt besunder.
- 15 nun schawen an daz wunder
- [89 v] paideu jr man und auch die weib:
jr wissent, daz maria leib
(die ain keuscheu maget waz)
nit me den aines heren gnas
20. (darum ist sie gerümet
und wirdichlich geplüemet,
jr lop daz ist gemeret,
müglich man sie eret
auff erden und jn himelreich),
25. daz halten priester wirdichlich
(ist es nit wunder gar genüg)
den selben den maria trüg
keusch under jrem hertzen
newn manet one schmerzen,
30. den sie an jren prüsten sögett,
[90 r] daz sich der selb gen jn erzoget!
wen ain mes ain priester list,

Überschrift: Nach spruch durchgestrichenes ain. Danach 3 Zeilen (bis zum Blattende) frei. — 1. syn = sinne. 3. l.: Mein hertz kund k. 5.8. Dein = dehein. 11. Zusatz? auff] aus. 13. Hie an pr. Nach Hie Ansatz zu m, also aus v. 11. 14. Wer all disseu w. 19. Und nit m. 22. Jr daz ist ge und Ansatz zu m am Zeilenanfang durch Streichen getilgt. 25. Dez h. 30. Den selben den sie an jren / prüsten sögett (Anfang aus v. 27) in zwei Zeilen. 31. gen jr (über der Zeile nachgetragen; vgl. v. 53) erzoget (= erzögete) hat. 32. Wen aines daz ain p.l.

- als dick so wil der werde Crist
sich schreiben lan in priesters hand
35. jn dem prott, daz er gesand
den fürt er jn der alten ee,
die von hunger litten we,
die speist er mit dem himelprot.
40. dar nach ers seinen jungern pott
an dem hoch geloptten tag,
als uns beweist der lerer sag.
darnach ers zu stucken prach,
er zu seinen jungern sprach:
45. 'nun essent, daz ist der war leichnam mein,
der vergeben wirt die pein
dez tods und der martter gross
und machet gantzlich sunden ploss.'
[90 v] als seit ers seinen jungern vor.
50. er sprach: 'nun folgen meiner spor:
waz ich hie tün, daz thund mir nach!'
seit behielten sie die sprach.
waz er jn saüt oder mit jn redt,
zu ainem zaichen er daz dett
55. dez todes und der marter sein:
sein plütt daz mischet er mit wein,
daz gab er jn zu ainem dranck.
priester, dez solt du sagen danck
dem der dich hatt ernerett
60. und so wirdiglich gezieret,
der dir nach jm verlich den gwalt,
der jung, der doch ist alt.
jn deinen henden daz geschicht
mit Worten vor deinem angesicht!
65. du hast die kraft, die gott gepieret,
der dich geschaffen hat und neret,
jn deinen henden, flaisch und plüt:
zu trost er dir und uns daz thütt.
daran solt du gedencken
70. und gott jn dein hertz sencken
für alles, daz auff erden lept
und daz jn dez himels kören schwebt

33. As dick so wil er werden Crist. 40. er. 44. junger. 46. wirt dein pein (leip vor dein gestrichen). 48. Unt werden gantzlich ploss. 49. Als fehlt. ver. 50. spor] ler (vgl. v. 284 f.). 52. seit fehlt. 53. mit jr (vgl. v. 311). 54. daz er. 55. der] die. 59. Dē Zusatz vor dem Schriftspiegel. hatt geer nerett. 63. denē. 64. deinem] dem. 65. Die höchsten kraft. 66. Daz. 68. er fehlt. 70. sein.

- fur alle creaturlich gestalt,
so gott [der her] nit geben sollich gwalt
75. den dir, priester, sunderlich!
dez solt du besynnen dich
und halt dich rain und keusch,
daz kain unendlich teutsch
kum nymer jn deines hertzen grund.
- [91 v] 80. und halt dich rain zu aller stund:
wan so du über alter gast
und got, den heren, jn den henden hast,
den der dich erschaffen hat,
so dient dir mit hochem ratt
85. aller *seiner* engel schar.
alles himlisch hör nympt dein war,
war prophetten und patriarchen,
deiner priesterlichen archen,
so du gott darein schliessest
90. und so du wirdiglichen niessesst
daz hoch gelopt sacrament:
der vatter seinen sun dir sent
jn deinen priesterlichen schrein:
er wil *dort selbe leinde* sein.
der hailig gaist mit dissen ist.
- [92 r] die drey enpfachest jn der frist
jn deines herzen clausse:
sie suchent dich zu hausse
jn deiner wirdiglichen vest.
100. nun lüg, wie du *der* werden gest
mit wirdigkait mugest pflegen!
gott der her latt dir den segen,
wen er von *deinem* hauss schaidet;
mit jm wirst du geclaidet
105. jn dez himelreiches tron.
frewd und ewiglichen lon
nach dissem krancken leben
so wirt dir von gott geben,
bist du dez wirdig worden.
110. dar solt du deinen orden
halten schön und redeljch,

74. *Streiche* der her. 75. Den = Denne. 78. teutsch = tiusche (vgl. Lexer, II 1448: *in unserer Form belegt im Vocabularius theutonicus, Nürnberg 1482*). 85. *seiner* fehlt. 88. Deine. 90. *streiche* so. 94. Er wil doch selben lienden schein. 100. du die w. g. 102. dir deinē s. 103. deinem *fehlt*. 109. Dez b. d.

- [92 v] seit gott hatt erwellet dich
(vatter, sun, gaist gedreyet
vnd ain gott gebenedeyet,
115. dreylich genenet an der zall),
daz er jn deines leibes sall
sein wonung und sein wesen wil hann!
† dar vmb er dich hie gelan
nach hocher girde †
120. so verleicht er dir sein wirde,
die er dem ersten priester verlech,
der da hies melchisedech,
der vns den weg zum ersten fand:
er dett vmb die manhait bekant,
125. seydt der obrest crist
jn wein, jn prott sich vermist,
sein prott zu flaisch, sein wein zu plüt:
- [93 r] zu ainem zaichen er daz tüt,
daz er den tod erlitten hatt
130. umb aller sunder missedat.
priester, dez bist du ain urkünd!
darumb solt du vermeiden sünd,
seid du sünd wol vergäben macht
und gest und verstelest dez tüfels pracht.
135. du helffest jm die hel zerstern
und hilfdest den newn kören,
daz sie erfüllet werden.
wöllent sündler hie auf erden
kumen jn rew und jn andacht zu dir:
140. du machst die ledig, daz glaub du mir,
von sünden und von schulden.
du pringest sie wider zu hulden,
die der schacher umb got erwarb,
ee daz er an dem Creutz erstarb.
- [93 v] 145. daz saget uns der passion
gar adellich volkumen schon,
daz er sein mütter enpfelchen wolt
sant johannes; als er solt
sein sel seinem vatter jn sein hand;
150. da enpfalch er an seinem end
sein zarten fronleichnam und plüt
aller werden priester güt

112. er wellet. 126. ver mist = vermischet. 131. daz. 133. *vs nachträglich eingeflickt*. 138. sünden. 139. Kumet. 151. fronleichnam: *streiche* fron. Vgl. GJ 243.

- zu ainem dranck zu ainer speiss.
sich, priester, bist du weiss,
155. so solt du mercken eben,
daz dir gott hatt gegeben
sollich genad vnd wirdigkait,
dar vmb daz *du* solt sein berait:
tag vnd nacht
[94 r] die armen sele dōrt betracht,
die hie hand erlitten den tod,
die laident dōrt angst vnd not,
die solt du speissen mit dem mass.
sant augustein der spricht daz:
165. als oft ain priester mess hatt,
ain sūnder von seiner myssetat
wirt bekeret an der [stat,
oder auff der] selben stund
so wirt ain sel gesund
170. auss dez fegfuyrs pein
die ewiglich müst dar jnne sein
biss an den jungsten tag,
da wūrd jr erst genomen jr clag.
daz ist ain hoch gelopte stuyr,
175. die jr hilft auss dem ewigen fewr,
[94 v] und ain adenlicher trost!
wen ain sel wirt erlost
und auss dem fegfuyr gezucket,
des teuffels gewalt wirt gedrucket,
180. die hel die wirt geschyecht,
und als himlisch hēr sich † wūcht †
und frewet sich der wuny
kerupin und seraffeine, die niyne
kōr der engel und ordnung,
185. daz aller menschen zung
auff erde nit vol mochte sagen
und auch nach wirdigkait ussgdragen,
die der priester hatt an jm.
o sunder, daz vernym
190. und folg meiner ler:
hin zu dem priester ker,
[95 r] wen du dich in sunden waist!

156. Waz. 158. du *fehlt*. 161. *l.* erlitten hand (*vgl.* v. 220). 163. mass = maz. 166. seinen. 167. f. *streiche* stat / oder auff der. 173. ward. 180 ff. *siehe oben*, S. 20 und *lies*: Die hel die wirt (Der hellewirt?) geschewet / als himlisch (hellesch?) her sich frewet (rewet?). *Streiche* v. 182. 183. und *lies*: 184. Die kōr der engel und ordenung. 183. seraffeines. 184. ordnung. 186. wol.

- er got, den vater, sun und hailigen gaist,
der dreyer gewalt ain priester hat:
195. sag jm dein schuld! waz er dir ratt,
daz soltu wūniglichen thūn:
er kan *dan* machen frid und son
und genad erwerben *von* gott.
dez solt du dez priesters pott
200. fleisslich nemen acht:
seit er *dich cristen* hatt gemacht
zum ersten jn dez tauffes pach
(mit Cristen *firm* daz geschach!),
solt er dez haben kainen danck von dir,
205. so *wār* dein glab kranck, daz glab du mir,
den er dich lert taglich!
dez solt du bass besynnen dich,
[95 v] wen du jm tust volkumen peicht!
er hebt dir ab und macht dir leicht
210. wie schwer du hast getragen:
dein sund kan er dir verjagen,
daz jr gedacht wirt nymer mer.
er lert dich auch [wie du] deine er
und gotes gepott gehalten:
215. mit den zwain *gewalten*
machst du mit freden jn disser zeit. –
noch me hilff und trost an priestern leit:
an deinem lesten end
so geit er dir auss seiner hend
220. gottes leichnam und sein plūt.
darnach er dir abweschen tūt
mit des helgen *gaistes* urkünd
all missetat und sünd,
[96 r] die sel und leib begangen hat.
225. o sinder, darum soltu frū und spat
dem priester undertenig sein,
seit er der fürsprech dein
muss werden an dem jungsten tag
und antwurt geben uber alle clag
230. *die* du hast gethan.
o mensch, wie wirstu *dan* stan,

196. *l.* inneclichen? 197. den. son = suon. 198. erwerbe vnd g.
201. er die priester h. 203. furm. 204. 205. *l.*: Solte er des haben keinen
danc / so waere dein geloube kranck (*vgl.* v. 240)? 205. waz. 206. Der.
215. gewalten] alten. 220. *Links am Rand Hinweis* (Gänsefüsschen), die Zeile
unterstrichen. 222. gaistes] ubels. 225. *Streiche* O sinder oder *l.* O sinder du
solt f. 230. Den du. 231. den.

- hettest du dez priesters nit,
des werden, *der* got für dich pitt!
er pringt dich wider jn sein huld,
235. ist daz *du* jm dein schuld
gentzlichen hast aussgelätt,
er peicht und büss für gott trat,
die du far von jm enpfangen hast.
nu lüg, wie sicher du dan stast
[96 v] vor gots gericht, daz glab du mir,
wen du hast den peichter bey dir! –
daz ist dez werden, dez priesters nam:
wer ye von priesters hende kam
oder ist geporen von frawen leib,
245. der solt priester und raine weib
jn aller zeit jn eren han:
wa die zwü sitzent oder stan,
da sol man müglich naigen.
jr lop daz wil ich verschweigen
250. nymer *weder* nacht noch tag:
waz ich sing oder sag,
daz wil ich *jn* zu dienst than,
send genad und göttlich lon
von den zwain entsprungen ist,
255. wan daz sich der obrest crist
[97 r] her ab naiget under weibes prust:
dar zu zwang jn aigner lust.
o maria, gottes tempelvas,
darjn gott [der her] selb behausset waz,
260. clarlich lautter und auch rain!
also kumet er dem priester hain,
so er sich † Begribet †
und jn engelischen watt geschribet
und über gottes tische statt:
265. der werde gott *sich* zwingen lat
mit Cristenlichen wortten,
daz er auffschlysst die portten
und schwaichet auss seines vatters reich
her zu dem preister tegleich,

233. Den werdē got den er für dich pitt. 235. du *fehlt*. 236. 237. = uz-geleit / treit. 238. far (= vor *adv.*) enpfange. 240. gott gericht. 242. *streiche* dez² (vgl. 270). 243. von. 245. priestern. 245. f. *Hinweis am Rande links (Gänsefüsschen)*. 249. *streiche* daz. 250. Weder] Werden. 252. jm. 253. Send = Sint. 255. Wan daz = Wande. 263. geschribet (vgl. v. 34). 265. sich] ach. 269. tegleich = tougenliche? Vgl. aber 354!

270. recht als er zu maria kam!
o du hoch geloptes priesters nam,
[97 v] waz reiche gab wirt dem gesant!
dar an soltu sein gewant
und solt gedenccken zu aller zeit,
275. waz hoche wirdigkeit an dir leit,
die dir gott selber hatt bereit!
hoffart lass dir werden lait,
alle geitzigkeit solt du lon,
unkeuschem leben soltu widerstan
280. und solt vermeiden zoren und hass,
jn gottes dienst biss auch nit lass,
jn lüderen bis nit fressig
und zu allen sachen mässig,
so pleibestu auff der rechten spor!
285. und sag auch es den layen vor,
daz sie vermeiden hauptsünd.
darnach der welt mit fleiss verkind
[98 r] den gelaub und die zechen gepot.
es spricht: ich gelaub jn ainen got,
290. vatter allmechtiger jn deinem reich!
bey jm so schwer nit unendlich.
dein feyr, dein vast soltu began
und vatter und mutter jn eren han
und solt nit toden man noch weib.
295. on *hurlust* sol sein dein leib.
auf stellen, auf rauben setz nit gir.
falsche zugknuss du enpir
und kains weibs soltu begeren,
fremder ding solt du enperen!
300. so *du* nun list den gottes segen,
priester, der ding solt du pflegen!
wen du dez nit entüst,
dest grosser pein du haben müst
[98 v] umb dein missetat und sünd!
305. merck eben, was ich *dir* verkünd:
ain dacht jn ainer ampelen stat,
der da vil *ols* umb sich hat,
der prinet *mer* und lenger frist,
den ainer, der da drucken ist:

279. *streiche* soltu. 288. Den] Der. *Oder lies*: Der cristen gelaub. 295. urlust. 299. Frewd der ding. 300. So er nū. 303. Dez g. 305. dir] dem. 306. Andacht. ampeler. 307. als. 308. mer] ser. 309. druncken.

310. dez flamen sicht man schier vergan!
hie bei wil ich dich wessen lan:
als vil du hast der hailigkeit me
den ain lay, dest grösser we
must du sicher dört leiden!
315. wilt du sün vermayden
du solt vermeiden arge schuld!
wilt du erwerben gottes huld,
so fur ditz ler an deinem schilt
und trag der welt vor güt ebepild
- [99^r] 320. paide frū und spat
und fleiss dich priesterlicher wat
weit und lang biss auff den füs.
beschaidenhait und fründlich grüss
ditz solt du zu allen zeiten halten,
325. zucht, tugent bey dir walten,
und diemüttig sol sein dein geperd:
dein gesicht gen der erd
und dein gemütt auff zu got richt,
und lass dich an die welt nicht
330. seid sie geit so ain krancken lon.
.....
ger zu allen zeitten jn dem hertzen!
dar bey vergiss auch nicht:
für all gelaubig sellen pitt,
sie seyend lebendig oder tod,
335. von den du hast dein teglich prot,
die dich so lieplich speyssent.
- [99^v] daz uns gott welle weissen
mit jm in seines vatters reich,
daz pitten wir allen mügelich,
340. pfaffen, layen, alle gemain,
daz uns got fügt wider haim
mit frewden an der engel zunft. –
ditz red hat hans zukunft
gedicht durch aller priester er
345. und uns layen zu ainer ler:
den will ich geben dissen ratt,
daz sie priester frū und spat
und rainen frawen pietten zucht
durch *die* hoch gelopten frucht,

315. sund. 318. Vnd fur. 323. frumdlich. 324. zu aller zeit.
327. Vnd dein. *Nach 330 ist ein Verspaar ausgefallen, etwa: got in seinem
hochsten tron (vgl. GJ 177) / und den gedanck an cristes schmerzen. 349. die]*
dein.

350. die maria, die keüsche maget,
hat gesöget und gewaget
(ain fraw ob allen frawen),
die kumt sich lassen schawen
- [100^r] teglich jn dez priesters hend.
355. daz uns gott [der her] sein *gnad* send
daz sie uns wöll bewaren,
e daz wir von hinen faren
von allem übel hie und dört,
daz uns entschlossen werd die port
360. und daz himelreich werd aufgethan
und frolich werden darein gelan,
daz uns die genad bestande sey,
daz helff uns gott und sant maria.
amen.

353. Der künd sich l. s. 355. dein bed send. *Nach 355 als eigene*
Zeile: von unserm end. Vgl. 259. 360. entschliessen. 361. werd.

AUFBAU

- A 1–14 Einleitung
I 15–117 Der Priester bei der Messe
B 69–117 Mahnung an den Priester
II 118–216 Der Priester und das Sakrament der Busse
C 189–216 Mahnung zur Beichte
III 217–341 Der Priester und die letzten Dinge
D 242–343 Mahnung an den Priester
E 343–363 Schlussteil

A 1–14 *Einleitung* Demutsformel: Der Autor beschränkt sich auf das Lob
der gottverliehenen Würde, wodurch der Priesterstand
über alles gestellt ist.
II *auff bereit* 'aufgeputzt', d. h. feierlich, wie es dem
Gegenstand entspricht. – Dieser Vers ist wahrschein-
lich Zusatz: auch für die 'Dreireime' 165 ff. und 354 f. (f.)
ist der Schreiber verantwortlich.

- 11-13 Also ist der 'Dreireim' kaum als Schlussverzierung des Abschnittes zu werten und demnach 14 wohl nicht zu verbessern in *Wer (= waere) al diseu welt besunder*.
 14 Allerdings könnte auch nach 13 ein Vers ausgefallen sein, denn verdächtig ist der Reim *wirdigkeit/geleit* (ei/egi). Vielleicht ist aber 12.13 auseinandergezogen aus *des priesters hohe wirdigkeit*.

Die Einleitung gibt das Thema des Stückes: *De sacerdotum dignitate*. Vgl. das gleichnamige Kapitel (VIII, MPL 184, 784 f.) der *Instructio Sacerdotis* Bernhards (MPL 184, 771 ff.), welches beginnt: «*Gloriare igitur semper . . . sacerdos Dei altissimi; dignitatem tuam considera, intueri mentalibus oculis eminentiam tuam, cogita praerogativam tuam, vide sortem tuam . . . Attende quantum Deus tuus te extulit, quantum prae omnibus creaturis sublimavit*». (Vgl. 69-75).

I 15-117 *Der Priester bei der Messe*

- 15-31 Auch hier wird ein direktes oder indirektes lat. Vorbild anzunehmen sein. Der zugrundeliegende Begriff, der es erlaubt, die Gottesmutter und den Priester postfigurativ gleichzusetzen, ist das *Christum ferre (sinu/manu)*. Der Vergleich wird später wieder aufgenommen (242: Frauenwürde - Priesterwürde) und mit weiteren typologischen Parallelen ausgestattet. Aus diesem Zusammenhang ergibt sich die Emendation *Daz] Dez*: die beiden durch *daz* eingeleitete Sätze 25; 31 hängen ab von 15 (26 variiert): 'Ist es denn kein grosses Wunder, dass die Priester denjenigen tragen, den Maria trug, dass derselbe sich ihnen (d. h. den Priestern) offenbart, den sie an der Brust genährt hat.' - Wollte man *Dez* 25 belassen, so bezöge es sich mit Attraktion auf *aines herren* 19.
 19 + 32-34 Es wird auf das vieldiskutierte *factum mirabile* der örtlich vielfältigen Gleichzeitigkeit der Wandlung angespielt. Zugrunde liegt der typologisch fundierte Gegensatz: Maria hat Christus nur einmal geboren, der Priester gebiert bei jeder Messe Christus neu in seiner Hand. Dieser Gedanke wird nach dem Exkurs über die typologischen Beziehungen der Eucharistie (35-57) wieder aufgenommen, vgl. dazu Bernhard, a.a.O.: (vgl. 82) «*Summus Pater . . . dulcissimum Filium suum deponit, et manibus tuis imponit; transmittit ab altissimis, et digitis tuis immittit . . . Verus est enim Filius Dei, quem tu sacerdos immolas, quem manibus tractas . . .* und Lutz-Perdrizet, *Speculum humanae salvationis*, Cap. XVI, 95: «*Per Mariam Filius Dei semel olim*

- incarnabatur; | Per sacerdotem autem saepuis panis in carnem transsubstantiatur. | Sacerdotes igitur propter sacramentum debemus honorare, | quos Christus confectores sui sacramenti dignatus est ordinare . . .*»
 32-57 *Die Eucharistie: ihre Typologie und Einsetzung*.
 34 *sich schreiben lan* wohl aus der Kanzleisprache. Vgl. Lexer II, 794 *schríben* + acc. pers. 'jem. als verpflichtet, berechtigt aufnehmen': *er lîez den helt zehant schrîben an sine geselleschaft* (Dan. 382); *ze hant sô bist du sünden bar und geschriben in der engel schar* (Ulr. Wilh. 234); refl. auch 'sich schiftlich verpflichten'.
 Diese Typologie geht auf das Neue Testament selbst zurück: Joh. 6, 48. *Ego sum panis vitae*. 49. *Patres vestri manducaverunt manna in deserto, et mortui sunt*. 50. *Hic est panis de caelo descendens: ut si quis ex ipso manducaverit, non moriatur*. Vgl. Ex. 16,15; Ps. 77,24; Joh. 6,31; 1 Cor. 10,3. - Die Speisung des Gottesvolkes durch Manna wird immer wieder als alttestamentarisches Vorbild des Abendmahls herangezogen; neben der Öffnung der Quelle aus dem Felsen durch Moses, dem Bienenstock im Löwenrachen, den Garben aus Josephs Traum und den Weintrauben Josuas und Calebs wohl das beliebteste Gleichnis. Vgl. Die *Allegoriae in universam scripturam* MPL 112, 995: «*Manna est corpus Christi, ut in psalmis: Dedit illis manna ad manducandum*» (Ps. 77,24). *Speculum humanae salvationis*, Cap. XVI, 7: «*Istud enim in manna coeli erat praefiguratum, | Quod filiis Israel in deserto de coelo est donatum. | Magnam dilectionem videtur Dominus Judaeis exhibuisse, | 10. Se infinites magis perhibetur nobis contulisse. | Dedit enim Judaeis manna, panem videlicet materialem et temporalem, | nobis autem contulit panem supersubstantialem et aeternalem. | Manna dicebatur panis coeli; . . . (15) Christus autem, Salvator noster, est panis verus et vivus, | qui de vero coelo descendens, factus est noster cibus*». Darauf folgen im *Speculum* weitere Vorzeichen in den wunderbaren Eigenschaften des Manna; in demselben Kapitel werden erklärt und abgebildet: das Osterlamm und Melchisedek mit Abraham (vgl. unten zu 122). Dieselbe Typologie auch in dem *Gedicht von den 12 Früchten der Messe* (vgl. unten zu 164), zitiert nach Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, S. 50 (aus der Münchener Inkunabel 1694^m): «*Also vorsmecke den alten grisen | Das lebendig himel brot, | Das in got selber gab und bot | In der wustenei dem volck, | Da es regent aus der wolck . . .*»
 40-52 *Das Brot beim Abendmahl*.

- 48 Vgl. Math. 26, 28: *Hic est enim sanguis meus novi testamenti, qui pro multis effundetur in remissionem peccatorum.*
- 51 Vgl. Luc. 22, 19... *hoc facite in meam commemorationem* (I Cor. 11, 24).
- 53-57 *Der Wein beim Abendmahl*
Vgl. Luc. 22, 20: ... *Hic est calix novum testamentum in sanguine meo, qui pro vobis fundetur.*
Desgl. I Cor. 11, 26: *Quotiescumque enim manducabitis panem hunc, et calicem bibetis, mortem Domini annuntiabitis donec veniat.*
- 58-68 *Wandlung*
62 scheint ungeschickte Umschreibung des Sohnesverhältnisses Christi, vgl. Stricker 2,969: «*man weiz wol, daz der liute kint/vil tumber dan die alten sint. | des ist der gotes sun niht*».
- 65 Relativsatz: *die* = Nom. Sing. (= *diu kraft*), *gott* = Acc.
- B 69-117 *Ermahnung des Priesters*, sich seiner bevorzugten Stellung würdig zu erweisen. Die Didaxe gehört von Anfang an zum Genus der *Instructio sacerdotis*, s. oben zur *Einleitung*.
- 69-75 Der Priester steht durch seine gottgewollte Befugnis höher als alle Geschöpfe im Himmel und auf Erden. Vgl. *Speculum Hum. Salv.*, Cap. XVI, 89... «*Sacerdotes enim bene possunt dici principes regales | 90. quia in dignitatem praecellunt omnes principes imperiales: | Excellunt etiam in potestate patriarchas et prophetas, | Et etiam quodammodo ipsas virtutes angelicas: | Sacerdotes enim sacramentum conficiunt, | quod angeli facere nequeunt, | nec patriarchae, nec prophetae olim facere potuerunt.*» Dazu im Kommentar, S. 208 Hinweis auf das Testament des hl. Franz (Übersetzung Sabatier, S. 389) und auch auf das Kapitel 149 *De S. Francisco* der *Legenda Aurea* (Grässe, S. 671). Der Gedanke scheint also in franziskanischen Kreisen beliebt gewesen zu sein. S. unten zu 81-86.
- + 81-86 Damit verbunden ist das Bild von den Engeln, die dem Priester bei der Messe dienen, vgl. Bernhard, *Instructio sacerdotis* (a. a. O.): «*Adest nihilominus totus supernorum exercitus civium... Quanta luce credis te circumfundi, sancte sacerdos, in praesentia tantae maiestatis; in tam solemni adventu et conventu Trinitatis (vgl. 92 ff.) et totius militiae coelestis?*»... Cap. IX trägt die Überschrift *Sacerdotem potestatem maiorem esse dignitate angelica: Attende igitur... et semper in mente habe, jugi memoria retine gratiam tibi singulariter a Deo collatam,*

- quam nec Angelis praestitit, nec caeteris hominis concessit... Angeli, licet semper videant faciem patris qui in coelis est; hi, inquam, omnes sancti beatorum spirituum ordines, quamvis perfruantur beatitudine, ut nihil eis desit a summa felicitate; gloriam tamen sacerdotis reverentur, admirantur dignitatem, cedunt privilegio, honorant potentiam.» Dazu weiter eine Stelle aus Freidanks *Bescheidenheit* (14, 16 Sandvoss): «*Der messe wort hânt solche kraft|daz elliu himelschiu hêrschaft | gegen den worten nîgent, | so sie ze himele stigent.*» Die massgebliche Schriftstelle zu diesem Gedanken scheint aus Ps. 137 zu stammen: *In conspectu Angelorum psallam tibi*; bei seiner Verbreitung mögen die *Dialogi Gregors* des Grossen die entscheidende Rolle gespielt haben (IV, 58 MPL 77, 425): «*Quis enim fidelium dubium habere possit, in ipsa imolationis hora ad sacerdotis vocem coelos aperiri, in illo Jesu Christi mysterio angelorum choros adesse...*» Vgl. A. Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, S. 4 f.
- 76-80 + 87-117 *Mahnung, den Körper und das Herz, die Gott in der Hostie 'aufnehmen', rein zu halten.* Auch dieser Gedanke findet sich im IX Kapitel der *Instructio sacerdotis* Bernhards (a. a. O., Sp. 786): «*Levitis dicitur: Mundamini qui fertis vasa Domini (Isa. LII, 11); dicendum est: Mundamini qui estis vasa Domini. Glorificate et portate Deum in corpore vestro (I Cor. VI, 20)... In vobis sepelitur illud corpus gloriosum et glorificatum... Vae tibi, si non posuerisset illud in sepulcro novo, vel saltem innovato, id est in corpore a peccatis penitus m u n d o; vel, si peccasti, per poenitentiam et satisfactionem m u n d a t o* (Letzteres ist in unserem Stück nicht ungeschickt im folgenden in einen laienpiegelartigen Exkurs verwandelt: 138 ff.). *Vae tibi si non posueris illud in sindone munda; id est, conscientia ad omni immunditia penitus defaecata et absoluta! Non sit in corpore tuo conventio Christi ad Belial, non sit consensus Dei cum idolis... peccatum non regnet in mortali corpore tuo (Rom. VI, 12)...*» unter weiterem Hinweis auf 1. Cor. 3, 17 «*Templum Domini sanctum est, quod estis vos*» und «*An nescitis, quia corpora nostra nostra templa sunt Domini, et Spiritus sanctus habitat in nobis?* (1. Cor. 6, 19)». Vgl. etwa noch Rab. Maurus, *De ecclesiastica disciplina*, MPL 112, Sp. 1232ff. – Der priesterliche Körper wird in unserem Stück durch fünf Bilder umschrieben, die entweder zur Symbolsprache der laietanischen Litanei gehören oder sonst sich auf die Gottesmutter 88.93 beziehen: 88. *priesterliche arche*; 93. *priesterlicher schrein*;

- 97.99.116 97. *herzen clause*; 99. *wirdigliche vest*; 116. *leibes sall*: so wird die anfängliche Gegenüberstellung Priester-Gottesmutter weiter geführt. Vgl. dazu i. Allg. H. Flasche, *Similitudo templi*. In: «Deutsche Vierteljahrschrift» 1949, bes S. 90 ff. – Am reichsten sind die typologisch-postfigurativen Beziehungen um den Begriff 'Arche'. Die doppelte Möglichkeit der Praefiguration als *arca foederis* und *arca Noe* findet ihre Erfüllung in der *arca ventris S. Mariae* oder in der *arca ecclesiae* und ergibt dann als Postfiguration das Bild der Arche der priesterlichen Hände oder des priesterlichen Körpers. Die Arche ist schon im Petrusbrief ein Symbol der *Ecclesia* (3,20) «*extra ecclesiam nulla salus*». Um sich von dem Gewebe der allegorisch-typologischen Beziehungen, welche den biblischen Begriff *arca* umspinnen, ein Bild zu machen, genügt es, eine der gebräuchlichsten Predigthilfen, wie die *Allegoriae in universam scripturam* aufzuschlagen (MPL 112, 864): «*Arca est corpus Christi... Arca, Ecclesia... Arca, quilibet ecclesiasticus doctor, ut in libris Regum* (II Reg. VI), *percussit Dominus Ozam, eo quod tetigisset arcam Domini, quod qui reprehensionis manu arroganter praelatos Ecclesiae tangunt, spirituali morte feriuntur. Arca, mens sancta...*» etc. etc. Über den Vergleich *Arca-Maria* handelt ausführlich S. Bernhard in seinem *Sermo de Beata Maria Virgine* (MPL 184, Sp. 103 ff.), ibd. Sp. 1016 ff., wo die Bezeichnungen der Gottesgebälerin aufgeführt und einzeln erklärt werden: «*Arcas duas fuisse legimus in Veteri Testamento: Unam arcam diluuii, aliam Testamenti. In novo autem Testamento tres fuerunt aliae. Prima arca est Ecclesiae secunda gratiae tertia sapientiae... Siquidem arca Noe significat arcam Ecclesiae: arcam foederis, arcam gratiae, sanctitatem scilicet Mariae... Sicut enim per illam omnes evaserunt diluuium: sic per istam peccati naufragium...*» Auch bei Teichner heisst Maria *gotz arch* (Niew. 26, 26). Vgl. noch die Nachweise bei W. Menzel, *Christl. Symbolik* I, Regensburg 1854, S. 81.
- 98.104. Zu dem Topos: Seele – Haus Gottes vgl. Vf., *Die bisher unveröffentlichten geistlichen Bispedreden des Strickers*, Göttingen 1959, S. 253 zu Ed. Nr. 2, 549–560.
- 89–99+ 110–117 Mit dem Sakrament tritt die Dreieinigkeit in das Herz des Priesters, vgl. Bernhard, *De instructione sacerdotum*, Cap. VIII: «*Venit ad te Filius, sed non sine Patre... non sine Spirito Sancto...*»
- II 118–216 *Der Priester und das Sakrament der Busse*
118–131 Die Praefiguration des christlichen Priesters ist Mel-

- chisedek, vgl. Gen. 14, 18–20 und Hebr. 5 und 7; Ps. 110,4. «*Melchisedech... in oblatione sua regnum Christi vel sacerdotium figuravit, cujus corporis et sanguinis sacramentum, id est oblatio panis ac vini, in toto orbe offertur*» (Rab. Maur., *De Universo*, MPL 111,35).
- 132–144 Das Amt des Sündenvergebens ist für den Priester selbst eine Verpflichtung zum sündlosen Leben: auch in diesem Abschnitt wird eine deutliche sinngebende Verknüpfung zwischen *Moralisatio* und typologischem Bezug sichtbar, die sich auf die Verbindung von *verba* gleicher Bedeutung stützt, woraus sich die logische Folgerung ergibt: Melchisedek verkündet durch sein Opfer als erster die menschliche Gestalt, in der Gott den Tod für die S ü n d e r erlitt; dafür ist die Wandlung ein Beweis; Zeuge ist der Priester, welcher deshalb sich von S ü n d e freihalten soll, denn er kann ja auch die S ü n d e n vergeben!
- 145–153 Eine weitere typo-logische Beweisführung und Mahnung wird auf dem Begriff 'empfehlen' (*tradere?*) aufgebaut: Leib und Blut Christi sind in des Priesters Hand e m p f o h l e n, wie Christus seine Mutter dem Johannes e m p f a h l und wie er seine Seele dem Vater e m p f a h l.
- 154–188 Dies geschah zur Hilfe der Sünder: jedesmal, wenn eine Messe gelesen wird, bekehrt sich ein Sünder – oder eine Seele springt aus dem Fegfeuer; die Messe ist eine Nahrung der armen Seelen. Zu diesen in der Erbauungsliteratur des späteren Mittelalters beliebten Gedanken zunächst engere Parallelen nach Franz (*a. a. O.*, S. 44 ff.). Die eine findet sich in der Fronleichnamspredigt des Augustiner-Eremiten Gottschalk Hollen: «*Et numquam legitur missa quin anima redimatur de purgatorio aut peccator convertatur*». Das entspricht in der Formulierung ganz unserer Fassung. Ähnlich ist auch eine Stelle aus der schon oben zitierten Münchener Incunabel (1694^m), dort in einem der im 15. Jh. häufigen Gedichte von den zwölf Früchten der Messe, das den Titel trägt: *Der zwelf maister spruch von der mess*:
- 160–163 *Dy mesz ist aller gnaden vol.*
Auch frewen sich di selen in der pein
Der freunde die bei der mesz sein,
Vor welche do piten oder pethen,
Wan der prister ist vor den alter getreten.
Was im selen werden befolhen
Offenberlich oder vorholen,
Der du gedenckest in deiner beger,
Den wil goth in der mesz gewere;

Alle *pein* die sel vorlest
Die weil der priester in der mesz stet...

- 168-173 Ähnlich in der Fronleichnamspredigt des Joh. Nider, auch bei den zwölf Früchten der Messe: «*quod interdum per misse celebrationem una anima, que longo tempore deberet esse in purgatorio, statim liberatur . . . Tenet venerabilis antissiodorensis quod nulla missa celebratur quin aliqua anima de purgatorio liberetur, quod tamen Petrus de Palude exponit in IV de animabus, que modicis penis in purgatorio ligate sunt.*» Dass die Messe sündentilgend ist, wird sowohl hier als auch in anderen Predigten über die Messefrüchte betont, vgl. z. B. die Predigt des Joh. Herolt, *De XII fructibus missae* (Franz, S. 54), wo die 3. Frucht die Tilgung lässlicher, die 4. sogar die der Todsünden ist. Hans Zukunft zitiert Augustin als Autorität. Der Grund dafür ist keineswegs direkte Augustinkenntnis. Bei Augustin wird der Glaube, dass die Messe lebendigen und toten Sündern nützlich sei, nicht in dieser krassen Form ausgesprochen, vgl. DTC 10,1, Sp. 974 zu *Ench.* CX, t. 40, Sp. 283. Verantwortlich ist wohl eher die bekannte Stelle aus Gregors *Dialogi* IV, 58 (MPL 77, 425): «*Haec singulariter victima ab aeterno interitu animam salvat . . .*» Dass die Meinung bei Hans Zukunft dem Augustin in der Mund gelegt wird, geht auf die Mode zurück, jede der 12 Messefrüchte als Ausspruch eines 'Meisters' vorzustellen. Als Augustinisch werden die Vorstellungen auch in einer Messepredigt bei Wackernagel angegeben (vgl. Franz, *a.a.O.*, S. 62 Anm., nach W., *Altdeutsche Predigten und Gebete*, Basel 1876, S. 77): «*Es spricht Sant Augustinus O wel ein wunderlichiu gab von der erbarmherzkeit gottes ist disiu dc niemer die heilikeit gottes in der heiligen messe begangen oder vollbracht wirt, da beschehen zwei tugentlichiu oder kref-tigiu werk gottes. Dc ein ist eines sünders bekerd von sinen sünden. Dc ander ist erloesung einer sele zedem minsten von dem fegfur.*» Vgl. dazu den bei Franz angeführten Eintrag im Clm 4623, Bl. 74: «*Gregorius de sacramento altaris: O quantum donum, quam mirificum bonum, quia nunquam celebrantur divina mysteria, uel ibi occurrantur duo virtuosa opera, videlicet unius peccatoris conuersio siue unius anime a penis liberacio.*»
- 166 f. in purgatorio ligate sunt. » Dass die Messe sündentilgend ist, wird sowohl hier als auch in anderen Predigten über die Messefrüchte betont, vgl. z. B. die Predigt des Joh. Herolt, *De XII fructibus missae* (Franz, S. 54), wo die 3. Frucht die Tilgung lässlicher, die 4. sogar die der Todsünden ist. Hans Zukunft zitiert Augustin als Autorität. Der Grund dafür ist keineswegs direkte Augustinkenntnis. Bei Augustin wird der Glaube, dass die Messe lebendigen und toten Sündern nützlich sei, nicht in dieser krassen Form ausgesprochen, vgl. DTC 10,1, Sp. 974 zu *Ench.* CX, t. 40, Sp. 283. Verantwortlich ist wohl eher die bekannte Stelle aus Gregors *Dialogi* IV, 58 (MPL 77, 425): «*Haec singulariter victima ab aeterno interitu animam salvat . . .*» Dass die Meinung bei Hans Zukunft dem Augustin in der Mund gelegt wird, geht auf die Mode zurück, jede der 12 Messefrüchte als Ausspruch eines 'Meisters' vorzustellen. Als Augustinisch werden die Vorstellungen auch in einer Messepredigt bei Wackernagel angegeben (vgl. Franz, *a.a.O.*, S. 62 Anm., nach W., *Altdeutsche Predigten und Gebete*, Basel 1876, S. 77): «*Es spricht Sant Augustinus O wel ein wunderlichiu gab von der erbarmherzkeit gottes ist disiu dc niemer die heilikeit gottes in der heiligen messe begangen oder vollbracht wirt, da beschehen zwei tugentlichiu oder kref-tigiu werk gottes. Dc ein ist eines sünders bekerd von sinen sünden. Dc ander ist erloesung einer sele zedem minsten von dem fegfur.*» Vgl. dazu den bei Franz angeführten Eintrag im Clm 4623, Bl. 74: «*Gregorius de sacramento altaris: O quantum donum, quam mirificum bonum, quia nunquam celebrantur divina mysteria, uel ibi occurrantur duo virtuosa opera, videlicet unius peccatoris conuersio siue unius anime a penis liberacio.*»
- 164 als Autorität. Der Grund dafür ist keineswegs direkte Augustinkenntnis. Bei Augustin wird der Glaube, dass die Messe lebendigen und toten Sündern nützlich sei, nicht in dieser krassen Form ausgesprochen, vgl. DTC 10,1, Sp. 974 zu *Ench.* CX, t. 40, Sp. 283. Verantwortlich ist wohl eher die bekannte Stelle aus Gregors *Dialogi* IV, 58 (MPL 77, 425): «*Haec singulariter victima ab aeterno interitu animam salvat . . .*» Dass die Meinung bei Hans Zukunft dem Augustin in der Mund gelegt wird, geht auf die Mode zurück, jede der 12 Messefrüchte als Ausspruch eines 'Meisters' vorzustellen. Als Augustinisch werden die Vorstellungen auch in einer Messepredigt bei Wackernagel angegeben (vgl. Franz, *a.a.O.*, S. 62 Anm., nach W., *Altdeutsche Predigten und Gebete*, Basel 1876, S. 77): «*Es spricht Sant Augustinus O wel ein wunderlichiu gab von der erbarmherzkeit gottes ist disiu dc niemer die heilikeit gottes in der heiligen messe begangen oder vollbracht wirt, da beschehen zwei tugentlichiu oder kref-tigiu werk gottes. Dc ein ist eines sünders bekerd von sinen sünden. Dc ander ist erloesung einer sele zedem minsten von dem fegfur.*» Vgl. dazu den bei Franz angeführten Eintrag im Clm 4623, Bl. 74: «*Gregorius de sacramento altaris: O quantum donum, quam mirificum bonum, quia nunquam celebrantur divina mysteria, uel ibi occurrantur duo virtuosa opera, videlicet unius peccatoris conuersio siue unius anime a penis liberacio.*»
- 180 f. Zu dieser Crux s. oben, S. 19 f.
- C 189-216 *Mahnung zur Beichte als Folge der Taufe.*
- 215 f. *gewalten* (Verb): 'Wenn du die beiden (= *weltlich er und gotes gebot*) besitzt, kannst du ruhig und sicher in dieser Welt schalten und walten' (vgl. 325).

- III 217-241 *Der Priester und die letzten Dinge.*
- 217-224 *Der Priester bei der letzten Ölung.*
- 220 *Gottes leichnam und sein plüt* von späterer (postreformatorischer?) Hand unterstrichen und mit Hinweizeichen am Rande versehen. Ist diese Formel hier Schreiber-verderbnis? Der Vers hatte urspr. vielleicht gelaute: *gottes rainen leichnam gltt.*
- 225-241 *Der Priester in seiner Eigenschaft als 'Confessor'* ist Fürsprecher beim Jüngsten Gericht (Vgl. ds. Zs. IV, S. 65 f. '*Assistentes iudicis*').
- 236 *aussgelätt = üzgeleit.* Vgl. GJ 127 f. *gesett (= geseit) | uss gelett: «erklärt».*
- D 242-243 *Mahnung an den Priester.*
- 242-270 Einleitend wird zur Unterstreichung der *exhortatio* auf den Anfang zurückgegriffen: die Priester - die zur Gottesmutter in postfigurativem Bezug stehen - sind wie '*reine weib*' zu verehren. Beweis: Man verneigt sich vor beiden; Gott hat beide zur Wohnung auserkoren (vgl. 347 ff.).
- 257 *tempelwass.* Zu ähnlichen Zusammensetzungen: Tempelhaus, Tempelleib usw. vgl. A. Langen, *Der Wortschatz des dt. Pietismus*, Tüb. 1954, S. 171. *Tabernaculum* und *Templum* sind die traditionellen Sinnbilder für Maria; *templum trinitatis* auch in der lauretanischen Litanei. Vgl. *Allegoriae in universam scripturam*, s.v. *templum* (MPL 112, 1064): . . . «*virgo Maria, ut in Psalmis: 'Et in templum ejus omnes dicent gloriam' [Ps. 28,9:] quod in Ecclesia electi confitentur fidem veram . . .*» und *Spec. hum. salv.*, cap. IV.
- 271-286 *Erste Mahnung:* die sieben *peccata criminalia* zu meiden und die Laien darin zu unterweisen. Aufzählung in der Reihenfolge: *superbia, avaritia, luxuria, ira, invidia, tristitia, gula.* Die umschreibende Formulierung der einzelnen Sündenarten ist nicht ungeschickt.
- 287-300 *Zweite Mahnung:* das *Credo* und die zehn Gebote zu lehren und zu halten.
- 289 '*Credo in unum Deum*'
- 298 *kains = 'niemandes'*
- 301-316 *Dritte Mahnung:* die sündigen Priester werden nach dem Tod schwerer gestraft als die Laien. Der Beweis erfolgt durch ein Exemplum: Die Flamme (d. h. die Höllen- oder Fegfeuerstrafe) eines ölgetränkten (d. h. mit dem Öle der Heiligkeit 'vollgesogenen', gesalbten und deshalb in Bezug auf die Erlangung der Seligkeit sich in Vorrangstellung gegenüber den Laien befindlichen) Dochtes (Priesters) brennt stärker und länger als die Flamme
- vgl. 105!

eines Dochtes ohne Öl (eines Ungeweihten). – Die Elemente, aus denen dies *bispiel* zusammengesetzt ist, lassen sich wieder mitsamt ihrer allgorischen Auslegung auf biblische 'verba' zurückführen. In der Hauptsache sind hier zwei Vorstellungskreise der Feuersymbolik zusammengefloßen; 1. Das *oleum sanctitatis*, welches das Licht des Tabernakels, des Kandelabers nährt; 2. die höllischen Flammen. Also: *ignis Dei* und *ignis inferni*. Vgl. zur ersten Vorstellung eine Stelle aus dem 33. Cap. des VI. Buches der *Instituto clericorum* Philipps von Harveng (MPL 203, 994 ff.): « *Cum in tabernacula foederis luminaria disponuntur . . . apponi cera vel cerei non leguntur . . . sed oleum de olivis lucidum et purissimum adhibetur [nach Lev. 24] . . . huius ignem in suo Deus tabernaculo vult ardere, ardentem non abscondi sub modio, sed super candelabrum resplendere . . .* » Dazu in den *Allegoriae in universam scripturam* (MPL 112, 882) die Auslegung (u. a.) von *candelabrum*: . . . *dignitas praedicatoris, ut in Apocalypsi: 'Nisi poenitentiam egeris, movebo candelabrum tuum de loco suo (Ap. ii, 5)' id est, auferam a te dignitatem tuam.* »

- 317–336 Vierte Mahnung: zur Vorbildlichkeit und zur standesgemässen Kleidung (vgl. den oftzitierten Art. XVI des IV. Lateraneum 'De indumentis clericorum'), zur Bescheidenheit, Tugend, Demut, Weltabkehr, Fürbitte.
- 330 f. Dass nach 330 ein (?) Verspaar ausgefallen ist, würde auch die Gesamtverszahl bestätigen: das ganze Gedicht hätte dann (wie die Zahl der Tage im Jahr) 365 Verse. Allerdings müsste man bei dieser Berechnung auch den übrigen Schreiberzusätzen und Auslassungen Rechnung tragen, wodurch ein sicheres Ergebnis erschwert wird.
- 337–342 Schlussbitte um die himmlische Seligkeit.
- E 343–363 *Schlussstil*.
- 343–354 Mahnung, Priester wie reine Frauen zu ehren: für beide ist ja die Muttergottes das Vor-Bild, wie oben dargelegt wurde.
- 353 *die = die hoch gelopten frucht* (349).
- 355 b ist Schreiberzusatz: der Gedanke steht im übernächsten Vers.
- 355–364 Bitte um Gottes Gnade.

Ute Schwab

SKELTON, PETRARCA E L'AMORE DELLA GLORIA
IN THE GARLAND OF LAUREL

La *Garland of Laurel* è stata esaminata ripetutamente dai vari critici che si sono occupati della poetica di John Skelton (1460?–1529). Essi hanno tuttavia limitato la loro indagine all'esame delle fonti medievali del poema. A. S. Cook¹, per esempio, ha messo in evidenza l'influsso esercitato sul poeta da *The House of Fame* di Chaucer, senza peraltro rilevare che le analogie fra le due opere sono in genere di ordine superficiale ed estrinseco. Lo spirito della *Garland* è ben diverso dall'incompleto e oscuro poema di Chaucer, e il suo carattere è molto più complesso di quanto non appaia a prima vista. C. S. Lewis² vuol negare che la *Garland* sia un poema allegorico, come se essa non fosse una visione e per questo fatto stesso un'allegoria, e più varia e ricca di quella che troviamo nel poema di Chaucer. H. L. R. Edwards³ sostiene che lo Skelton ha avuto il torto di allontanarsi dallo schema tradizionale della poesia allegorica inserendo nell'ordito del poema la contessa di Surrey. Si potrebbe forse sostenere che la *Garland* non sia un poema cortese perché vi manca quasi ogni elemento amoroso, ma un'attenta analisi dell'opera e lo studio degli elementi rinascimentali, che finora non è stato mai fatto, potranno mettere in rilievo i temi che sono la sostanza viva del poema, temi che, se erano stati cari agli scrittori italiani del Trecento e specie al Petrarca – il quale, come si intende qui dimostrare, esercitò un notevole influsso su questo poema dello Skelton –, sono invece assolutamente nuovi nella poesia inglese.

¹ Cf. Albert S. Cook, *Skelton's 'Garland of Laurel' and Chaucer's 'House of Fame'*, in «*Modern Language Review*» (1916), XI 1, pp. 9–14.

² C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford (1936), 1953, pp. 252–53.

³ H. L. R. Edwards, *Skelton*, London 1949, p. 229.

Il ritorno dello Skelton ai moduli medievali e alla lingua ornata sembra una naturale reazione all'insuccesso della sua poesia satirica, che non aveva incontrato la comprensione dei lettori e aveva suscitato l'ira del cardinale Wolsey, il quale perseguitò il poeta e lo costrinse a rifugiarsi temporaneamente nel Santuario di Westminster presso l'abate John Islip¹. È probabile quindi che a ispirargli il poema fossero da un lato il desiderio di farsi dimenticare dal cardinale (come lascerebbe intendere quella dedica che Dyce ha collocato in fondo al poema, ma che non esiste nell'edizione originale di Faukes del 1523²) e dall'altro la consapevolezza dei suoi meriti di traduttore, di filologo e di poeta che egli dichiara in modo categorico e vibrante: la *Garland* è, cioè, la manifestazione dello stato d'animo caratteristico di chi, vinto,

¹ Cf. Ioannes Baleus, *Index Britanniae Scriptorum*, ed. by Lane Pole, O. U. P., 1902, pp. 252-3, in cui si trovano le brevi note biografiche di William Horman e di Edward Braynewode, i primi biografi dello Skelton. Cf. anche H. L. R. Edwards, *Skelton*, London 1949, pp. 305-6, dove sono riprodotte le biografie di Horman, Braynewode e Bale.

² Ritengo infondata la tesi della sottomissione dello Skelton al cardinale Wolsey sostenuta da W. Nelson, *John Skelton*, New York 1939, pp. 201-3, e della sua viltà, sostenuta da altri critici. Essa è scaturita dalla ricostruzione del testo della *Garland* a cura di A. Dyce, *The Poetical Works of John Skelton*, Londra 1843, 2 voll. Il Dyce ha collocato la famosa dedica al re e al cardinale « Perge, liber, ecc. » in fondo al poema. Nell'edizione originale della *Garland* del 1523 di Richard Faukes questa dedica manca, e si trova invece nell'edizione di Marshe del 1568, fatta cioè trentanove anni dopo la morte del poeta, e pertanto poco attendibile. Lo stesso Dyce a p. XLIII dell'« Introduction » alle opere dello Skelton afferma che « in Marshe's volume the various pieces are thrown together without any attempt at arrangement » e aggiunge nella nota 1 a p. XLIV che « It may be doubted, too, if the l'Envy which I have cited at p. XLI "Perge, liber" belongs to the *Garland of Laurell*, to which it is affixed in Marshe's edition as a *Second L'Envy* » (Dyce, *Skelton*, vol. I, pp. XLI-XLIV). Ne consegue che la dedica potrebbe essere stata scritta per qualche altra opera composta prima o dopo la *Garland*. Che ci sia stato un riavvicinamento con il cardinale risulta dal fatto che lo Skelton compose la *Replication* (1528) per incarico di Wolsey. Non mi sembra logico, né da un punto di vista psicologico né storico, di sostenere che la dedica sia stata scritta nell'anno di composizione della *Garland*, non solo perché essa getta una falsa luce sul carattere, peraltro così indipendente e fiero, dello Skelton, facendolo passare per un uomo vile, ma anche perché sembra illogico ritenere che il poeta dedichi al cardinale un'opera in cui sono elencate le satire dirette contro di lui. Il riavvicinamento si ebbe quando lo Skelton partecipò alla lotta contro gli eretici.

ha abbandonato la lotta politica e letteraria, ma si compiace di ricordare i suoi meriti di letterato, basati su una vasta e varia produzione.

I

Il tema fondamentale della *Garland* è del tutto nuovo nella poesia inglese perché, come afferma il Dyce¹, « la storia letteraria non presenta altri esempi di un poeta, il quale deliberatamente abbia scritto milleseicento versi in onore della propria attività letteraria ». È, insomma, la prima manifestazione ampia e chiara dell'amore della gloria, manifestazione di un fenomeno che cominciava a diffondersi lentamente per opera degli umanisti del tempo di John Skelton, ed era costituito da quella individuale vanità e da « quell'ansia esaltata di trapassare ai posteri », che « fioriva lussureggiante alla fine del quattrocento in Italia, dove i dotti si complimentavano a vicenda come distributori di gloria »². Già Macrobio, commentando il *Somnium Scipionis*³ di Cicerone, s'era occupato a lungo del tema della gloria, sostenendo che non è possibile acquistare fama duratura e che perciò il saggio ripone il merito nella consapevolezza delle nobili azioni compiute, mentre il meno illuminato trova soddisfazione nella reputazione acquistata. Perciò Scipione consiglia al nipote di non mirare alla gloria. La terra, come dice Cicerone, è solo un punto rispetto al cielo e la fama dell'uomo saggio e valoroso non può durare neanche entro i limiti di una ristretta zona a causa delle distruzioni e delle conflagrazioni a cui la terra è soggetta. « Neanche il grande nome di Roma ha oltrepassato il Gange o valicato il Caucaso ». Nell'*Africa* il Petrarca ripete, invero, le parole di Cicerone e di Macrobio, affermando che nessuno è riuscito a estendere la propria fama in tutto il mondo e ad eternare il proprio nome, perché solo la virtù può durare e aprire le vie del cielo, ma aggiunge,

¹ Cf. A. Dyce, *Skelton*, vol. I, p. XLIX: « In one respect the *Garland of Laurell* stands without a parallel: The history of literature affords no second example of a poet having deliberately written sixteen hundred lines in honour of himself ».

² Giuseppe Toffanin, *Storia dell'Umanesimo*, Napoli 1933, pp. 247 e sgg.

³ Ambrosii Theodosii Macrobiani . . . *Commentariorum in Somnium Scipionis*, ed. Franciscus Eyssenhardt, Lipsiae 1893, pp. 476-663.

che la fama affidata ai libri vivrà più a lungo del nome inciso sul marmo¹. Questo concetto espresso dal Petrarca è ripetuto dagli umanisti della fine del Quattrocento e anche da Thomas More, il quale scrive a Erasmo il 7 ottobre 1517: «Sed tamen, ut verum fatear, vnum hunc pruritum glorie excutere profecto non possum, quo mirum quam suaviter titillor, quoties animum subit sere demum posteritati me Erasmi amicitia litteris, libris, tabulis, omnibus denique modis contestata commendandum»². Nella lettera a un monaco, scritta nel 1520 in difesa di Erasmo accusato di eresia, Thomas-More, nell'ampia lode che fa del suo amico, dice tra l'altro che le sue opere parlano in suo favore e che quando gli attacchi si calmeranno Erasmo sarà famoso. Nel *Carmen trochaicum* inserito nella lettera a Gilles Busleiden, Erasmo notava che «Fama virtutum perennis viuet vsque posteris»³, ripetendo Macrobio per il quale l'uomo virtuoso trova la soddisfazione delle proprie azioni nella propria coscienza. Erasmo aveva pochi anni prima apostrofato severamente nel *Moriae Encomium* gli umanisti che «si complimentavano per la scoperta di qualche

¹ Nel *Commentario* Macrobio si rivolge al figlio Eustachio per spiegargli la differenza che c'è tra l'opera di Platone (*Repubblica*) e quella di Cicerone (*De re publica*). Platone e Cicerone introducono alla fine della loro opera un sogno. In Platone un uomo morto ritorna in vita per rivelare lo stato in cui vivono le anime dopo la morte, per descrivere le sfere e le costellazioni e per sottolineare il grande valore della giustizia, mentre Cicerone, per evitare il ridicolo che i malevoli gettarono sulle rivelazioni di Platone, fa fare le sue rivelazioni a Scipione destatosi da un sogno. Nell'opera di Cicerone, Scipione cerca di illuminare il nipote, esortandolo a trovare soddisfazione nella consapevolezza dei servizi resi anziché nella ricerca della gloria. Nell'*Africa* il Petrarca riprende i temi del *Somnium Scipionis* di Cicerone (dopo aver sostituito l'Africano Maggiore al Minore), e afferma che a nessuno è riuscito a estendere la propria fama in tutto il mondo. È un'insania desiderare di eternare il proprio nome perché tutto ciò che noi crediamo che debba durare in eterno passerà rapidamente. Solo la virtù può durare, ignara di tramonto. Essa apre la via al cielo... «Clara quidem libris felicibus insita vivet / fama diu, tamen ipsa suas passura tenebras» (Certo più a lungo vivrà la fama affidata ai felici libri, tuttavia anch'essa soffrirà le sue tenebre). Cf. F. Petrarca, *Rime, trionfi e poesie latine* a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano-Napoli, «La letteratura italiana. Storia e testi», vol. 6, pp. 626 e 635.

² Cf. *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, per P. S. Allen, H. M. Allen, H. M. Garrod, Oxonii 1906-1958, in voll. 12, Vol. III, p. 104, lettera N° 683.

³ Ibidem, vol. III, lettera 699, p. 126.

manoscritto corroso dal tempo, i poeti che solleticavano le orecchie degli stolti con favole ridicole, e non solo promettevano l'immortalità a se stessi, ma anche agli altri, ed i cultori della retorica e tutti coloro che andavano a caccia della fama pubblicando libri, o scrivendo lettere, versi ed encomi, complimentandosi con i nomi di Alceo e di Callimaco, o anche scegliendosi l'antagonista che coprivano di invettive, credendo di giungere alla fama in quel modo, mentre la confusa moltitudine non sapeva a chi assegnare la palma della vittoria». Lo Skelton, insensibile ai feroci attacchi rivolti da Erasmo a tutti coloro che aspiravano alla fama, segue il Petrarca e Thomas More e afferma il suo diritto alla gloria acquistata attraverso le opere letterarie composte durante una lunga vita operosa. Il suo atteggiamento così diverso dalla modesta reticenza di Chaucer e degli altri poeti medievali inglesi, e dalla sua stessa reticenza nelle prime opere, deriva dal confluire di elementi medievali e rinascimentali maturati negli ultimi anni nella mente del poeta. Lo Skelton del resto non è l'unico poeta in cui atteggiamenti medievali si fondono con idee rinascimentali, ma egli è il primo in cui questa fusione appare evidente. Quel confluire di elementi si trova anche in Wyatt e persino nella *Faerie Queene* di Spenser¹.

Poiché non esiste un commento sistematico della *Garland of Laurel*, esaminiamo brevemente l'opera per poter meglio stabilire le fonti di cui il poeta s'è servito. L'analisi ci condurrà alla sorprendente scoperta che il poeta inglese non solo conosceva il Petrarca, come egli stesso ammette nel poema, ma che trasse ispirazione da più di uno dei suoi poemetti, e cioè dall'*Africa*, dai *Trionfi* e dalle *Canzoni*. Vedremo anche che egli seppe mettere in rilievo gli elementi autobiografici che contribuiscono a fare della *Garland* il suo testamento spirituale e che testimoniano della sua partecipazione alle più vive correnti letterarie del tempo; e vedremo che per primo tra i poeti inglesi egli diede forma poetica a idee filosofiche che saranno riprese e ampliate dai maggiori poeti del periodo elisabettiano, come l'idea platonica della giustizia e la visione platonica che unisce la bellezza naturale al piacere intellettuale, idee che Erasmo in quegli anni aveva derivate dai

¹ Cf. Edmund Spenser, *Faerie Queene*, Libro IV, Canto X.

dialoghi di Platone e aveva a più riprese trattate nei suoi *Dialoghi*.

Cominciamo dunque con un'analisi tematica. Il poema si può dividere in sei parti: la prima (vv. 1-35) è formata dall'introduzione alla visione; la seconda (vv. 36-280) dalla descrizione del padiglione di Pallade, dal suo colloquio con la Regina della Fama sull'opportunità di ammettere il poeta nella Casa della Fama, sulla retorica e i meriti di Demostene e le sconfitte di Eschine, sul concetto di giustizia e sulla gloria acquistata con i libri. Nella terza parte (vv. 281-534) è descritta la processione dei poeti, dei filosofi e dei drammaturghi dell'antichità incoronati di alloro chiamati a partecipare alla grande assise perché decidano sull'ammissione dello Skelton alla Casa della Fama; l'incontro con i poeti Gower, Chaucer e Lydgate, i quali guideranno lo Skelton nel Palazzo della Fama, nella « court of array » cioè, in cui la Regina dà udienza a coloro che le portano le notizie da tutte le parti del mondo. La quarta parte (vv. 535-822) è formata dall'incontro del poeta con Dame Occupation, la segretaria della Regina della Fama, alla quale le tre guide affideranno il poeta nel Palazzo della Regina. Mentre si prepara la grande assise, la donna conduce il suo protetto all'aperto in una vasta distesa circondata da alte mura alle cui porte preme una folla di aspiranti provenienti da tutti i paesi del mondo. Dall'alto delle mura il poeta ha la visione del giardino idealizzato con al centro il lauro e la fenice immortale, le Driadi e le Muse e Flora che danzano e intrecciano ghirlande al suono di una musica divina, mentre in un angolo il Sordo Rancore cerca di distruggere l'armonia con note stonate. Salendo una scala che da quel giardino si parte, Dame Occupation accompagna il poeta nella « chamber of estate » della contessa di Surrey (vv. 766-822), la quale ordina alle sue dame di ricamare una ghirlanda per l'incoronazione del poeta stesso. La quinta parte (vv. 823-1085) è formata dalle liriche scritte in onore della contessa e delle sue dame. La sesta, infine, (vv. 1086-1520), è costituita dalla descrizione della grande assise dei poeti nella Casa della Fama, dalla lettura delle opere dello Skelton scritte nel bel libro dei ricordi di Dame Occupation, dal risveglio del poeta al grido di trionfo della turba che accompagna la fine della lettura, dall'*Envoy* finale e da alcuni versi tradotti dal francese.

Colpiscono nella *Garland* l'eloquenza tutta rinascimentale dei colloqui, l'abbondanza delle allegorie, che hanno anch'esse un carattere rinascimentale, e quell'insistere sui simboli della gloria e dell'immortalità, come l'alloro, la fenice, la ghirlanda, la sfilata dei poeti immortali, la freschezza delle liriche in un poeta meglio noto per le satire amare e taglienti e le invettive spietate, con cui copre di ridicolo i suoi avversari, e i riferimenti autobiografici. Alcune scene ricordano, col loro procedere discorsivo, la vena realistica del poeta, come la scena dei postulanti nella Casa della Fama e quella dei feriti dinanzi alle mura. In altre scene si affaccia la vena ironica del poeta in quella fusione del serio e del comico che è alla base dei *Dialoghi* di Luciano, ammirati e tradotti dagli umanisti inglesi, e che si presenta nello Skelton nel momento stesso in cui, prendendo per modello una *Canzone* del Petrarca, egli sembra volersi astrarre dal mondo e dare corpo a un'opera poetica non contaminata dalle sollecitazioni della vita reale, mentre gode la quiete del castello di Sherriff-Hutton, ospite della famiglia dei conti di Surrey.

Nell'edizione originale di Faukes (1523), su cui si basa la mia analisi, sotto il ritratto del poeta, si trovano i seguenti versi latini:

Eterno mansura die dum sidera fulgent,
Aequora dumque tument, hoec laurea nostra virebit:
Hinc nostrum celebre et nomen referetur ad astra,
Undique Skeltonis memorabitur alter Adonis¹.

Dopo questo epitaffio, di chiara ispirazione umanistica, la *Garland* si apre, secondo la tradizione medievale, con una notazione schematica della natura. Lo Skelton ci dice che in un giorno d'inverno², « Arectyng my syght toward the zodyake » (v. 1), passeggiando per un bosco, che ricorda la selva dantesca e la foresta di *The Book of the Duchess* di Chaucer, intento a meditare sulla caducità delle cose umane, egli si addormenta, non accanto a una fontana zampillante, come Chaucer, ma appoggiato al tronco

¹ Fintanto che le stelle brilleranno di luce eterna e i mari si gonfieranno questi lauri saranno sempre verdi; il nostro illustre nome sarà tradotto al cielo e Skelton sarà ricordato dovunque come un secondo Adone.

² Cf. H. L. R. Edwards, *Skelton*, Londra 1949, pp. 227-28.

di una grossa quercia abbattuta. La descrizione orrida della cupa foresta, che rappresenta ovviamente il mistero dell'anima nella sua espressione più elementare, è seguita da quella di un magnifico padiglione tutto decorato di pietre preziose e dal pavimento d'oro brunito, che richiama alla mente la descrizione della reggia di Alcinoò dalla soglia di bronzo e dalle pareti fregiate di ceruleo metallo¹. Nel padiglione la Regina della Fama intercede presso Pallade affinché Skelton venga ammesso alla sua corte per essere incoronato poeta a ricompensa di una vita dedicata allo studio:

Bycause that his tyme he studyously hath spent (v. 60)

e alla poesia:

. . . he hath tastid of the sugred pocion
Of Elyconis well, refresshid with your grace² (vv. 57-59)

La Regina della Fama ottiene il consenso di Pallade dopo un lungo dialogo, in cui si afferma che ha diritto alla fama chi, come aveva già detto il Petrarca nell'*Africa*, ha dato esempi di virtù come Catone, che ha scritto opere degne di essere tramandate ai posteri, o chi ha dato prova di grande abilità retorica, come Demostene, il quale con la sua eloquenza seppe distruggere Eschine, o chi ha contribuito allo sviluppo della filosofia, come Aristotele:

Queene of Fame to Pallas

For how shulde Cato els be callyd wyse,
But that his bokis, which he did deuyse,
Recorde the same? or why is had in mynde
Plato, but for that he left wrytynge behynde,
For men to loke on? Aristotille also
Of phylosophers callid the principall, (vv. 123-28)

Demostenes, that oratour royall,
That gaue Eschines such a cordyall,
That bannisshed was he by his proposicyoun
Ageyne whome he cowde make no contradiccyoun? (vv. 130-33)

¹ Cf. *Odissea*, VII.

² Tutte le citazioni rimandano all'edizione di Faukes del 1523, e la numerazione dei versi a quella del Dyce, *The Poetical Works of John Skelton*, Londra 1843.

Da un confronto di questi versi con un brano tratto dai *Trionfi* del Petrarca, risulterà che la fonte del brano inglese è proprio l'opera del Petrarca:

Dopo venia Demostene che fori
è di speranza ormai del *primo loco*,
non ben contento de' secondi onori;
un gran folgor pareva tutto di foco;
Eschine il dica che 'l potto sentire,
quando presso al suo tuon parve già fioco.

(*Triumphus fame*, III, vv. 22-27)

Codesti versi appartengono alla redazione più nota del *Triumphus fame*. Nella redazione che il Petrarca aveva rielaborato¹ essi si presentano modificati come segue:

Poi contendea Demostene ed Eschine:
ciascun con sì tagliente e con sì arguta
lingua ch'udendo lor querele tante
Grecia mi parve sbigottita e muta.

(*Triumphus fame*, altra redazione, III, vv. 27-30)

Lo Skelton annette grande importanza al tema della retorica perché la poesia è anche retorica, ma non perde mai di vista il tema principale, che è quello della fama acquistata con i libri. Questo tema è ispirato chiaramente al sogno di Scipione con cui inizia l'*Africa* del Petrarca, e non certamente all'opera di Macrobio, alla quale lo Skelton accenna nel suo poema. Macrobio non parla mai della possibilità di acquistare fama con i libri, come del resto non parla dell'abilità di Demostene e del destino di Eschine, condannato a perdere contro un avversario imbattibile nell'arte oratoria. Lo Skelton attinge qui nuovamente alla tematica del Petrarca, come conferma il dialogo tra Pallade e la Regina sulla ingiustizia delle scelte. Pallade, che parla per il poeta, si lamenta

¹ Cf. Petrarca, *Rime, trionfi e poesie latine*, Ricciardi, Milano-Napoli, s. d., p. 544 per il *Triumphus fame*, e p. 573 per l'altra redazione del cap. III del *Triumphus fame* « che R. Weiss ha reso nota da un codice del British Museum (*Un inedito petrarchesco*, ediz. di "Storia e letteratura", Roma 1950) », e che giunse a Robert Harley nel 1724.

che talora venga elevato alla fama chi ne è indegno e ignorato chi si distingue per virtù e capacità:

... lytell or nothing ye shall here tell
Of them that haue vertue by reason of cunnyng,
Whiche souerely in honoure shulde excell (vv. 197-99)

Indubbiamente questi versi echeggiano le parole del Petrarca: «Una manere potest occasus nescia virtus»... «Illecebris trahat ipsa suis pulcerrima virtus»¹. («Solo la virtù può durare, ignara di tramonto»... «La solā virtù, bellissima, ti attragga con le sue seduzioni»). I versi esprimono la teoria generalmente diffusa tra gli umanisti del tempo dello Skelton che la fama dev'essere accompagnata dalla virtù. Tuttavia, nella quarta parte il poeta troverà un'altra soluzione perché egli sostituisce la virtù con la figura allegorica dell'occupazione costante. Alla fine del dialogo Pallade accetta la petizione della Regina della Fama, e acconsente che il poeta venga ammesso alla corte della Regina della Fama, se saprà dimostrare di non aver trascorso la vita nell'ozio. La dea fa squillare le trombe della fama per far accorrere i poeti antichi a giudicare il nuovo venuto e ad assistere alla sua incoronazione e al suo trionfo. Il loro rapido fluire è reso con una bella similitudine degna di Omero e di Dante:

Lyke to the boryall wyndes whan they blowe,
That towres and townes and trees downe caste,
Droue clowdes together lyke dryftis of snowe;
The dredefull dinne droue all the rowte on a rowe (vv. 261-64)

Invece delle statue dei poeti, allineati lungo le pareti, come nella *House of Fame* di Chaucer, lo Skelton, seguendo il modello offertogli dal Petrarca nel *Triumphus fame*, descrive la turba viva, attenta e partecipe dei poeti che si avvia verso il Padiglione di Pallade. Il loro ingresso è accompagnato dal canto dolcissimo dei menestrelli. La descrizione di quella musica ricorda le note che accompagnavano l'ingresso degli splendidi cortei delle maschere del tempo di Enrico VIII² e conferma la competenza che lo

¹ Petrarca, *Africa*, vv. 425, 477, pp. 634 e 636 dell'edizione Ricciardi, cit.

² Cf. Glynne Wickham, *Early English Stages, 1300 to 1660*, Londra 1959, vol. I (1300 to 1576), pp. 217-18.

Skelton, a giudicare dalle sue liriche composte per musica, possedeva in questo campo. Alcuni versi della *Garland*, che qui trascriviamo, sono un vero e proprio saggio sulla musica:

A murmur of mynstrels, that suche another
Had I neuer sene some softer, some lowder;
Orpheus, the Traciane, herped meledyously
Weth Ampion, and other Music of Archady (vv. 270-73)

In codesti versi la concezione della melodia è profondamente diversa da quella più elementare di Chaucer nella *House of Fame*, dove si trovano i seguenti versi:

Ther herde I playen on an harpe
That sowned bothe wel and sharpe,
Orpheus ful craftely (vv. 1201-3)

Chaucer si limita a dire che la musica di Orfeo è «wel and sharpe... craftily», mentre nel poema dello Skelton si sente una partecipazione personale alle note della musica assai più viva e vibrante. La descrizione dello Skelton attesta il progresso fatto dalla musica dalla fine del secolo XIV all'inizio del secolo XVI¹, mentre infatti per Chaucer la musica è «sharp» e «crafty», per lo Skelton è melodiosa, intonata e forte a un tempo e, a seconda dei momenti, armoniosa. Nella saffica latina dell'*Orfeo* il Poliziano aveva, nel 1471, esaltato la musica e la parola vincitrice degli uomini e delle cose e lo Skelton, che avvertiva le sollecitazioni della cultura umanistica, ci dice che la forza della musica è così intensa da trascinare nel vortice del suo ritmo anche le grosse querce che, nella sua descrizione, si trasfigurano, si animano e partecipano coi loro movimenti al ritmo della danza:

... in the forest was none so great a tre
But that he daunced for ioye of that gle (vv. 277-78)

Lui stesso, spinto da un impulso interiore, balza in piedi e si dirige verso il padiglione di Pallade, dinanzi al quale si snoda la lunga processione dei poeti e dei dotti dell'antichità, guidati da Febo, il quale implora ancora l'amore di colei che ora è medi-

¹ Per lo sviluppo della musica vedi Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Londra 1954, cap. 15, pp. 763-883.

cina agli uomini e alloro ai poeti. La favola di Dafne, opportunamente inserita, serve a sottolineare come tutti quei poeti portino la corona di alloro. La sfilata dei « poetis laureat »¹ occupa ben sessantanove versi della *Garland* (vv. 323-392) e riprende il tema del cap. III del *Triumphus fame* del Petrarca, e come Petrarca, lo Skelton fa passare dinanzi ai nostri occhi gli esponenti più famosi della filosofia e della letteratura antica incoronati di alloro. Il *Triumphus fame* è un poemetto formato da lunghi elenchi di uomini illustri, di re e di donne dell'antichità mostrati al poeta dalla Morte. All'inizio del III cap. appare una bella e gloriosa donna (la Fama) – assai simile alla Regina della Fama della *Garland* – seguita alla sua destra dalla schiera dei condottieri e a sinistra dalla schiera degli uomini di studio:

Poi che la bella e gloriosa donna
così ornata giunse da man destra,
volsimi a l'altra del suo onor colonna,
e vidi a quella man gente selvestra,
tacita e grave, che pensando avea
fatta al ciel cò l'ingegno alta fenestra

(*Triumphus fame*, cap. III redazione rielaborata, vv. 1-6)

Il trionfo è diviso in tre parti: la terza parte è formata dall'elenco dei poeti e degli scrittori dell'antichità, che il Petrarca cita con breve commento né più né meno come fa lo Skelton, dinanzi al quale sfilano « Fyrst old Quintilian with his Declamations »; che rivela nello Skelton l'interesse per Quintiliano, così vivamente sentito già dal Poliziano; poi sfilano Teocrito, Esiodo, Omero; Cicerone, « Prynce of eloquence » (v. 330); Giovenale, le cui satire « men makythe to muse » (v. 340); Orazio « with his new poetry » (v. 352); Terenzio « the famous comicar » (v. 353);

¹ Dice il Dyce, vol. II, p. 307 dell'op. cit., che per « poet laureat » si intendeva chi aveva conseguito la laurea in grammatica. Lo studio includeva anche la retorica e la versificazione. Egli aggiunge che la parola « poeta » veniva applicata anche a chi scriveva in prosa. Cf. Palsgrave, *Lesclar. de la Lang. Fr.*, 1530, vol. LV (Table of Subst.). Per lo Skelton, a mio avviso, le parole « poetis laureat » hanno a questo punto del poema un significato diverso e nuovo. L'alloro, infatti, non ha più un riferimento accademico, ma circonda il capo di chi ha acquistato grandi meriti nel campo delle lettere, come la sfilata di tutte quelle figure di antichi illustri fa capire. Il significato che lo Skelton conferisce alle parole ha pertanto un valore rinascimentale.

Macrobio « that did trete / Of Scipions dreame » (vv. 367-8); e poi ancora Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio, Livio, Seneca e tanti altri, la cui conoscenza è vanto dell'*iter* spirituale e dell'erudizione dello Skelton. E poi ancora Giovanni Boccaccio « with his volumys grete » (v. 365) e Poggio « that famous Florentine / Mustred ther amonge them with many mad tale » (vv. 372-73); Plutarco e Petrarca, riuniti per l'allitterazione e definiti « two famous clarkis » (v. 378), tutti citati con uguale riverenza, e infine i tre grandi poeti medievali inglesi Gower, Chaucer e Lydgate, i quali di Skelton lodano l'attività di filologo e di poeta e la « busy diligence », con cui ha cercato di abbellire la lingua inglese:

Bycause that ye encrese and amplyfy
The brutid Britons of Brutus Albion (vv. 404-5)

Del capitolo III del *Triumphus fame* esistono due redazioni: quella generalmente nota, e quella recentemente scoperta dal Weiss¹. Lo Skelton dovrebbe aver conosciuto la seconda redazione, che il Petrarca rielaborò, insoddisfatto della prima. Solo nella seconda stesura si trova il verso seguente:

Di lauro avea ciascun la fronte cinta (v. 55)

di cui lo Skelton si è servito nel seguente verso della *Garland*, dove si parla della corona di alloro di Febo:

Of laurel; leuis a cronell on his hede (v. 288)

L'influsso di Petrarca si avverte anche nel distico:

All famous poetes ensuyng after me
Shall wear a garlande of this laurel tre (vv. 321-22),

in cui Febo stabilisce che tutti i poeti che lo seguiranno, d'ora in poi, dovranno portare la corona di alloro².

¹ Cf. R. Weiss, *Un inedito petrarchesco*. Roma 1950. Vi è riprodotto il cap. III ricavato dal Codice Harleiano 3264 (British Museum).

² Nella *House of Fame* di Chaucer alcuni postulanti hanno in testa la corona: « And somme coroned were as kynges / With corounes wrought ful of losenges » (vv. 1316-17), ma si tratta di corone d'oro e non di lauro. Del resto i critici di Chaucer negano che il poeta abbia conosciuto il *Triumphus fame* del Petrarca. Solo Brusendorff ha tentato di dimostrare che Chaucer cono-

Non deve peraltro meravigliare che lo Skelton conoscesse le opere del Petrarca. La dittatura letteraria che questi esercitò in Europa dalla sua incoronazione in poi, contribuì al progresso letterario che si estese anche in Inghilterra. Già Chaucer nel suo *Monk's Tale* aveva chiamato il Petrarca suo maestro, il che dimostra che le sue opere erano arrivate in Inghilterra. Si trovavano infatti nella biblioteca del duca Humphrey of Gloucester¹, il quale donò i suoi libri all'Università di Oxford, dove lo Skelton studiò; in quella di William Grey, che lasciò al Balliol College i suoi libri, tra i quali c'erano le opere del Petrarca, di Poggio Bracciolini e del Bruni, acquistate a Firenze e a Ferrara²; e si trovavano nella biblioteca di William Grocyn a Maidstone, vicino Londra, dove quel vecchio letterato si stabilì negli ultimi anni della sua vita³. Tra il 1474 e il 1501 si ebbero in Italia molte edizioni dei *Trionfi* e Aldo Manuzio stampò in-folio a Venezia nel 1501 *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca* e nel 1514 *Il Petrarca* in-8° e nel 1521 fece un'altra edizione⁴. *I Trionfi* furono tradotti in francese da G. de Forge e pubblicati a Parigi nel 1514⁵ e in inglese da Henry Parker (1476-1556), cortigiano e scrittore⁶. La loro conoscenza era così diffusa in Inghilterra che, pochi anni dopo Roger Ascham, nel suo *Schoolmaster*, protesta: « Our Englishmen Italianated have more in reverence the *Triumphes* of Petrarch than the Genesis of Moyses ». La scoperta che lo Skelton non solo conoscesse le opere del Petrarca, ma che ne fosse direttamente influenzato al punto da inserirne qualche brano nella sua *Garland*, conferma che già prima del

scesse l'opera di Petrarca, ma la sua dimostrazione non è stata giudicata convincente (Cf. F. N. Robinson, *Chaucer*, Londra, s. d., p. 887).

¹ Cf. Henry Anstey, *Munimenta Academia*, « Catalogue », pp. 770-72.

² Cf. Peter Borghesi, *Petrarch and his Influence on English Literature*, Bologna 1906, p. 19.

³ Cf. *Linacre's Catalogue of Books belonging to William Grocyn in 1520*, che si trova in *Collectanea*, second series, ed. by Montague Burrows, Ox., 1890. A p. 321 si trova la registrazione: « Franciscus Petrarca Memorandorum p. in pr. (Printed before 1500 n. d.), a p. 324: Petrarcha ».

⁴ Gustav Fock, *Bibliotheca Aldina*, Leipzig 1921 (?). (Si trova nel British Museum).

⁵ Petrarca, *Trionfi* translated by G. de la Forge, Paris 1514 (Br. Mus.).

⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

Wyatt c'era in Inghilterra un interesse diretto per la poesia del Petrarca e dimostra ancora una volta quanto viva fosse la partecipazione dello Skelton alla poesia che fioriva in Europa. Il suo interesse si desume poi anche dalle analogie tra certi episodi della *Garland* e alcuni brani della *Divina Commedia* che, se non appariranno sufficientemente documentabili, sono tuttavia basati su ricerche precise e confronti diretti fatti sulle belle edizioni della fine del Quattrocento e dell'inizio del Cinquecento, che si trovano al British Museum. Già John Leland, il famoso antiquario inglese e bibliotecario di Enrico VIII, sostiene di aver visto nella biblioteca del Duca Humphrey of Gloucester un commento latino dell'opera di Dante di Giovanni de Serauala. Nel catalogo dei libri donati dal duca all'Università di Oxford, in data 25 febbraio 1443, figurano un *Commentaria Dantes* e un *Librum Dantes*¹. Con l'invenzione della stampa la poesia medievale acquistava improvvisamente nuova vita e così si ridestò anche l'interesse per la *Divina Commedia*, che alla fine del Quattrocento ebbe stampe in varie città dell'Italia². Se poi teniamo conto dei rapporti di amicizia esistenti tra William Grocyn, Thomas More, Erasmo e Aldo Manuzio, che spediva libri a Erasmo anche quando egli non si trovava più in Italia, si deve supporre che molti libri stampati in Italia siano arrivati in Inghilterra in quegli anni. Purtroppo nessuna delle opere di Dante figura nel catalogo dei libri di Grocyn fatto dal Linacre. L'edizione che,

¹ Cf. Henry Anstey, *Munimenta Academia*, Part II, dove si trova il « Catalogue of the Books given to the University by Humphrey Duke of Gloucester, Febr. 25, 1443 », pp. 771-72.

² Della *Divina Commedia* esistono anche le edizioni di Johanni Numeister, Foligno 11 aprile 1472, fol.; di Federico Veronensi, Venezia 1472; di Guido Terzago, Milano 1477-78; di Francisco del Tuppo, Napoli 1478 (?); di Nicolo di Lorenzo della Magna, illustrata e commentata dal Landino, Firenze 1481; la famosa edizione illustrata, commentata dal Landino a opera dei tipografi Bernardino Benali e Matthio da Parma, Venezia 1491 e l'edizione emendata da Piero da Fighino con illustrazioni pubblicata lo stesso anno. Le incisioni di quella edizione si ritrovano nell'edizione fatta da Bartholomeo de Zanni da Portese, Venezia 1507, fol., col commento del Landino; l'edizione per Bernardino Stagnino da Trino de Monferra, Venezia 1512, in-4°; e *Le terze rime di Dante* dell'edizione aldina del 1502 e l'altra edizione anche di Aldo Manuzio, Venezia 1515, con la pianta dell'Inferno, e tante altre.

secondo me, potrebbe aver esercitato qualche influsso sullo Skelton è quella impressa a Venezia per Bartholomeo da Zanni MDVII, con il commento di Cristoforo Landino emendato da Pietro da Figino, in cui tutte le pagine sono piene di commento in italiano e di illustrazioni basate su disegni del Botticelli, e solo al centro della pagina si trovano i versi di Dante. Lo Skelton potrebbe averne tratto l'idea di farsi guidare nella Casa della Fama dai tre poeti inglesi, e dall'illustrazione del Canto XXX del *Purgatorio*, in cui sono raffigurati Dante, Stazio e Beatrice, potrebbe aver preso l'idea di farsi guidare da Dame Occupation. L'illustrazione al Canto VI del *Paradiso*, che rappresenta una città sulle cui mura è scritto ROMA, potrebbe avergli offerto lo spunto della lettera A posta sulla porta di Anglia nella descrizione del « field ». L'idea della folla, che si accalca fuori delle mura potrebbe essergli venuta alla vista dell'incisione che illustra il Canto VIII del *Paradiso*. Si tratta ovviamente di motivi esteriori, perché anche lo Skelton, come già Chaucer, rifuggiva dalle visioni mistiche. Che Dante suscitasse qualche interesse negli umanisti appare chiaro da una frase di Erasmo, il quale il 13 giugno del 1521 scriveva a Jodocus Jonas: « Habet gens Britannica qui hoc praestiterunt apud suos quod Dantes ac Petrarca apud Italos ». Allen ritiene che Erasmo, parlando di scrittori che avevano redatto le loro opere nella lingua comune, paragoni qui Gower e Chaucer a Dante e Petrarca¹.

Ritornando all'analisi tematica, vediamo che, dopo aver salutato con effusione lo Skelton, i tre poeti inglesi Gower, Chaucer, Lydgate gli annunziano che hanno l'intenzione di ricompensarlo della sua attività di filologo e poeta, conducendolo alla presenza della Regina della Fama, dove gli è stato assegnato un posto: « In whose court poynted is your place » (v. 420). Il poeta si mostra dapprima reticente e schivo, poi si lascia spingere nel Padiglione di Pallade. La dea ordina ai tre poeti di condurre Skelton alla presenza della Regina della Fama. Il palazzo è magnifico e ricorda le porte istoriate del tempio di Febo a Cuma²,

¹ Cf. *Opus Epistolarum Des Erasmi* (1519-1521), vol. IV, p. 515. È la lettera in cui Erasmo fa la biografia di Colet, dopo la morte del suo grande amico.

² *Eneide*, libro VI.

certe immagini di *The House of Fame* di Chaucer, il Field of Cloth of Gold, che lo Skelton potrebbe aver visto se accompagnò Enrico VIII in Piccardia nel 1520 per assistere allo splendido torneo con cui venne festeggiato l'incontro tra Enrico VIII e Francesco I¹. Nella letteratura cavalleresca e in quella rinascimentale i poeti facevano sfoggio di abilità e di fantasia nel descrivere le tende, le sale, i castelli, i padiglioni istoriati (come per esempio quello che Luciana regala a Rinaldo nel *Morgante* del Pulci). I poeti rinascimentali, influenzati dal neoplatonismo, descrivevano palazzi e giardini meravigliosi e quell'influsso si avverte anche nella *Garland* dello Skelton, quando egli descrive il Padiglione di Pallade e il Palazzo della Regina. Egli fa sfoggio anche della sua conoscenza dell'architettura gotica, che rifiorì, per breve tempo, nel periodo in cui egli visse, e della conoscenza degli interni dei palazzi Tudor, e ce ne dà un saggio nella terza parte del poema. Sotto un ricco baldacchino, collocato in mezzo alla sala « hangid with clothes of arace » (v. 475), e piena di drappaggi di seta e d'oro, è seduta la Regina della Fama, rilucente e bella, come la Fama nel *Triumphus fame* di Petrarca, assai diversa dalla mostruosa « Goddess of Renoun or of Fame » di Chaucer. Tuttavia come la Fama nel poema di Chaucer, anche la Regina della Fama di Skelton è circondata da postulanti venuti da tutte le parti del mondo per raccontarle gli ultimi avvenimenti e per chiederle favori. Con ironia tutta rinascimentale lo Skelton contrappone a quello splendore regale il pigiarsi dei postulanti, le loro trovate per avere la precedenza, e sottolinea la scarsa attendibilità delle notizie che le portano da tutte le parti del mondo: « From Naples, from Navern, and from Rouncevale » (v. 495). Con il senso acutissimo della realtà che gli è proprio, il poeta descrive « Of the high court the daily business » e conclude affermando che alcuni postulanti dicevano il vero, altri mentivano, altri ancora venivano per adulare o per spiare. I due atteggiamenti che caratterizzano quasi tutte le opere dello Skelton si ritrovano anche qui: uno teso alla notazione realistica e l'altro di adesione a un'aspi-

¹ Nel Palazzo di Hampton Court esiste un quadro del cinquecento, che rappresenta 'The Field of Cloth of Gold' con tende e padiglioni d'oro, un palazzo in stile Tudor, e un castello.

razione idealistica, che si scopre più chiaramente nella quarta parte della *Garland*. Le immagini realistiche si cancellano quando il poeta si trova in presenza di Dame Occupation. Come la guida di Dante accompagna il poeta fino al cospetto di Matelda e poi scompare, così i poeti inglesi si accomiatano dallo Skelton solo quando lo avranno affidato alle cure di una donna gentile, Dame Occupation, una chiara figura allegorica, che gli viene incontro sorridendo. Essa regge sotto il braccio un prezioso codice miniato dalla pesante copertina d'oro in cui sono registrate anche le opere di Skelton. Appena ella scorge il poeta si rivolge a lui con una splendida similitudine:

Occupacyoun to Skelton

Lyke as the larke vpon the summers day,
Whan Titan radiant burnisshith his bemis bryght,
Mountith on hy with her melodious lay,
Of the soneshyne engladid with the lyght,
So am I supprysyd with pleasure and delight
To se this howre now, that I may say,
How ye ar welcome to this court of array. (vv. 535-41)

Con questi versi la donna esprime il piacere e la sorpresa che prova a rivedere il poeta, il quale, in mezzo alle difficoltà della vita (forse allude al periodo che egli ha trascorso in solitudine a Diss), si era rifugiato nello studio e l'aveva servita con « true perseveraunce ». Essa ricorda inoltre di averlo già conosciuto scoraggiato e deluso per le difficoltà che incontrava nel mondo, come ella dice con chiara metafora:

Of your acquaintance I was in tyme past,
Of studyous doctryne when at the port salu
Ye fyrst aryvyd; whan broken was your mast
Of worldly trust (vv. 540-43)

Dopo aver promesso al poeta di far conoscere il suo nome fino ai confini della civiltà, Dame Occupation lo conduce in una vasta distesa circondata da mura fortificate, in cui sono praticate mille porte che danno accesso a tutti i paesi del mondo. Queste porte ricordano quelle del nobile castello dantesco. Il poeta si ferma dinanzi alla porta che reca la lettera A, che sta per ANGLIA, per leggere la scritta latina su cui un leopardo rampante (l'emblema dello scudo del re d'Inghilterra) poggia la zampa. Invi-

tato dalla donna a seguirla, il poeta sale sul muraglione e, sporgendosi a guardare di là di quel recinto, scorge una folla di aspiranti alla fama che invano preme alle porte, che restano chiuse. Sono ribaldi di tutte le categorie: « dicers », « tumblers », « furtherers of love », « brainless blinkardes », « Pope-holy hypocrite », giocatori, acrobati, mezzani, sciocchi, ipocriti, che si fingono stolti e vorrebbero essere savi. Mentre Dame Occupation è ancora intenta a descrivere al poeta i tristi aspiranti alla fama, si sente un colpo di cannone e la turba indietreggia e fugge: c'è chi è ferito all gambe, chi agli occhi, chi alla testa. Con pochi tratti il poeta ci dà immagini di un realismo sconcertante, come si vede dall'esempio seguente:

The blaste of the brynston blew away his brayn;
Masid as a marche hare, he ran lyke a scut (vv. 631-32)

Poi, come tra gli irosi del Purgatorio dantesco, una fitta nube avvolge la scena. Dante¹ paragona quel momentaneo oscuramento alla nebbia delle Alpi e alle nubi che offuscano il sole, lo Skelton lo paragona invece all'eclisse causato da una nube che copre la luna:

Sometyme, as it semyth, when the mone light
By meanys of a grosely endarkyd clowde
Sodenly is eclipsid in the wynter night
In lyke maner of wyse a myst did vs shrowde;
But wele may ye thynk I was no thyng prowde
Of that auenturis, whiche made me sore agast.
In derkenes thus dwelt we, tyll at the last
The clowdis gan to clere, the myst was rarified (vv. 644-51)

Dai riferimenti sin qui fatti sembra proprio che lo Skelton abbia conosciuto l'opera di Dante, o che per lo meno gliene sia stato tradotto qualche brano, o che si sia ispirato alle illustrazioni dell'edizione di Bartolomeo de Zanni², tanto la somiglianza di alcuni episodi è straordinaria.

¹ *Purgatorio*, Canto VI, vv. 142-45; Canto XVI, vv. 1-5; Canto XVI, vv. 1-9.

² Cf. nota 2, p. 15.

II

Se la nostra analisi dovesse fermarsi a questo punto, si escluderebbe l'aspetto lirico del poema. Estendendo invece l'indagine si giunge a constatare la presenza di brani lirici che fanno capo alla Canzone CCCXXIII del Petrarca, come ben presto vedremo. Quando, infatti, la nube si dirada il poeta si trova in un giardino dove la vita è idealizzata al sommo, lontana da ogni realtà terrena. Al centro c'è una fontana d'oro da cui zampilla l'acqua cristallina:

In the middis a coundight, that coryously was cast,
 With pypes of golde engusshing out stremes;
 Of cristall the clerenes theis waters far past,
 Enswymming with rochis, barbellis, and breemis,
 Whose skales ensilured again the son beames
 Englistered, that ioyous it was to beholde. (vv. 658-63)

In codesto giardino si trova il lauro e nella sua cima la fenice si prepara un fuoco fatto di ramoscelli d'olivo, che la distruggerà e la farà rinascere eternamente¹. Tutt'intorno vi sono alberi da frutta e fiori odorosi. Le Driadi immortali danzano con le Muse e con Flora intorno all'alloro al suono della musica di due personaggi tratti dall'Eneide²: Cyntheus e Iopas, i quali cantano canzoni antiche che parlano del sole e della luna e dell'origine degli uomini, delle bestie e delle stagioni in un succedersi di innumerevoli rime. H. L. R. Edwards³ ha sottolineato la bellezza del brano lirico del giardino, ma ritiene che il lauro sia il simbolo della poesia, e l'olivo il simbolo della pace perché, secondo lui, lo Skelton desiderava la pace con Wolsey. Questa tesi è improbabile perché il poeta aspira soprattutto alla gloria e ce lo dice continuamente. È più probabile che il lauro debba essere interpretato come il simbolo della gloria, gli alberi da frutta e i fiori come i simboli della poesia, e la fenice, ovviamente, come il simbolo dell'immortalità. Neanche l'interpretazione del Nelson⁴

¹ Cf. Ovidio, *Metamorfosi*, libro XV, vv. 393-402.

² Virgilio, *Eneide*, I, vv. 1202-13.

³ H. L. R. Edwards, *Skelton*, London 1949, p. 230.

⁴ William Nelson, *John Skelton, Laureate*, New York 1939, p. 198.

è soddisfacente poiché egli si limita a esaminare il brano partendo dalla convinzione che lo scopo del poeta sia semplicemente quello di descrivere il giardino e il castello della contessa di Surrey. Il brano lirico del giardino si basa invero — come ho potuto accertare — sulle sei visioni della *Canzone* del Petrarca « Standomi un giorno solo a la finestra ». La scoperta dell'adesione dello Skelton alle nuove correnti rinascimentali conferisce indubbiamente nuovo interesse al suo poema. Egli potrebbe aver letto la poesia nell'originale, se, come tutto lascia supporre, aveva qualche nozione dell'italiano, oppure potrebbe aver letto la canzone nella traduzione francese che sta alla base della prima versione inglese della lirica, che si trova nel volume *A Theatre for Worldlings*¹. Mi riferisco qui al primo libro di emblemi stampato in Inghilterra nel 1569 a cura di S. Iohn van der Noodt, che attribuisce la traduzione della *Canzone* a Theodor Roest. Le sei visioni del Petrarca sono chiamate epigrammi in quel libro e hanno a fronte altrettanti emblemi intesi a illustrare il testo.

Perché la dimostrazione che mi propongo di fare risulti convincente, ricercherò le analogie e le somiglianze che legano i versi dello Skelton a quelli del Petrarca. Si tratta in più punti di una traduzione solo indicativa e libera, in cui tuttavia i simboli e in parte anche l'atmosfera sono identici, mentre la conclusione differisce. Il Petrarca compose la *Canzone* delle sei visioni dopo la morte di Laura, per cui i versi finali di ciascuna visione sono improntati alla tristezza per la perdita della donna amata. Lo Skelton, invece, la cui anima non era tormentata da una angoscia analoga, chiude il brano con versi in cui si può ravvisare una sua aspirazione idealistica, subito distrutta dal ritorno alla realtà. Il brano lirico dello Skelton, in cui è più evidente il debito verso la lirica del Petrarca, va dal verso 652 al 686. Per rendere più convincente la mia tesi trascrivo prima i versi del Petrarca:

¹ Cf. *A Theatre for Worldlings* devised by S. Iohn van der Noodt, London 1569. A proposito di questo libro Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, London 1948, scrive a p. 51 che la traduzione inglese della *Canzone* del Petrarca era attribuita a Theodor Roest, ma che « When the *Complaints* were published in 1591, Spenser included in them the versions of the translation in the *Theatre* ». L'affermazione della Freeman conferma quindi che la *Canzone* delle sei visioni del Petrarca interessò molto i poeti inglesi, tra cui anche Edmund Spenser.

In un boschetto novo i rami santi
 fiorian d'un lauro giovinetto e schietto
 ch'un delli arbor pareo di paradiso,
 e di sua ombra uscian si dolci canti
 di vari augelli e tan'altro diletto,
 che dal mondo m'avean tutto diviso (vv. 25-30)

E poi i versi dello Skelton:

In an herber I saw, brought were I was,
 There birdis on the breere sange on euery syde (vv. 652-53)

Where I saw growing a goodly laurell tre,
 Enuerdurid with leuis contynually grene. (vv. 665-66)

Le forme metriche nei due componimenti sono diverse, ma le immagini sono identiche: nella visione del Petrarca c'è un boschetto, nel poema dello Skelton un « herber »; nei versi del Petrarca il lauro ha i « rami santi » ed è « giovinetto e schietto », in quelli dello Skelton è « goodly », « with leaves continually green »; nella poesia del Petrarca, dalla sua ombra « uscian si dolci canti di vari augelli » e in quella dello Skelton gli uccelli cantano sui rami « on every side ».

I versi della quarta visione del Petrarca, in cui ho riscontrato delle analogie con lo Skelton, sono i seguenti:

Chiara fontana in quel medesimo bosco
 sorgea d'un sasso, ed acque fresche e dolci
 spargea soavemente mormorando;
 al bel seggio riposto ombroso e fosco
 né pastori appressavan né bifolci,
 ma ninfe e muse, a quel tenor cantando (vv. 37-42)

Ed ecco la versione dello Skelton:

In the middis a coundight, that coryously was cast,
 With pypes of golde engusshing out stremes; (vv. 658-59)

Dryades there daunsid, vpon that goodly soile
 With the nyne Muses, Pierides by name (vv. 679-80)

... and rownd about the same
 Grene tre of laurell moche solacyous game
 They made (vv. 682-84)

La « chiara fontana », che sgorga da un sasso, è diventata nel poema inglese « a conduit » dalla forma bizzarra, fatto di cannelle d'oro

da cui scaturisce un'acqua più chiara del cristallo. Nella *Canzone*, intorno alla fontana ombrosa, si riuniscono le ninfe e le muse che accompagnano con il loro canto il mormorio delle acque. Nel poema dello Skelton le Driadi danzano con le muse intorno all'albero, intrecciando ghirlande. Nella quinta visione del Petrarca la fenice trova distrutto l'alloro e disseccata la fonte, ed esprime la sua tristezza volgendo « in sé stesa il becco », quasi sdegnando e poi sparisce:

Una strania fenice, ambedue l'ale
 di porpora vestita e 'l capo d'oro,
 vedendo per la selva, altera e sola,
 veder forma celeste ed immortale
 prima pensai, fin ch'a lo svelto alloro
 giunse ed al fonte che la terra invola (vv. 49-54)

Nel poema dello Skelton, invece, la fenice prepara un fuoco con ramoscelli d'olivo per distruggersi e rinascere ringiovanita e, ciò facendo, sparge nel giardino un profumo più balsamico dell'incenso:

Aboue in the top a byrde of Araby,
 Men call a phenix; her wynges bytwene
 She bet vp a fyre with the sparkis full kene
 With branches and bowghis of the swete olyue (vv. 667-70)

Le immagini e i simboli sono simili nei due brani, ma le conclusioni sono diverse. Nella lirica del Petrarca predomina la vena elegiaca, mentre nei versi dello Skelton si coglie quel silenzioso incanto che è indispensabile all'ispirazione lirica. Dame Occupation alla fine si rivolge al poeta per sapere se quell'atmosfera e quel giardino soddisfino al suo gusto. Egli risponde:

Questionles no dowte of that ye say;
 Jupiter hymselfe this lyfe myght endure;
 This ioy exceedith all worldly sport and play,
 Paradyce this place is of syngular pleasure:
 O wele were hym that herof myght be sure,
 And here to inhabite and ay for to dwele! (vv. 714-19)

Da questi versi pare intuire che per il poeta l'arte e la vita sono inconciliabili. Lontano dal tumulto del mondo la sua poesia è incontaminata dalle emozioni che di solito gli giungono dalla vita reale. In quell'atmosfera di silenzio e di contemplazione, di pia-

cere e di riposante delizia troverà nuova fonte d'ispirazione. La donna sottolinea questo atteggiamento quando gli rivolge i seguenti versi:

Here dwellith pleasure, with lust and delyte;
 Contynuall comfort here ye may fynde,
 Of welth and solace no thyng left behynde;
 All thyng conuenable here is contryuyd,
 Wherewith your spritis may be reuyuid. (vv. 709-13)

Ci troviamo qui in una situazione lirica¹ in cui, come spesso avviene quando lo Skelton cerca di toccare note eccelse, l'incanto è interrotto da una notazione grottesca che distrugge il sublime: c'è in quel giardino un personaggio misterioso, Envious Rancour, che si nasconde nella cavità di un albero e lì suona uno strumento musicale, dal quale cava note false per distruggere l'armonia circostante. Il poeta lo guarda incuriosito, ma la donna lo esorta a non trattenersi più a lungo e a seguirla.

Come con la guida di Beatrice Dante sale in Paradiso, così lo Skelton con la guida di Dame Occupation sale su per una scala a chiocciola per raggiungere la sala in cui sta la contessa di Surrey circondata dalle sue donne, come la madre di Nausica nell'*Odissea* all'arrivo di Ulisse, e come Beatrice dagli angeli nel paradiso terrestre. L'introduzione di un personaggio reale come quello della contessa non corrisponde, come fa notare l'Edwards², alla tradizione della poesia allegorica. Ma è evidente che lo Skelton, basandosi sui modelli offertigli da Dante e Petrarca, abbia voluto inserire nel suo poema, una figura di donna idealizzata, realmente vissuta, alla quale si avvicina con un sentimento di riverenza, ma non raggiunge mai, nella sua visione, la congiunzione dell'umano e del mistico e la visione estatica del *Paradiso* dantesco.

Nella casa della contessa di Surrey, donna colta e amante delle lettere, il poeta ha ritrovato la sua vena lirica e la consa-

¹ È la stessa atmosfera che si ritroverà nel IV libro della *Faerie Queene* di Spenser, il quale, com'è noto, conosceva la poesia di Skelton. Cf. Spenser, *Faerie Queene*, a cura di J. C. Smith, Oxford 1919, Book IV, Canto X, Stanze XXI-XXV, vol. 2, pp. 126-27.

² H. L. R. Edwards, *Skelton* cit., p. 229.

pevolezza dei suoi meriti di poeta, che la contessa sottolinea quando ordina alle sue dame di tessere e ricamare una ghirlanda fatta di seta e di foglie di alloro per incoronare il suo poeta:

A cronel of lawrell with verduris light and darke
 I haue deuysyd for Skelton, my clerke;
 For to his seruyce I haue suche regarde,
 That of our bownte we wyll hym rewarde (vv. 776-79)

Il dono della ghirlanda è stato interpretato da H. L. R. Edwards¹ come un riconoscimento della contessa per servigi politici che il poeta avrebbe resi alla sua casa. A noi sembra chiaro ormai che il tema fondamentale della *Garland* è l'amore di gloria del poeta e che quella ghirlanda di seta e di alloro deve servire alla sua incoronazione come ricompensa per una vita dedicata alla poesia e allo studio, come del resto risulta dai dialoghi più importanti dell'opera.

Nella quinta parte del poema Skelton compone le belle liriche che, con il loro agile ritmo, interrompono la struttura strofica della *Garland*. Balzano fuori, con una vivacità tutta rinascimentale, che ricorda la vena lirica del Poliziano, il fascino della natura e della bellezza muliebre. L'anziano poeta paragona le dame riunite ai fiori e alle erbe odorose, servendosi di luminose similitudini per fissare e differenziare le immagini soavi delle varie fanciulle. Una ha la testa circondata da un serto di maiorana:

With margerain ientyll,
 The flowre of goodlyhede,
 Enbrowdred the mantill
 Is of your maydenhede
 (da «To maystres Margery Wentworthe», vv. 906-9)

Un'altra ha la fragranza della rosa, il delicato profumo delle viole, il colore della margherita, la freschezza di un mattino di primavera:

My mayden Isabell,
 Reflaring rosabell.
 The fragrant camamell;
 The ruddy rosary,
 The soveraygn rosemary,
 The praty strawberry
 (da «To maystres Isabel Pennel», vv. 976-81)

¹ Ibid., p. 231.

Poi emerge una figura viva e potente di donna bella, simile al nobile falcone della torre:

Mirry Margaret,
As mydsomer flowre,
Ientill as faucoun
Or hawke of the towre

(da «To maystres Margaret Hussey», vv. 1004-7)

Occorre cogliere l'armonia d'insieme di queste liriche e delle altre, che non possiamo citare tutte, scritte in onore della piccola Elisabeth Howard, di Lady Mirriell Howard, di Anne Dakers, di Margaret Tylney, di Jane Blenner-Haiset, di Gertrude Statham e di Isabell Knyght, per apprezzare pienamente la grazia e la coerenza di una realtà sfumata di sogno, perfettamente aderente alla visione del giardino incantato, in cui il poeta ha trovato nuova fonte d'ispirazione. È un apparire e sparire di visioni, un inseguirsi di figure in un'atmosfera tiepida e serena. Il poeta gode di quella grazia che è sparsa dovunque e la delinea con un tocco che ne serba il profumo indelebile. Le liriche hanno una loro costante eleganza e si basano su un disegno metrico vario, abilmente congegnato. Il poeta ha, infatti, creato composizioni leggiadre dall'effetto tonale insolitamente gaio accentuato dal sapiente uso di termini onomatopeici, di allitterazioni, delle anafore e dal gioco delle vocali intrecciantesi nella composita armonia dell'assonanza e della rima semplice e doppia. Per la scelta degli aggettivi il poeta obbedisce a intrinseche esigenze espressive. Ogni parola vale a chiarire e a completare l'immagine e a sottolineare i più suggestivi e delicati particolari. Ecco «margerain ientyll» ed ecco «The prety strawbery», ecco «the souerayne rosemary», e «this mydsomer flowre». Abbondano le similitudini «load star of lyght» (in «To maystres Margaret Tylney»), «Ientill as faucoun». Vi abbonda anche l'uso del ritornello e delle allusioni mitologiche e leggendarie. La contessa è paragonata ad Argia, la nobile moglie di Polinice, alla prudente Rebecca, a Timarete, figlia del pittore Micone, alla coraggiosa Agrippina. E tutte le creature descritte hanno una loro viva umanità; sono vere come la natura, anche se spiritualizzate attraverso i riferimenti mitologici. Le liriche riflettono perciò la grande sensibilità lin-

guistica dello Skelton, la sua misura artistica, e la sua particolare personalità poetica, che è al centro del poema.

Dopo queste effusioni liriche il poeta riprende la narrazione. Uno squillo di tromba avverte che è tempo di ritornare nella Casa della Fama e Dame Occupation invita il poeta a mettersi la ghirlanda ricamata dalle donne. Al suo ingresso nella sala la Regina annunzia al poeta che ora comincerà la lettura delle sue opere che decreterà il suo trionfo poetico. La lettura dell'elenco delle opere dello Skelton occupa ben trecento versi della *Garland* e rappresenta la più sicura fonte d'informazione sull'attività letteraria del nostro poeta. Purtroppo molte opere citate sono andate perdute, ma quelle che sono pervenute fino a noi possono darci un'idea della varietà dei temi trattati. Quando Dame Occupation giunge alla lettura della *Biblioteca storica* di Diodoro, che lo Skelton nel 1485 aveva tradotto in inglese, un grido di trionfo parte da mille petti e il poeta si sveglia. La visione svanisce e si ritorna alla realtà. Alzando gli occhi egli vede che nel misterioso silenzio della notte Giano bifronte prepara l'almanacco per il nuovo anno.

Lo Skelton dovette attribuire grande importanza alla *Garland of Laurel*, se nei versi latini che si trovano alla fine del poema dichiara di non sentirsi ormai inferiore agli scrittori classici. Dalle sue parole trapela un orgoglio per l'opera compiuta che è sconosciuta agli scrittori inglesi del Medio Evo. Egli afferma di essere addirittura l'Omero, il Catullo, l'Adone del suo paese:

Ite Britannorum lux O radiosa, Britannum
Carmina nostra pium vestrum celebrate Catullum!
Dicite, Skeltonis vester Adonis erat;
Dicite, Skeltonis vester Homerus erat,
Barbara cum Latio pariter jam currite versu.

Questa effusione latina è la più aperta e vigorosa apologia della sua poesia che lo Skelton abbia mai scritto e la più aperta proclamazione del suo diritto alla gloria. Egli è certo di avere acquistato tanti meriti, che non proverebbe ormai alcun dolore se dovesse toccargli la sorte di dover affrontare gli attacchi della critica che, come non furono risparmiati a Virgilio e alla musa di Ovidio, non furono risparmiati neppure a Chaucer. Non pos-

siamo perciò accettare la tesi di T. Tillermans¹, secondo il quale nelle opere dello Skelton mancherebbe « the ego element », che caratterizza l'umanesimo rinascimentale e che anche nella *Garland* sarebbe ridotto al minimo, solo perché « Skelton leaves everything to be settled by Dame Pallas, as he is too dull-witted to speak for himself ». È vero che il poeta ricorre ai luoghi comuni della poesia medievale, ma ci sembra che egli abbia detto abbastanza per mettersi in evidenza ed affermare la sua personalità.

E che dire poi della chiara impostazione e del logico e coerente sviluppo tematico, della scioltezza del ritmo e della levigatezza del colore del linguaggio aulico dato dalle circonlocuzioni, dalle metafore, dalle similitudini, che costituiscono gli elementi essenziali dello stile ornato, che rivestono in modo così brillante i nuovi temi rinascimentali? Lo Skelton mette in scena tutto un complesso apparato di personificazioni, di figure mitologiche, di allegorie, di simboli noti alla tradizione medievale e alla poesia rinascimentale come la Fama, il Palazzo della Fama, Pallade, il bosco, il giardino cintato, la fenice, la fontana, a cui aggiunge figure reali come le tre guide Gower, Chaucer, Lydgate, che ricordano il Virgilio dantesco, la contessa di Surrey e le sue dame, e poi ancora la figura allegorica dell'occupazione costante, e le nuove associazioni con l'alloro inteso come balsamo, come mito, come simbolo della gloria. « Gloria virtutem tanquam umbra sequitur » aveva detto Cicerone (*Tusc.*, libro I) riecheggiato dal Petrarca (*Sen.*, I, 5). I letterati italiani sostennero che la gloria doveva essere amata per se stessa come la virtù, mentre il poeta inglese pone al posto della virtù l'esaltazione dello studio, l'industriosità erudita e artistica, l'operosità che presenta con la figura di Dame Occupation. Alla gloria conseguita dai poeti dell'antichità con le opere storiche, filosofiche e drammatiche lo Skelton sostituisce le opere poetiche, le traduzioni, le satire, che egli fu spinto a scrivere in inglese seguendo l'esempio di Chaucer, Gower e Lydgate e con il ricordo, aggiungiamo noi, delle sue letture di Omero, Virgilio, Giovenale, Macrobio, Dante, Petrarca — dal quale apprese che le doti della parola e dello stile danno valore e durata alle opere —, degli umanisti italiani del Quattrocento come il

¹ Cf. T. Tillermans, *John Skelton, a Conservative*, sta in « English Studies », Groningen (1946).

Poliziano e di quelli inglesi come Colet e T. More i quali avevano riportato l'attenzione sulle opere di Platone, che trovano un'eco fiavole in questa visione dello Skelton. D'altro canto, se fu fondamentale nella poetica rinascimentale il principio dell'*imitatio*, senza che questa fosse passiva riproduzione dei modelli preesistenti, ma libero uso delle forme offerte dagli scrittori del passato, lo Skelton si servì dei suoi modelli in modo egregio, ma fu anche vigile osservatore e studioso di tutte le correnti nuove, che la poesia rinascimentale faceva giungere con ritmo sempre crescente alle sponde delle isole britanniche. Egli è, infatti, il primo poeta inglese che abbia inserito elementi rinascimentali sul vecchio ceppo della tradizione medievale, per cui nella *Garland of Laurel* accanto ai temi e alle convenzioni medievali, si inseriscono temi rinascimentali come la visione platonica, il tema della bella donna e della bella natura, e l'amore della gloria, con cui il poeta concorse a spianare la via al rinascimento elisabettiano.

Edvige Schulte

LYRIK VON ADRIAN WOLFGANG MARTIN

Wir veröffentlichen nachfolgend einige Proben aus dem neuesten lyrischen Schaffen des Schweizer Dichters Adrian Wolfgang Martin. (n. 1929) Die zwölf Gedichte, die wir hier zum ersten Male abdrucken, verdienen eine besondere Aufmerksamkeit, eröffnen sie doch verglichen mit des Dichters bisherigen Gedichtpublikationen ganz neue Aspekte seines lyrischen Gestaltens.

Seine bisherige lyrische Produktion bewegte sich im Kanon einer breiten, gut «klassischen» Tradition und zeichnete sich aus durch eine strenge Sprachkultur, eine tadellose Beherrschung der Form, ein hohes dichterisches Ethos. (Apollinische Sonette, Sänge der Liebenden, Zwischen zwei Welten, Phönix). Der strengen Schule einer traditionsgebundenen Form scheint der Dichter sich bewusst unterzogen zu haben, so besonders in den Sonetten und Distichen, wobei er letztere durch eine ganz eigene Behandlungsweise des Hexameters dem lyrischen Sprachfluss gefügiger machte. Diese freiere Behandlungsweise bedeutet aber auch ein teilweises Sprengen der streng klassischen Form und läuft – insbesondere in dem Gedichtzyklus «Zwischen zwei Welten» – parallel mit dem Auftauchen ganz eigener mythischer Bilder. Die neuen Gedichte nun, von denen wir Proben vorlegen, zeigen nicht nur eine immer kühnere symbolische Bewältigung des Welterlebens und Weltgeschehens, die Aussage stellt sich auch in einer neuen, freien rhythmischen Form dar. Martins allereigenste Dicht-Welt scheint hier erst wirklich zum Durchbruch zu kommen, sowohl im Gehalt wie auch in der Form. Es sind fremdartig magisch anmutende Aussagen, scheinbar hermetisch verschlossen in einer ganz eigenen, zauberhaft wirkenden Symbolsprache.

Es ist hier keineswegs beabsichtigt, eine auch nur annähernd erschöpfende literarhistorische Einordnung von Martins lyrischem

Schaffen vorzunehmen. Das wäre auch verfrüht. Es sollen aber Hinweise zum Verständnis der unzugänglicheren unter den nachstehenden Gedichten gegeben werden. Versuchen wir zunächst den Standort des Dichters näher zu ergründen.

Man könnte Martin auf den ersten Anblick hin als einen Expressionisten bezeichnen. Zweifellos ergeben sich verwandtschaftliche Beziehungen zu dieser Sippe. Aber damit wäre noch nicht viel gesagt. Uebrigens ist er ein literarischer Aussenseiter, der sich von jeder Art von «Verbandsschriftstellerei» abgestossen fühlt und jeden organisierten Literaturbetrieb von sich weist. Dieses konsequente Abseitsstehen ist aber nicht zu verwechseln mit sozialer Indifferenz. Dies widerspräche der Grundauffassung des Dichters vom Wesen und von der Aufgabe der Dichtung. Aber er sieht sich selbst in einer Perspektive, die von der modernen Poesie im landläufigen Sinne abweicht. «Ich habe schon immer die Auffassung gehabt», erklärt er, «dass die Fähigkeit eines Schriftstellers vor allem von seiner Kraft zu einem *sympathetischen Dasein* abhänge, von jenem medialen Mitschwingen in allem Menschlichen, aber auch im Kreatürlichen und im Dinghaften. Das Problem der Kunst», sagt der Dichter ferner, «ist vor allem ein Problem der Teilhabe am bewussten und unbewussten Geschick der Welt. «Und ausgerechnet dieser Dichter, der von einer voreiligen Literaturkritik als vorwiegend formales Talent angesprochen wurde, bekennt: «Von der rein formalen Bewältigung eines Stoffes, der nicht sympathetisch eingeholt ist, halte ich nicht viel, obwohl dies das Credo vieler Moderner zu sein scheint».

Wir könnten von einem Dichter, der so ganz ausdrücklich das Mitschwingen mit aller Kreatur, das liebende Teilnehmen am Geschick der Welt preist, in der dichterischen Aussage nun auch eine realitätsbejahende Weltoffenheit und Zugänglichkeit erwarten. Und nun sind wir verblüfft, dass Martins Dichtung immer mehr einen überraationalen Aspekt annimmt und auf den ersten Anblick hin vollkommen *hermetisch* zu sein scheint.

So etwa das Gedicht «Neue Dimension», das eine seltsame «Verfremdung» ankündigt, die an die realitätsvernichtende Dynamik etwa eines Rimbaud oder Ezra Pound gemahnt. Und wirklich: gerade dieses Gedicht bedeutet eine vollkommene Abwertung des Historischen, des Zeitablaufs:

Und es vermottet indessen
Diese Stunde Leben
Umgestülpter Handschuh
Des täglich Unbekannteren.

Und der Dichter gelangt nicht nur zur Negation des Zeitbegriffes, er relativiert und zerstört dadurch auch die gewohnte Raumdimension. Bedeutet diese Realitätsvernichtung bei Rimbaud schliesslich doch Sturz ins Chaos und Weltzerstörung, so dient sie ganz im Gegenteil unserem Dichter dazu sich von irdischen Fesseln zu befreien, um mit neuen Mitteln meditativer Schau eine neue höhere Welt zu schaffen. Das Mittel, das Martin dabei anwendet, ist *das Symbol*. Der Dichter wandelt die Welt Erfahrung in ein Symbolgewebe um. Martins dichterische Welt gleicht einem unendlichen Symbolteppich, wobei jedes einzelne Stück mit einem umfassend Ganzen in Zusammenhang steht.

Dasselbe Problem: Aufhebung der Zeit in der Zeitlosigkeit finden wir in weniger hermetischer Form in dem übrigens chronologisch älteren Gedicht «Fragment einer Inschrift». Der Historizität, dem geschichtlichen Zerfallsprozess stellt der Dichter das Ewige und Unzerstörbare *im Bilde* der sich häutenden Echse entgegen, die ja ihrerseits ein uraltes Unsterblichkeitssymbol verkörpert:

So liegt auf glühendem Stein
Die geschmeidige Echse
Und häutet im Licht sich
Zu neuer Unsterblichkeit.

Der Dichter trägt in sich einen ganzen Kosmos von Symbolen, die ihm beim dichterischen Gestalten zur Verfügung stehen, oder vielleicht auch während des Schaffens in seinem Seelenraum spontan auftauchen: Symbole aus dem Reich der Mineralien, Pflanzen – und Tiersymbole, symbolhafte Menschgestalten, meist aus mythischem Bereiche.

Es wäre nun leicht und zugleich vollkommen falsch zu sagen: Der Verfasser kleidet seine Ideen oder Gedanken in Symbole. Er «kleidet» nicht ein, wie das rationalistische Symbolisten tun. Er besitzt nicht eine bestimmte «Garnitur» von Bildern, die ihm als Symbolkörper dienen, in die er gleichsam theologische oder philosophische Wahrheiten hineinschlüpfen lässt, um sie

uns so schmackhaft zu machen. Wir kennen dieses Verfahren zur Genüge. Seit die echten alten Mythen mit ihren Symbolen starben, versuchte man sie als heuristische Hilfsmittel wieder in die Dichtung einzuführen (Klopstock) oder sie neuzubeleben (Richard Wagner) oder gar eine neue Mythologie zu schaffen wie etwa in neuerer Zeit Carl Spitteler im «Olympischen Frühling» und in seinen Prometheus-Dichtungen. Ganz im Unterschied zu diesen Versuchen finden wir bei Martin die mythische Erlebnisform als primäre Seinsform vor. Seine Bilder haben nichts Allegorisierendes. Er kleidet auch nicht psychische Erlebnisse in ein mythologisches Gewand. Wohl aber ist es durch die Psychologie von C. G. Jung allgemein bewusst geworden, dass der Mensch gewisse *Urbilder* – Jung nennt sie «Archetypen» – von Geburt an mitbringt. Und wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir sagen, dass die Symbolwelt unseres Dichters mit diesen Urbildern zusammenhangt. Der Dichter sagt selbst: «Meine Lyrik ist fast nur noch Selbstgespräch mit Symbolen». In ungemein differenzierter, behutsamer Art versucht Martin selbst eine Erklärung seiner Dichtweise, wenn er sagt: «Das Dichten wird für mich immer mehr zur Blindensprache: Das Hintasten über das unsichtbare Gewebe einer kosmischen Bilderwelt. Das Unfassliche fassbar machen zu wollen, wäre eine Blasphemie. So bleibt also nur die bescheidene Möglichkeit einer geheimnisvoll mittelbaren Resonanz». Der dichterische Prozess stellt sich ihm so dar, wie wenn ein Blinder eine Relief-Landschaft abtasten würde. Die Relief-Landschaft wäre die Symbol-Ebene. Der Dichter, das ist der Blinde, intuitiv in einem Symbol, z. B. einem Edelstein, in der Perle, in der schwarzen Wurzel, im weissen Hirsch Elgis die diesem Symbol zugeordneten innerseelischen Qualitäten. Der Dichter bringt eine ganze Skala von geistigen Zuständen durch ein einziges Gestein zum Ausdruck. Das Gestein wird so zu einem präzisen Träger von ganz bestimmten Symbolgehalten. Die beiden Gesteine Jade und Lapislazuli z. B. beschwören zwei gegensätzliche Traum-Aspekte: Jade die mehr nebelhafte, Lapislazuli die mehr farbige, intensiv-lebhafte Seite der Traumwelt. Im seherhaften Dichter jedenfalls lebt der Glaube, dass durch die von ihm ausgesprochenen Zuordnungen, wenn auch nicht ein Endgültiges, so doch ein der Wahrheit Entsprechendes ausgesagt wird.

Martin vertritt ein manthisches Dichtertum, wo der Dichter als Seher, als «Vates» auftritt, ein Dichtertum, das in Orpheus mythisch vertreten ist. Dichter dieser Prägung treten immer von Zeit zu Zeit als Mittler zwischen zwei Welten auf, zwischen der irdischen und überirdischen. Die solcher Aussageweise adäquate Form ist das Symbol. Es besitzt die Funktion einer stellvertretenden Aussage. Es ist rational nie ganz fassbar und gibt doch zugleich Kunde aus einer nicht unmittelbar zugänglichen Welt. Wenn Martin etwa das Bild «Strasse zu Saphir» braucht, so liegt darin eben viel mehr, als man logisch aussagen kann. Was wir bei unserem Dichter auf ein erstes Zusehen hin als hermetisch empfinden, enthüllt sich also bei genauerer Untersuchung nicht als eine künstlich gewollte «Verfremdung», wie das bei der modernen Lyrik oft anzutreffen ist, wohl aber als der straffe Zusammenhang einer «alogistischen (übrationalen) Bildlogik». Das Bild ist nach des Dichters Empfindung primär da, so dass er es vorfindet. Aus dem so präexistierenden Bilde strahlt ihm, dem Dichter, die «Idee» entgegen. Deshalb ist Martins Dichtung nicht nur symbolisch, sondern ganz eigentlich mythisch, wie wohl jede ganz grosse Dichtung mythisch sein muss. Als «Vates-hafter» Dichter spricht er sich nicht im Bilde aus, sondern ist selber vom Bilde angesprochen.

Der Dichter ist beseelt vom Glauben an das innere Leben des Bildes. Das Bild an sich, das Bild selbst besitzt für ihn Existenz, autonomes Leben. Man könnte wohl auch von einer Koexistenz von Bild und Idee im Dichter sprechen, einer Identität sogar von Bild und Idee. Damit würde die Wirksamkeit des Bildes eigentlich eine unerschöpfliche und unendliche. Ist dies wirklich erreicht, so ist auch die Mission des manthischen Dichtertums erfüllt: Künder einer Welt zu sein, die zwar nicht unmittelbar zu sehen, zu hören, zu empfinden und zu erkennen ist, die uns wohl aber durch ein Medium, durch einen Mittler mittelbar zugänglich gemacht wird. Unter einer Bedingung: dass wir selber die Sprache, die er spricht kennen und verstehen. Im vorliegenden Falle muss sich der Leser und Interpret mit der Symbolsprache Martins vertraut machen. Eine ins Besondere dieser Sprache dringende Analyse und Interpretation drängt sich für die Zukunft auf.

Wo du gereist bist
 Innen in dir
 In den Ländern
 Jade und
 Lapislazuli
 Hast du gefunden
 Die Säule die singt
 Wenn Morgensonne
 Sie anrührt.

Oder verkam dir
 Zur Dämmerstunde
 Am Weg Malachit
 Der weinende
 Knabe Spiegelbild
 Des kühler Umhalsung
 Schmeichelbinde
 Den Herzsprung
 Lähmt.

Wem nicht Liebe
 Die Windrose
 Seines Schicksals erklärt
 Wie soll der bestehen
 Türkis und Achat
 Und niedersteigen
 Die Geburtentreppe
 Zu der Teppichknüpferin
 Heiligem Felsenhaus.

Giess deiner Liebe
 Geronnenen Farbstoff
 Ins Taufwasser der Ozeane
 Und vermisch
 Deine Freude den Winden
 Die stürmisch
 Den schlafenden
 Erdenkörper
 Umfassen.

Des Schmerzes
 Nie verzeichnete Schwingung
 Sage dem Steine
 Damit sie im Schoss
 Uralter Geduld

Ausreife
 Und nicht vor ihrer Zeit
 Geboren werde
 Als sterbliche Stimme.

Fels der Verheissung:
 Dereinst wird aus Saba
 Die Königin wiederkehren
 In die verwitwete Halle
 Deines Hauses
 Salomo
 Und du wirst essen
 Die Samenrubine
 Des Lebensbaums.

Führe den Pflug
 Durch die blutende Furche
 Und nimm den Tod
 Aus dem Brot das du brichst.
 Dein Psalter
 Du Weinender
 Jubelt im Tempel
 Der Unerreichbarkeit.

Fragment einer Inschrift

Cleobulos von Lindos
 Einer der Sieben Weisen
 Hat dieses Haus gebaut

Nicht für die Ewigkeit
 Sondern dass es allmählich
 Im Lauf der Jahrhunderte
 Zerfalle
 So wie jeder Gedanke
 Am Rätsel der Gottheit
 Zerbricht

Dieses zum Gruss dir
 Still sinnender Gastfreund
 Wann du die Schwelle betrittst
 Zu rasten am leidlosen Herd

Bedenke dort, dass kein
 Himmlisches Feuer verlischt

Fehlen auch Dächer und
 Schön bemaltes Gewände
 So liegt auf glühendem Stein
 Die geschmeidige Echse
 Und häutet im Licht sich
 Zu neuer Unsterblichkeit.

Elgis

Wo zwischen Bohne
 Und Himbeerstrauch
 Wuchs mein Schattenkraut
 Mondmilch
 Aus feuchter Ackerfurche
 Der Toten.

Der weisse Hirsch Elgis
 Stösst sein Geweih
 Silbern durch Weltnacht
 Kühler Entfremdung
 Bricht in den Garten
 Und weidet mich ab.

Harfen singen zurück.

Mit Morgentönen
 Der himmlischen Trommeln
 Ist Elgis für immer
 Heimgekehrt in die
 Waldesgedanken
 Der Gottheit.

Vergiss die Grube Not
 Wo zwischen Bohne
 Und Himbeerstrauch
 Entblättert
 Der schwarzen Wurzel
 Aufgerissene Lust
 Im Boden verblutet.

Nimm abends,
 Wenn du hinabsteigst
 Ins feuchte Kellergewölbe Schlaf,
 Nimm dann ein Licht mit.

Die tönernerne Ampel,
 Die alte aus Knossos.
 Jahrtausende speisen mit Oel
 Ihre zärtliche Flamme.

Vielleicht wird Minos
 Sie wieder erkennen
 Und gerührt von frommer Liebe
 Dich unbeschadet geleiten.

Wenn die modrigen Wege
 Noch gangbar sind, finden sich
 Dort auch die Spuren des Herrn,
 Die am Jordan längstens verwischten.

Arachner

Arachne allein weiss den Faden
 Silbernes Mondnetz
 Um Schuld und Versöhnung
 Vor deiner Geburt.

Dass unsre Tage
 Geschwisterlich wohnten
 Im selben Nomadenzelt,
 Lange bevor noch
 Kain den Abel erschlug.

Wenn du des Morgens
 Weinend erwachst,
 Irgendwo im heutigen Fremdland,
 Weisst von deiner Seele du nur
 Wo sie aufhört.

Bitte den Gott um ein Brot
 Und um Licht für den Abend,
 Denn Arachne lacht
 Deines erdetrunkenen Vergessens.

Nabel an Vergangenheit
 Du heilige Pforte
 Zu der Schicksale
 Gottmelodie
 Wo unter Vorgeburtlichen
 Wächst aus erdigem Schlaf
 Die schwarze Traube.

Es hat ein Sterbender
 Der über Wasserbrunnen gelegen
 Im Schlafe gesungen
 Und keltert ein Träumender
 Lachend mit goldenen Füßen
 Die Liebesfrucht
 Seiner Verzweiflung.

Stürzen die Bäche
 Ungetrösteten Lebens
 Durchs Todlabyrinth,
 Aus zerlittenen Knoten
 Der Seele gelöst
 Hat noch die Tiefe
 Gezielte Bewegung
 Im taumelnden
 Tanzschritt.

In vorzeitlichen Schächten
 Rufen die Cherubim
 Und es bebt
 Im kristallinen Skelett
 Dieser Welt
 Die Kometenspur
 Von der Empfängnis
 Blutüberströmter
 Lichtwundmale.

Irpinischer Engel

Komm zu uns
 Engel der kalkigen Brache
 Du altes Wort im Gestein
 Regen und Licht
 Ueber mürbenden Früchten.

Komm mit dem Bergwind
 Im wunden Geheul
 Der kreisenden Wölfe.
 Geh an den Wiegen vorbei
 Und ruhe dich aus
 Im Schatten der Sterbenden.

Die krummgehornten Ziegen
 Des Dorfs sind gemolken.
 Die Ernte der blauen
 Disteln ist eingebracht.
 Wir haben den Karst
 Aus den Händen gelegt
 Und hören dir zu
 Wie du dich unser entsinnst.

Brich uns dein Brot
 Den Leib der Armut.
 Breite die Winterfelle
 Auf den verwitterten Schultern.
 Schür noch ein wenig
 Glut im Kohlenherd,
 Und lass uns schlafen
 Im schartigen Grab
 Dieser Wolkennacht.

*Winterliche Stadt
auf einen Bildteppich von H. H.*

Du hast eine Stadt gebaut
Mit kirschroten Mauern
Und goldenen Dächern
Unter Schnee und Mondlicht.
Plätze sind keine und
Strassen so schmal nur
Wie ein Lied oder
Wie ein Gedanke.

So viele Häuser hast du gemacht,
Alle jedoch ohne Tür,
Ganz nach innen gekehrt,
Und Türme mit Uhren
In denen die Zeit sich vergisst.

So viele Fenster. Dahinter
Nur Märchen und Spielzeug.
Lulus riesiges Schaukelpferd
Und Bratäpfel im Ofen.

Du hast eine Stadt gebaut,
Eine kleine zwar, doch sicher,
Zwischen dem würgenden
Gürtel des Urwalds
Und finsternen Hügeln von Angst.

Wir sind nicht reich.
Aber wir wohnen im letzten Haus
Am grauen grundlosen Fluss,
Wo die hölzerne Brücke hinüberführt
Ueber die stummere Kindheit
Zurück an das singende Ufer
Gamelang.

Elegie für eine Insel

An deinem Eiland
Fahren die Schiffe vorüber.
Windes Verzweiflung nur
Hängt sich vors Muschelohr
Gottessüchtiger Kuppeln.

Um ihren Küchenherd
Lagern die Bauern
Unter der Ewigen Lampe.
Schlafhand berauscht
Mit Lilagift Zeitlos.

Traumwärts vermodern
Kreuz, Kelch und Fisch
Der steinernen Gräber
Am Dorfrand.

Es klettert die Ratte
In den Orangenbaum
Und frisst aus reifenden
Früchten das Fleisch.

Schweigemauern haben
Die alten Wege umstellt.
Der Gott mit dem Hund
Wandert im Rauche
Verbrannten Wolfsmilchgestäuds
Und begleitet
Die schiffbrüchigen
Seelen über feuchten
Fels zur Gischt
Ferner Klippen hinaus.

Neue Dimension

Kristall
 Vom Sehen
 Rein geworden
 Im Mutterleib Gestein
 Träne Ewigkeit
 Unter dem sterblichen
 Keimblatt der Nacht.

So leuchtet Geduld
 Dreifaltigkeitsauge
 Ungetrübt von
 Graustariger Zeit
 Aus dem Turme
 Der Neuen Jerusalem.

Inwärts geht auf
 Im Stummen und zögernd
 Vorgeburtlichen Raum
 Das Lichtreich
 Dämmerloser Horizonte
 Und es vermottet indessen
 Diese Stunde Leben
 Umgestülpter Handschuh
 Des täglich Unbekannteren.

Obsidian

Liebeswut des Feuers
 Hat geschmiedet
 Ins schwarze Glas
 Des Knaben Angesicht
 Aus Sonnenrädern abgestürzt
 Vormütterlich gezeugtes
 Pentagramma Leib
 Des Gottgeschlechts.

Der sein Leben blutet
 Durchs kalte Geäder
 Versteinter Liebeskolosse,
 Glänzender Bug
 Atmet voll Hitze
 Und schenkelhart noch
 Ansetzt zum Sprung
 Nach nie erreichter Vollkommenheit.

Der heilige Tänzer
 Von jubelnder Sehne geschnellt,
 Pfeilschuss Sehnsucht
 Durch Weltraumschwärze
 Zersprungener
 Ewigkeitskugel.

Johann Ulrich Marbach

GUSTO PSICOLOGICO E STILE SIMBOLICO
NELLE « AFFINITÀ ELETTIVE »

I.

Il gusto tutto moderno della poesia 'a libro chiuso' sembra poter trovare soddisfazione piena nella lettura delle *Wahlverwandtschaften*¹, un romanzo, cioè, in cui essa non rappresenta un'aggiunta del lettore, autonoma e in certo senso incontrollabile, ma costituisce elemento integrante dell'apprensione estetica: è l'autore stesso che sembra avviarci in questa direzione, già in quanto richiede, *et pour cause*, una ripetuta lettura e meditazione del testo². Si può dire che ogni azione, ogni sentimento, ogni frase del libro ci rivelino a prima lettura solo un primo senso provvisorio, che è bensì vero ma che ci apparirà in tutta la sua portata solo retrospettivamente, quando quella situazione, quella

¹ Le citazioni dalle *Wahlverwandtschaften* sono tratte dalla *Hamburger Ausgabe* (*Goethes Werke*, Bd. 6, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1951 con commento, per il nostro romanzo, di B. von Wiese). Indichiamo col numero romano la parte, con quello arabo il capitolo. Se necessario aggiungiamo pagina e riga.

Ricorderemo qui le traduzioni italiane: di E. Perodi e A. De Mohr, Milano 1903, 1909²; di Eug. Levi, Milano 1914, 1932²; di C. Baseggio (con studio introduttivo), Torino 1933, 1946² e in Goethe, *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, vol. III, Firenze 1949; di S. Benco, Milano 1950, 1957²; di G. V. Amoretti, Torino 1957, 1961²; M. Mila (con studio introduttivo), Torino 1943, 1962²; R. Dessi, Milano 1962.

² Cfr. la lettera di Goethe a Cotta del 1° ottobre 1809 in H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen*, 1. Teil, 1. Bd., Frankfurt a. M. 1901, p. 407, nonché la frase attribuita a Wieland: « Das Buch muss (wie Goethe selbst sagt) dreimal gelesen werden... » in Gräf, op. cit., p. 422.

frase ci si ripresenteranno in una luce diversa. Questa sostanziale ambiguità (o almeno ambivalenza) viene in definitiva superata, secondo alcuni critici, dalla superiore, univoca certezza del poeta (anche se si è ben lontani dall'accordo sul senso ideologico di tale certezza): noi ci avviciniamo piuttosto a coloro che la ritengono insita nell'impostazione stessa del romanzo, non però nel senso di una neutralità indiscriminata, ma piuttosto come risultato polivalente di un tentativo di interpretare la realtà. Prima però di motivare tale presa di posizione cercheremo di illustrare almeno con un esempio la continua ambivalenza del testo.

« Für unsere Kinder, dächte ich, wäre gesorgt » (I, 16; p. 342, 31): questa secca battuta di Edoardo dovrebbe permettergli di tagliar corto al patetico appello di Carlotta alla conciliazione in nome di figli che – a quel che sanno i personaggi fino a quel momento – son del tutto ipotetici. In realtà, però, già nel grembo di Carlotta è vivo il figlio dell'ipocrisia e del cosiddetto 'adulterio spirituale'. E proprio quel figlio, prima con la sua nascita imprevista e poi con la sua morte altrettanto imprevista, segnerà il crollo delle speranze di Edoardo. Ecco quindi che la stessa frase che a prima lettura rappresentava semplicemente un'acre battuta polemica, si arricchisce, a libro chiuso, di infiniti valori di anticipazione, di frainteso presagio, di nascosta ironia del destino nei riguardi dell'uomo che si crede signore della sua sorte e che invece, proprio in questa sua illusione, svela tutta la sua inerme *Kreatürlichkeit*.

Qui però conviene arrestarsi, in questa lettura moderna del passo e insieme di tutto il romanzo. Perché appunto non si tratta di uno spontaneo fondersi e confondersi musicale e inconscio dei varii motivi dell'opera ma, al contrario, di un'esplicita volontà costruttiva che regge in effetti tutta l'impalcatura delle *Wahlverwandtschaften*: in questo senso quanto di meno moderno si possa immaginare.

Alla base di tale impalcatura c'è un'esplicita volontà simbolica che costituirà il centro della nostra analisi e che possiamo cominciare a chiarire ricordando la famosa frase goethiana:

« Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen lässt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam

ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn den Aufmerkenden zu offenbaren »¹.

Questo prevalente interesse simbolico non significa però affatto una rinuncia all'interesse per il reale mondo psicologico dei personaggi. A provarlo basterebbe ricordare uno dei passi più alti e insieme più felicemente semplici delle *Wahlverwandtschaften*:

« Den andern Morgen sagte Eduard zu Charlotte: Es [scil. Ottilia] ist ein angenehmes, unterhaltendes Mädchen. » « Unterhaltend? » versetzte Charlotte mit Lächeln; « sie hat ja den Mund noch nicht aufgetan. » (I, 6; p. 281, 31-34).

Un passo tanto amato da Wieland² che certo, come giustamente osserva Staiger³, non poteva cogliere il lato simbolico dell'episodio ma che intanto con la sua ammirazione dimostra quanto felice fosse ancora nel Goethe delle *Wahlverwandtschaften* la penetrazione psicologica, il gusto ancora tutto settecentesco della *pointe* e insieme del particolare sintomatico nell'analisi dei caratteri. Questa settecentesca pienezza di realismo psicologico non viene messa in forse né soppiantata dai valori simbolici di 'sospensione' e di anticipazione propri del passo, a noi certo assai più chiari che non a Wieland, ma ne viene piuttosto approfondita. E nel presente saggio, che nei suoi limiti di spazio vuole rappresentare al più una parziale presa di contatto con alcuni elementi della complessa poesia del romanzo, cercheremo appunto di vedere il senso e il valore di questo simultaneo interesse psicologico e simbolico.

Finora però abbiamo messo in evidenza la ricchezza poetica di due singoli passi e la situazione sembrerebbe mutare passando all'insieme del romanzo. Ma appunto da questa immediata impressione complessiva vogliamo partire per giungere a chiarire il problema. Il lettore ingenuo si trova di colpo immerso, quasi senza scampo, in un'atmosfera che, pur nella grazia infinita della

¹ Lettera a Iken del 23 settembre 1827, in Gräf, op. cit., 2. Teil, 2. Bd., 1904, pp. 413-4. Sul carattere « zyklisch » della « Darstellung » nel romanzo, cf. von Wiese, *commento cit.* pp. 654-8.

² « Für dieses eine Wort, sagte Wieland, würde ich, wenn ich der Herzog wäre, Goethen ein Rittergut schenken », in Gräf, op. cit., 1. Teil, 1. Bd., p. 453.

³ E. Staiger, *Goethe*, Bd. 2, Zürich und Freiburg i. Br., 1956, p. 493.

narrazione¹, è sostanzialmente pesante² e nella quale, soprattutto, si avverte una certa mancanza di libertà: mai o solo raramente³ vien lasciata al lettore la libertà di scegliersi i suoi passi più cari, più significativi o più belli, ché il poeta quasi lo sforza a soffermarsi dove a lui par meglio. Né questa impressione è dovuta al fatto che tra i passi evidentemente 'sottolineati' da Goethe ce ne son di quelli che a un gusto moderno non possono che dar fastidio per una loro goffaggine 'nazarena'⁴, per momentanee

¹ Già Zelter notava con grande finezza, anche se non senza unilaterale il « losen liberalen Gang » che avvicinerrebbe le *Wahlverwandtschaften* a certe sinfonie di Haydn (lettera a Goethe del 27 ottobre 1809, in Gräf, op. cit., I. Teil, I. Bd., p. 415). In tempi recenti, colui che ha maggiormente approfondito tale aspetto è P. Stöcklein nel volume *Wege zum späten Goethe, Dichtung-Gedanke - Zeichnung*, Hamburg 1949, pp. 7-55, 1960² (citiamo però dalla I Ed.) e nella *Einführung* al vol. IX della *Gedenkausgabe*, Zürich 1949, pp. 681-719. A nostro avviso gli esempi più felici di grazia narrativa nei romanzi si trovano nel dialogo a tre, appunto sulle affinità elettive (I, 4) e in quello a sei sul matrimonio (I, 10).

² Staiger dice: « Die Langeweile [...] fällt durchaus nicht dem Erzähler zur Last; sie gehört zum Thema des Buchs... » (op. cit., p. 479). Ma, oltre alla pesantezza e noia come tema del libro, è indubbiamente presente anche una pesantezza di tono: « Le Affinità elettive - osserva la Mazzucchetti - sono un frigidissimo e tragico racconto, non sempre divertente e non sempre, come il soggetto sembrerebbe esigere, abbastanza sconvolgente » (ora in *Novecento in Germania*, Milano 1959, p. 6). E si tratterà appunto di vedere il perché di tali acute considerazioni. Cfr. comunque nota 1 a p. 11.

³ Soprattutto il momento in cui la « werdende Leidenschaft » (p. 290,35) è ancora inconscia (in particolare nei capp. VII e VIII) si presta, pur nella sua struttura sorvegliatissima, a felici scorci non particolarmente 'sottolineati' dal poeta, come l'umanissima apertura: « Auch diesem wundersamen, unerwarteten Begegnis sahen der Hauptmann und Charlotte stillschweigend mit einer Empfindung zu, wie man oft kindische Handlungen betrachtet, die man wegen ihrer besorglichen Folgen gerade nicht billigt und doch nicht schelten kann, ja vielleicht beneiden muss. » (pp. 297-8).

⁴ Mettere in questo gruppo, pur sapendo di andar contro giudizi diffusi e autorevoli, la descrizione che l'Assistente fa del 'gesto deprecatorio' di Ottilia (I,5; p. 280,13-25; e non ci sembra un caso che 'gesti' in qualche modo analoghi vengano addirittura teorizzati in un contesto astratto come quello del Libro II, cap. I dei *Wanderjahre*) e, nel capitolo seguente, l'arrivo di Ottilia che si inginocchia davanti a Carlotta (p. 281,16-19) e poi l'aneddoto su Carlo I (p. 284-5), anche se nel primo passo l'affettazione può essere più dell'Assistente che scrive anziché del narratore e anche se negli altri due v'è una scherzosa battuta finale della stessa Ottilia che alleggerisce il tono.

cadute dell'alta tensione simbolica in toni sentimentali¹, per esiti, interessanti ma periferici e a volte inadeguati, di tipo *Biedermeier*². Queste rimarrebbero osservazioni laterali, mentre di fatto tale impressione sorge più forte proprio alla lettura dei passi esteticamente riusciti ed è quindi da ricondursi a un'impostazione fondamentale dell'opera. Ci avviciniamo piuttosto alla sostanza del problema se constatiamo che a quell'impressione non è estraneo, senza dubbio, proprio l'approfondimento simbolico di cui si diceva. Anche qui però converrà precisare che anche all'*Urfaust* o al *Prometheus* non è certo ignota la pregnanza simbolica e che d'altra parte l'infinita libertà fantastica che il Goethe degli anni '70 lasciava a sé e al lettore non fa che rendere ancora più evidente la 'chiusura' delle *Wahlverwandtschaften*. Vero è che una sostanziale differenza si rivela proprio nel modo della 'sottolineatura' simbolica, cioè nel modo in cui allora ed adesso Goethe distribuisce luci e ombre. Alla violenta concentrazione giovanile della luce su alcuni nodi drammatici essenziali (e tutto il resto cade nell'oscurità, non viene neanche eseguito), corrisponde ora un ritmo lento e graduale, un flusso ampio e disteso, mentre

Tali sfumature vengono finemente messe in rilievo da Stöcklein (*Einführung* cit., pp. 698-701) che però prende troppo alla lettera, a nostro avviso, sia l'« Unkonventionelle » sia la « Güte » che Goethe ha cercato di esprimere in queste scene. Per una diversa interpretazione del 'gesto' di Ottilia, cfr. W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in « Neue Deutsche Beiträge », 2. Folge, 1. Heft 1924, pp. 38-138, 2. Heft 1925, pp. 134-88 (citiamo dalla ristampa in *Spiegelungen Goethes in unserer Zeit*, hrsg. von H. Mayer, Wiesbaden 1949, pp. 11-93, qui p. 66); e vedine ora l'edizione italiana in W. Benjamin, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di R. Solmi, Torino 1962.

¹ Soprattutto qualche battuta di Edoardo. Ricorderemo per tutte: « Mauern und Riegel [...] trennen uns jetzt, aber unsere Herzen sind nicht getrennt. » (I, 13; p. 327,19-21) nella bella scena 'wertheriana' che apre il capitolo.

² Ricordiamo almeno le due scene di Ottilia col bambino: quando passeggia come « gar anmutige Penserosa » (II, 11; pp. 446,3-5) e la scena 'petrarchesca' in riva al lago (II, 13; p. 454, 13-26). Questi occasionali esiti *Biedermeier* della tesa atmosfera del romanzo richiederebbero un'indagine particolare. Inadeguato sembra comunque il criterio figurativo proposto da H. G. Barnes nella sua pur pregevole analisi *Bildhafte Darstellung in den 'Wahlverwandtschaften'*, in « Deutsche Vierteljahrsschrift... », 1956, pp. 41-70: ed egli infatti accetta senza batter ciglio anche i passi citati in questa nota che richiederebbero, in ogni caso, un chiarimento (pp. 51-2 e 62-3).

spesso vengono tralasciati proprio i nodi drammatici¹. Un punto di riferimento più vicino lo potremo trovare piuttosto in Mignon e nell'arpista² il cui semplice apparire obbliga il lettore a presentire un qualche cosa che va oltre la lettera della narrazione. Ma ora, nel 1808-1809 (e con ciò arriviamo a un primo punto fermo) non si tratta più di un vago alone di suggestività, periferico rispetto al vero mondo dell'opera, ma della severa legge costruttiva che permea di sé tutto il romanzo.

Si aprono qui varie vie interpretative: o respingere come extrapoetico tutto ciò che nelle *Wahlverwandtschaften* è all'origine di questa impressione di pesantezza, o accettarlo al più come inevitabile e in fondo adeguata 'veste' tedesca della poesia goethiana³ o invece seguire pedissequamente lo scrittore nella lettera della sua costruzione, con un faticoso lavoro che troppo spesso rimane sul piano dell'*explanatio verborum*⁴ o cercare, con Stöcklein, di inserire le *Wahlverwandtschaften* in una suggestiva ma discutibile fenomenologia dell'*Altersstil*⁵.

Noi invece, tenendo presente la simbiosi fra realismo psico-

¹ I motivi di tali omissioni vengono teorizzati dallo stesso Goethe («Der Kampf des Sittlichen [mit der Neigung] eignet sich niemals zu einer ästhetischen Darstellung», colloquio con Riemer del dicembre 1809, in Gräf, op. cit., I. Teil, I. Bd., p. 427): ma il problema investe tutto il romanzo.

² Prescindiamo quindi, in questo contesto, dal tradizionale confronto fra Mignon e Ottilia, confronto ripreso da ultimo, per esempio, da H. J. Schrimpf, *Das Weltbild des späten Goethe*, Stuttgart 1956, p. 53.

³ Come fa il Croce, *Goethe con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Bari 1946⁴, vol. I, p. 104.

⁴ Tale sembra il pericolo maggiore per le numerose ricerche 'trasversali' che negli ultimi anni hanno per altro approfondito l'analisi di singoli settori simbolico-espressivi dell'opera. Ricordiamo almeno: A. Müller, *Landschafts-erlebnis und Landschaftsbild*, Stuttgart 1955, pp. 119-21; H. G. Barnes, art. cit., cfr. nota 2, p. 5 (inaccessibile mi è invece rimasto l'altro contributo di Barnes: *Ambiguity in 'Die Wahlverwandtschaften'*, in «The era of Goethe, Essays presented to James Boyd», Oxford 1959, pp. 1-16); H. Emmel, *Weltklage und Bild der Welt in der Dichtung Goethes*, Weimar 1957, in particolare pp. 271-328; W. Staroste, *Raumgestaltung und Raumsymbolik in Goethes 'Wahlverwandtschaften'* in «Études Germaniques», 1961, pp. 209-22. Qualche prima indicazione in proposito offriva già L. Simon, *Verantwortung und Schuld in Goethes Roman*, Erlangen 1934, pp. 38-60, libro per altro assai discutibile nella sua tesi fondamentale accennata nel titolo.

⁵ In *Wege cit.*, pp. 211-37.

logico e volontà simbolica, vogliamo vedere se sia possibile 'stringere' il poeta e la poesia a rivelarci quel di più, quel sovrasi-gnificato che sembra costituire la vera giustificazione dell'insistente tessitura simbolica del romanzo. La cosa sembrerebbe tanto più lecita in quanto Goethe stesso ci dice che le *Wahlverwandtschaften* sono la sua unica opera di vaste proporzioni costruita a tesi¹. Ma, se andiamo appunto a 'stringere' ci troviamo, prima di tutto, di fronte a una sconcertante difformità di interpretazioni fra i critici. Ciò potrebbe, ovviamente, esser dovuto alle differenze di posizioni ideologiche. Ma il valore più largamente sintomatico di tale inconciliata difformità ci appare chiaro se cerchiamo direttamente nel testo un'esplicita risposta, una esplicita impalcatura ideologica che sia l'equivalente dell'onnipresente impalcatura simbolica. Orbene, tale impalcatura ideologica esplicita è del tutto assente né è dato ricostruirne una implicita². La cosa non può non colpirci se pensiamo ad altre opere dello stesso Goethe. E basterà nominare, da un lato, i *Lehrjahre* che vogliono essere piena ricostruzione di un complesso mondo reale, la prima parte del *Faust*, in cui le aggiunte del periodo umanistico vogliono avere prima di tutto carattere di chiarificazione ideologica, e poi, all'estremo opposto, la *Pandora* in cui manca una presa di posizione esplicita solo perché tutto il mondo simbolico del *Festspiel* ha la funzione di un programma ideologico³. Nelle *Wahlverwandtschaften* non c'è più la libertà espansiva, an-

¹ In J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe...*, hrsg. von F. Bergemann, Wiesbaden 1955, 6. Mai 1827, p. 591. E cfr. l'interpretazione, significativa anche se troppo rigida, che ne dà G. Schaefer, *Die Idee der 'Wahlverwandtschaften'* in «Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft», 1941, pp. 182-215, rifiuto in: idem, *Gott und Welt*, Hameln 1947, pp. 276-323. Benjamin interpreta invece quell'«Idee» come principio di tecnica compositoria (op. cit., p. 34).

² A ciò parrebbe contrastare l'abbondanza di prese di posizione teoriche nelle frequenti discussioni che a volte sembrano assumere le dimensioni di piccoli 'dialoghi platonici', nonché nel *Tagebuch* di Ottilia. Ma in realtà tutte queste prese di posizione fanno parte del mondo che Goethe indaga, anziché rappresentare essi stessi degli strumenti di indagine ideologica per lo scrittore.

³ Importanti son quindi non tanto le discordanze nell'interpretazione allegorica dell'insieme o dei particolari, quanto quelle sulla stessa possibilità di una simile interpretazione.

cora relativamente ampia nel *Meister* e nelle scene cruciali del *Faust*, né d'altra parte la programmatica rinuncia ad ogni contatto col reale che distingue la *Pandora*. Nel romanzo assistiamo a una rinnovata presa di contatto con la realtà degli uomini e della società¹, una presa di contatto che finisce però col rivelarsi problematica. E proprio il simbolo rappresenta un tentativo di soluzione che però – e qui ci avviciniamo su altra base alle conclusioni di Staiger² – non giunge mai a una vera univocità³. Nelle *Wahlverwandtschaften* non si va oltre questa intenzione che è all'origine della continua insistenza stilistica, della sottolineatura simbolica. E se pensiamo, per esempio, a *Guerra e pace* o ai romanzi di Dostoevskij, – e cioè a esemplari fondamentali del romanzo ottocentesco in cui le prese di posizione ideologica, esplicite ed implicite, sono essenziali – ancora più chiara ci apparirà la temperie particolarissima da cui sorge il romanzo, ancora immaturo come romanzo borghese dell'Ottocento e in sé invece più che maturo, di una complessa maturità 'settecentesca' che non consente però più univocità di soluzioni⁴.

¹ «Er äusserte, seine Idee bei dem neuen Roman 'Die Wahlverwandtschaften' sei: soziale Verhältnisse und die Conflict der selben symbolisch gefasst darzustellen.» (F. W. Riemer, *Tagebuch vom 28. August 1808*, in Gräf, op. cit., 1. Teil, 1. Bd., p. 373). Sul piano personale ved. ancora: «Niemand erkennt an diesem Roman eine tief leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schliessen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet» (*Aus den Tag- und Jahresheften*, 1809, in Gräf, ivi, p. 465) e «Von seinen Wahlverwandtschaften sagt er, dass darin kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so, wie er erlebt worden» (Eckermann, *Gespräche cit.*, 17. Februar 1830, p. 370).

² In particolare op. cit., pp. 475-78.

³ Sulla polarità dei simboli goethiani, sulla necessità di tener conto sia della concretezza dell'opera poetica che dei riferimenti ai concreti «Zeitprobleme», cfr. i numerosi contributi di W. Emrich: *Die Symbolik von Goethes Faust II*, Berlin 1943; *Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes 'Wanderjahre'*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift...», 1952, pp. 331-52 e specialmente pp. 331-42; *Symbolinterpretation und Mythenforschung. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses*, in «Euphorion», 1953, pp. 38-67. Non ci sentiremmo però di accettare, di là dalla sacrosanta polemica anti-irrazionalistica, tutte le conseguenze 'hegeliane' di Emrich, che del resto ci sembra troppo rigido nel giudizio sui «wahnhaft in sich selbst verstrickten Menschen» del romanzo (*Symbolinterpretation cit.*, p. 49).

⁴ Su tali problemi torneremo occasionalmente nel corso del presente saggio, rinviandone però un'organica trattazione ad altro lavoro sulle *Wahlverwandtschaften*.

Sicché il risultato della nostra ricerca sarà non la scoperta di un preciso significato simbolico, ma piuttosto la constatazione del faticoso tentativo di costruire, al di sopra dello spontaneo condensarsi simbolico della narrazione¹, un simbolismo che potremmo dire di secondo grado. È proprio quest'ultimo che, nella sua polivalenza irriducibile a un'interpretazione unitaria, costituisce la vera sorgente del gioco di rifrazioni in cui sta la poesia delle *Wahlverwandtschaften*².

II.

Dal punto di vista della tecnica compositiva questa complessa intenzione simbolica si realizza come gioco di rifrazioni sulla base dell'asserita analogia fra mondo naturale e mondo umano. Vero che lo stesso Goethe afferma tale analogia, nell'auto-presentazione pubblicata nel «Morgenblatt für gebildete Stände»³, in termini solo formalmente convincenti e scorrevoli che in realtà nascondono gravi contraddizioni. Goethe dice esplicitamente che «doch überall nur eine Natur ist», una natura – dovremo intendere dal richiamo ai propri «physikalische Arbeiten» – di tipo piuttosto schellinghiano, come mondo elementare, quello cioè cui è vicina Ottilia⁴, già fin dagli inizi dell'opera e poi sempre più a mano a mano che ci si avvicina alla sua trasfigurazione. E di questa è parola nella *Notiz* in termini marcatamente eufemistici

¹ Quello cui allude la bella definizione goethiana: «... die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht das Besondere aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nur dies Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.» (Goethe, *Maximen und Reflexionen...*, a cura di G. Müller, Stuttgart, 1949², n. 635, p. 105).

² Quello che, su altra base, appare negli studi dell'Emrich come polivalenza dialettica.

³ In Gräf, op. cit., 1. Teil, 1. Bd., pp. 388-9. Alla scarsa chiarezza della *Notiz* goethiana accenna, su altra base, la Schaefer (art. cit., pp. 196-7), mentre Stöcklein sembra eludere il problema (*Wege cit.*, cap. *Die Elemente in Natur und Seele*).

⁴ Per tali rapporti vedi ad esempio F. Schiff, *Mignon, Ottilie, Makarie im Lichte der Goetheschen Naturphilosophie*, in «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft», 1922, pp. 133-47.

(«höhere Hand») e ipotetici («und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind»)¹ che cioè trascurano l'aspetto naturale – elementare della trasfigurazione di Ottilia e insieme mettono involontariamente in rilievo il tono in fondo ipotetico, non veramente impegnato, della soluzione che Goethe in questo momento propone delle contraddizioni umane.

E invece è presente una diversa concezione (in parte polemica) della natura come meccanica necessità – e ciò risulta dalla precisazione di Carlotta (I, 4; p. 274, 19-29) –, della natura meccanicamente asservita all'uomo come certo, almeno in parte, è la natura coltivata che svolge una funzione così importante nel romanzo; della natura che trova riscontro nel mondo umano solo al livello della «trübe, leidenschaftliche Notwendigkeit», della passione. E non è un caso che esplicitamente Goethe parli in termini di *Naturphilosophie* e che poi per più di metà del romanzo rimanga di fatto in primo piano proprio l'altro aspetto, quello 'meccanico': ne deriva, nel riferimento apparentemente univoco dell'uomo alla natura, un effetto di ambiguità da tener presente di fronte alle contrastanti interpretazioni che dei singoli passi offrono gli interpreti, non sempre pienamente consci di quella duplicità².

Ma più importante per noi è il fatto che, comunque, questo rapporto simbolico si manifesta nei modi più vari³, come neces-

¹ Cf. Staiger, op. cit., p. 509.

² Non ci sembra, per esempio, che sia stata finora messa in rilievo l'ambiguità che se ne ripercuote su tutto il dialogo sulle affinità elettive (I, 4), al di sotto della limitazione meccanicistica proposta da Carlotta, apparentemente univoca.

³ Il rapporto, che si può ricondurre alla formula generale dell'analogia, si manifesta come coincidenza (la coppa che non si rompe; la chiave che non si trova); ripetizione, eventualmente a senso invertito (festa di Carlotta e festa di Ottilia; Luciana e i quadri viventi, Ottilia e i quadri viventi); presagi avvertiti dal personaggio (il presentimento iniziale di Carlotta); presagi *in re* (la macchia sulla lettera al Capitano; l'orologio che il Capitano dimentica di caricare); infine, su un piano più complesso, come gioco di rifrazione (analogia variata): l'analogia stessa fra l'affinità elettiva nel campo della chimica e il caso dei nostri personaggi (volutamente non del tutto analogo); lo sviluppo simultaneo e insieme divergente delle due passioni; il contrasto fra i quattro protagonisti e la coppia formata dal Conte e dalla Baronessa e, soprattutto, i «wunderlichen Nach-

sità e cecità e, soprattutto, come presenza del caso, secondo idee che erano nell'aria. È l'accidentale che può avvenire o anche non avvenire, con cieca insignificanza, ma che, una volta verificatosi, acquista immediatamente il carattere della necessità e avvolge l'uomo in una rete soffocante di rapporti e conseguenze. Tale tecnica compositiva è fondamentale in tutto il romanzo: è essa che permette il sorgere della poetica dialettica fra questa compatta, pesante intelaiatura e il singolo caso che vi si inserisce. Dalla scoperta, all'interno della pesante atmosfera complessiva, del carattere significante del caso singolo sorge l'attimo del brivido poetico¹. Così, per fare un esempio, Edoardo nel cap. XII della I parte, è già in barca per accompagnare Carlotta e il Capitano in un giro sullo stagno, quando, pensando ad un tratto a Ottilia sola, «Er entschloss sich kurz und gut, sprang wieder ans Land, reichte dem Hauptmann das andre Ruder und eilte, sich flüchtig entschuldigend, nach Hause» (p. 323, 14-16). Un particolare narrato in maniera disinvolta, tutt'altro che 'sottolineata'. Eppure si tratta di una decisione casuale che risulterà poi decisiva, perché, proprio in quell'occasione, le due coppie si confesseranno il reciproco amore. E infatti lo scrittore, con procedimento singolarissimo, non tralascia, in fin dei conti, di sottolineare quel passo, tornandovi su dopo più di una pagina: ha descritto l'incontro fra Edoardo e Ottilia e poi la cena a quattro in cui il Capitano dice parole che rimangono lì per lì enigmatiche e ora, riprendendo la narrazione della gita dal momento «Als Eduard ans Ufer springend den Kahn vom Lande stieß, Gattin und Freund dem schwankenden Element überlassend» (p. 324, 33-5), narra del bacio e della rinuncia di Carlotta e del Capitano².

barskinder»; e finalmente il gioco di rifrazione fra personaggi e ambiente: un rapporto che è al centro delle più recenti indagini (cf. nota 4, p. 6) e che si può riassumere con la bella formula dello Staroste, purtroppo non sempre felicemente applicata: «... dass die 'exakte sinnliche Phantasie' der Realsymbolik des Erzählers die empirischen Gegenden zu sinn- und wertbezogenen Räumen macht» (art. cit. p. 222).

¹ Perciò la bellezza dell'opera risulta, al di fuori dell'atmosfera pesante di cui si diceva all'inizio, addirittura inconcepibile.

² Evidentemente alla mancata comprensione del vero significato artistico di questo stilema si deve il giudizio negativo che sul passo in esame vien

In che consiste la poesia di questo e di tutti i simili episodi 'casuali' del libro? È il brivido, avvertito, a volte, dal solo lettore, a volte dal lettore e dal personaggio, che vien suscitato dalla scoperta di un sovrasenso al di là della superficie, in apparenza compatta e armonica, di una vita che sembra raggiungere alti livelli di umanità autosufficiente¹. Ma la scoperta di questo sovrasenso non fa che creare una nuova cieca oscurità, ché il senso profondo di quella scoperta, dell'inserzione dell'accidentale nel necessario, non può essere accertato veramente in nessun momento². D'altra parte questo brivido è tutt'altro che un attimo isolato, romantico e scaturisce, anzi, proprio dalla trasfigurazione del fatto singolo in elemento di uno schema complesso che, se resta oscuro nel suo significato ultimo, è poi chiarissimo nelle sue connessioni. (Ed ecco l'importanza del narratore, di cui parla Stöcklein, che non sa il senso ultimo delle cose ma ne domina col suo disincantato, urbano sorriso la cieca connessione). E infatti proprio la realtà dei presagi è una delle poche cose di cui sembra sicuro il narratore che qui rompe eccezionalmente la propria neutralità, presentandoli come opera di uno «höheres Wesen»³.

III.

Prima però di vedere in concreto come si manifesti la dialettica poetica fra struttura simbolica e interesse psicologico, dobbiamo qualificare più rigorosamente quest'ultima formula, di per sé piuttosto equivoca. Molti punti ha chiarito a questo proposito

dato da un contemporaneo di Goethe, il Rochlitz, in una lettera a Goethe del 5 novembre 1810 (in O. Fambach, *Goethe und seine Kritiker*, Düsseldorf, 1953, p. 157). Un'interpretazione simbolica viene invece accennata da Barnes (*Bildhafte Darstellung* cit. p. 61).

¹ Solo tardi (I, 13) Goethe arriva a chiamare apertamente «Wahn» la speranza di Carlotta «in einen frühern, beschränktern Zustand könne man zurückkehren, ein gewaltsam Entbundenenes lasse sich wieder ins Enge bringen.» (p. 329, 15-8).

² E neanche *a posteriori*: e infatti la chiarificazione finale non potrà aversi nei termini, entro certi limiti realistici, in cui era stato impostato il dramma, ma dovrà sfumare nel leggendario.

³ I, 13; p. 331, 4-7.

Stöcklein, ma più forse con la scoperta della funzione del 'narratore', che con le particolari interpretazioni dei personaggi, spesso viziate dalla pretesa di giungere a un giudizio univoco (in prevalenza negativo e spesso modernizzante) che il testo (e lo vedremo) non giustifica¹. Rimane in ogni modo il fatto che l'interesse di Goethe per i personaggi è anch'esso ancora largamente 'settecentesco'. La psicologia è spesso acutissima, a volte carezzevole, a volte tagliente, ma, comunque, in senso per nulla moderno. Settecentesca – in un senso, direi, un po' diverso da quello di Stöcklein – è la tecnica descrittiva ed esteriore con cui viene creato, a volte con grande vivezza di note individuali, a volte però anche senza, il *caractère*. Manca il senso ottocentesco della complessa personalità interiore² e, tanto più, ogni presagio della novecentesca presenza di mondi preconsoci, il che è tanto più significativo in quanto continuamente (e non solo a

¹ Anche Barnes (*Goethes 'Wahlverwandschaften'* cit. p. 63) critica la «entlarvende Psychologie» applicata dallo Stöcklein, ma partendo da premesse 'romantiche'.

² Ha certo ragione Barnes (*Bildhafte Darstellung* cit. p. 43) contro O. Walzel (*Goethes 'Wahlverwandschaften' im Rahmen ihrer Zeit*, in «Goethe-Jahrbuch», 1906, pp. 166-206 ristampato in *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1911, pp. 195-255, 1922², col titolo: *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, pp. 390-439) che attribuiva ai primi capitoli della seconda parte una funzione da *Entwicklungsroman* che certo non risponde alle intenzioni di Goethe, mettendo invece giustamente in evidenza la tecnica di *ironica* rifrazione che è alla base di quei capitoli (confessiamo comunque di non esser riusciti a trovare la frase citata da Barnes, almeno nella redazione dello «Jahrbuch», l'unica a noi accessibile).

Sta di fatto però che non sempre in quelle pagine è abbastanza evidente l'effetto di sottolineatura (in questo caso *ironica*) che abbiamo detto essenziale per l'unità del romanzo. In realtà è innegabile, in Goethe, la volontà di far percorrere a Ottilia, divenuta ormai fulcro del romanzo, le stazioni di un *Lehrjahr* che però non risulta sempre convincente, né psicologicamente né simbolicamente. È vero che il tanto discusso *Diario* di Ottilia, in termini non psicologici ma simbolici, serve appunto a creare una prospettiva unitaria, non più su un piano immediato, ma come attraverso un *medium*. Ma ciò vale dove vale e cioè dove è veramente presente il filo rosso di cui parla Goethe (II, 2; p. 368,24). Del resto, questa mancanza di coesione (sia pure in un'opera relativamente compatta come le *Wahlverwandschaften*) non scandalizzerà troppo chi ripensi a ciò cui si riduce l'itinerario, almeno in un certo senso analogo, di Wilhelm Meister nei *Wanderjahre*. Caute riserve sull'argomento anche nel cap. *Schichten* del volume cit. di Stöcklein.

proposito di Ottilia) si parla nel romanzo di elementi che a tali interpretazioni si presterebbero. Così, se il narratore ama mettere in evidenza quelli che possiamo chiamare i *lapses* d'azione (Carlotta che, non convinta, scrive al Capitano per invitarlo e che, lei ordinatissima, macchia d'inchiostro la lettera (1, 2); il Capitano che, per la prima volta da tanti anni, dimentica di caricare l'orologio nel momento in cui le affinità elettive cominciano a manifestarsi (1, 7)), non che pensare a un precorrimiento moderno, dovremo, per giungere all'essenziale, risalire, al di sotto del 'travestimento' fatalistico-romantico, a certo tipo d'osservazioni dei moralisti francesi¹. E ancora più significativa è l' 'innocenza' con cui (I, 18) il narratore riferisce le parole di Edoardo sui suoi sogni, parole che farebbero la gioia di un qualunque romanziere di tinta freudiana. (E, ovviamente, non si tratta di una povertà goethiana ché qui, sotto la generica veste romantica, i sogni di Edoardo contribuiscono a creare l'immagine elementare di Ottilia in una simbologia ben lontana da quella freudiana). La precisazione, importante per chiarire la temperie storica ed estetica del romanzo, va spinta ancora oltre. Si pensi a tutto ciò che Goethe non dice (e che noi lettori moderni non dobbiamo lasciarci trascinare a *hineinlesen*) sui rapporti inconsci di Ottilia col padre (il motivo del medaglione, anche troppo sottolineato da Stöcklein)², col bambino, con Carlotta (specialmente nei primi capitoli della II parte). E vorrei attirare l'attenzione soprattutto su quest'ultimo rapporto che, causato da un accidente in fondo esteriore³ e non posto mai da Goethe in piena luce, viene a costituire dal punto di vista narrativo, quasi inavvertitamente, l'elemento essenziale di ben undici capitoli su trentasei del romanzo. E proprio da questo rapporto risulta quanto poco moderno sia qui l'interesse di Goethe che si limita a giustapporre gli elementi di contrasto e quelli di affettuosa affinità fra le due donne, senza porsi neanche il problema del segreto intersecarsi di attrazione e repulsione fra inconscio e coscienza in anime delicate come quella di Ottilia o mature come quella di Carlotta.

¹ Presenti in tutta l'opera goethiana e nel *Diario* di Ottilia addirittura in citazioni letterali.

² Stöcklein, *Einführung* cit. pp. 693-5.

³ L' 'ultimatum' di Edoardo (I, 16).

Ma questi apparenti 'limiti' psicologici son dovuti in realtà al fatto che il vero interesse di Goethe è rivolto non agli individui ma ai personaggi, tipi di una certa realtà storico-sociale, come ci dice anche Goethe e come subito vide lo stesso Arnim¹. Ciò non significa certo supporre in Goethe un'intenzione, più o meno inconscia, di rappresentare simbolicamente una situazione politico-sociale, come sembra volere il Geerds². Più semplicemente Goethe esamina criticamente la propria società e i suoi singoli esponenti perché ne avverte la crisi che diventa insieme crisi della sua concezione umanistica. Il suo mondo rimane pur sempre quello 'umanistico', anche se Goethe è ormai in 'fase difensiva' e non solo ha rinunciato ad agire ampiamente sul mondo circostante, ma avverte, sempre più, la problematicità della propria concezione. E proprio la sua incapacità di cogliere davvero dinamicamente la vita nei suoi gangli essenziali lo porta ad avvertire l'esigenza di un mondo diverso, che a volta a volta gli si può

¹ Per Goethe, cf. nota 1, p. 8. Per Arnim cfr. la lettera a Bettina del 5 novembre 1809, a p. 642 del vol. VI della *Hamburger Ausgabe* cit.

² Il libro di H. J. Geerds, *Goethes Roman 'Die Wahlverwandtschaften'*, Weimar 1958, è ricco di pregevoli notazioni e cerca di sfumare una troppo rigida interpretazione allegorica in senso 'sociale' che aveva trovato una rozza formulazione nel Goethe di M. Šaginyau, Leningrad 1950 (citiamo dalla traduzione tedesca, Essen 1962, pp. 79 e 84-7): non sempre però, ci sembra, riesce a rendere veramente dinamico e persuasivo quel che di stimolante è contenuto *in nuce* nella sua posizione. Soprattutto, non si vede dove il testo offra appigli per l'interpretazione di Ottilia come utopistica democratica progressiva (capp. VI e VIII, in particolare pp. 102-12). Ma il segno più evidente della durezza della tesi è dato dalla pretesa di vedere nell'espressione simbolica del romanzo un elemento popolare. In realtà l'impostazione stessa del romanzo esclude la presenza di un elemento popolare: e infatti il mondo 'umanistico' rappresenta (o vuol rappresentare) il superamento della spontaneità in tutte le sue forme; il mondo dell' 'elementare' sarà schellinghiano (se pure) ma non ha nulla di popolare; il mondo *sacro* di Ottilia non solo non è popolare ma non è neanche 'elementare', proprio perché dell'elementare rappresenta (o vuol rappresentare) la sublimazione. Ma poi, come è possibile, già sul piano del gusto di lettura, accostare il « Becher » del Re di Tule e il « Kelchglas » di Edoardo, lo « Schmuck » di Margherita e il « Köfferchen » di Ottilia (tanto più vicino, semmai, agli analoghi simboli della *Natürliche Tochter* e dei *Wanderjahre*) (pp. 85-93)! Ciò non toglie che molte tesi del libro (per esempio l'interpretazione antiromantica) risultino stimolanti.

presentare come sacro o demoniaco¹. Da questo punto di vista è inevitabile che l'interesse psicologico non vada oltre certi limiti, che non superi una certa staticità, che devii subito verso la rappresentazione simbolica che, anzi, non rappresenta propriamente una deviazione ma è consustanziale all'interesse psicologico del tipo descritto. La ricchezza psicologica dei vari personaggi (e non solo dei monocromatici personaggi secondari) è in fondo più che altro nel lavoro di sfaccettatura, nella potenza con cui viene illuminato il loro nucleo centrale. Ciò non vuol dire per altro che la vivezza psicologico-drammatica rimanga soffocata nel romanzo (cosa che era e sarebbe accaduta nella *Natürliche Tochter*, nella *Pandora*, nei *Wanderjahre* e nella *Novelle*). Vero è piuttosto che la vita profonda del romanzo non si può ridurre all'interesse psicologico che, per quanto vivo, manca in sé dell'ultima libertà, della plasticità a tutto tondo; né al distaccato sguardo del narratore, il che finirebbe con l'appiattare il quadro; né alla *Gesellschaftskritik* che esige essa stessa, per la mancanza di un qualunque sbocco reale, una diversa prospettiva simbolica; né a questo stesso mondo simbolico che, preso isolatamente, si sfalderebbe in un romanticismo nazareno. E sarà allora chiaro che solo l'equilibrio dei vari elementi può segnare le vittorie artistiche del romanzo.

Ciò dovrebbe soprattutto aiutare a superare definitivamente quel grosso equivoco che rischia di compromettere la concreta comprensione estetica anche da parte di critici che hanno chiarito fondamentali questioni pregiudiziali. Che senso ha, per esem-

¹ Un accenno equilibrato al significato poetico e insieme *sozialkritisch* della constatazione secondo la quale « das Ideal nur im Märchen erfüllt erscheinen kann » (p. 146) in K. May, *Die 'Wahlverwandtschaften' als tragischer Roman*, in « Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts », 1936-40, pp. 136-58, rifiuto in K. May, *Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1957, pp. 107-15, anche se poi non possiamo accettare la tesi fondamentale sulla tragicità del romanzo. Tale tragicità, intesa come presenza del 'demonico', viene ulteriormente accentuata nel secondo dei lavori che P. Hankamer ha dedicato al romanzo, *Spiel der Mächte. Ein Kapitel aus Goethes Leben und Goethes Welt*, Stuttgart und Tübingen 1943 (utilizziamo l'edizione del 1948): la piana ricchezza dell'esposizione e delle osservazioni compensa solo in parte l'astrattezza dell'impostazione idealistica. Con molta chiarezza espone la tesi della tragicità del romanzo L. Mittner, *L'amicizia e l'amore nella letteratura del Settecento*, in « Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari », 1963, p. 98.

pio, sentir condannare come vera responsabile della catastrofe, per la sua frigida cecità¹, Carlotta o sentirla esaltare come unica portatrice di autentici valori morali²; sentir parlare di Ottilia, a volta a volta, come di una santa³, di una vittima del demonico⁴, o come di una specie di ondina⁵, o come di una democratica progressista⁶ o come di uno « der beiden Verbrecher »⁷? Che senso hanno i contraddittori giudizi su Edoardo o su Mittler, sul giardinaggio, sui restauri nella cappella? Che senso ha dire che Goethe difende il matrimonio, se poi non si spende una parola sull'unica scena veramente tragica del romanzo, quella che per

¹ H. M. Wolff, *Goethe in der Periode der 'Wahlverwandtschaften' (1802-1809)*, Bern 1952, p. 198 e passim (l'altro volume, *Goethes Novelle 'Die Wahlverwandtschaften'. Ein Rekonstruktionsversuch*, Bern 1955, mi è rimasto inaccessibile). Non è qui necessario ribadire il giudizio, divenuto ormai *communis opinio*, su un tentativo che dieci anni fa aveva suscitato tanto scalpore.

² È la tesi più frequente: ricordiamo almeno i termini equilibrati nei quali la espone Croce (op. cit., pp. 99-100) e quelli astrattamente *geistesgeschichtlich* di H. A. Korff, *Geist der Goethezeit, 2. Teil Klassik*, Leipzig 1930, pp. 374-92, in particolare p. 384.

³ Superflue le citazioni per una tesi così diffusa: ricorderemo solo G. Gabetti (*Le 'Affinità elettive' come espressione di una crisi pessimistica*, Milano 1914, pp. 159-70 e poi in *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*, Milano, vol. I, 1950 *sub vocem*), la cui posizione, pur essendo completamente affermativa e nonostante il peso dell'impostazione ancora *geistesgeschichtlich*, appare ancor oggi notevolmente equilibrata.

⁴ Hankamer, op. cit., pp. 264 sgg. H. Petriconi (*Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarhistorisches Thema*, Hamburg 1953, p. 122) cerca, anche se con metodo discutibile, di 'collocare' tale elemento demonico in una concreta tradizione letteraria.

⁵ Th. Mann, *Zu Goethes 'Wahlverwandtschaften'*, in « Die Neue Rundschau », 1925, p. 400, anche se dallo stesso articolo e dalla *Phantasie über Goethe* (citiamo da *Adel des Geistes*, Berlin 1956, pp. 674-716) si possono ricavare, con parodistica polivalenza, altre citazioni che ora affermano e ora negano la santità di Ottilia e la cristianità dell'opera. Di « Seejungfrau » parla W. Milch, in *Ottilie*, ora in *Kleine Schriften zur Literatur- und Geistesgeschichte*, Heidelberg-Darmstadt 1957, pp. 138-44.

⁶ Cf. nota 2, p. 15.

⁷ Non alludiamo al famoso giudizio di un contemporaneo come Jacobi che chiama il finale « die Himmelfahrt der bösen Lust » (lettera a Köppen del 12 gennaio 1810, a pp. 644-5 del vol. VI della *Hamburger Ausgabe* cit.), ma a quello di Korff (op. cit., p. 388).

convenzione si chiama dell'adulterio spirituale¹, come se il « Verbrechen » (p. 321,36) fosse rappresentato dal fatto che Edoardo e Carlotta pensano, nel letto coniugale, a Ottilia e al Capitano e non piuttosto dall'abbandono al puro desiderio fisico da parte di chi ha in quello stesso istante l'animo pieno della persona veramente amata? ché anzi direi che qui, con protestantico rigore, Goethe rifiuta di attenuare la gravità del « Verbrechen » con lassistiche considerazioni sulla 'santità' del risultato. Ma che senso avrebbe dire, all'estremo opposto, che Goethe è contro il matrimonio o la sua indissolubilità (ma questa tesi è stata infatti sostenuta nella sua crudezza, e ad evidente scopo polemico anti-goethiano, solo dagli ottocenteschi avversari cattolici di Goethe)²? O che senso ha prospettare la soluzione nel futuro, quando la polemica e l'eventuale soluzione non avranno più carattere meramente privato e, in fondo, di arbitrario privilegio (Geerdt's) o prospettare come catarsi, frutto eterno del sacrificio di Ottilia, la riaffermazione della sua sacra indissolubilità (Schrimpf)? Laddove, nel primo caso, l'autoaccusa di Ottilia che parla della sua « Bahn » abbandonata sembra togliere il sostegno testuale alla tesi del Geerdt's e nel secondo Schrimpf si vede costretto a calpestare l'evidenza del tono parodistico della finale santificazione da lui accettata alla lettera e dichiarata « aller romantischen Stimmung entkleidet » (p. 59).

In realtà, se Goethe avesse potuto prendere posizione in modo così deciso³, in un senso o nell'altro, non avrebbe avuto bisogno di scrivere il romanzo. A Goethe non è qui concessa neanche l'univocità stilistica che almeno la *Pandora* conquista proprio col suo coerente astrattismo e che in fondo è raggiunta anche dai *Sonette* in cui il magistero tecnico offre, in tanta irresolutezza sostanziale, una decisa via d'uscita. Nel romanzo invece tutto vive di questa che non è ambiguità ma polivalenza. Tutte le in-

¹ Non possiamo quindi accettare il giudizio di J. Wassermann («... es ist ihnen [ai fatti di quella notte] alles Gewicht genommen...»), ora in *Bekanntnisse und Begegnungen*, a cura di P. Stöcklein, Bamberg 1950, p. 70.

² Cf. H. G. Barnes, *Goethes 'Wahlverwandschaften' vor der katholischen Kritik*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft hrsg. von H. Kunisch», N. F., 1960, pp. 53-65.

³ Sull'ambivalenza della situazione ha precise parole Staiger (op. cit., pp. 495-6).

terpretazioni hanno qualche cosa per sé (e sarebbe strano che critici di prim'ordine proponessero interpretazioni senza fondamento), ma nessuna ha valore decisivo. E non si dimentichi neanche qui la presenza, già ripetutamente sottolineata, di un narratore che è animato dal distaccato sorriso di chi tutto ha compreso e perdonato e che viceversa non sa offrire nessuna interpretazione complessiva dell'evento¹.

IV.

Questa polivalenza che, ripetiamo, non è timidezza di sguardo ma, al contrario, ricchezza di spunti, dovrebbe soprattutto scongiurare i troppo frequenti appiattimenti prospettici per cui i critici, anche fra i migliori, semplificano e impoveriscono la complessità poetica del romanzo. Tali semplificazioni colpiscono di preferenza le parti umanistiche dell'opera e cioè poi, di fatto, quelle più ricche di poesia. Così, per esempio, alcuni fra i critici più acuti, sulla scia di Benjamin², hanno profuso tutto il loro acume per mostrare come ogni accenno alle attività 'umanistiche' (giardinaggio, restauri del cimitero, della chiesa, della cappella, quadri viventi ecc.) contenga - simbolicamente o magari allegoricamente - un giudizio negativo su quelle attività stesse, frutto di diletterismo, violatrici della natura ecc. Osservazioni giustissime, anche se a volte i critici sembrano insinuare nel giudizio di valore (prima ideologico e poi anche estetico) sull'opera, le proprie moderne simpatie o antipatie (che in genere è ben difficile non condividere) verso questo o quel modo di vivere. È vero che su questo o quel punto è facile ricorrere al sostegno di affermazioni dello stesso Goethe, nel romanzo o al di fuori di esso.

¹ Cf. Barnes (*Goethes 'Wahlverwandschaften'* cit. p. 53), secondo cui il narratore spesso sembra non avere il « rechten Einblick » sul senso degli avvenimenti. Fuorviante ci sembra perciò l'opinione di Gundolf (*Goethe*, Berlin 1916, pp. 554-6) secondo il quale Goethe avrebbe penetrato l'essenza del mistero: per una serrata critica del capitolo gundolfiano cf. Benjamin (op. cit., pp. 49-53). L'essenziale, del resto, era già stato concisamente detto da Croce (op. cit., vol I, pp. 142-3) e adesso possiamo semmai essere più equanimi verso un'opera comunque fondamentale.

² Op. cit., passim, ma particolarmente pp. 19-28.

Così, a proposito del giardinaggio, si fa ricorso, al di là del velle della me dell'opera, a prese di posizione biografico-ideologiche di Goethe: ed ecco citato un passo addirittura schiacciante di condanna¹; o invece si fa appello ai personaggi stessi del romanzo: ed ecco il Capitano che condanna il dilettantismo di Carlotta (I, 3; pp. 261-2) e il giardiniere che si mostra ostile ai «neuen Zierbäume und Modeblumen» (II, 9; p. 424,13). Le citazioni, e specialmente quelle del secondo tipo, si possono agevolmente moltiplicare, sia per quel che riguarda le altre attività 'dilettantesche'², sia per quel che riguarda anche problemi ideologici centrali della azione³. Ma, per il tipo di citazioni estranee al romanzo, è opportuna la massima cautela per tener conto dell'occasione e dell'epoca cui son da riportare e soprattutto per controllarne l'effettiva rispondenza al mondo del romanzo (in cui, non si dimentichi, il narratore si esprime sui dilettanti con tutt'altra indulgenza: II, 3; p. 370,21-9). E quanto alle citazioni tratte dalle *Wahlverwandtschaften* non si dimentichi, intanto, che si tratta di prese di posizione 'drammatiche' dei varii personaggi che non impegnano necessariamente né lo scrittore Goethe né il narratore, o che per lo meno li impegnano solo parzialmente. Non si nega che proprio per il sorgere della poesia sia essenziale la presenza di questi giudizi negativi, anche del narratore, anche di Goethe⁴ ma renderli assoluti vuol dire, prima di tutto, trasformare i simboli in allegorie distruggendo la concretezza stilistica del testo e poi, dal punto di vista ideologico, finire col travolgere non solo il mondo 'umanistico' di Edoardo e Carlotta e del Capitano, ma

¹ Goethe, *Werke, Weimarer Ausgabe*, I, 47, *Über den Dilettantismus*, p. 310 (schema steso in collaborazione con Schiller).

² È di prammatica rinviare almeno al dibattito sulle tombe (II, 1) e al severo giudizio dell'Assistente sui quadri viventi (II, 7).

³ Si ricordi almeno, a proposito del matrimonio, il contrasto fra le osservazioni ora pedantesche ora 'goethiane' del goffo Mittler e la cauta approvazione che il narratore e la stessa Carlotta non possono in fondo negare alla paradossale idea del Conte di un 'matrimonio a termine' (I, 10; p. 310, 4-6). Cf. poi Staiger, op. cit., pp. 482-3.

⁴ Sempre fondamentali, anche se non sempre accettabili, le osservazioni di Benjamin (op. cit., pp. 19-27) sui rapporti fra crisi umanistica e simbolo. Suggestiva la rievocazione di tale atmosfera in Staiger, op. cit., particolarmente pp. 477-82.

anche, gradualmente, la stessa Ottilia: prima in quanto partecipe a quel mondo, poi in quanto centro, sia pure inerte e silenzioso, del mondo 'dilettantesco' dei primi capitoli della seconda parte. E, a voler essere coerenti, non potrebbe certo salvarsi (e qui da un punto di vista non più solo ideologico ma anche artistico) la sua finale trasfigurazione, questa sì veramente 'dilettantesca'.

E di fronte a questi evidenti assurdi risulta chiaramente la necessità di abbandonare il semplicistico criterio dell'interpretazione a senso unico e di cogliere la complessa realtà stilistica dell'opera. Tale revisione andrebbe condotta puntualmente, per quasi ogni pagina umanistica del romanzo. Così, Stöcklein chiama « trocken » le prime pagine del libro che, « meisterhaft als psychologische Exposition », avrebbero uno « Strich » « schwunglos und kleinteilig »¹. A noi sembra invece estremamente felice la varietà di sfumature psicologiche attraverso le quali il narratore presenta *ex abrupto* questa civiltà umanistica, nella ricchezza delle sue acquisizioni e delle sue attività e, certo, anche nella sua problematicità². Imperdonabile, per esempio, sarebbe prender banalmente per una semplice ironia la frase che il narratore mette in bocca ad Edoardo:

« Das kann wohl geschehen /.../ bei Menschen, die nur dunkel vor sich hinleben, nicht bei solchen, die, schon durch Erfahrung aufgeklärt, sich mehr bewusst sind » (I, 1; p. 248,18-21).

Laddove è bensì evidente l'intento ironico, se proprio il personaggio più romantico dell'opera esordisce con questo proclama illuministico: ma, accanto allo smascheramento dell'illusione umanistica che è alla base di questa e di mille altre battute di Edoardo e ancor più di Carlotta, è altrettanto evidente l'affermazione di

¹ Stöcklein, *Einführung* cit., p. 683.

² Osservazioni sostanzialmente accettabili in Croce, op. cit., p. 103 e in Schaefer, *Die Idee* cit., pp. 207-8. Particolarmente interessante, per ovvi motivi, ciò che Charlotte von Stein scrive sulla I parte al figlio Fritz il 29 aprile 1809: « Es tat einem wohl, auf einige Stunden in eine idealische Welt zu kommen. Wie viel Kenntniss des menschlichen Herzens, was für feine Gefühle, wie viel Sittlichkeit, Verstand und Anstand darin vorgetragen ist, kann ich Dir nicht genug sagen » (in Gräf, op. cit., I. Teil, I. Bd., p. 376).

un cosciente sforzo di costruzione da parte di due volontà umane¹. In particolare i colloqui dei primi capitoli fra Edoardo e Carlotta² non sono solo capolavori « minuti » e « secchi » « di esposizione psicologica ». Essi, al contrario, creano un dinamico equilibrio nell'esposizione di questo sapiente e, certo, anche faticoso gioco di mosse e contromosse che tende a salvare quanto è acquisito e insieme ad andare avanti in quel buio pericoloso che è il futuro. La poesia delle *Wahlverwandtschaften* non sta semplicemente nella scoperta disincantata della vanità del mondo umanistico, apparentemente solido: questo mondo si svuota dall'interno, corre verso la tragedia ma vien colto nell'attimo in cui ancora conserva o momentaneamente riconquista l'equilibrio come forma, salvo poi a perdersi nel demonico o (che poi non è troppo diverso) nel 'sacro'. In questo mondo umanistico in crisi ciò che è conquistato dall'uomo si rivela fragile, ma intanto nulla esiste che sia semplicemente 'dato', tutto è frutto di una conquista, di una *Kultur*. E allora il fascino di queste pagine deriverà proprio dall'equilibrio fra la coscienza — sempre presente nel narratore e sempre più forte nel lettore — dell'inerme *Kreatürlichkeit* dei personaggi e la loro attuale, provvisoria, ma intanto innegabile capacità di costruire un mondo umano. E su questa base Carlotta potrà apparire, non solo a una lettura modernistica come quella di Mila³, ma a un'interpretazione modernamente storica, il personaggio forse più ricco, non certo umanamente ma poeticamente.

V.

Tali affermazioni ci sembra però abbiano bisogno di una concreta verifica stilistica, alla quale dedicheremo l'ultima parte di questo saggio. Cercheremo cioè di illustrare soprattutto come l'equilibrio fra descrizione psicologica e sottofondo simbolico si

¹ Persino nel romantico Edoardo non mancano tratti di civiltà raffinata, soprattutto nella fase iniziale: si ricordi ad esempio che il narratore ne vanta la « vollkommene Schonung des andern » (I, 2; p. 250, 21).

² Cf. Emmel, op. cit., pp. 271-6.

³ Introd. cit., p. XI (citiamo dall'edizione del 1962). Si noti che tanto è interessante lo spirito informatore della frase, quanto ne è discutibile la formulazione critica.

concreti in un singolare equilibrio stilistico fra elementi strutturalmente ritardanti e astrattizzanti e il loro drammatico inserimento nel contesto narrativo. Numerosi sono gli elementi strutturali che si presterebbero a questa analisi: da quelli volontari (come il gioco spesso arditissimo fra narrazione diretta e *Bericht* indiretto¹; come la scomparsa, dalla visuale dei lettori, per lunghi tratti, dei protagonisti maschili; come il silenzio in cui affondano nodi drammatici e evoluzioni psicologiche essenziali; come ciò che Grillparzer chiamava, con totale incomprensione, l'*Ausspinnen der Nebensachen* »²), agli altri, forse involontari, probabilmente dovuti a residui della primitiva impostazione novellistica³.

Noi preferiamo soffermarci su due elementi che ci sembrano particolarmente significativi, proprio perché estremi nel loro tipo: l'uso delle sentenze e l'uso, nella conversazione, delle espressioni e costruzioni astratte⁴.

La tecnica dell'espressione sentenziosa, tipica della tragedia classica e classicistica, era stata portata all'exasperazione da Goethe

¹ Si alternano parti condotte quasi esclusivamente all'imperfetto narrativo ed altre in cui la parte del narratore si riduce a pura didascalia, con sproporzioni che sembrano violare volutamente il normale ritmo narrativo di un romanzo.

² F. Grillparzer, *Tagebücher und literarische Skizzenhefte*, 4. Teil (nelle « Sämtliche Werke », ... hrsg von A. Sauer 1. Abteilung, 10, Bd., Wien, s. a. ma 1917, p. 319).

³ Nel capitolo decimo della prima parte, il narratore mostra con urbani, 'francesi' toni conversevoli il crescente imbarazzo di Carlotta di fronte alle bordate 'libertine' del Conte. E mentre la tensione, sotto il sorriso, ha raggiunto ormai il culmine, ecco che il narratore trapassa per un attimo, ma proprio nell'attimo decisivo, a uno stile schematico: « In diesem Augenblick machte Charlotte, die ein für allemal dies Gespräch unterbrechen wollte, von einer kühnen Wendung Gebrauch; es gelang ihr. » (p. 313, 15-7). La scena del cosiddetto 'adulterio spirituale' (I, 11), così ricca di spunti psicologici concretissimi, viene introdotta in modo altrettanto schematico: « Er begrüßte sie mit einem Scherz. Es ward ihr möglich, in diesem Tone fortzufahren. » (p. 320, 28-30). E non si tratta certo di difetti poetici! Anzi, l'ignorare tale peculiare impostazione narrativa può portare a gravissimi fraintendimenti: così qualche effettiva durezza in alcuni passaggi narrativi ha fuorviato W. Weber che ha travisto nel Capitano addirittura una modernistica vittima del « complesso di frustrazione » (*Zum Hauptmann in Goethes 'Wahlverwandtschaften'*, in « Goethe, N. F. des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft », 1959, pp. 290-2).

⁴ Per un'analisi di questi stessi elementi stilistici nella prosa del narratore, rimandiamo intanto a Stöcklein, passim.

nella *Natürliche Tochter*, con dubbio successo, per sottolineare l'atmosfera stilizzata del dramma. Qui nel romanzo la stessa tecnica assolve funzioni assai più complesse. Intanto, entro certi limiti, essa risponde a un'esigenza realistica, per chi voglia descrivere la vita di una società colta e francesemente volta ad evitare nell'espressione ogni tono troppo bruscamente personale¹. Ma, per illustrare una più profonda funzione di questa tecnica, cominceremo col valutare la presenza dell'espressione sentenziosa proprio nel caso che sembra andare più lontano nella direzione opposta e cioè in quella dell'estrema tensione 'romantica'. Alludiamo alla entusiastica tirata di Edoardo (II, 12; pp. 448-51), esasperatamente anticonvenzionale e paradossale, cinica addirittura di fronte al mondo delle convenienze, travolgente nel suo ricco, patetico stile². Eppure essa è tutta intessuta di massime generali, unilaterali certo, ma che intanto non è facile smontare (né il Capitano vi riesce) e che, soprattutto, sono indici di una capacità, sopravvive anche in Edoardo e persino in questa fase di estrema crisi, di inquadrare i problemi della propria cieca passionalità in termini non puramente personali. Edoardo è cioè tuttora in grado di presentare i propri punti di vista in termini (polemici) sorretti dall'ambizione di presentarsi come generale interpretazione della realtà: ed è evidente l'arricchimento della prospettiva estetica.

Così complessa è la realtà stilistica (e cioè ideologica e poetica) del romanzo che non è possibile accettare la schematica distinzione di May³ fra « vernunftgezügelter Kunstsprache » e « dynamische Ausdruckssprache », dato che la realtà delle *Wahlverwandtschaften* ammette anche e soprattutto il gioco di rifrazione fra i due stili.

Infiniti sono gli effetti che Goethe riesce a raggiungere a seconda della diversa situazione psicologica in cui l'espressione sentenziosa esprime il tentativo (riuscito o no) di non lasciarsi trascinare dal caso singolo ma di dominarlo generalizzandolo. Nei

¹ E infatti la funzione e l'insufficienza di tale « allgemeine Betrachtung » vengono ripetutamente dibattute a proposito delle *gaffes* del Lord (II, 10; pp. 431-2 e 433-4).

² La duplicazione è lo stilema che dà il tono ai discorsi di Edoardo.

³ May, op. cit., pp. 109-11.

dialoghi iniziali del romanzo la situazione è ancora più pacata e l'effetto generalizzante può sorgere in forma ancora urbanamente quasi scherzosa (« Und doch ist es in manchen Fällen, versetzte Charlotte, notwendig und freundlich, lieber nichts zu schreiben, als nicht zu schreiben » I, 1; p. 149,1-3)¹. L'impegno è già maggiore poche pagine dopo quando Carlotta, spiegando perché è per lei una sofferenza lasciare Ottilia accanto a Luciana, mette in rilievo la colpa della figlia ma, contemporaneamente, la inserisce in un orizzonte più ampio. In questo modo la colpa viene sì riconosciuta tale, ma insieme si mette in rilievo che essa è inevitabile, generalmente umana e perciò stesso in fondo di portata limitata o almeno controllabile e non priva di effetti positivi (I, 2; p. 252,1-5 « Doch wer ist so gebildet, dass er nicht seine Vorzüge gegen andre manchmal auf eine grausame Weise geltend machte! Wer steht so hoch, dass er unter einem solchen Druck nicht manchmal leiden müsste! Durch diese Prüfungen wächst Ottiliens Wert . . . »)². Assai più intensa è l'atmosfera nel soliloquio di Carlotta (II, 10) che, in un momento di calma apparente, s'illude di poter chiudere l'agitata parentesi dando Ottilia in sposa al Capitano e ricostituendo, attraverso il bambino, un vero legame con Edoardo. « Auch auf dem festen Lande gibt es wohl Schiffbruch »: con questa massima metaforica hanno inizio le considerazioni di Carlotta che si svolgono poi come una collana di sentenze (« Ist doch das Leben . . . », « Wer macht nicht . . . », « Wie oft schlägt man / . . . / ein », « Wie oft werden wir . . . ») per culminare poi in un vero e proprio apologo (« Der Reisende bricht unterwegs zu seinem höchsten Verdruss ein Rad und gelangt

¹ L'importanza di *bons mots* e sentenze agli inizi e nei finali dei capitoli è stata sottolineata da Stöcklein (*Einführung* cit., p. 684). Vorremmo aggiungere che a volte la funzione drammatica di tali stilemi è più complessa. Talvolta il dramma che si è visto o intravvisto nel corso del capitolo si placa, o sembra placarsi, nel *bon mot* o comunque nell'espressione di taglio particolarmente elegante del finale. Tal'altra, viceversa, una frase apparentemente dimessa serve a preannunciare la ripresa travolgente dell'azione (« . . . und so schien dieser Tag abgeschlossen. » I, 10, cioè subito prima della notte decisiva per l'azione della I parte).

² Estremamente significativo il fatto che i valori umanistici dei cui limiti si tratta, e così pure le 'ragionevoli' gerarchie di quel mondo non vengono, nelle parole di Carlotta, minimamente posti in discussione.

durch diesen unangenehmen Zufall zu den erfreulichsten Bekanntschaften und Verbindungen, die auf sein ganzes Leben Einfluss haben») coronato da una sentenza riassuntiva («Das Schicksal gewährt uns...»). L'espressione sentenziosa si presenta qui allo 'stato puro', rafforzato dal fatto stesso che il soliloquio è riportato in forma indiretta. In questa organizzazione perfetta e complessa i singoli elementi generali cospirano tutti a mettere in rilievo il nuovo dominio che Carlotta crede di avere acquistato su sé e sulle cose (perciò il capitolo è introdotto da numerosissime espressioni attive: «... einen neuen Bezug auf die Welt und auf den Besitz...», «Ihre alte Tätigkeit regt sich wieder...», «... Freude am Getanen...», «... belebt...», «... neue Hoffnung...»). Tanto ciò è vero che essa può concedersi l'agio del felicissimo apologo che accenna e vela il suo problema personale. Pure l'effetto estetico è tutt'altro che univoco: si genera di fatto una sorta di contrappunto fra la forma della sentenza e dell'apologo – che fanno appello all'universalità della riflessione e all'esperienza del passato – e il sostanziale bisogno di imporsi sul caso particolare, di vedersi dar ragione da quella riflessione e da quell'esperienza.

Ma, anche al di fuori dell'espressione sentenziosa, l'elemento astratto risulta essenziale per creare l'atmosfera simbolica del romanzo. Non mi riferisco solo né tanto alla patina uniformemente *gehoben*, comune a tutti i personaggi¹, quanto piuttosto alla presenza funzionale di elementi astratti (perifrasi, espressioni generiche, costruzioni inverse) che, accostati ad altri di opposta natura o anche usati in momenti particolarmente drammatici, creano anch'essi, da un nuovo punto di vista, il fondamentale gioco di rifrazioni proprio delle *Wahlverwandtschaften*.

Ricorderemo allora prima di tutto un momento culminante, l'intero capitolo XVI della prima parte, la discussione decisiva fra Edoardo e Carlotta che segna la fine² della loro convivenza. Tutto il colloquio è basato su una funzionalissima alternanza di stili: oltre al noto gioco fra frasi riportate estesamente ed altre

¹ Cf. Stöcklein, *Einführung* cit. pp. 683-4. Di opposto parere si dimostra, stranamente, Gabetti, op. cit., pp. 133-4 e 144-5.

² Cf. l'acuta analisi della Emmel, op. cit., pp. 300-10.

riassunte seccamente dal narratore, nonché fra successione nuda di battute e interpretazione psicologica – da parte del narratore – di singoli passaggi, Goethe alterna vorticosamente espressioni esplicite e concretissime (usate soprattutto da Carlotta che tende a mettere in stato di inferiorità Edoardo, non ancora pronto a rispondere con franchezza se non in qualche frangia episodica, come la tagliente frase «Für unsere Kinder, dächte ich, wäre gesorgt», da cui è partita la nostra indagine), ed espressioni singole, nonché intere frasi, astratte (come, per esempio, la frase iniziale di Carlotta: «... und es käme nun wohl auf uns an, ob wir wieder völlig in den alten Zustand zurückkehren wollten», frase di forma così astratta che Edoardo ne deduce addirittura che la moglie sia pronta al divorzio, con la conseguente difficoltà, una volta scoperto l'inganno, di aggiustare immediatamente il ' tiro '). Si genera in tal modo un'affascinante ambiguità drammatica, un dialogo fra sordi che rende a meraviglia lo smarrimento dei coniugi, specialmente di Edoardo, nonostante ogni loro tentativo di aderire alla realtà, di fronte ad una realtà più profonda¹. Il vero fine cui tende qui la ritornante astrattezza dell'espressione è quella di mascherare le proprie vere posizioni (non per nulla Carlotta apre le ostilità dicendo: «Unser Freund hat uns verlassen», e cioè evitando di nominare direttamente il Capitano e ottenendo, sia pure involontariamente, il risultato di confondere le acque richiamando quella caratteristica del Capitano (la comune amicizia con Edoardo e Carlotta) che per Edoardo è certo la meno attuale). Ma non si coglie il vero tono della pagina se non si avverte, più in profondo, il tentativo, sincero e insincero insieme ma comunque vano, di sublimare la propria posizione personale in una terminologia abbastanza generica da renderla *verbindlich*, anche per l'altro su un piano in fondo mistificatorio. Si pensi che Carlotta chiede a Edoardo di dire chiaramente dove intende arrivare accompagnando la sua domanda con la frase: «Warum sollen wir nicht mit Worten aussprechen, was uns jede Stunde gesteht und bekennt?» (p. 341,36-8) e che Edoardo, proprio qui, risponde con una frase contorta in cui non c'è una sola parola

¹ A tale perfetta calibratura drammatica (e la cosa è significativa) corrisponde un'innegabile incertezza nella condotta psicologica di Edoardo (come nota a ragione, se pure con le solite sforzature, il Wolf, op. cit., pp. 207-12).

concreta: « Wenn man auch sogleich nicht darauf antworten kann [...] so lässt sich doch soviel sagen, dass man eben alsdann sich am ersten entschliesst abzuwarten, was uns die Zukunft lehren wird, wenn man gerade nicht sagen kann, was aus einer Sache werden soll » (342,1-6).

A questa astrattezza dei singoli elementi del linguaggio corrisponde poi spesso l'astrattezza dell'intera costruzione del periodo, un elemento che potrebbe sembrare nocivo alla vivezza realistica e che spesso invece l'esalta colorandola di una patina inconfondibile, almeno in superficie, relativamente calma, e precisamente dal punto in cui Carlotta spiega al marito perché non veda di buon occhio la permanenza di Ottilia nell'internato accanto a Luciana. Ed ecco che Carlotta (p. 251,4-25) si addentra con la massima disinvoltura in un periodo lungo oltre venti righe, non solo, ma sintatticamente così complesso e insieme così armonico nell'intreccio dei vari membri, da risultare, in maniera evidente, del tutto irrealistico come riproduzione di un effettivo discorso parlato. Ebbene, come a bilanciare tale mancanza di realismo espressivo, il periodo è ricchissimo di concreta esperienza e saggezza umana e mondana: ne risulta un momento di raro equilibrio estetico fra penetrazione della realtà e stilizzazione.

Al polo opposto è la situazione nel secondo esempio che abbiamo trascritto (I, 12). Già in altro contesto abbiamo accennato all'improvvisa decisione di Edoardo di non accompagnare moglie e amico sul lago, decisione che, dopo la notte dell'« adulterio spirituale » (I, 11) segna un'altra svolta nell'azione e che crea, come s'è detto, un significativo intreccio narrativo. Importante ai nostri fini è in particolare la frase con cui Carlotta reagisce al bacio « den der Freund gewagt, den sie ihm beinahe zurückgegeben »:

« Dass dieser Augenblick in unserem Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber dass sie unser wert sei, hängt von uns ab » (p. 326,12-14).

Un periodo di cui Milch¹ nota l'« Emphase » ma che in realtà, proprio per mezzo di quest'enfasi, della perfetta *concinnitas*, della scelta delle parole, ognuna dignitosa ed astratta, della solenne inver-

¹ Milch, op. cit., p. 140.

sione, permette di misurare l'intensità della ripresa di Carlotta dopo il bacio. E dopo questa preparazione è immediato lo sbocco nello stupendo finale del capitolo dove la lotta contro se stessa, la vittoria, la riconquista della serenità sono rese in maniera volutamente altrettanto astratta e indiretta (« Immer gewohnt, sich ihrer selbst bewusst zu sein, ward es ihr auch jetzt nicht schwer, durch ernste Betrachtung sich dem erwünschten Gleichgewichte zu nähern » (p. 326, 27-31)) in un'atmosfera resa però concreta, genialmente, da una precisazione psicologica tutta legata a dati ambientali (« Nun aber stand sie in ihrem Schlafzimmer, wo sie dibile. Anche qui cercheremo di illuminare tutta la gamma di effetti che Goethe sa ricavare da questa tecnica ricorrendo a due esempi estremi. Cominceremo dal secondo capitolo della prima parte nel quale, come si è già avuto occasione di ricordare, l'atmosphäre als Gattin Eduards empfinden und betrachten musste » (p. 326,24-5) e ancora, alla fine della frase citata poco fa, « ... ja sie musste über sich selbst lächeln, indem sie des wunderlichen Nachtbesuches gedachte » (31-2)). E su questa duplice base e attraverso una rapidissima successione di tocchi (presagio di maternità, rinnovato giuramento, rinuncia) si giunge a quella frase che potrebbe sembrare assurda nella stessa pagina che ha visto il bacio del Capitano, ma che, in questo contesto, vario e drammatico e insieme conciso e rattenuto, segna il trionfo della poesia: « Bald ergreift sie eine süsse Müdigkeit und ruhig schläft sie ein ».

VI.

Chi ci ha seguiti fino a questo punto nell'analisi, si chiederà forse, con una certa meraviglia, se dunque per noi le *Wahlverwandtschaften* siano solo il romanzo della crisi umanistica e, per dirla in maniera più spicciola, se nel romanzo non vi sia altri che Carlotta.

Siamo ben coscienti dello spostamento d'accento che risulta dal nostro lavoro rispetto all'interpretazione tradizionale. Ma, appunto, ci è sembrato opportuno concentrare l'attenzione su aspetti dell'opera che di solito vengono considerati sì importanti, ma soprattutto come premessa al nucleo centrale, rappresentato, ovviamente, da Ottilia e dalla sua trasfigurazione. Non nascon-

diamo però che sulla nostra scelta ha influito anche il modo alquanto diverso in cui noi consideriamo anche quel nodo centrale ed in particolare il leggendario finale. Sia ideologicamente che poeticamente ci sembra che in effetti la parte più incondizionatamente sentita sia quella che esprime la crisi della posizione umanistica goethiana: non si debbono confondere le *Wahlverwandtschaften* con la *Novelle!* Col che non vogliamo poi fare una questione di autenticità ma piuttosto di modo poetico.

Per chiarire davvero la nostra posizione a questo riguardo sarebbe però necessario affrontare grossi problemi: il significato della finale trasfigurazione angelica nei modi del calco stilistico – non solo nelle *Wahlverwandtschaften* ma in tutta l'opera goethiana –; il sacro inteso come soluzione della crisi umanistica e il conseguente problema dei rapporti col Romanticismo che, ci pare, dà alla stessa soluzione un significato radicalmente diverso; e soprattutto il problema della dialettica unità, estetica e ideologica, che tuttavia sussiste fra mondi espressivi così diversi come quelli, per esempio, del primo e dell'ultimo capitolo che si possono veramente intendere fino in fondo solo se posti in rapporto reciproco. Appunto a tali problemi riteniamo necessario riservare una particolare indagine.

Luciano Zagari

I PRIMI RACCONTI DI HENRY JAMES: 1864-1872

Nel 1864, a soli ventun anni, Henry James si presentava ai lettori americani nella duplice veste di critico letterario e di autore di « short stories ». Il prestigio che circondava il nome del padre contribuì probabilmente a spianargli il cammino all'inizio, e così gli scritti del giovanissimo autore furono subito ospitati nelle pagine delle più autorevoli riviste americane. Eccetto il primo – *A Tragedy of Error* – che apparve anonimo nel numero del febbraio 1864 del « Continental Monthly », i racconti del James di quegli anni furono pubblicati tutti, firmati, nell'« Atlantic Monthly » e in « Galaxy ». Quanto alle recensioni, di cui la prima risale all'ottobre del 1864, e che apparvero anonime, esse furono accolte, anzi sollecitate, da « The North American Review » e da « The Nation ».

In tal modo, affiancando la valutazione critica della produzione letteraria del suo tempo alla pubblicazione dei suoi racconti, Henry James, in obbedienza al suo istintivo bisogno di perfezione, al suo culto del bello, si assumeva deliberatamente il compito di affinare il gusto dei lettori del suo Paese, rendendoli più disposti ad apprezzare e comprendere quegli innovamenti che è presumibile si proponesse già da allora di introdurre nel campo della narrativa americana¹. Mentre non deve sottovalutarsi il fatto che quelle recensioni e quegli articoli furono per lui dei veri e propri studi, mediante i quali poté rendersi conto della natura delle gravissime mende che deturpavano tanta parte del romanzo americano di allora; e riuscì anche a stabilire – sia pure approssimativamente

¹ Indubbiamente significativo quanto scriveva nel settembre 1867 all'amico Perry: « Deep in the timorous recesses of my being is a vague desire to do for our dear old English letters and writers something of what Sainte-Beuve and the best French critics have done for theirs ». (Il passo è citato da L. Edel, *The Untried Years*, 1953, p. 255).

e non senza lasciarsi trarre in errore a volte dalla sua inesperienza – mediante quali accorgimenti ottenessero effetti di una tale intensità le opere dei grandi romanzieri inglesi e francesi dell'Ottocento. Avviene così che, all'occhio di un osservatore attento, i racconti di quegli anni sono come uno specchio in cui è dato cogliere un qualche riflesso delle conclusioni cui il James, in sede critica, andava di volta in volta giungendo, interpretando ora la lezione di Balzac, ora quella di George Eliot, della Sand, del Goethe.

Stante il valore intrinseco di questi primi racconti, che già nel 1868, inducevano un critico americano a salutare nel James uno che, entro determinati limiti, poteva venir considerato come « The best writer of short stories in America », ¹ vi è quindi doppiamente da rallegrarsi dell'iniziativa presa dal padre degli studi jamesiani – l'infaticabile Léon Edel – di allestire un'edizione completa dei 112 racconti del James, disponendoli in ordine cronologico e procedendo con encomiabile coerenza critica nella scelta dei testi. Vedono così finalmente la luce, nei primi due volumi della serie ² quei diciannove racconti scritti fra il 1864 e il 1872, la cui conoscenza diretta era stata finora in massima parte preclusa ai lettori, dato il numero veramente esiguo delle edizioni in cui furono accolti dopo la prima pubblicazione.

Poiché il James, a eccezione di *A Passionate Pilgrim*, li escluse tutti dalla New York edition (1907-09) – e non ne parla quindi nelle prefazioni da lui preposte a ciascuno dei 24 volumi che la compongono, – e poiché in quegli anni non era ancora sua consuetudine tenere dei « Notebooks », non è possibile stabilire fino a qual punto egli traesse ispirazione per quei racconti da fatti realmente accaduti, o da qualcuna di quelle allusioni che da lui vengono descritte come « germs », o infinitesimi semi. ³ È tuttavia agevole intuire che l'argomento di *The Story of a Year*, *Poor Richard* e *A Most Extraordinary Case*, che sono strettamente connessi con gli anni della guerra civile, dovette essergli suggerito dal recente ricordo di scene cui aveva assistito, o da racconti e com-

¹ L. Edel, *Prefazione* al vol. I di *The Complete Tales of Henry James*, Rupert Hart-Davis, 1962, p. 20.

² H. James, *The Complete Tales*, vols. I, II, Rupert Hart-Davis, 1962.

³ H. James, *Prefazione* a *The Spoils of Poynton*, New Edition, 1907-09, vol. VII.

menti giunti al suo orecchio nell'ambito della stessa cerchia familiare. Per altri, invece, e in special modo per un certo numero di quelli inclusi nel primo volume, si sarebbe incoraggiati a pensare che Henry James, già da quel tempo, venisse colto dal desiderio di studiare di quali sviluppi potesse essere suscettibile una determinata situazione da lui pensata in modo astratto. In questo caso, la situazione potrebbe essere stata da lui ravvisata nel vago senso di fiducia, da parte di un individuo della migliore società, provvisto di vaste possibilità finanziarie e reduce, magari, da una sconcertante esperienza sentimentale, di trovare la felicità in un'unione coniugale con persona appartenente a una classe sociale inferiore alla sua. Questa potrebbe essere stata l'intenzione che diede l'avvio alla vicenda di *A Landscape Painter*, di *A Day of Days*, di *My Friend Bingham* e in un certo modo, forse, anche a quella di *Gabrielle de Bergerac*. Mentre appunto lo svolgimento dato al primo di questi racconti, in cui un uomo ricco non riesce a sottrarsi al suo destino, che è di cadere nelle reti di una donna mercenaria, potrebbe aver affascinato il James, indicandogli fin da allora le infinite possibilità offerte al romanziere da una storia imperniata su un matrimonio del genere e su un deliberato tradimento, quindi. La situazione, infatti, si affaccia molto frequente fino agli ultimi anni nella sua opera, e gli esempi più famosi li troviamo in *Washington Square*, *The Portrait of a Lady*, *The Wings of the Dove* e *The Golden Bowl*. In questo periodo iniziale, « the supreme curse » ¹ di disporre di un cospicuo reddito è causa prima dell'infelice destino di Locksley, di Gertrude e di Lennox, rispettivamente vittime delle mire rapaci di una Miss Quarterman, un Major Lutzell e una Marian Everett; ² così come dovrà esserlo per Catherine Slope, Isabel Archer, Milly Theale e i Verver, allorché si giungerà al tempo dei grandi romanzi. Giacché il tema del tradimento e del Male in agguato è molto evidente fin dall'inizio nella narrativa del James, nelle pagine di quelle che potremmo chiamare le commedie amare, così come in quelle delle storie d'amore propriamente dette.

¹ H. James, *A Landscape Painter* (1866), in *The Complete Tales*, vol. I, p. 104.

² In *A Landscape Painter*, *Poor Richard*, 1867, e *The Story of a Master piece* (1868).

Degli eventuali nessi fra la vita del James e il tono di quei primi racconti – un tono che induceva J. T. Fields redattore capo di «The Atlantic Monthly», a rammaricarsi del convinto pessimismo del giovanissimo autore – ha già trattato in modo talmente esauriente Léon Edel¹ che sarebbe fuori luogo voler qui dilungarci a parlarne. A me pare, tuttavia, che non debba nemmeno scartarsi l'ipotesi che alle radici di una così nera visione della vita debba essenzialmente ravvisarsi l'esempio venuto da Hawthorne il quale, come mi propongo di indicare, è forse l'unico scrittore il cui influsso fu, già dall'inizio, veramente operante nella narrativa del James.

Giova precisare che i cinque anni intercorsi fra il 1864 e il 1869, allorché il James partì nuovamente per l'Europa, devono considerarsi come il periodo del convinto americanismo dello scrittore il quale era rientrato in America nel 1860 fermamente deciso a trarre il miglior partito dagli elementi posti colà al servizio della sua arte. E i suoi proponimenti si trovarono indubbiamente incoraggiati dall'esempio di Hawthorne, tanto più che proprio in quel tempo egli era intento ad assaporarne per la prima volta i romanzi. Da essi James aveva appreso «to what use American matter could be put by an American hand... The moral was that an American could be an artist, one of the finest, without 'going outside' about it, as I liked to say; quite in fact as if Hawthorne had become one just by being American enough, by the felicity of how the artist in him missed nothing, suspected nothing, that the ambient air didn't affect him as containing.»² Ed io decisi, egli scriveva ancora in *Notes of a Son and Brother*, rievocando il suo stato d'animo in quegli anni, «to rinse my mouth of the European after-taste, in order to do justice to whatever of the native bitter-sweet might offer itself in congruous vessels».³ Più avanti ancora, egli spiegava quale fosse il sistema da lui a tal fine adottato: «I was with all intensity taking in New England, and... I knew no better immediate way than to take it in by my senses».⁴ In altre parole, il giovane mise in opera tutte le capa-

¹ L. Edel, *The Untried Years*, 1953.

² H. James, *Notes of a Son and Brother*, Macmillan, London 1914, p. 381.

³ Idem, p. 284.

⁴ Idem, p. 326.

cità degli occhi e dei sensi per compenetrarsi dell'ambiente, per familiarizzarsi con i tipi, per formarsi una chiara idea di quello che è l'americano visto in America. La conclusione cui giungeva nel 1867 era molto ottimista: «We are American born – *il faut en prendre son parti*. I look upon it as a great blessing; and I think that to be an American is an excellent preparation for culture.» E ancora nel 1871, spronato certo dal desiderio di non lasciarsi distogliere dal suo proposito, ora che si era copiosamente dissetato alla «nostalgic cup» dell'Europa², egli scriveva a Charles Eliot Norton alcune frasi destinate a divenir famose, e che potrebbero essergli state suggerite dal desiderio di polemizzare, questa volta, con quanto aveva sostenuto Hawthorne nella prefazione a *The Marble Faun*³: «Looking about for myself», scriveva il James, «I conclude that the face of nature and civilization in this our country is to a certain point a very sufficient literary field. But it will yield its secrets only to a really *grasping* imagination... To write well and worthily of American things one needs even more than elsewhere to be a *master*»⁴. E ancora al Norton confidava: «It's a complex fate being an American, and one of the responsibilities it entails is fighting against a superstitious valuation of Europe»⁵.

L'ambizione del giovane Henry James, agli inizi, fu di poter diventare il Balzac dell'America; ed è probabile che per lui questi primi passi ufficiali nell'arte della narrativa fossero nulla più che studi preliminari in vista della vagheggiata «comédie humaine» americana. E così, ben tredici dei diciannove racconti scritti fra il 1864 e il 1872 sono abbarbicati al suolo della Nuova Inghilterra. Dei rimanenti sei uno (*De Grey: A Romance*) nominalmente è localizzato in America, ma un'America in tutto e per tutto fran-

¹ Citato da L. Edel, in *The Untried Years*, p. 269.

² H. James, *Prefazione a The Reverberator*, New York Edition, vol. X.

³ «No author without a trial» aveva fra l'altro scritto Hawthorne in quella Prefazione, «can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land».

⁴ L'Edel, *The Untried Years*, p. 270.

⁵ Idem, p. 271.

cese, e alla George Sand; due (*A Tragedy of Error* e *Gabrielle de Bergerac*) si svolgono in Francia; uno (*A Passionate Pilgrim*) in Inghilterra; e gli altri due (*Travelling Companions* e *At Isella*) in Italia. Questi ultimi tre sono il risultato diretto del soggiorno fatto in Europa dallo scrittore fra il febbraio del 1869 e l'aprile del 1870, e sono tali e tante le considerazioni che dovranno suggerirci, che è opportuno rinunciare per il momento a parlarne. Mentre di *A Tragedy of Error* (1864) possiamo subito dire che ci troviamo davanti a una storia alla Balzac, scritta però in un tempo in cui il giovane James non aveva giustamente interpretato la lezione di quest'ultimo: quando non aveva ancora compreso lo strettissimo nesso che intercorre nei romanzi del francese fra lo svolgimento dell'intreccio e l'essenza più intima dei personaggi. « Balzac lays his stage », egli scriveva nel 1865, « sets his scene, and introduces his puppets. He describes them once for all; this done, the story marches. His story exists before it is told: it stands complete before his mind's eye »¹. *A Tragedy of Error* nacque dunque da una malintesa interpretazione del metodo di Balzac; e, pur offrendo prova di un'abilità invero notevolissima da parte del giovane autore, il racconto serve unicamente a farci rallegrare che sia l'unico del genere da lui scritto: fra l'altro, nulla potrebbe esserci di più inconciliabile con la sua arte a base di sfumature e di delicate reticenze di quella vicenda delittuosa, a tinte fortissime, impernata sull'adulterio e sul tentativo, da parte di una moglie, di sbarazzarsi del marito ricorrendo all'opera di un sicario.

Gabrielle de Bergerac (1869) ha per soggetto una vicenda d'amore che si svolge in Francia, alla vigilia della Rivoluzione. Appare qui molto evidente – come già in *De Grey: A Romance* (1868) – l'intenzione di emulare l'arte della Sand; mentre qualcosa nell'intreccio incoraggerebbe quasi a ravvisare vagamente anche l'influsso del *Roman d'un jeune homme pauvre* (1858) del Feuillet. Il che è anche spiegabile, ove si tenga presente che il 30 luglio del 1868 era apparsa in « The Nation » la recensione di un romanzo di quest'ultimo da parte del James; e che già dal 16 luglio dello stesso 1868 le colonne di quella rivista ne avevano ospitata un'altra di *Mademoiselle Maquem* della Sand. In questa

¹ H. James, *Miss Prescott's «AZARIAN»*, «North American Review», 1865.

ultima il giovane scrittore aveva posto l'enfasi sulla particolare felicità di quella prosa, in cui l'indagine psicologica riusciva ad inserirsi con tale naturalezza nell'esposizione dei fatti, mentre « the narrative gushes along copious and traslucent as a deep crystalline stream, rolling pebbles and boulders and reflecting all the convex vault of nature ». Fu evidentemente alla scuola della Sand che volle porsi il James mentre scriveva *Gabrielle de Bergerac*, che è una lunghissima storia, veramente degna della « copiousness » della scrittrice francese, e di cui non può certo dirsi che sia priva di un certo fascino; benché occorra osservare che il James, prendendo deliberatamente a modello lo stile di un altro scrittore – per di più di una come la Sand – privava il suo delle caratteristiche migliori: lo privava di quel tono sobrio e misurato, di quella elegante concisione e di quel che di sottile e penetrante che fin da allora si erano rivelati efficacissimi per raggiungere gli scopi che gli stavano a cuore. Poiché già da quel tempo il vero interesse di una storia, per lui come per Hawthorne, non risiedeva negli svolgimenti di una vicenda ricca di avvenimenti, ma nel graduale manifestarsi dell'essenza più intima dei personaggi nel corso dei loro scambievoli rapporti; « in the history of two persons' moral intercourse », per valerci delle sue stesse parole a proposito del romanzo della Prescott¹; nel delinearli, insomma, di una situazione.

Per poterci capacitare del come, nel 1864, Henry James fosse giunto a una tale maturità di stile e di pensiero, da venire accolto come uno dei loro dall'*élite* delle lettere americane, giova ricordare che non solo i suoi anni giovanili gli erano stati prodighi di esperienze culturali diremmo quasi inaudite per un giovane americano, ma che da lungo tempo egli era andato metodicamente e indefessamente allenandosi per la sua futura carriera, non solo con la lettura, ma ingegnandosi – senza farne parola ad alcuno, e men che meno ai familiari – ad imitare ed emulare nei suoi scritti i romanzieri da lui maggiormente ammirati. A diciassette anni, all'amico T. S. Perry il quale, essendogli giunta indirettamente notizia dalla Svizzera di questa segreta attività di Henry, gli chiedeva in quale genere egli andasse esercitandosi, il giovane

¹ Idem.

scrittore rispondeva scherzosamente: « I may reply that to no style am I a stranger, there is none which has not been adorned by the magic of my touch »¹. L'anno successivo, di ritorno in America, quando il pittore La Farge gli rivelò nuovi e per lui meravigliosi orizzonti, iniziandolo ai romanzi del Balzac, egli soggiacque nel modo più completo all'influsso di quest'ultimo; e il Perry racconta che, « in adoration of the master who he always so warmly admired », egli prese a scrivere storie che avevano a eroine delle giovani donne di cui si sarebbe detto che avessero letto Balzac fin dalla più tenera infanzia, e che erano « positively dripping with lurid crimes »². Una tarda emanazione di tale periodo potrebbe forse ravvisarsi in *A Tale of Error* (1864) circa la cui stesura nulla ci assicura che non debba collocarsi molto più indietro del tempo della sua pubblicazione. E si sarebbe incoraggiati a crederlo, osservando l'enorme differenza fra questo racconto, tanto manifestamente scritto a imitazione del Balzac, e il successivo - *The Story of a Year* - che vide la luce solo sei mesi più tardi e che, ad onta delle molte incertezze, ha il merito di mostrare l'autore completamente emancipato da questo o quel particolare influsso, e già dotato di caratteristiche che possono dirsi decisamente sue.

Del grado di maturità da lui raggiunto a questo punto ci rendiamo anche conto se leggiamo le recensioni scritte fra il 1864 e il 1866, in cui, in base alle letture fatte, il giovane Henry James andava di volta in volta enunciando principii basilari per l'arte del romanzo. Così, al romanziere il giovane critico raccomandava l'uso di « good old English words as we possess, words instinct with the meaning of centuries », che avrebbero impartito maggior vigore al suo pensiero³; e gli suggeriva di evitare di descrivere minuziosamente i personaggi, essendo una vera « injustice to men and women to assume that the fleshly element carries such weight... What we want is Passion's self, her language, her ringing voice, the presentment of her deeds. What do we care about the beauty of man or woman in comparison with their humanity? »⁴.

¹ L. Edel, *The Untried Years*, p. 154.

² Idem, p. 166.

³ H. James, *Miss Prescott's «AZARIAN»*, «N.A.R.», 1865.

⁴ Idem.

Egli lo poneva anche in guardia dall'abbandonarsi alle lunghe descrizioni in genere, essendo queste ammissibili in un romanzo « only in so far as they bear upon the action, and not in the least for themselves »¹. Venendo poi alla scelta dell'argomento, Henry James consigliava di limitarsi a quelle cose che hanno un interesse universale, poiché si sa che, leggendo, cerchiamo tutti « the spectacle of that of which we may feel that we know it »²; e soprattutto insisteva sull'obbligo, da parte di chi scrive, di offrire un fedele specchio alla vita, posto che il vero merito di un romanzo « is its truth - its truth to something, however questionable that thing may be in points of moral or of taste »³. E, a proposito del primo romanzo della Alcott, dopo aver posto in luce i meriti e i demeriti del volume, egli dava alla giovane scrittrice un consiglio in cui non è difficile riconoscere il principio basilare dell'arte di Henry James. Dopo aver sostenuto che causa delle gravi manchevolezze del libro era « the author's ignorance of human nature », il fatto che, data la sua inesperienza, ella non poteva essere in grado di trattare efficacemente « great dramatic passions », il James concludeva che, considerate le sue innegabili doti di scrittrice, non vi era ragione alcuna che impedisse a Miss Alcott di dare alle stampe « a very good novel, provided she will be satisfied to describe only that which she has seen »⁴.

Di questo passo potremmo continuare per pagine intere, accumulando le prove della piena consapevolezza da parte del giovane scrittore, già al tempo degli « untried years », delle ferree leggi che dovrebbero presiedere alla vera arte della narrativa. All'inizio erano stati i francesi ad affascinarlo, rispondendo al suo senso estetico col loro equilibrio e col deliberato impegno con cui si adoperavano per raggiungere la perfezione della forma. Poi fu la volta del Goethe a entusiasmarlo⁵; i personaggi da lui creati « are not lifelike... they are life itself. We know neither their costume, nor their stature, nor the indispensable colour of their

¹ Idem.

² Idem.

³ Idem.

⁴ H. James, *Miss Alcott's «MOODS»*, «N.A.R.», 1865.

⁵ Nel luglio del 1865 egli scrisse per la « North American Review » una recensione della traduzione inglese del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

eyes; and yet, for all that, they live». Dopo di che, basandosi indubbiamente su quanto aveva appreso dal Goethe, nel febbraio 1866, in «The Nation», in una recensione sfavorevole di *Our Mutual Friend* del Dickens, egli accusava quest'ultimo di non saper creare personaggi conformi alla vita vera, dato che gli uomini e le donne che popolano i suoi romanzi son nulla più che caricature, vere e proprie storture. «He is unable to present those generalizations in which alone consists the real greatness of a work of art», egli concludeva. E ancora: «A novelist... must know man as well as men, and to know man is to be a philosopher». Nell'ottobre del 1866, poi, sempre per «The Nation» egli scriveva una recensione dell'*Affaire Clémenceau*, del Dumas, e per «The Atlantic Monthly» un articolo dedicato ai romanzi di George Eliot. Entrambi rivelano che l'interesse del futuro «historian of fine consciences»¹ andava polarizzandosi ormai verso l'impostazione morale del romanzo. Un preannuncio c'era già stato nel 1865, nella sua dichiarata preferenza per il critico Scherer rispetto al Sainte-Beuve, da lui fino allora idolatrato. «We prefer him», leggiamo, «because his morality is positive without being obtrusive; and because, besides the distinction of beauty and ugliness, the aesthetic distinction of right and wrong, there constantly occurs in his pages the moral distinction between good and evil; because, in short, we salute in this fact that wisdom which, after having made the journey round the whole sphere of knowledge, returns at last with a melancholy joy to morality»².

L'opera della Eliot, nel suo insieme, rispondeva all'ideale che egli era andato formandosi del romanzo dopo la lettura del *Wilhelm Meister*. La scrittrice si limitava ad osservare la categoria di persone fra le quali era stata allevata; ma il suo esame era talmente acuto da consentirle di individuare le passioni universali che si contendono lo spirito dell'uomo, per introdurle poi fedelmente nelle pagine dei suoi romanzi. Prendendo le mosse dalle peculiarità esteriori dei suoi personaggi, ella giungeva ad addentrarsi nell'intimo della loro coscienza; e nel corso di un tale processo riusciva

¹ È questo il titolo di un articolo dedicato dal Conrad a Henry James nel 1905.

² H. James, *A French Critic*, recensione di *Nowvelles Etudes sur la Littérature Contemporaine par Edmund Scherer*, «The Nation», 1865.

a simpatizzare con loro, ad amarli. E così, tutta assorta nell'esame del segreto lavoro del loro spirito, ella poco si curava dello intreccio, lasciando che questo procedesse alla meglio¹. È vero che alla Eliot poteva rimproverarsi che nei suoi romanzi non sempre aveva offerto lo specchio alla vita vera, dato che, a differenza dai francesi – a differenza dal Balzac e dalla Sand – nella lotta fra la passione e la coscienza che ne costituisce l'argomento fondamentale, era sempre quest'ultima ad avere il sopravvento; sì che, a conti fatti, la scrittrice non aveva nemmeno tentato «to depict a conscience taking upon itself great and unexpected responsibilities»; mentre nella realtà della vita è la passione che prevale, nella maggioranza dei casi. Restava tuttavia alla Eliot il gran merito di essere stata portata dal suo alto senso morale a indicare come le cose più orribili possano dar luogo a reazioni moralmente belle.

L'ammirazione per l'alto senso morale della Eliot doveva essere ancora vivissima nello spirito del James allorché si accinse a scrivere la recensione del libro del Dumas: si è indotti a pensarlo osservando l'enfasi con cui denuncia lo scrittore per aver questi dedicato il suo prodigioso talento a raccontare con cinismo una storia «of so many horrors». Ed egli afferma: «To be completely great a work of art must lift up the reader's heart; and it is the artist's secret to reconcile this condition with images of the barest and sternest reality. Life is dispiriting, art is inspiring; and a story-teller who aims at anything more than a fleeting success has no right to tell an ugly story, unless he knows its beautiful counterpart...». E più avanti specifica che, in un simile caso, la ragione di esistere di un'opera dipende «on the artist's reaction against the subject; and if the subject is morally hideous, of course this reaction will be in favour of moral beauty».

Vi è motivo di credere – io penso – che *My Friend Bingham* (1867) – una delle più mediocri delle storie del primo periodo – scaturisse dal desiderio di scrivere un racconto in cui la «moral beauty» riesce a rendere «inspiring» un fatto che in sé sarebbe «dispiriting». Nel racconto troviamo descritto «the beautiful

¹ Uguale constatazione il James aveva fatto a proposito di *Wilhelm Meister*.

impulse» che porta una giovane donna a perdonare l'uomo che involontariamente le ha ucciso il figlioletto: a perdonarlo, a comprendere la sua angoscia, e infine a corrispondere al suo amore. Che tale dovesse essere l'intenzione del James possiamo intenderlo più che altro dalle considerazioni con cui ha inizio il racconto, e da un passo verso la fine di esso. «Conscious as I am of a deep aversion to stories of a painful nature», leggiamo nella prima pagina, «I have often asked myself whether in the events here set forth the element of pain is stronger than that of joy. An affirmative answer to this question would have stood as a veto upon the publication of my story, for it is my opinion that the literature of horrors needs no extension»¹. E verso la fine: «The proper conclusion of my story lies in the highly dramatic fact that out of the depths of her bereavement – out of her loneliness and her pity – this richly gifted woman had emerged, responsive, to the passion of him who had wronged her but as deeply as he loved her»².

«To be completely great a work of art must lift up the reader's heart», aveva dunque scritto il James a proposito dell'*Affaire Clémenceau*: «and it is the artist's secret to reconcile this condition with images of the barest and sternest reality». Un realismo soggettivo, quindi, – ammesso che i due termini non si escludano a vicenda; un realismo soggettivo era quanto Henry James invocava per l'arte del romanzo: i fatti della vita reale, osservati dall'angolo visivo del romanziere, filtrati attraverso la sua personalità morale, glossati dal suo implicito commento. È facile immaginare la perplessità del giovane scrittore all'inizio, dovendo stabilire quale potesse essere il metodo più utile per dar voce a tale commento senza che tale intromissione incidesse sull'effetto di realtà del racconto; il metodo che consentisse all'autore di essere costantemente presente col peso della sua coscienza, ma senza con questo rallentare o comunque appesantire il ritmo della vicenda. Il suo primo insuccesso e la prima conquista li osserviamo in *The Story of a Year*, che colpisce per la ben maggiore validità del resto del racconto rispetto alle prime venti pagine, il cui stile

¹ H. James, *My Friend Bingham*, (1867), in *The Complete Tales*, vol. I, p. 165.

² Idem., p. 189.

manca di distinzione; né a redimerle vale un'inutile ed elaborata descrizione del tempestoso aspetto del cielo, in cui il protagonista vorrebbe quasi ravvisare una specie di allegoria degli avvenimenti presenti e del prossimo futuro. Da un capo all'altro del racconto, inoltre, chi legge è colto, a tratti, da un vero senso di irritazione per il continuo intromettersi dell'aperto ironico commento dell'autore, che va di volta in volta distruggendo ogni possibile illusione di realtà. A onor del vero, occorre tuttavia riconoscere che, a mano a mano che la storia procede, il fenomeno assume proporzioni più modeste; e ancor più andrà riducendosi nei successivi racconti, sì da passare quasi inosservato. Il ben superiore livello artistico di *The Story of a Year*, dall'istante in cui Lizzie fa il suo ingresso nella sala da ballo della signora Littlefield, si spiega col fatto che, a partire da quel punto, il James dà per la prima volta inizio – non sappiamo se in piena consapevolezza, o più che altro guidato dall'istinto – al suo famoso accorgimento del «centre of interest»¹. Da quel momento, quindi, il dramma ci viene esclusivamente presentato attraverso gli occhi e lo spirito della fanciulla; mentre il pensiero dell'autore, oltre a venire rivelato dall'aperto commento, è reso anche intuibile dal come egli va registrando i pensieri e le emozioni dell'eroina. Col risultato, che l'impressione che si ricava dalla lettura è di un'intensità quale mai saremmo stati indotti ad aspettarci leggendo le prime pagine. «For the interest of everything», spiegherà molto più tardi il James, commentando l'identico accorgimento da lui impiegato in *The American*, «the interest of everything is all that it is his vision, his conception, his interpretation: at the window of his wide, quite sufficiently wide consciousness we are seated, from that admirable position we assist»². Col vantaggio, aggiungeremo, che, oltre a vedere la scena, sappiamo pure quali reazioni essa suscita nello spirito di Lizzie, e siamo inoltre in grado di intendere quale atteggiamento abbia assunto l'autore rispetto a quest'ultima.

Che Henry James, nei successivi racconti, non si sentisse subito stimolato a perfezionare la tecnica del «centre of interest» po-

¹ H. James, *Prefazione a Roderick Hudson*, New York Edition, vol. I.

² H. James, *Prefazione a The American*, New York Edition, vol. II.

trebbe incoraggiarci a credere che, inizialmente, non si rendesse conto del valore dell'innovazione, proprio com'è presumibile che non se ne rendesse conto Jane Austen, dopo aver scritto *Pride and Prejudice*, in cui mi sentirei portata a ravvisare una notevole anticipazione del « centre of interest » jamesiano. Ma non è nemmeno da escludere che il giovane si fosse allora deliberatamente proposto di sperimentare i vantaggi e gli svantaggi dei diversi metodi di cui dispone il romanziere per comunicare efficacemente a chi legge il suo modo di sentire. Ed effettivamente, nei diciannove racconti di quegli anni egli impiegò i vari accorgimenti ben noti al lettore di Henry James: dal diario (*A Landscape Painter, A Light Man*) al racconto fatto in prima persona dal protagonista della vicenda (*Travelling Companions, At Isella*); alla storia narrata da chi ne sia stato testimone oculare (*My Friend Bingham, A Passionate Pilgrim Gabrielle de Bergerac*), o da persona cui sia stata da altri riferita (*Master Eustace*); sino alla narrativa diretta, infine, senza ricorrere a intermediari o speciali accorgimenti. In tutti si notano le incertezze di chi fa i primi passi in un terreno inesplorato; e il metodo che meno si addice alla sua arte è quello di far raccontare la storia da chi ne sia stato protagonista. Ce ne rendiamo conto leggendo i due racconti ispirati dall'Italia, in cui l'autore, inebriato ancora dal suo primo incontro col paese dei suoi sogni non più in grado quindi di controllarsi e di rispettare quei principii da lui suggeriti ad altri con tanta convinzione e favorito certo dal fatto che scrive in prima persona, si abbandona a una rapsodica rievocazione del suo itinerario di viaggio preoccupandosi solo saltuariamente di far procedere l'azione.

I diciannove racconti, quindi, danno già una prima idea dei vari accorgimenti che il James andrà perfezionando nel corso delle successive decadi; sono in massima parte pervasi da quell'ironia – talvolta amara, e talvolta invece bonaria – che è sempre lievito delle sue cose migliori; e lo stile – eccettuati pochi manierismi – è su per giù quello della fase centrale della sua narrativa, semplice, nitido, parsimoniosamente intercalato da immagini, stupendamente naturale nel dialogo. Racconti come *Poor Richard* e *The Story of a Masterpiece*, inoltre, e più ancora *A Most Extraordinary Case* e *A Light Man*, già ci mostrano qualcosa delle delicatezze e della comprensione con cui andrà più tardi tracciando alcuni dei suoi migliori profili spirituali.

Le anticipazioni talvolta si ravvisano nella creazione di determinati tipi: così i due pittori protagonisti di *A Landscape Painter* e *The Story of a Masterpiece* sono i capostipiti di quella numerosa progenie di pittori che popolano la scena jamesiana. I ricordi della fanciullezza attraverso i quali viene rievocata la lontana vicenda di Gabrielle de Bergerac sono come un passo preliminare verso le impressioni di *What Maisie Knew*. Il maggiore Luttrell, colto raffinato e privo di scrupoli offre una prima sommaria delineazione di Gilbert Osmond; così come Miss Quarterman apre la serie delle donne disoneste, astute e mercenarie, di cui massime esponenti potrebbero essere una Madame Merle e una Kate Croy. Vi è Miss Hofmann, l'egoista e gelida protagonista di *A Most Extraordinary Case*, che ci mostra l'autore avviato verso la creazione dell'eroina di *Falstaff's Marriage*; così come l'acuta sensibilità, la generosità senza limiti dell'infelice Ferdinand Mason dello stesso racconto, insieme a un'altra serie di circostanze, rende istintivo un raccostamento con Ralph Touchett. Quanto a Searle, l'appassionato pellegrino, egli è innegabilmente un primo rudimentale abbozzo di quella meravigliosa figura di cui il James avrebbe arricchito molto più tardi la letteratura americana col protagonista di *The Ambassadors*.

Per ben tre volte, fra le prime undici storie, si presenta – molto in sordina, però, nelle prime due – il cosiddetto « motivo del vampiro », che verrà ampiamente utilizzato dal James pochi anni dopo nella paradossale vicenda di *Longstaff's Marriage* (1878), e molto più tardi ancora, nel 1901, nel più discusso dei suoi romanzi: *The Sacred Fount*. « I have got my strength again – and meanwhile you have been failing », esclama Richard, inorridito, contemplando la figura distrutta di Gertrude, quasi ravvisando nella propria guarigione il risultato di un misterioso processo, per cui le forze e la salute gli sarebbero state rese a scapito di quelle della donna da lui tanto amata¹. In *A Most Extraordinary Case*, Ferdinand Mason, dopo aver salutato Miss Hofmann che si reca al ballo, « felt himself attached by a sudden sensation which cannot be better described than as a general collapse ».²

¹ H. James, *Poor Richard*, in *The Complete Tales*, vol. I, p. 250.

² H. James, *A Most Extraordinary Case* (1868), in *The Complete Tales*, vol. I, p. 344.

L'indomani il suo medico gli racconta che la giovane, al ballo, « was as fresh and elastic at two o'clock as she had been at ten. While all the other women looked tired, and jaded, and used up, she alone showed no signs of exhaustion »¹. Fin qui, come si vede, si tratta di semplici accenni che potrebbero anche passare inosservati; senonché in *De Grey: A Romance* (1868) – una storia esaltata alla George Sand; – in *De Grey*, dicevo, la vicenda è apertamente imperniata su una maledizione, per cui il primo grande amore del primogenito dei De Grey è sempre, inevitabilmente, fatale alla fanciulla preseelta, precipitandola in brevissimo tempo nella tomba. Nel suo racconto il James ci mostra, come, a un determinato momento, il processo si inverte, ed è l'amore di Margaret, decisa a sfidare la maledizione, a segnare la condanna di Paul de Grey: « She blindly, senselessly, remorselessly drained the life from his being. As she bloomed and prospered, he drooped and languished. While she was living for him, he was dying of her »².

Come si vede, in *De Grey* lo scrittore si scosta totalmente dal realismo per avventurarsi nel mondo del soprannaturale; come aveva già fatto, del resto, nello stesso anno, scrivendo *The Romance of Certain Old Clothings*, in cui è tanto evidente l'influsso di Hawthorne. Nella prefazione a *The House of the Seven Gables*, quest'ultimo aveva spiegato quel principio estetico che sta alla base di molti capolavori della letteratura americana, in cui tanto spesso vediamo insinuarsi l'elemento « romance » nel romanzo propriamente detto. « Romance », aveva scritto Hawthorne, « while as a work of art it must rigidly subject itself to laws, ad while it sins unpardonably so far as it may swerve aside from the truth of the human heart – has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation ». E questo è appunto quanto avviene in *The Romance of Certain Old Clothes*, in cui la spregiudicata rapacità di Viola, la quale vorrebbe impadronirsi dell'eredità di abiti di broccato che la sorella Perdita morendo, ha espressamente lasciati alla figlioletta, viene crudelmente punita da un intervento soprannaturale, per cui il marito la trova priva di vita accanto al baule

¹ Idem, p. 345.

² Idem, p. 425.

manomesso, mentre sul suo viso « there glowed the marks of ten hideous wounds from two vengeful ghostly hands »¹.

Con queste due storie, e con alcune pagine del *Passionate Pilgrim*, in cui si parla del fantasma dei Searle, Henry James dava anche un preannuncio di quella ricchissima vena che fino all'ultimo doveva scorrere parallela al suo realismo, affiancandogli le famosissime « ghost-stories ».

Altre anticipazioni le ravvisiamo talvolta nel profilarsi di determinate situazioni in singoli episodi che furono in seguito ampiamente rielaborati dallo scrittore in opere a più ampio respiro. Vi è Gertrude, in *Poor Richard*, che, assediata da tre corteggiatori, sceglie il meno degno, proprio come farà più tardi Isabel Archer. Vi è il ritratto di Miss Everett, in *The Story of a Master-piece*, che pone in allarme Lennox con la sua silenziosa rivelazione della falsità e della mancanza di sentimento della fidanzata; proprio come più tardi, in un racconto molto noto – *The Liar* (1889) – un altro ritratto porrà in luce il carattere vero del Colonnello Capadose. E vi è infine, per limitarmi a ricordare i casi più salienti, un episodio in *A Passionate Pilgrim*, quando il signore di Locksley Hall, avendo in cuor suo stabilito di infliggere non si sa quale crudele umiliazione al parente americano, come preliminare « had caused all the lower region of the house to be thrown open, and a multitude of lights to be placed in convenient and effective positions »², allo scopo certo di rendere più memorabile l'occasione, e più desiderabile, per il suo ospite, la possibilità di risiedere nell'antica dimora dei Searle. Chi legge quella pagina non può non ricordare una svolta decisiva nelle avventure parigine di Christopher Newman, in *The American*, col fastoso ricevimento offerto dai Bellegarde per celebrare il fidanzamento dell'americano con la loro congiunta, quasi a voler rendere più pubblico, più cocente e insopportabile l'insulto che han già progettato di infliggergli.

Gli studiosi sono stati finora concordi nel far risalire al 1875 – al tempo quindi della pubblicazione di *The American* – la nascita del primo « innocente » jamesiano. A me sembra, tutta-

¹ Idem, p. 318.

² H. James, *A Passionate Pilgrim*, (1871), in *The Complete Tales*, vol. II, p. 274.

via, che, se vogliamo mantenerci nel vero, tenuto conto che la cosiddetta « dialectic of innocence and experience » che, con tanta intensità, si svolse in quelle decadi nella Nuova Inghilterra,¹ non è di necessità limitata dal James ai rapporti fra gli americani privi di esperienza e i corrotti e astuti europei (si pensi infatti alla vicenda di Hyacinth Robinson e a quella di Miles and Flora); a me sembra, dicevo, che tale data dovrebbe portarsi di una decina d'anni più indietro, facendola coincidere con la pubblicazione di *The Story of a Year*, in cui la prima « innocente » – Elizabeth Crowe – cade facilmente nel tranello tesole da Mrs. Ford, la quale vuole a tutti i costi scongiurare il pericolo che il figlio sposi la fanciulla.

Che i mille possibili svolgimenti, di cui è suscettibile in un romanzo la contrapposizione dell'« innocenza » di un personaggio all'« esperienza » di un altro, sollecitassero l'interesse del giovane James è cosa ben naturale, ove si voglia tener presente che, come scrive il Lewis, sotto lo stimolo del grande fermento di idee che si aveva allora nella nuova Inghilterra, « among the terms and ideas that turned up most frequently in the debate were: innocence, novelty, experience, sin, time, evil, hope, the present, memory, the past, tradition »². A ciò aggiungasi che il dibattito si svolgeva proprio alle porte della coscienza stessa del giovane romanziere, visto che uno dei più eminenti campioni in esso impegnati era Henry James padre. Il tema dell'« innocenza » prendeva l'avvio, allora, da una tendenza diffusa in vasti ambienti intellettuali, e capeggiata da persone di primissimo piano quali Emerson, Whitman e Wendell Holmes, per cui, in aperta sfida al tradizionalismo e all'ossessione del credo calvinista, si voleva ravvisare nell'uomo americano un individuo nuovo, l'eroe di una nuova avventura, privo di eredità, privo di tare ancestrali, ed esente quindi dal retaggio di dolore strettamente connesso col peccato originale. Il nuovo eroe veniva identificato con la figura di Adamo prima del peccato. Per Henry James padre affermazioni del genere erano perfettamente assurde, inconciliabili con la natura umana; mentre non era d'altronde lecito dimentici-

¹ R. W. B. Lewis, *The American Adam*, University of Chicago Press, 1955, p. 153.

² Idem, p. 2.

care – come egli ammoniva – il principio basilare che la vita « flowers and fructifies out of the profoundest depths »¹.

Un derivato diretto del « dogma » della perfetta innocenza del giovane popolo americano fu che – decisamente feconda per l'ulteriore arricchimento del romanzo della Nuova Inghilterra – non tardò a farsi strada in molte menti illuminate la convinzione dei pericoli cui sarebbe stata esposta tale ipotetica innocenza, delle disastrose conseguenze della « helplessness of the innocent in a world infested by ancient evil, the helplessness of the innocent abroad »².

È comprensibile che, per analogia, al James, che immaginiamo saturo dell'argomento, dovesse prospettarsi sotto tale aspetto la situazione da lui immaginata fra le due donne – Lizzie e Mrs. Ford – di cui una fidanzata e l'altra madre di John Ford. Da una parte, una fanciulla sciocchina, ignorante, superficiale, immatura, ignara della vita e innamorata; dall'altra, la donna di forte tempera, ricca di esperienza e priva di scrupoli, se sollecitata dal suo esasperato amore materno. Ed è di enorme interesse constatare come quello che, a mio giudizio, dovrebbe essere il motivo dominante della storia risulti oscurato dal fatto che, già da questo tempo, nella narrativa del James – proprio come era avvenuto in quello di Hawthorne, e forse per gli identici motivi – andava insinuandosi una certa tendenza all'ambiguità: la stessa che costituisce uno dei maggiori ostacoli per chi voglia interpretare l'intenzione vera di opere del tipo di *The Turn of the Screw*, *The Golden Bowl*, *The Sacred Fount*. Benché molto più scoperto il suo pensiero qui, che non negli scritti della sua maturità, è inevitabile che a tutta prima questa storia possa scambiarsi per nulla più che una delle tante denunce di cui Henry James, in quei primi anni, faceva oggetto la leggerezza e l'incostanza femminile. Ed effettivamente lo scrittore non risparmia le accuse a Lizzie, la cui unica giustificazione sta nel carattere molle e passivo e nello spi-

¹ Idem, p. 6.

² Idem, p. 73. – Uno scherzoso accenno al mito dell'innocenza americana lo troviamo in *Watch and Ward*, il primo romanzo del James, pubblicato a puntate nell'« Atlantic Monthly » fra l'agosto e il dicembre 1871. Alla sua pupilla che sta per partire per l'Italia Hubert dice: « Here you are all blindfold. Promise me not to lose this blessed bandage of American innocence ». (Cap. V).

rito rimasto ancora molto infantile. L'ambiguità in questo, come in altri casi, potrebbe forse spiegarsi con la consapevolezza da parte dello scrittore dell'ambivalenza dei sentimenti umani: in questo caso dei due aspetti dell'affetto materno che, sublime nella sua dedizione, si trasforma in passione pernicioso se inquinato da un senso di gelosia.

« I am not sure of Lizzie's heart ». Queste le prime parole di Mrs. Ford, al figlio che le ha confidato il segreto del suo amore. « I think Lizzie's shallow »¹. Segue l'eterno argomento della madre infatuata del proprio figlio: « My dear son, you are throwing yourself away. You deserve for your companion in life a higher character than that girl ». E ancora: « The household governed by Elizabeth Crowe is not the house I should desire for anyone I love »². Tutta qui la chiave del dramma: l'ambizione e la gelosia della madre, che porteranno quest'ultima a ricorrere a qualsiasi mezzo pur di evitare un matrimonio per lei odioso, pur di dimostrare al figlio, anche a costo di farlo soffrire crudelmente, l'indegnità della compagna che si è prescelta. Ed hanno un che di repulsivo il distacco e l'ostilità con cui, per mesi e mesi, dopo la partenza di John per la guerra, ella continua ad osservare ogni mossa della giovinetta per la quale, nell'ordine naturale delle cose, dovrebbe invece accendersi almeno una scintilla di affetto nel suo cuore, trattandosi di un'orfana da anni affidata alla sua tutela, una creatura giovane, mite, inesperta, immatura anzi per i suoi anni, forse perché cresciuta senza la guida materna. Lizzie si rende perfettamente conto dell'ostilità di Mrs. Ford, ma non se ne preoccupa, tutta assorta nel segreto del suo amore e senza alcun presentimento di sventura. « She was like a reveller », scrive il James, con una bella immagine che serve a indicarci il suo vero atteggiamento rispetto alle due protagoniste; « she was like a reveller in a brilliantly lighted room, with a curtainless window, conscious and yet heedless of passers-by. And Mrs. Ford may not inaptly be compared to the chilly spectator on the dark side of the pane »³.

¹ H. James, *The Story of a Year* (1865), in *The Complete Tales*, vol. I, p. 59.

² Idem, p. 61.

³ Idem, p. 65.

Trascorsi otto mesi, la fanciulla, abbandonata a se stessa in un ambiente ostile e unicamente sostenuta dall'ossigeno delle lettere di John, non sa sottrarsi a un senso di noia, al desiderio di un qualche diversivo. Giunge quindi tempestivo, da un'altra città, l'invito a trascorrere il periodo natalizio ospite di un'amica. Mrs. Ford l'incoraggia ad accettare. « It suited Mrs. Ford's purpose... that her young charge should now go forth into society and pick up acquaintances »¹, ha cura di spiegare l'autore, per rivelarci la segreta strategia della signora. E questa, per un'intera settimana, si occupa di rifornire il guardaroba di Lizzie, per dare il maggior rilievo possibile all'eccezionale bellezza della giovinetta. « Lizzie could scarcely help wondering at Mrs. Ford's zeal on her behalf »², ci informa ancora l'autore, ponendo l'enfasi sulla segreta intenzione dell'una, sull'ingenuità dell'altra. Le previsioni della madre di John risultano giustificate: Lizzie ha un notevole successo in società, un ricco industriale si innamora follemente di lei, e la fanciulla, senza forse rendersene ben conto, incoraggia il suo spasimante. Quando ecco giungere la notizia che John è stato gravemente ferito sul campo di battaglia: cessato ogni altro pensiero, Lizzie si abbandona al dolore e al rimorso, e anche lei vorrebbe precipitarsi, insieme alla madre, al capezzale del ferito per aiutare ad assisterlo; ma la sua proposta viene sdegnosamente respinta da Mrs. Ford. Il James fa notare come la forte personalità della signora eserciti ancora una volta un effetto infelice sulla sua pupilla, annientando, anziché alimentarle, quelle rare velleità di agire che tanto incoraggiamento richiedono in nature deboli e passive come la sua: « Lizzie leaned her head back in her chair, and closed her eyes. From the moment they had fallen upon Mrs. Ford, she had felt a certain quiescence. And now it was a relief to have responsibility denied her »³. In preda all'ansia, al dolore, al rimorso, la vediamo dapprima aggirarsi « about the empty house with her footsteps tracked by an unlaid ghost. She cried aloud and said she was very unhappy; she groaned and called herself wicked ». L'unico suo conforto, il suo sfogo, sono le lunghe lettere a John; ma Mrs. Ford ha cura di scoraggiarla

¹ Idem, p. 68.

² Idem, p. 69.

³ Idem, p. 76.

anche in questo: « His first lucid moment would be very short », ella scrive a Lizzie, « if he were to take upon himself to read your effusions ». La fanciulla è al limite della sua forza di resistenza, la sua salute è visibilmente in declino, e a un determinato momento incomincia a impallidire il ricordo di John e a riaffacciarsi allettante quello di Mr. Bruce, il brillante corteggiatore del periodo natalizio. E quando quest'ultimo, che nulla sa del segreto fidanzamento con John, sopraggiunge inaspettato e le dichiara il suo amore, Lizzie, in un momento di imperdonabile debolezza, proprio dopo avere appreso che non restano speranze di guarigione per John, si copre d'infamia accettandolo. John non muore però, e dopo pochi giorni eccolo giungere in barella, nell'estremo tentativo della madre di strapparla alla morte. Il pentimento della fanciulla non potrebbe essere più sentito, più profondo: e volentieri ella sacrificerebbe la vita, se potesse con la sua riscattare quella del suo primo amore. La morte lo ghermisce, tuttavia, ma non prima che la madre, al cui orecchio è giunta notizia del tradimento di Lizzie, si sia premurata di metterne al corrente il figlio, a tal punto accecata dall'astio da non sentire il desiderio di evitargli un grandissimo dolore.

Innegabilmente la storia non risparmia l'eroina, mostrandola superficiale, leggera, incostante, sotto un determinato aspetto spregevole. Resta a chi legge stabilire quale delle due protagoniste sia maggiormente colpevole: se l'essere debole, insulso e immaturo, o la donna volitiva e intelligente, che, volendo, avrebbe potuto guidare e salvare l'altra, anziché esporla deliberatamente alla tentazione. Il pensiero dell'autore può anche intuirsi osservando come Mrs. Ford ci viene solo sfuggevolmente indicata, alla fine, allorché rivolge a Lizzie « a look – I have almost said a scowl – so hard, so reproachful that Lizzie was transfixed »; sì che, per la prima volta forse, pur non sentendosi per questo meno colpevole, la mite creatura è colta da un istintivo senso di ribellione « before that long – faced Nemesis in black »¹.

In questo modo il James, il quale, poco tempo dopo, in una recensione di un romanzo del Trollope sosteneva che « the primary functions of a book of whatever nature . . . [are] to suggest

¹ Idem, p. 95.

thought»¹, offriva materia di riflessione ai suoi lettori, affidando loro il compito di giudicare fra l'apparenza e la realtà in base al modo in cui aveva condotto l'esposizione dei fatti. E uguale doveva essere lo scopo da lui propostosi nel 1869, scrivendo uno dei più notevoli dei racconti compresi nel secondo volume della moderna edizione – mi riferisco a *A Light Man* – in cui l'apparenza potrebbe indurre a credere che di Theodore e Max, il primo sia quello dotato di vero senso morale – incapace di un pensiero men che nobile; mentre affatto privo dovrebbe esserne l'altro, che nella vita è andato avanti a furia di espedienti, e che nel suo diario non fa mistero della poca stima che egli nutre di sé.

Non occorre molto acume per concludere che sul desiderio del giovane scrittore di distinguere fra l'apparenza e la realtà dovesse influire a quel tempo l'esempio venutogli da Nathaniel Hawthorne, cui il James si sentì fin dall'inizio legato dal vincolo di una vera affinità spirituale, e che appunto su tale distinzione aveva imperniato le sue opere migliori: *Young Goodman Brown*, *My Kinsman*, *Major Molineux*, *The Scarlet Letter*, *The House of the Seven Gables*. E non mi sembra nemmeno da escludere che con Lizzie e Richard – gli unici due esseri veramente semplici e limitati dei primi racconti – lo scrittore si proponesse di ripercorrere il cammino di Donatello, il protagonista di *The Marble Faun*, per portarli alla completa estrinsecazione del loro *io* attraverso il dolore, la colpa e l'espiazione. Un tema, questo, che non entrerà a far parte di quello che potremmo chiamare il suo « repertorio », dato che « the historian of fine consciences » preferirà mostrarci i suoi personaggi inevitabilmente soggetti agli adescamenti del Male, ma in genere vittoriosi su se stessi, anche se vinti dalla vita. A quel tempo, tuttavia non è improbabile che, specchiandosi su Hawthorne, egli si proponesse di introdurre nella sua opera, in via del tutto sperimentale, un altro dei temi più discussi allora in America: alludo al motivo miltoniano della « fortunate fall », di cui tanto doveva essersi parlato in casa James, se si pensa che il padre dello scrittore, polemizzando con gli esaltatori del mito

¹ H. James, *A Review of The Belton Estate* by A. Trollope. « The Nation », 1866.

del nuovo Adamo americano – gli «innocentisti» – continuava a ripetere che l'uomo, se vuol raggiungere la sua completezza, deve conoscere il Male, deve soggiacere alla tentazione e deve redimersi giungendo al superamento del proprio egoismo. È un'altra Lizzie, infatti, una donna maturata nel corso di un anno, maturata attraverso il suo fallo, il dolore e il rimorso, e che ormai desidera espiare quella che vorrebbe respingere inesorabilmente Mr. Bruce, dopo la morte del fidanzato: «I mean kindly and humanely by you», ella spiega al giovane «and I mean justice to my old – old love»¹. Quanto a Richard, egli raggiunge la pace interiore e un sicuro equilibrio dopo aver fatto ammenda della sua disonestà confessando il suo fallo a Gertrude.

T. S. Eliot, nel 1918, passando rapidamente in rassegna l'opera di Henry James, scriveva giustamente che, a conti fatti, lo stile dello scrittore e l'impostazione da questi data alla sua narrativa sono talmente personali che ben poco egli deve ai suoi predecessori. Passando poi a trattare del rapporto in cui sta il James rispetto a Hawthorne, più di un influsso vero e proprio, a suo dire, sarebbe esatto parlare di un'affinità spirituale, favorita dal fatto che entrambi trassero origine dallo stesso lembo di terra americana e colà si formarono, immersi in una pressoché identica atmosfera morale e intellettuale. T. S. Eliot riconosce, comunque, che al tempo di *Roderick Hudson* (1875), così come nell'ultima fase del romanzo jamesiano, vi fu un incontro fra le opere dei due scrittori. Tenuto tuttavia conto di quanto sono andata fin qui di volta in volta osservando, non mi sembra azzardato affermare che il primo incontro debba farsi invece risalire al tempo di *The Story of a Year*; né può, d'altronde, venir messa in dubbio la deliberata imitazione da parte del James nel 1868, allorché scrisse *The Romance of Certain Old Clothes*; così come non può negarsi – io sostengo – la presenza di un vero influsso operante in *Travelling Companions*, e nemmeno che il tema e certi dettagli di *A Passionate Pilgrim* fossero suggeriti allo scrittore da alcune pagine di *Our Old Home*. Il che è cosa spiegabilissima, del resto, ove si voglia ricordare quanto fosse recente, allora, l'indicibile, profonda emozione che aveva accom-

¹ H. James, *The Story of a Year*, vol. I, p. 97.

pagnato la scoperta nuovamente fatta dal James, dell'opera di Nathaniel Hawthorne¹.

In *Notes of a Son and Brother* l'avvenimento viene collocato dallo scrittore nei «last and rather bleak months» che precedettero la immatricolazione a Harvard nel 1862. A tal proposito ci vien detto che «the joy of the recognition was to know at the time no lapse – was in fact through the years never to know one, and this by some rare action of a principle or sentiment». Fra l'altro Henry James si rese subito conto che quell'opera «was charged with a *tone*, a full and rare tone of prose, and that this made for it an extraordinary value in our air in which absolutely nobody's else was or has shown an aptitude for being»².

Negli scritti dei primi anni troviamo spesso ricordato dal James il nome di Hawthorne, sempre in termini di enfatica ammirazione; sí che dovette giungere un momento in cui il giovane si propose di emularlo, cimentandosi a sua volta nella rievocazione del passato della Nuova Inghilterra. A tale desiderio deve indubbiamente la sua origine *A Romance of Certain Old Clothes*. Il racconto non è privo di una certa distinzione, ed entro certi limiti la prosa può richiamare alla mente di chi legge qualcosa del tono tanto ammirato dal James nella narrativa di Hawthorne. Non è nemmeno da escludere che egli intendesse imitarlo anche assegnando non sappiamo quale simbolico significato all'impronta lasciata dalle dieci dita spettrali sul viso di Viola. Ma, a conti fatti, la conclusione è che ben diversi effetti sarebbe riuscito a ricavare da un simile tema l'altro scrittore; mentre qui, forse, non fu perfettamente dosato il realismo, tenuto conto che l'autore si era proposto di immergere chi legge nell'atmosfera molto diversa della Nuova Inghilterra di un secolo precedente. E la storia, che sarebbe risultata non meno plausibile senza l'inutile sovrastruttura del passato, risente invece del fatto che l'autore ha deliberatamente spogliato la sua arte dell'elemento ad essa più consono. «I delight in a palpable imaginable visitable past», riconosceva molto più tardi lo stesso Henry James in un'altra delle sue prefazioni; «– in

¹ Il primo incontro risaliva a quando, da bimbo, aveva gustato le gioie procurate dal *Wonder Book* e dai *Twice Told Tales*.

² H. James, *Notes of a Son and Brother*, p. 381.

in the nearer distances and the clearer mysteries, the marks and signs of a world we may reach over to as by making a long arm we grasp an object at the other end of our table »¹.

Fa grande meraviglia che il nome di Hawthorne non venga ricordato in quella Prefazione in cui il James descrive lo stato d'animo cui devono la loro inconsueta impostazione *Travelling Companions*, *A Passionate Pilgrim* e *At Isella*². Egli li ricorda come « my brace of infatuated short-stories », del tempo in cui era ancora vivo in lui « the never-to-be-forgotten thrill of a first sight of Italy in the summer of 1869 »; come scritti appartenenti ad una « comparatively artless category »; come « sops instinctively thrown to the international Cerberus ». E a dire il vero, par quasi inverosimile che, dopo l'equilibrio dimostrato nei quattordici racconti che li precedono, Henry James potesse lasciarsi trascinare a tal punto dall'entusiasmo, da perdere totalmente il controllo della sua arte.

Travelling Companions fu palesemente scritto sotto il doppio influsso di Hawthorne e di Stendhal; *At Isella* risente unicamente l'influsso del secondo. « I walked about with a volume of Stendhal in my pocket », racconta, in *Travelling Companions*³, il protagonista della vicenda, nel quale, esclusa la parte sentimentale, dobbiamo ravvisare lo stesso scrittore, che va qui rievocando impressioni ed episodi del suo pellegrinaggio attraverso Verona, Mantova, Padova. E ancora: « Through these tarnished halls lean and patient Abbés led their youthful virginal charges. Have you read the *Chartreuse de Parme*? There was such a gallery in the palace of the Duchess of San Severino »⁴. Altrove Miss Evans dice: « I have been reading *Rappacini's Daughter*. You know the scene is laid in Padua »⁵. Ed è a Padova, al Caffè Petrocchi tanto intimamente legato al ricordo di Stendhal, che i due « travelling companions » assorti nei loro discorsi, perdono la nozione del tempo, perdono il treno e non possono rientrare per la notte

¹ H. James, *Prefazione a The Aspern Papers*, New York Edition, vol. IX.

² H. James, *Prefazione a The Reverberator*, New York Edition, vol. X.

³ H. James, *Travelling Companions* (1870), in *The Complete Tales*, vol. II, p. 185.

⁴ Idem, p. 185.

⁵ Idem, p. 214.

a Venezia. In tal modo l'episodio cruciale della storia è localizzato in una città il cui fascino, a quel tempo, era intensificato per lo scrittore dai vincoli sentimentali che, ai suoi occhi, la legavano a Hawthorne e a Stendhal.

Per comprensibile associazione di idee, trovandosi egli in Italia, il ricordo del James non andò ai racconti di Hawthorne, ma al *Marble Faun*. Disgraziatamente, oltre a dimenticare l'eccellente consiglio da lui dato alla Alcott di limitarsi a parlare di cose a lei note, egli non comprese la saggezza dimostrata dall'altro romanziere, il quale volle astenersi dal tracciare profili o ritratti di figure italiane in quel suo romanzo, spiegando di essere stato troppo a lungo all'estero « not to be aware that a foreigner seldom acquires that knowledge of a country at once flexible and profound which may justify him in endeavouring to idealize its traits »¹. E così nulla potrebbe essere più completamente avulso dalla realtà delle figure italiane che il James ritenne di poter introdurre in questi racconti: solo di scorcio in *Travelling Companions*, nell'incontro con la signora italiana nell'interno del Duomo di Milano; e imperniando invece su una giovane italiana quel briciolo di intreccio con cui, in *At Isella*, si conclude il lungo resoconto del viaggio dalla Svizzera alla frontiera italiana. Poiché egli dimenticò anche di avere con tanta risolutezza affermato che in un racconto le descrizioni sono compatibili « only in so far as they bear upon the action ». Benché, a voler essere esatti, leggendo *At Isella* siamo quasi autorizzati a chiederci se l'autore non avesse piuttosto in mente di fissare sulla carta le sue impressioni di viaggio, cedendo però in ultimo alla tentazione di arricchire di un episodio romantico e stendhaliano la chiusa, per così celebrare lo storico momento del suo ingresso in Italia.

Il risultato pratico della pubblicazione dei due racconti, che in America dovettero entusiasmare i lettori per le belle descrizioni del paesaggio e per le riflessioni suggerite al James dai capolavori dell'arte italiana, fu che nel 1872 il giovane fu inviato in Europa dalle redazioni di « The Nation » e « The Atlantic Monthly » con l'incarico di mandare alle due riviste una serie di articoli sul suo viaggio: quegli stessi che furono successivamente raccolti

¹ N. Hawthorne, *Prefazione a The Marble Faun*.

nel volume intitolato *Transatlantic Sketches* (1875). Né può mettersi in dubbio la pregevolezza dei due racconti, considerati sotto tale profilo, con la vivacità dell'esposizione, i suggestivi scorci di paesaggio alpino e le belle pagine in cui lo scrittore ci parla delle sue impressioni davanti al marmoreo mondo irrealista che popola le terrazze del Duomo di Milano; quelle «myriad carven statues, known only to the circling air... poised and niched beyond the reach of human vision»¹; o mentre contempla ammirato dall'alto il magnifico scenario della pianura lombarda o, sempre dall'alto, osserva il ridestarsi della vita nella città, a sera, dopo una soffocante giornata d'agosto.

Occorre subito precisare, tuttavia, che non in questo risiede per noi l'interesse di *Travelling Companions*, ma piuttosto nel fatto che la storia ci dà la possibilità di notare quanto fosse diversa, inizialmente, la sensibilità del James rispetto alla famosa «international situation». Ed è qui appunto che si fa sentire in modo sensibilissimo l'influsso di *The Marble Faun*.

Una diecina d'anni or sono Marius Bewley, trattando del rapporto Hawthorne-James², si dilungava ad analizzare l'effetto deleterio su *The Wings of the Dove* dell'ammirazione di Henry James per *The Marble Faun*. Analoghe considerazioni vengono suggerite da un'attenta lettura di *Travelling Companions*. Questo racconto ci mostra i primi passi del James verso la delineazione della «international situation», e diviene evidente che all'inizio egli era troppo succubo degli autori da lui allora idolatrati (lo Stendhal in quel volger di tempo e Hawthorne da anni), per poter esercitare una vera indipendenza di giudizio una volta posto piede in quell'Italia di cui era andato formandosi un'idea preconcepita in base alle letture fatte. E non solo dell'Italia, ma dei suoi stessi compatriotti considerati rispetto agli Italiani. E così, quale primo risultato, rispecchiandosi supinamente sull'autore di *The Marble Faun*, egli si privava della possibilità di presentare la sua prima fanciulla americana in Europa in quella chiave ironica di cui già da allora conosceva molto bene il segreto, e di cui si sarebbe in seguito valso con tanto successo nella creazione di un'in-

¹ H. James, *Travelling Companions*, vol. II, p. 177.

² M. Bewley, *The Complex Fate*, 1952.

tera gamma di figure femminili che, a partire da Daisy Miller, contribuiranno a conferire un sapore eccezionalmente unico a molti romanzi e racconti di Henry James. E non mi pare da escludere che l'umorismo violento di *The Innocents Abroad* del Twain, pubblicato per l'appunto nel 1869, intervenisse a dare un'utile spinta nell'opposta direzione al Nostro, indicandogli, sia pure attraverso il grottesco, quanto maggiore interesse per la sua arte e quale maggiore fondatezza ci fosse, ad onta del tono caricaturale, nella presa di posizione dell'altro americano.

Disgraziatamente, come già detto, in *Travelling Companions*, anticipando quanto fece molto più tardi per l'eroina di *The Wings of the Dove*, nel tratteggiare la personalità di Miss Evans Henry James si specchiò su Hilda, la giovane copista americana di *The Marble Faun*: quella cui Hawthorne affidò il compito di presentare ai lettori la sintesi delle virtù della donna americana, poste in risalto dal fatto che ella vive sola in quell'abisso di corruzione che il puritano è stato sempre propenso a ravvisare nella Roma papale. Il James ammirò molto quella scialba figura femminile suggerita a Hawthorne dal suo deliberato americanismo di quel momento¹, e ne fa grande elogio in uno studio dedicato a quest'ultimo nel 1879², e nuovamente in un articolo sullo stesso del 1897³. Nel primo egli entra così in argomento: «The character of Hilda has always struck me as an admirable invention - one of those things that mark the man of genius». Nell'articolo egli assegna un posto a Hilda fra le più squisite creazioni femminili di Hawthorne; ed è chiaro che ciò che lo affascina sono le qualità morali di quella «pure and somewhat rigid New England girl». Nel volume e nell'articolo, inoltre, egli esprime la sua ammirazione per un episodio della fase conclusiva di *The Marble Faun*, allorché

¹ Nell'articolo da lui dedicato a Hawthorne nel 1897, H. James acutamente osservava che era stato indispensabile per Hawthorne trasferirsi in Europa per riuscire ad apprezzare determinati lati del mondo a lui contemporaneo della Nuova Inghilterra: «At home he had fingered the musty, but abroad he seemed to pine for freshness».

² H. James, *Hawthorne*, Macmillan, 1879.

³ J. James, *Nathaniel Hawthorne*, Library of the World's Best Literature, vol. XII, New York 1897.

la fanciulla americana, e per giunta puritana, oppressa dal peso del segreto di una colpa non sua, «one day... finding herself in St. Peter's... enters a confessional, strenuous daughter of the Puritans as she is, and pours out her dark knowledge into the bosom of the Church - then comes away with her conscience lightened, not a whit less Puritan than before». Così il James riassume la scena nel 1879; e, a distanza di una ventina d'anni, nel 1897, trovava posto nel breve articolo per ricordare nuovamente, sia pure di sfuggita, lo stesso episodio. Il passo del 1879, da me parzialmente riportato, è di grande interesse, poiché ci dice quale fosse il modo di sentire del Nostro allorché ideò la figura di Miss Evans, facendone una diretta discendente di Hilda, e presentandola con un'enfasi non certo inferiore a quella del suo predecessore. Ecco infatti l'impressione riportata da un giovane americano da lunghi anni espatriato in Europa non appena conosciuto Miss Evans: «I already felt that in the young girl beside me there was a different quality of womanhood from any that I had recently known; a keenness, a maturity, a conscience which deeply stirred my curiosity. It was positive, not negative womanhood». Dopo di che lo scrittore ha cura, sempre che gli si offre il destro, di insistere sulla modestia, la fermezza, la dignità, il coraggio e le mille preclare virtù di questa tipica americana, proprio come aveva fatto Hawthorne per Hilda. Col risultato che le due, a causa della loro perfezione, sono le figure più false e stucchevoli cui abbia dato vita l'arte dei due romanzieri.

Un particolare divertente è che il giovane James non seppe rinunciare a introdurre a sua volta nel racconto qualcosa del tanto ammirato episodio di Hilda a San Pietro: di quando quest'ultima, pur essendo, da buona protestante, penosamente colpita dallo spettacolo offerto dai fedeli che baciano il piede della statua dell'Apostolo, non rinuncia per questo al sollievo che potrà venirle da un'istituzione di quella Chiesa da lei detestata, e si inginocchia ai piedi di un confessore. Così, in *Travelling Companions*, l'attenzione del protagonista che il caso ha portato a San Pietro, è attratta dalla figura di una signora la quale immobile accanto alla statua dell'Apostolo, è intenta a osservare «with a weary droop of the head the grotesque deposition of kisses»; finché, vedendo una contadina che solleva il figliolletto verso il piede della statua per farglielo baciare, «with a sudden movement of impatience

the lady turned away»¹, rivelando all'altro il suo viso, che è quello di Miss Evans. Ed egli apprende la notizia della morte del padre della giovane che anche lei, come Hilda, si trova completamente sola ormai in terra straniera, senza la protezione di amici o parenti. Per il James, avendo in tal modo introdotto nella storia l'episodio del bacio al piede del Santo, non vi era possibilità alcuna di portare Miss Evans in un confessionale, stante che questa, oltre ad essere puritana, non disponeva nemmeno di un tremendo segreto da cui si sentisse oppressa. Un surrogato poté essere per lui il fatto che la giovane aveva con sé «an attendant in the person of a French maid who had come with her to the church, and was now at confession»².

Quanto, all'uomo americano, l'intenzione di esaltarne la figura «moulded by action, tempered by effort», dando risalto all'espressione di quel viso, «simple, keen, upright, downright»³ si rivela ripetutamente anche attraverso l'implicito raffronto con i modi e l'aspetto effeminato della gente di razza latina. È unicamente nell'accurata delineazione di Mr. Evans che lo scrittore manifesta un certo senso critico, offrendo un preannuncio di una delle figure cui verrà dato un certo rilievo nella «international scene», e il cui prototipo potrebbe essere Mr. Dosson, l'anziano e ricchissimo uomo d'affari di *The Reverberator*. Felicissima per dare subito una chiara idea della mentalità dell'anziano signore, è una delle battute iniziali del racconto, quando, alla figlia che va in estasi davanti al Cristo della Cena di Leonardo, il padre placidamente risponde che lui, veramente, non riesce nemmeno a distinguerlo⁴. Più avanti lo scrittore precisa che Mr. Evans è tipico della razza, «without taste, without culture or polish», pur non essendo volgare; il che si spiega col fatto che, «with his general expression of unchallenged security and practical aptitude and incurious scorn of tradition, he impressed the sensitive beholder as a man of incontestable force»⁵.

A Passionate Pilgrim è l'unico dei racconti dei primi otto

¹ H. James, *Travelling Companions*, vol. II, p. 178.

² Idem, p. 222.

³ Idem, p. 196.

⁴ Idem, p. 174.

⁵ Idem, p. 198.

anni che il James ritenne di dover includere nella New York Edition, in un volume da lui esclusivamente dedicato alla « international situation ». La prefazione a quel volume è in massima parte un commento a *The Reverberator*; e poiché l'autore lascia intendere che tre delle altre storie (*A Passionate Pilgrim*, *Madame de Mauves* e *The Madonna of the Future*) non furono altro che un tentativo giovanile, più o meno consapevole, « to substitute the American romantic for the American real »¹, diviene chiaro il motivo che lo guidò a presentare riunite in uno stesso volume la storia dell'« American real » – da ravvisarsi nei Dosson e nel giovane Flack – e quelle dell'americano dei suoi sogni che si vede negli altri racconti e di cui egli, nella prefazione, sconfessa l'esistenza nella realtà della vita. E fu certo un tratto di genio da parte sua il porre così insieme i « passionless pilgrims » del *Reverberator*, tipici « of the persons principally figuring in the American-European prospect »; tipici di quelle « unprecedented creatures » che, in un inverosimile « state of unawareness », erano essenzialmente disposte « to treat Europe, collectively, as a vast pointed, and gilded holiday toy, serving its purpose on the spot and for the time, but to be relinquished, sacrificed, broken and cast away, at the dawn of any other convention »²; fu indubbiamente un tratto di genio porli accanto alle patetiche figure dei protagonisti delle altre vicende raccolte in quel volume, ma in special modo accanto a Searle, il « passionate pilgrim ».

Vi è un'enorme differenza di livello artistico fra i due racconti suggeriti dall'Italia e *A Passionate Pilgrim*, pur non essendo questo meno degli altri due « infatuated » e avulso dalla vita vera. Un motivo di tale differenza deve forse ravvisarsi nel fatto che quasi tutte le sue componenti, per quanto eterogenee, contribuiscono all'effetto di insieme, creando l'atmosfera e conferendo un'illusorio aspetto di realtà all'inverosimile vicenda. Inoltre, il James, che dei sì mediocri effetti era riuscito a raggiungere nel tentativo di ambientare due delle sue storie nel secolo precedente, ebbe certo il modo di rendersi conto con questa storia, della

¹ H. James, *Prefazione a The Reverberator*, New York Edition, vol. X.

² Idem.

sua eccezionale capacità di comunicare ad altri, rendendolo direi quasi palpabile, il suo senso del passato.

La storia di Clement Searle avvince e commuove, ad onta delle innumerevoli stravaganze, per la genuinità del sentimento di cui è imbevuta, e che in effetti – entro certi limiti, naturalmente – è quello del suo autore nel momento in cui scrisse il racconto. Poiché non si deve dimenticare che a quel tempo Henry James, rientrato in America dopo quindici indimenticabili mesi trascorsi in Inghilterra e in Italia, conobbe un senso di irrequietezza e di scontento, e incominciò ad avvertire ciò che egli descrive come « the torment of losses and regrets ». Ora che le sue labbra si erano nuovamente accostate alla « nostalgic cup » dell'Europa, il giovane continuava a chiedersi se il suo destino fosse di trascorrere il resto dei suoi giorni « in brooding exile, or might he somehow come into his 'own' – as he liked betimes to put it for a romantic analogy with the state of dispossessed princes and wandering heirs »¹. In questo modo il James, nella Prefazione, andava rievocando per il lettore lo stato d'animo che, tanti anni prima, gli aveva suggerito la storia del tragico pellegrinaggio di Clement Searle in Inghilterra. Senza fare il benché minimo accenno, però, a quella che dovette essere la sua prima fonte di ispirazione, e che si può, senza esitazioni ravvisare in *Our Old Home* (1863) di Hawthorne.

Nei suoi ricordi di vita consolare in Inghilterra, rielaborati negli articoli che compongono quel volume, quest'ultimo si dilunga a discorrere del « diseased American Appetite for English soil »². Era cosa di ordinaria amministrazione per Hawthorne dover ascoltare, negli uffici del Consolato americano di Liverpool, la storia di molti compatriotti la cui famiglia traeva lontana origine dall'Inghilterra, venuti espressamente dall'America per accampare il loro presunto diritto a vaste zone del suolo inglese, secondo loro occupate abusivamente dagli attuali proprietari. « The cause of this peculiar insanity », spiega Hawthorne, del quale si dice che, a un determinato momento, avesse anche lui

¹ Idem.

² Nathaniel Hawthorne, *Our Old Home*, 1863, Chapter I, *Consular Experiences*.

accarezzato un uguale sogno, e che era quindi in grado di ben comprenderne i moventi spirituali, «lies deep in the Anglo-American heart... When our forefathers left the old home, they pulled up many of their roots, but trailed along with them others, which were never snapt asunder by the tug of such lengthening distance, nor have been torn out of the original soil by the violence of subsequent struggles, nor severed by the edge of the sword»¹. Dopo di che, lo scrittore enumera rapidamente i motivi su cui venivano solitamente basati i cosiddetti diritti: «A mere coincidence of names (the Yankee one, perhaps, having been assumed by legislative permission), a supposititious pedigree, a silver mug on which an anciently engraved coat-of-arms has been half scrubbed out, a seal with an uncertain crest, an old yellow letter or document in faded ink, the more scantily legible the better, – rubbish of this kind, found in a neglected drawer, has been potent enough to turn the brain of many an honest Republican, especially if assisted by an advertisement for lost heirs, cut out of a British newspaper»². Poco più avanti, nello stesso capitolo, egli narra di un americano che, visitando l'antica magione di una nobile famiglia di cui si credeva discendente, «had discovered a portrait bearing a striking resemblance to himself». Nel secondo capitolo, poi, commentando l'emozione suscitata nel suo animo da certi aspetti del paesaggio inglese, Hawthorne confessava che, di fronte a quello scenario, egli era talvolta colto da una strana illusione di non vederlo per la prima volta. «The illusion was often so powerful», leggiamo, «that I almost doubted whether such airy remembrances might not be a sort of innate idea, the print of a recollection in some ancestral mind, transmitted, with fainter and fainter impress through several descents, to my own. I felt, indeed, like the stalwart progenitor in person, returning to the hereditary haunts after more than two hundred years, and finding the church, the hall, the farm-house, the cottage, hardly changed during his long absence, – the same shady by-paths and hedgelanes, the same veiled sky, and green lustre of the lawns and fields, – while his own affini-

¹ Idem.

² Idem.

ties for these things, a little obscured by disuse, were reviving at every step»¹.

Disponendo di un sì prezioso bagaglio di ricordi e di immagini, Hawthorne pensò ripetutamente, già da quando era in Italia, di utilizzarli facendone il motivo centrale di un romanzo che, a suo dire, avrebbe dovuto stare alla pari con le sue cose migliori. In realtà, egli tentò ripetutamente, ma invano; e i suoi tentativi non andarono oltre i quattro frammenti pubblicati postumi fra il 1872 e il 1883².

Il James aveva indubbiamente letto *Our Old Home*, ed è più che probabile che fosse anche a conoscenza dei vani tentativi del romanziere per utilizzare in un'opera d'arte un materiale talmente ricco di elementi suggestivi. E così, rientrando dall'Europa, gli piacque forse cimentarsi in quello che a Hawthorne non era riuscito.

Io ritengo che sulla diretta derivazione di *A Passionate Pilgrim* dal volume di Hawthorne non possano nutrirsi dubbi, tenuto conto che la vicenda è appunto imperniata sulla storia di un americano il quale è stato indotto a varcare l'Oceano dalla convinzione del suo buon diritto a parte del patrimonio di un'antica e nobile famiglia inglese; tenuto conto dell'episodio del ritratto, che viene ampiamente sfruttato in questo racconto; ma soprattutto se si osserva quanto identico sia il sentimento espresso da Hawthorne e da James, il quale a volte dà voce al suo commento inserendolo nel racconto, e a volte invece ne affida l'espressione a Clement Searle. «The latent preparedness of the American mind for even the most delectable features of English life», leggiamo nella prima pagina del *Passionate Pilgrim*, «is a fact which I never fairly probed to its depths. The roots of it are so deeply buried in the virgin soil of our primary culture, that, without some great upheaval of experience, it would be hard to say exactly where and how it begins. It makes an American's enjoyment of England an emotion more fatal than his enjoyment, say, of Italy or Spain»³.

Il seme gettato da Hawthorne, del resto, era destinato a frut-

¹ Op. cit., Chapter 2, *Lemington Spa*.

² *The Ancestral Footstep, Doctor Grimshaw's Secret, Septimius Felton, The Dolliver Romance*.

³ H. James, *The Passionate Pilgrim*, vol. II, p. 227.

tificare ancora, a distanza di moltissimi anni, nel 1914, quando poca importanza conservava ormai agli occhi del James l'adesione o meno alla realtà esterna e concreta delle cose per i suoi racconti. E innegabilmente ben più fantastica la vicenda di *The Sense of the Past*, col sostituirsi della personalità di un antenato inglese di un secolo prima a quella di un giovane americano nello spirito di quest'ultimo, resa possibile, come spiega lo stesso autore, « under the prodigy of the actual man's so intense and so invoked and so fostered historic faculty, clumsily so to dub it, or, in other words, his sense of the past »¹. Anche per questa storia dei suoi ultimissimi anni, che è soprattutto un'emanazione di *The Jolly Corner*, non è difficile accorgersi che, in definitiva, Henry James utilizzava alcuni elementi ricavati dai ricordi consolari dell'altro romanziere: il ritratto di famiglia e la visita all'ambasciatore americano da parte del protagonista per comunicargli la sua eccezionale avventura; ma, più di tutto, l'intensità del sentimento che, in questo racconto, è premessa indispensabile al verificarsi di un tale portento.

E per concludere: un'illusione, quindi, entro certi limiti, come vuole il James, la figura del « passionate pilgrim »; sorta forse dall'istintivo desiderio, a quel tempo, da parte dello scrittore, di sostituire « the American romantic » a « the American real ». Ma un'illusione più in apparenza che in realtà. Poiché, a volerci riflettere, la figura di Searle affonda radici solide e profonde nella vita vera, posto che il suo creatore, inconsapevolmente forse, ne fece il simbolo della nostalgia per la terra di origine che in quegli anni spingeva molti americani a varcare l'Oceano prima, e più tardi la soglia degli uffici del Consolato americano di Liverpool, per confidare al Console la storia delle loro speranze e quella delle illusioni perdute. Nulla di più reale, inoltre, dell'infatuazione di Searle e del suo vivo senso della poesia della tradizione e del passato giungendo in Inghilterra, stante che a questa finzione poetica il giovane Henry James volle affidare allora la espressione di uno stato d'animo che era un po' il suo, a quel tempo, così come lo era già stato per Nathaniel Hawthorne.

Vittoria Sanna

¹ H. James, *The Notebooks*, ed. by F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock, O.U.P. 1947, p. 363.

HOWELLS, VENICE, AND THE AMERICAN NOVEL

On the splendid occasion of a dinner in New York honoring William Dean Howells on his seventy-fifth birthday (1912), Henry James from England wrote him in a open letter: "Your really beautiful time will come". I take it that James was referring to a time when Howells the artist would be universally considered a giant of American literature. In point of fact, Howells' position as a novelist kept on falling until the 1950's. The present revival of interest in Howells has succeeded in discrediting the belligerent condescension of Sinclair Lewis, H. L. Menchen, Ludwig Lewisohn and the smug condescension of other critics who read him only enough, I suspect, to justify a few passing references to him. In the recent studies of Howells' life and times, of his ideas on literature and society and Europe, and of his literature themes, the scholars have been discriminating and honest in their affection and admiration, if a little self-conscious. There has been, however, no serious attempt to place him among the great makers of the American novel. (The Great Tradition seems to me most likely to include Hawthorne, Melville, James, Hemingway, Faulkner). For Howells, the really beautiful time has not come.

I suspect it never will come. This prediction, echoing the reigning critical opinion, may turn out to be one more wayward sign of the times rather than an enduring literary judgment. But I do not think so. To be sure, there has not been a really satisfactory explanation, at least for me, just why Howells seems destined to remain more eminent in literary history than in literary criticism. I should like, therefore, to try out an explanation that accepts the common opinion but offers an uncommon pattern of reasons. In effect, I shall concern myself with just what kind of realistic novel Howells wrote and with whether or not his realism has in it the distinguishing elements of the Amer-

ican novel as contrasted with the European novel. If Howells does not belong to the Great Tradition of the American novel, why not?

I.

Let me approach Howells' realistic novel of manners by first turning to *Venetian Life* (1866), his famous and still lively account of Venice, where he was the American consul during the Civil War. This travel book, pointing magnetically to his future position as the director of American realism, gives us a preliminary insight into Howells the novelist. For I do not think it too much to say that the three years in Venice was for Howells what the whale-ship was for Melville and World War I was for Hemingway.

No foreign writer before Howells had observed Venetian life so intimately or loved it so fully as Howells. John Ruskin of course knew much more than Howells did about the architecture and art of Venice. Indeed, Howells' taste in art was never deep. He preferred Giacomo Sansovino and Canova to Bernini, and Carpaccio and Giovanni Bellini to Tintoretto and Titian—as might be expected. Howells looked at practically all the art he could find in Venice, again and again, but he was more affected by persons, places, and things than by the colors and forms in Venetian paintings. He was more affected by the sounds of Venice than by the stones of Venice.

In *Venetian Life* Howells for the first time reveals his powerful sense of the realistic, of the telling details, and moved away forever from the soft sentimentalism of his early efforts in narrative. Let others wax poetical and rhapsodical about Venice: Byron, with his falsifying account of Marino Falier and of The Bridge of Sighs; and Cooper (in *The Bravo*), and F. Marion Crawford. Howells deliberately stripped away the sweet illusions and sentimentalities about Venice and thereby felt all the more sharply its uniqueness in time and space. He could finally resist rather well the glamor of Venice, its physical beauties and art—but not its manners and daily life. Eighteen years after he left Venice, he said: "This is the city where I had once been more intensely at home than in any other, even Boston itself". In *Venetian Life* he felt his power to make literary use of his close

observations, a power that sustained him through the years of enormous output even when his inspiration fluttered. Howells came to Venice a sentimental poet imitating the Romantics and left Venice with the means of fulfilling his future role as the apostle of realism in the American novel.

Even today one can see why English-speaking visitors, for generations, used to come to Venice with *The Stones of Venice* in one hand and *Venetian Life* in the other. Let us watch young Howells the realist at work. He looked carefully at the sturdy girls delivering water from the cisterns of the city, the costumed peasant women selling milk, the beggar using a varying technique to suit the passer-by. He listened to the hawkers on The Grand Canal, to the women and men in the marketplaces and the Getto, to the landladies and landlords from whom he and Mrs. Howells tried to rent apartments. He enjoyed, while rowing his own gondola, the sights and sounds and even the smells of Venice. He understood the Venetian dialect so well that he could follow two gondoliers arguing, each consigning the womenfolk of the other to ancient professions. One night very late, he heard a gondolier singing, alone, a song of Torquato Tasso. He observed the ways of the fisherman and the woodseller and of Giovanna, the Howells' maid. He knew well the restaurants, the coffee houses, the well-to-do young Venetian's "profession" of drinking *caffè* in Piazza San Marco and watching the girls go by.

Howells was in fact interested in everything around him, and everything he thought would interest his readers he wrote about—with a humor and wit, sympathy and tolerance, and a moral sensitiveness that remained with Howells throughout his life. Despite his sympathy for the Italian Revolution and for Venetian hopes of independence from Austria, Howells draws a tolerant picture of the Austrians occupying Venice. (Compare Margaret Fuller's passionate espousal of Italian freedom). He walked all over Venice and visited the surrounding islands: Torcello, The Lido, Murano, San Lazzaro and its Armenian clergy, San Giorgio, Chioggia (mainly because of his enormous interest in Goldoni). Interested in the nobleman, the churchman, the thief, he was versed in Venetian history; and he studied particularly Mutinelli's writings—as late as 1900 he was still planning a history

of Venice—in order to understand better Venetian manners and customs. He described the holiday processions, past and present, on the Grand Canal, the marriage ceremonies, the baptisms, the burials. For *Venetian Life* and his future novels he paid attention to the American mothers and daughters who came to see him for whatever reason, watched them around Venetian gentlemen and ladies, and followed the courtship of a Venetian beauty by his brother-in-law.

He loved the "marionettes" and the "burattini" (puppets) he saw at Teatro Goldoni; and he loved Goldoni's plays, which he could never resist seeing and which he read, without the need of a glossary for the dialectical expressions, again and again. Goldoni without doubt played an important part in the development of Howells' theory and practice of realism in the novel. (Howells' own farces and comedies are inconsequential, and Goldoni's influence upon them need not detain us here). Howells said: "Goldoni is one of the greatest realists who ever lived"; and Howells was impressed by the fact that despite all the intrigues in Goldoni's comedies, there were no offenses to morals.

I should like to suggest why none of Howells' three later travel books on Italy do not approach *Venetian Life* in interest, in realism, in quality. I find Henry James' impressionistic essays on the cities of Italy more illuminating than Howells' *Italian Journeys* (1867), *Tuscan Cities* (1886), *Roman Holidays and Others* (1908), but find nothing in James's many essays that has the intrinsic literary value of *Venetian Life*. Howells *knew* Venice as well as any foreigner in three years can know it; he became *acquainted* with the rest of Italy. In his novels (laid in America or elsewhere) as well as in his accounts of travels, Howells had to know a place, a person, a thing before he could handle them successfully; his gift as a realist depended on such knowledge. I doubt that James *needed* to know persons and places (in Europe or America) in the close, literal way of Howells; for James's imaginative grasp and for his particular kind of realistic rendering, the germ is all. We shall return to these matters.

Venetian Life, then, is a record of Howells' habit of exact observation of daily living, and in writing it he undoubtedly sharpened his native power of exhaustive looking. And when he returned to America and had a fuller chance to study the manners

of Americans in Boston and New England, New York and elsewhere, he had gained the literary means of proving that American life had finally become thick enough in texture for an American to write realistic novels of manners¹.

II.

To surround the restricted realism in Howells' own novels, let us touch briefly upon his many contributions to the triumph of American realism in general. As critic and editor, as the friend of the young radicals in literature, and as a novelist, Howells may justly be considered the presiding figure in the rise of American realism.

About the time he was writing *Venetian Life*, Howells must have concluded that "sentimentalism" was the great antagonist of America's literary future as well as of his own sentimentalism with its pathos and bathos, its indulgence of the tender emotions, its sadly pleasing tear, its luxury of grief. As a very young man Howells also had indulged himself (in his poem "A Pilot's Story", for example) in sentimentalism, which was then popular with the general reading public and not just with the semi-literate. But with Twain, James and others, he fought successfully against the reigning sentimentality; and when, towards the end of the century sentimentalism returned in the form of the popular historical novel, Howells immediately recognized the old and durable enemy of realism. I think only Tolstoi, Manzoni, and Stendhal escaped his strictures on the historical novel, since they used historical materials for genuinely literary purposes and not to feed the persistent appetite for a literature of evasion.

Howells invariably fought sentimentalism and the "romantic" view of life and literature but he did not oppose the "romance"

¹ For a detailed account of Howells' relations to Italy, see James Woodress, Jr., *Howells and Italy* (Durham, North Carolina, Duke University Press, 1952). Mr. Woodress discusses the four travel books on Italy, Howells' two studies of Italian literature, his poems and especially the four novels with an Italian setting, asserting that about one-fourth of Howells' books show at least some coloration of his Italian experiences.

as such the 'romance-novel' is probably a better term. The American romance of Hawthorne and Melville, both of whom he praised highly, was of course characteristic of American narrative; and Howells knew that in America there had been strong reasons why the romance rather than the novel of manners was dominant historical, social, and literary reasons. But he defended it less resolutely and less perceptively than James, who both in theory and in practice wanted to incorporate the elements of "romance" into a predominantly realistic novel. Howells was nearly always afraid that the romance elements, in his own novels and those of others, would become sentimental. For James's view of reality was richer and more 'poetic' than Howells, his sense for realistic materials wider and more eccentric, his art of rendering such materials more imaginative.

James, Mark Twain, and Howells attacked the sentimentalizing and romanticizing of Europe. James says: "... one of the responsibilities of being an American, . . . is fighting the superstitious evaluation of Europe". This phase of the long American struggle for literary independence need not hold us in this essay. I wish merely to mention that *Venetian Life* (1866) and *Italian Journeys* (1867) preceded the more satiric and pointed *Innocents Abroad* (1869) of Mark Twain.

More than James, Howells fought publicly against the American sense of inferiority towards the British novel. In criticism, it was above all Howells who broke the domination of the English novel over the American. He fostered continuously the new kinds of realism rising on the European continent: the realism of Turgenev and Tolstoi and even Dostoievsky, the realism of Flaubert and Maupassant and Balzac and Verga, and even the naturalism of Zola. Ironically, Howells' sensibility as a novelist had more in common with that of the British novelists (Trollope in particular) than with that of the new realism, which had a greater influence upon James, Norris, Crane, Dreiser and other American contemporaries of Howells.

Sensitive as he was to the new European realism, Howells also nurtured every promising native root that might help in the struggle for literary realism: local color and dialect (recall his appreciation of dialect in Goldoni) and the rising 'naturalistic' literature. (Howells could approve in naturalistic novels the

great attention to details less selective than his own; but though he could respond *intellectually* to and defend their subject matter and their themes and tone, he could hardly accept them temperamentally). All in all, Howells more than anyone helped turn what was mainly a New England literature towards a continental American literature and gave an initial direction and push to American realism, which in the twentieth century has made American literature, for the first time, a world literature.

III.

Though Howells fostered all kinds of realism, his own particular kind of realism is at the center of his intrinsic achievements and limitations as a novelist.

I think no American novelist had Howells' passion for the commonplace. "The commonplace", he said, "is just that light, impalpable, aërial essence which [the novelists] never got into their confounded books yet. The novelist who could interpret the common feelings of commonplace people would have the answer to 'the riddle of the painful earth' on his tongue". No American novelist was so much in love with the ordinary as was Howells; no one lavished so much attentive affection, in book after book, on the mild passions and the charms and tribulations of daily living. He enjoyed the readily perceived world, and he found his pleasure everywhere. Commonsense and moral sensitiveness, combined with a sense of humor and of satire he had in plenitude. And Howells has the power to make us feel the charm and a goodly portion of the significances he himself found in the commonplace.

It must be pointed out that as much as Howells could be passionate about the commonplace, his passion had nothing of the metaphysical: I doubt that he could really believe that "a leaf of grass is no less than the journeywork of the stars". A metaphysical passion for things—as particularly in Whitman, and in different ways in Wolfe and Faulkner and William Carlos Williams—would have forced Howells to search more deeply into the person, the thing, the place. In any case, his kind of pas-

sion at least led him far enough to find humor and satire and serious irony, if not the philosophical and the tragic.

Too much has been made of the accusation that Howells saw only "the smiling aspects" of his beloved America, that he was "a contriver of pretty things [with] nothing to say." Howells' movement from "reticent" realism to "critical" realism is by now clearly established; he was a nineteenth-century socialist, and as essayist, novelist, and editor contributed to the success of many reform projects; he was aware of the important social and intellectual notions of his time. And too much has been made of Howells' "tea-table gentility . . . code of a pious old maid", squeamish about palpitating divans. (It is ironic that the iconoclast Sinclair Lewis, whom I just quoted, is now considered an affectionate apologist for the society he himself satirized). It should at least be mentioned that sexual passion is only one of the passions and can be rendered artistically in many ways, including descriptions of scenes on divans and in rundown plantation houses. In Howells it is not so much realistic sex scenes that we miss, but rather the profound passions. We must recall, however, that Howells had most of the usual qualities necessary for the traditional novelist of manners: reason and reasonableness, a worldly and objective view of the individual and society, sophistication and sobriety, humor and wit and irony.

Among American novelists of manners Howells seems to me to belong in the first group with Henry James and Scott Fitzgerald. He wrote, to be sure, not a single novel one can readily call a masterpiece—my own favorites are *The Rise of Silas Lapham*, *A Modern Instance*, *Indian Summer*, *A Hazard of New Fortunes*—but an unusually large number of good ones. I do not see how I can fail to use 'scope' and 'fullness' among my criteria for evaluating any novelist of manners. (At the risk of raising a number of issues and questions I do not intend to discuss here, I might mention that I consider writers like Edith Wharton, Ellen Glasgow, Marquand, O'Hara, and Cozzens novelists of manners; that Dreiser, Sinclair Lewis, Farrell, Dos Passos write 'social novels' rather than novels of manners; that Faulkner is not a novelist of manners).

Howells is the fullest chronicler of American manners in the nineteenth century, the leading annalist of America's coming-

of-age. If I may be permitted in the quotation below to italicize James's own qualification in praise of Howells, I shall find nothing unduly extravagant in this praise of a friend on a seventy-fifth birthday, though I should add that I seem to find James's many statements praising Howells unconsciously and consciously ambivalent.

They make a great array, a literature in themselves, your studies of American life, so acute, so direct, so disinterested, so preoccupied with the fine truth of the case. The *real* affair of the American case and character, *as it met your view and brushed your sensibility*, you gave yourself to it with an incorruptible faith. You saw your field with a rare lucidity; you saw all it had to give in the way of the romance of the real and the interest and thrill and the charm of the common. . . the character and the comedy, the point, the pathos, the tragedy, the particular home-grown humanity under your eyes and your hand and with which the life all about you was closely interknitted. Your hand reached out to these things with a fondness that was in itself a literary gift, and played with them as the artist only and always can play: freely, quaintly, incalculably, with all the assurance of this fancy and his irony and yet with that fine taste for the truth and the pity and the meaning of the matter which keeps the temper of observation both sharp and sweet. . . what I wished mainly to put on record is my sense of that un-failing, testifying truth in you which will keep you from ever being neglected.

IV.

Howells succeeded more than any novelist in presenting a gigantic public picture in which most Americans could easily and, with a few gulps, seriously recognize themselves. But the inner image of America is obfuscated. Though it might be said that Howells was a man on whom nothing was lost, he did not grasp as much as was possible from what he had observed with such extraordinary care. Today when we read a genuinely great American novel of the nineteenth century with its unfamiliar settings, it gives us, in its search for the inner image, a sense of the present. The best novels of Howells give us a vivid sense of the past as past. His warm insights do not go deeply enough into the American psyche because of his limitations in sensibility — and not because of his lack of sexual frankness, honesty, sympathy, and intelligence.

Henry James is one of the giants in the Great Tradition

in the American novel and – with Jane Austen, George Eliot, and Joseph Conrad – in F. R. Leavis's *Great Tradition of the English novel* as well. Now in my view Hawthorne, Melville, Hemingway, and Faulkner are in the *realistic tradition of the novel but are not novelists of manners*. The only American master writing novels of manners is Henry James. One of his achievements is that he is a novelist of manners in the European tradition and at the same time characteristically American. Howells is the fullest recorder we have of the American scene and is recognizably American in everything he wrote, but his *attitude* toward Americans and American society is in the main tradition of the European novel of manners. The result is that he presents us with, I repeat, the public picture, the outer rather than the inner image of America.

Elsewhere I have elaborated on what I consider the elements that *distinguish* the American novel from the European. Here I have space only to mention my conclusions and to touch briefly upon parts of my argument: a basically 'romantic' rather than 'classical' approach to life and to the novel; the lack in America of a *major* tradition of the novel of manners; the 'non-intellectuality' of the American novel; and special and creative uses of symbolistic techniques.

I have said that only Henry James, among our greatest and most distinctive novelists, wrote novels of manners, whereas the greatest European novelists of the nineteenth century wrote, almost without exception, novels of manners. The usual list of characteristics of the traditional novel of manners, which I mentioned briefly above, suggests a reasoned and sober attitude toward society and the individual that lies not at all deep within the American spirit. Manners, society, class distinctions and status are of course interesting to Americans, but not so deeply to Americans as to Europeans. Americans inside themselves do not really believe that manners are the outward sign of the inner man, that rough manners are the outward signs of an inner fall. Manners and society stick in our minds; they stick in the imaginations of Europeans. Americans are deeply concerned with the individual not so much the individual in society as in his isolation and darkness; with the individual in relation to himself, to nature, to God, to fate, to death.

Such profound concerns require a deeper sense of tragedy than Howells was apparently capable of. He wished to look at life as realistically, as honestly as he possibly could. Outraged by America and Americans in the Haymarket Affair (1886), he gave expression to his desire to understand the harsher realities, the dark places in American society. For a number of years he became a more agitated reformer, a less quiet rebel. Dreiser, while acknowledging Howells had made it easier for other writers to treat the seamier sides of society, could nonetheless with justification complain that Howells had had "no direct experience of great misery." But even if Howells had spent more time in the Bowery, in the slums of many great cities, and in hard retrospection, I do not think his basic sense of life would have changed much. A profound tragic sense apparently comes early or not at all; such a tragic sense can deepen a little but cannot be acquired. In his novels Howells did not reveal one. Significant is his remark that "the problem of evil is insoluble." (Howells' notion of "complicity" does not penetrate very far). Each of the writers in our *Great Tradition* struggles with evil; each has a deep sense of the tragic. Though it is common among critics today to use a writer's possession of a sense of tragedy and of evil as a sword to confer literary and moral status upon writers (and often, smugly, upon themselves), I do not wish to be guilty of an inverse smugness by refusing the weapon, which I find relevant and necessary in an evaluation of Howells.

Indeed, let me hazard two metaphors, using Dante and Goethe to expand my notion of the heights and depths of tragic experience not reached by Howells. He enters the first few circles of *L'Inferno* but leaves the deeper and deepest circles for Dante and others to explore; he moves through *Purgatorio*, but he explores in *Paradiso* only the first heavenly bodies and leaves the higher spheres for others to see. And Howells looks into Auerbach's cellar but not into the netherworld of Walpurgisnacht.

He knew the depths and heights existed, as his critical essays on the great masters occasionally show. He encouraged Stephen Crane, Frank Norris, Frederic and other novelists exploring the depths of human misery, atavistic experiences, underground passions. He defended Zola from charges of immorality, seeing

clearly that Zola's use of indecency and scenes of horror and immorality came from a moral passion. In his own writings, Howells experimented with dreams and the supernatural. Late in life, with his battle for realism won and his own reputation waning, Howells honestly admitted that the new generation of realists and naturalists "must go beyond me." Howells often could recognize the depths and heights in the novels of others but he himself could not render them in his works.

Occasionally he did not even recognize them in other writers. In all his many statements in praise of Henry James, I cannot recall any in which Howells clearly recognizes James's deep sense of the tragic. He knew that James's novels were different from his, that his friend's realism was not so directly taken from every day living. He did not realize that, for example, in *The Portrait of a Lady* (1881) — which Howells discussed pleasantly enough — James saw life as ferocious and sinister and that, increasingly, James revealed his imagination of disaster. In his novels James introduced elements of the "romance" and the grotesque, introduced a latent extravagance strange to Howells and to the tradition of the realistic novel of manners. This is especially true of James in his last novels. But even in a more traditional novel of manners like *The Bostonians*, something peculiarly Jamesian and peculiarly American can be detected. The social scene is *there* but a little discontinuous, somewhat disembodied, as though the characters, even if they talked to one another in between scenes in the book, had not really thought daily of one another; James did not want his characters to be too daily, too realistic. In method Howells' *Silas Lapham* has the fullness and continuity we associate with the European novel. Unlike Howells, James felt that a rich passion for extremes lies deep within the perturbed American spirit, that within the realities Howells described with honest care there could always be a jungle with a beast in it, that the American identity has some deeply tragic elements within it. James knew that America would yield its secrets to a grasping imagination only. We do not demand a deep sense of tragedy from even great nineteenth-century European novelists of manners, from Jane Austen and Thackeray, for example. But I do not think that novelists without such a sense can become giants in the American Great Tradition.

The dark secrets in the American identity cannot, apparently, be rendered by a novelist unless he can make use of the poetic elements in prose. (Careful structure and form are less important in the American novel than the poetic elements. In any case, Howells did not write tightly wrought novels). Howells has a charming, felicitous style even in the least of his novels and essays. I, of course, find Mark Twain's overwhelming praise of his friend Howells' prose too dramatic. I should prefer to consider Howells' style altogether fine, altogether appropriate to his kind of realism and view of life. He made lively use of metaphor and symbol to clarify and embellish his meanings but he was not a "symbolist" using them in an organic, inner, controlling way. Howells' best metaphors are of the kind we find in James's earlier novels, say in *Daisy Miller* and *Washington Square* and *The Bostonians*, rather than in the symbolistic *The Ambassadors* and *The Golden Bowl*. All the novelists, in our Great Tradition are symbolists in their most characteristic and best work.

Only so much is given to any writer, including the masters. A fine writer like Howells had the tolerance and grace and irony to accept naturally both his limitations and his gifts. Perhaps the winds of critical doctrine now are much too harsh on Howells, and perhaps I am too much caught up in them. Perhaps the winds will shift, and calmer ones return carrying Howells to the highest eminence. I do not think so. If Howells truly belongs there, a great number of the dominant notions (many of which I share) concerning the American spirit, the American identity will need to be let loose. Not only literary criticism but even American literary history would have to be radically altered to accommodate the new Howells. The reasonable, quiet spirit of Howells would be surprised.

Harry R. Garvin

UMANESIMO E ALIENAZIONE
NELL'OPERA DI HEIMITO VON DODERER

È una constatazione ormai corrente, che l'attuale generazione letteraria è spiritualmente assai più vicina al mondo dei suoi nonni che non a quello dei suoi padri, e le vicende storiche e politiche che determinarono in Europa questo salto nel tempo, interrompendo un processo di rinnovamento già potentemente avviato all'inizio del secolo, sono troppo note per essere ricordate. Ciò spiega le recenti fortune di autori come Joyce e Kafka, Musil e Broch e, ultimamente, di Heimito von Doderer, come uomo e come scrittore il più giovane del gruppo. Nato nel 1896, egli appartiene, come gli altri, a quella generazione che, tenuta ancora a battesimo dalla morente tradizione naturalistica ottocentesca, fu poi bruscamente proiettata nell'adimensionalità di un mondo politicamente e spiritualmente sconvolto e si trovò per la prima volta ad affrontare il problema di un nuovo rapporto con la realtà. La grandezza di questi scrittori sta appunto nel rigore con cui essi lo hanno impostato e nella coerenza logica e morale con cui lo hanno svolto: Kafka aprendo all'assurdo le porte del quotidiano, Joyce affidando al linguaggio la riproduzione di una realtà smembrata in cerca di totalità, Musil e Broch cercando la sintesi della ragione rispettivamente con la mistica amorosa e col mito. Ma, per grandi e generose che siano, queste soluzioni (dove lo sono) permettono non il dominio sul reale ma piuttosto il suo superamento, realizzabile solo nell'ambito di una visione ideologica o artistica estremamente personale. In Heimito von Doderer, invece, manca ogni sconfinamento, ogni evasione dal dato concreto. Il terreno dell'esperimento resta la storia e, pur essendo ben conscio della frequente imperscrutabilità del suo corso, l'unico termine cui egli la misura è sempre l'uomo: non l'eccezione - l'artista, il mistico, l'esule o il ribelle intellettuale - ma quello che potremmo definire l'uomo morale comune. Naturalmente, Do-

derer non si fa illusioni sulla condizione di questo suo protagonista dai mille volti. Conosce la malizia delle cose e l'incapacità dell'intelletto a dominarle; condivide l'angoscia dell'uomo snaturato dalla moderna società di masse e la sua solitudine interiore nel vuoto creato dalla frattura tra il vecchio e il nuovo. Ma questi due termini, il passato e il presente, sono visti tuttavia in un rapporto dialettico che concede ancora all'uomo la possibilità di una scelta e con essa l'affermazione della propria libertà. Questa fede nella perfettibilità umana, che caratterizza l'opera narrativa di Doderer, è il frutto di un'eredità spirituale e contemporaneamente di un particolare tipo di formazione culturale. Ereditario è nel viennese Doderer il senso della tradizione, intesa come quell'elemento — espresso di volta in volta nella religione, nella cultura, nel rituale e perfino nelle cosiddette belle maniere — che, mettendo in evidenza le costanti della vita umana, costituisce un argine contro le convulsioni e le alterazioni del mutevole mondo circostante. Politicamente, infatti, Doderer non ama gli estremismi e diffida delle rivoluzioni, tanto che, come è stato giustamente osservato¹, la sua arte non coglie sempre nel segno quando si tratta di rappresentare i grandi moti popolari e ciò perché la pur riconosciuta esigenza di giustizia non riesce a fargli dimenticare la componente irrazionale, bassamente istintiva e quindi inumana che è in essi. Alois Gach, una figura marginale ma estremamente simpatica dei *Dämonen*, spiega così perché, nonostante le sue simpatie per il movimento, non si è iscritto al partito socialista: «La classe nella quale un uomo è nato, il suo stato sociale, non può assolutamente essere la cosa più importante; egli l'ha in comune con altre centinaia di migliaia di persone che la rappresentano altrettanto bene. Ma la cosa più importante in un uomo, io credo, è ciò che egli non ha in comune con nessun altro, ciò in cui egli è un uomo a sé... e sta per sé solo»². Questo rispetto per l'individuo, che rifiuta ogni impo-

¹ Cf. L. Mittner in *La letteratura tedesca del Novecento*, Torino 1960.

² Doderer, *Die Dämonen*, p. 573. Tutte le citazioni sono tratte dalle edizioni del Biederstein Verlag, München, con le seguenti date di pubblicazione: *Ein Mord den jeder begeht* 1938; *Ein Umweg* 1940; *Die erleuchteten Fenster* 1950; *Die Strudlhofstiege* 1951; *Die Dämonen* 1956; *Der Fall Gütersloh* s.d. (l'edizione originaria è del Verlag Rudolf Haybach, Vienna 1930).

sizione esterna alla sua personale libera evoluzione, è un tratto tipicamente austriaco, facilmente riscontrabile anche nei grandi scrittori del passato: Grillparzer, Stifter, Hofmannsthal ebbero tutti la stessa irriducibile diffidenza per la politica attiva e si dibatterono fino alla fine dei loro giorni nella difficile scelta tra l'azione, inevitabilmente soggetta all'errore, e la quietistica resa ai fatti nel rifugio della contemplazione. Ma tradizione austriaca vuol dire molte altre cose ancora: è la saggezza, la tolleranza, l'urbanità divenute regole di vita in uno Stato che riunì per secoli i popoli più diversi, accettandone senza pregiudizio lingua e costumi, orgogli particolaristici e eredità culturali. Tradizione austriaca è infine l'ininterrotto colloquio col passato, la continuità di un pensiero raccolto e decantato nel tempo fino a diventare non più un deposito libresco per specializzati ma l'atmosfera stessa del Paese. La vicenda di Leonhard Kakabsa, l'operaio che s'imbatte in Pico della Mirandola e istintivamente riconosce in lui un amico, un compagno di strada, è una parabola fin troppo chiara del valore che questa tradizione culturale ha per il nostro autore.

Ma, oltre ad essere viennese e umanista, Doderer è storico (storico medievale, membro dell'« Institut für Österreichische Geschichtsforschung ») e il lungo esercizio a decifrare i segni del passato lo ha convinto dell'impossibilità di comprendere la realtà in schemi assoluti o tanto meno in ideologie particolari, in quanto la storia consiste nel rapporto sempre nuovo e diverso tra uomini e fatti. Ora, come posterì, assai spesso non siamo in grado di conoscere esattamente questo rapporto, mentre come contemporanei siamo invece propensi a considerare unica e irripetibile la congiuntura nella quale viviamo, laddove non c'è dubbio o dolore del mondo che non abbia già avuto il suo equivalente nel passato. La tanto lamentata crisi del nostro tempo non viene con ciò negata ma, per così dire, sdrammatizzata, riportata a dimensioni che, ancora una volta, l'uomo può e deve misurare. Il lungo inserto quattrocentesco dei *Dämonen* sui processi alle streghe vuol dimostrare proprio questo: che il nostro orrore per questa crudele pratica è in parte erroneo (perché essa non fu sempre quale l'immaginiamo) e in parte ipocrita, perché gli istinti e le distorsioni mentali che spinsero i nostri lontani antenati a questa caccia ai fantasmi sussistono ancora in noi,

sia pure sotto altro nome e con diverse motivazioni. Mutano quindi i contenuti della realtà, ma la forma, vale a dire il contegno dell'individuo di fronte ad essi, resta uguale a se stessa, obbedisce a delle costanti che la storia ha messo in luce e nella cui scelta si esprime, per dirla con Broch, « lo stile del tempo » e, sul piano morale, il suo valore o disvalore.

Con questa constatazione siamo giunti al pensiero centrale dell'opera di Doderer, esemplificato prima nel destino personale di Conrad Castiletz (*Ein Mord den jeder begeht*) e di Julius Zihal (*Die erleuchteten Fenster*) e poi, sul piano collettivo, nella *Strudlhofstiege* e nei *Dämonen*.

* * *

Nell'introduzione alla recente ristampa del suo libro *Der Fall Gütersloh*, pubblicato nel '30, Doderer spiega l'insegnamento che gli venne da quel destino d'artista. E questo insegnamento, al quale egli restò sempre fedele, fino a farne il centro del suo credo umano e poetico, parte dalla convinzione che i problemi interiori non si risolvono sul piano stesso in cui nascono, cioè nell'intimo della psiche umana, ma nel continuo passaggio dalla « meccanica dello spirito » alla « meccanica della vita esteriore ». Solo da questo dialettico confronto scaturisce la realtà, che ha i suoi cardini in tutt'e due le sfere: dividere l'una dall'altra è soltanto segno « unserer Abgefallenheit und Schwäche ». È chiaro che questa conoscenza di sé e del mondo non può essere raggiunta con i mezzi della psicologia tradizionale e tanto meno della psicoanalisi (alle quali Doderer non riparmia qua e là frecciate), poiché accanto all'elemento umano, e cooperante con lui, c'è l'evento esterno e solo dalla loro combinazione deriva il nostro destino. Se lasciamo prevalere uno solo dei due termini, cadremo vittime di quella « zweite Wirklichkeit » di cui abbiamo tanti esempi nei personaggi dei *Dämonen*; se, viceversa, non perderemo mai di vista la stretta connessione dell'io col mondo circostante, la vita ci metterà in mano « armi insospettate » e il segreto di fatti fino allora inesplicabili ci cadrà in grembo come un frutto maturo. Benché infatti l'attimo dell'illuminazione – vera epifania in cui si chiarisce il senso di un'intera esistenza – abbia carattere carismatico, esso non nasce dal nulla, non è caso fortuito, ma

evento lungamente e oscuramente preparato in noi stessi, in un passato che solo ora s'innesta nel presente, costituendo la totalità del nostro io. Cade così il velo che separa l'uomo dalla realtà ed egli acquista finalmente la sua forma, cioè l'atteggiamento definitivo che segna il suo posto nel mondo. Intuita oltre trent'anni fa, all'inizio della sua carriera letteraria, questa verità sarà perseguita da Doderer in tutti i suoi scritti.

Il libro che per primo gli acquistò rinomanza, *Ein Mord den jeder begeht*, non è infatti altro, sotto l'apparenza di un romanzo giallo, che la storia di un uomo che ritrova se stesso. Ammaestrato dalla propria esperienza di fanciullo terrorizzato da un padre autoritario e violento, Conrad Castiletz, una volta fatto uomo, si sforzerà soprattutto di prendere la vita per il suo verso mimetizzandosi, assimilandosi all'ambiente circostante. Nessun atteggiamento critico, nessuna scelta personale caratterizza il suo contegno verso la realtà corrente, i cui contenuti (affermazione nel lavoro, ricchezza, sistemazione familiare) egli cerca al contrario di realizzare appieno. Ma proprio quando, con un matrimonio che rappresenta anche un'ottima garanzia di successo, la linea della sua evoluzione sembra definitivamente fissata, s'inserisce l'imprevisto: il mistero mai chiarito dell'assassinio della cognata. In Louison (fantasma che attraverso i ritratti e i racconti di chi la conobbe acquista man mano corpo e presenza) egli riconosce con intuizione chiarissima quello che egli stesso avrebbe potuto essere. La morte della ragazza, già lontana nel tempo, non può perciò essere un caso, ma deve necessariamente avere un significato anche per lui. Quando, obbedendo a un impulso del profondo, Castiletz inizia le sue indagini, questo significato gli è ancora oscuro, ma lentamente, una tappa dopo l'altra, esso si chiarisce fino all'identificazione del suo destino con quello della cognata: l'involontario assassino di Louison è infatti Castiletz stesso, attore inconsapevole in una tragedia che lo sua ottusità spirituale non gli avrebbe prima di allora mai permesso di misurare. Ora, invece, questa scoperta ha su di lui lo stesso effetto del manifestarsi del fato nella tragedia antica: orribile per un verso, porta tuttavia alla liberazione, nell'acquisizione di una verità indiscutibile e irrevocabile, accettando la quale Castiletz esce dal compromesso per diventare finalmente padrone del suo destino. Che questo poi

si identifichi con la morte – una morte assurda e grandiosamente banale, per esplosione da fuga di gas – è logico e fatale, perché alla definitività di questa esperienza può seguire solo la più definitiva delle soluzioni: la fede di Doderer nelle capacità morali dell'uomo non è infatti di quelle che si pagano a poco prezzo.

Anche l'evoluzione del consigliere Zihal si conclude, come dice il sottotitolo, con una «Menschwerdung», benché questa volta la vicenda sia tenuta sul piano del grottesco e sfoci non più nella morte ma nelle braccia di una florida sposa. Eppure, dietro il diffuso motteggio, la fiducia e l'amore dell'autore per la specie umana celebrano qui il loro trionfo, perché solo un vero umanista poteva permettersi l'audacia di affidare la dimostrazione della sua tesi a mezzi così irriverenti e a personaggi così minuscoli: un consigliere a riposo che riempie il vuoto seguito alla cessazione del servizio perlustrando con binocolo e cannocchiale le finestre illuminate, dove donne sconosciute si spogliano ignare, per poi trovare, proprio in seguito a questa riprovevole manifestazione di erotismo senile, l'accesso alla vita reale, suggellato dal matrimonio con un'anziana ma piacente impiegata delle poste.

Si sa che la cronologia interiore delle opere di Doderer non corrisponde a quella esteriore, ufficiale: la stesura dei *Dämonen* si protrasse infatti per oltre venticinque anni, tanto che i libri pubblicati nel frattempo non mancano mai di riferirsi in modo più o meno palese all'opera maggiore; non solo la *Strudlhofstiege* che ne è il diretto antefatto, ma anche gli altri. Come Proust non sentì mai il bisogno di cambiare l'ambiente della sua «ricerca», così anche Doderer (ad eccezione del romanzo barocco *Ein Umweg*) resta fedele ai propri personaggi, al punto che alcune figure di un romanzo a sé stante come *Ein Mord den jeder begeht* – la pittrice Maria Rosanka, Albert Lehnder – ritorneranno di sfuggita nel ciclo dei romanzi di ambiente viennese, per non parlare della somiglianza tipologica di Hohenlocher con Eulendorf. Questa ripetizione non è civetteria di letterato, ma volontà e necessità di sottolineare la continuità di un pensiero, che nelle diverse trame narrative cerca solo la migliore esemplificazione. Visto dunque nel complesso dell'opera, Zihal, protagonista nella Vienna anteriore alla prima guerra mondiale, è il capostipite dei per-

sonaggi che agiranno poi nella *Strudlhofstiege* (tra il '10 e il '25) e nei *Dämonen* (culminanti nei moti del luglio 1927) e la sua storia breve e lineare è un po' l'estratto, il deposito di alcuni concetti fondamentali nella visione del mondo dell'autore.

Un funzionario del K. K. (imperial-regio) Ufficio delle Imposte: che cos'è mai se non il prototipo inconscio dell'uomo «alienato» d'oggi? È il prodotto grottesco della specializzazione, della brochiana disgregazione dei valori, l'esponente di una categoria fuori della quale non solo non sa muoversi, ma addirittura non esiste. Per sopravvivere, infatti, Zihal cerca di applicare anche alle sue occupazioni di pensionato i metodi, lo stile della burocrazia, ma qui incontra le sue prime difficoltà, perché «la forma non si identificava più con il contenuto» e quest'ultimo non solo sfuggiva ad ogni classificazione ma malignamente irrideva ogni suo sforzo di tenergli testa col dignitoso e impersonale contegno che era stata la vera arma (ancora una volta: lo stile) del funzionario. La rovinosa caduta dal tavolo-osservatorio e l'umiliante incontro con un collega in perlustrazioni notturne (ma solo un volgare diletante!) segnano la resa di Zihal alla realtà e il capovolgimento di un rapporto: spalancata la porta ai nuovi contenuti, egli imprimerà loro una propria forma, non più esteriore, ma intima e «sempre riconquistata». Lo scherzoso apologo del consigliere diventato uomo contiene dunque in sintesi uno dei pensieri più cari a Doderer, che lo scrittore tornerà ad illustrare nei suoi personaggi prediletti: Melzer nella *Strudlhofstiege* e Leonhard Kakabsa nei *Dämonen*, soprattutto, ma anche altri, come quel Jan Herzka che già era stato protagonista del racconto *Die Bresche*, scritto nel '24, e che concluderà nei *Dämonen* la sua vicenda. Zihal resta un caso paradigmatico anche per altri aspetti, tra i quali la fissazione del momento della sua umanizzazione. Essa coincide infatti con la sua andata in pensione, e pensionati sono anche il cronista dei *Dämonen*, Geyrenhoff, e – rispetto alla sua carriera militare – l'ex-maggiore Melzer. Nella nuova dimensione di individuo ormai *procul negotiis*, il funzionario a riposo acquista infatti per la prima volta distanza dal sistema nel quale si era fino allora identificato, mentre il mondo intero, variopinto e contraddittorio, si schiude alla sua scelta come tentazione e pericolo insieme. Dalla direzione che saprà dare a questa scelta dipende la sua sorte, la conquista della libertà

o la definitiva permanenza in una « seconda verità ». In termini storici poi, una specie di grande « pensionata » era anche l'Austria posteriore al '18, quando, liquidata anche l'apparenza della grandezza imperiale, il problema più urgente era appunto il suo inserimento nella nuova realtà. Quasi automaticamente, dunque, il destino individuale di Zihal si estende a tutta una società e, trasposto nella figura di Melzer, attua il passaggio al primo romanzo corale di Doderer, la *Strudlhofstiege*. L'evoluzione di Melzer, infatti, e quella di tutti i personaggi del romanzo, è costantemente riferita all'ambiente della capitale, che è davanti al cronista « wie ein Foliant, den man öffnet »¹ e che l'autore illustra con la continua descrizione di caffè, « Beisl » e luoghi di ritrovo con il loro pubblico e la loro tipica atmosfera.

Ogni persona, inoltre, è sempre vista su un particolare sfondo cittadino: Mary contro la piazza coi taxi in sosta, il piccolo E. P. nella casa dove il tram fa risuonare un filo « eolico » e così via. Ma lo spirito della città, aleggiandovi come *genius loci*, si concentra soprattutto nella bella scalinata, che è ora scenario di incontri ora misterioso catalizzatore di esperienze interiori. Qui, circa quindici anni prima dell'inizio della storia vera e propria, accadde qualcosa che avrebbe segnato una pietra miliare nella vita dei protagonisti. Apparentemente nient'altro che la fine di un idillio giovanile in seguito all'intervento di un padre autoritario, questa scena breve e quasi irrealistica contro l'architettura serena della rampa (gli attori al centro, gli spettatori muti in alto e in basso) divide in realtà due mondi, il bene e il male, l'intrigo e la verità. Ma solo tornando a incontrarsi a distanza di tempo—in una società mutata e mutati essi stessi—gli interessati se ne renderanno conto: è appunto il frutto della « Tiefe der Jahre » (il sottotitolo del romanzo), che strappa al passato il suo segreto e ricostruisce la storia del proprio io, fino allora soggetto e oggetto di un'attività sconosciuta. Solo ora risaltano, come dice l'autore, i *trópoi*, cioè i nostri modi di essere, i punti cruciali della nostra esistenza. Le possibilità che avremmo potuto realizzare e che invece non abbiamo colto, e perché: « Man sieht's. Aber jetzt erst »².

¹ *Die Strudlhofstiege*, p. 62.

² Op. cit., p. 311.

Qui Doderer ci offre la prima dimostrazione su vasta scala di quella che egli chiama la nostra « meccanica interiore », la quale si svolge indipendentemente dalla nostra volontà e « un giorno viene improvvisamente riconosciuta come qualcosa di assolutamente autonomo e così poco disturbata dalle nostre intenzioni come una macchina a vapore accanto alla quale si suoni una chitarra »¹. Il riconoscimento di ciò che noi siamo non avviene infatti per via razionale o analitica (cioè psicologica), meno che mai nel caso di Melzer, questo bravo ragazzo « gesund, anständig und korrekt », avvezzo da militare ad eseguire ciò che altri decidevano per lui. La conquista di quello che Doderer chiama ironicamente « Zivilverstand », vale a dire la capacità di pensare con la propria testa, sarà infatti raggiunta per via organica, muovendo da percezioni inizialmente solo sensoriali: colori, odori, visioni del passato riemergono nel ricordo, un vero « Trommelfeuer des Gedächtnisses »², finché dal plancton delle associazioni Melzer saprà rintracciare il filo della propria vita, nella quale gli sembrerà a volte di guardare come nel cavo della propria mano. Il muto linguaggio dei fatti trova la sua spiegazione nella riflessione interiore, che a sua volta viene giustificata da quelli, così che il rivelarsi materiale della verità (l'inganno di Editha, l'esistenza della gemella Mimi) non sarà che la conferma di una realtà intuita prima ancora che fosse dimostrata, il leggero scoppio di una membrana ormai sottilissima, che ancora divideva la vera dalla falsa evidenza. Quanto poco questa *Erkenntnis* sia frutto di un esercizio cosciente della facoltà raziocinante è provato, con paradossale ironia, dal matrimonio finale di Melzer con Thea Rokitzer. Questa splendida ragazza, che è insieme assai più e assai meno che sciocca, per la semplice ragione che la dimensione dell'intelligenza non è assolutamente applicabile al vuoto completo della sua mente, è la vita stessa, la calda natura animale innocente: il contenuto, cioè, cui finalmente approda il formalismo sterile dell'ex-tenente ed ex-maggiore Melzer. Abbiamo detto: ironia. Ma, come nel caso di Zihal, dietro questa ironia c'è l'amore per la creatura, la fede nella sua bontà e nella bontà della vita intera che è il presupposto stesso dell'umanesimo di Doderer. Cultura,

¹ Op. cit., p. 310.

² Op. cit., p. 739.

intelligenza, sapere sono valori fondamentali, ma solo l'integrità dell'animo e il rapporto vivo con gli altri salvano l'uomo dalla solitudine e dalla sconfitta. E se è vero che bisogna imparare a pensare, non è detto però che ciò avvenga per un'unica via: meglio di tutto è « pensare col cuore », come già insegnava Hofmannsthal nella lettera di Lord Chandos.

La saldatura tra passato e presente, che era stata, come si è visto, la conquista personale di Zihal e di Melzer, viene impostata nei *Dämonen* sul piano storico. « Ganz so müssen Sie Geschichte sehen, wie eine erweiterte eigene Vergangenheit »¹, queste parole di Neuberg a Friederike Ruthmayr spiegano chiaramente come nel romanzo la ben nota analisi della nostra meccanica interiore si sommi a uno studio più ampio della « meccanica dei fatti esterni ». Come infatti ogni epoca riscrive la storia a suo modo, secondo le affinità che di volta in volta riscontra tra alcune sue manifestazioni e il nostro « verwandt anklingendes Innere »² (in guisa che ogni indagine storica è in fondo storia del presente, anche se tratta dell'epoca romana o dell'alto Medio Evo), così nella nostra storia personale esistono eventi, spesso assai lontani e dimenticati, che acquistano (ma solo a distanza di tempo!) un peso determinante, perché si scopre che in essi era già racchiuso il nostro avvenire. La maestria veramente sbalorditiva dell'autore consisterà appunto nel saper collegare il filo del destino individuale di decine di personaggi con la realtà politica e sociale della capitale austriaca alla vigilia della definitiva liquidazione del suo passato, che l'autore identifica con i moti del luglio 1927 e l'incendio del Palazzo di Giustizia. La Strudlhofstiege, questa bella costruzione dove era ancora possibile cogliere lo spirito amabile e intimo della città, non esiste più né come simbolo comune né come oracolo personale, perché nessun *genius loci* abita più la metropoli, nessun punto di incontro si apre alle diverse sfere che la compongono, e che non sono più soltanto la buona borghesia (come era quasi esclusivamente il caso nel precedente romanzo), ma anche

¹ *Die Dämonen*, p. 108.

² Op. cit., p. 110. E Stangeler, lo storico, dirà ancor più chiaramente: « Geschichte ist keineswegs die Kenntnis vom Vergangenen, sondern in Wahrheit: Wissenschaft von der Zukunft; von dem nämlich, was jeweils in dem betrachteten Abschnitte Zukunft war, oder es werden wollte ». (*Die Dämonen*, p. 445).

il giornalismo e l'alta finanza, il mondo operaio e quello della malavita. La perdita del senso di continuità, la rinuncia al passato sono quindi il dato da cui parte l'indagine di Doderer, che in esse vede la premessa della decadenza dell'uomo e della società, perché solo dalla memoria nasce la coscienza e da questa la libertà. Ogni personaggio dei *Dämonen* illustra a suo modo questa verità: Stangeler, Kakabsa, Schlaggenberg e lo stesso cronista Geyrenhoff riescono, chi più chi meno, a ricostituire l'unità della loro esistenza, mentre Gyurkicz, quest'uomo infedele alle proprie origini e perfino al proprio nome, rappresentante della massa immemore e suggestionabile, muore da agitatore e vittima della rivoluzione. Rivoluzionario è infatti, secondo una definizione dell'autore, colui che, inabile a trovare il significato del suo posto nel mondo, chiede agli altri (appunto, alla massa) di indicarglielo e, incapace di accettare i contraddittori contenuti della vita, le diventa infedele, sostituendo alla realtà concreta le più diverse ideologie: valori fallaci come i concetti di classe o di razza, nei quali spera di trovare una sorta di calore animale a cui scaldare la propria solitudine. La condanna di queste evasioni in una « seconda realtà » non ha in Doderer, individualista convinto, colore politico, non è né di destra né di sinistra, ma, inserita com'è nel quadro storico dell'Austria vicina agli anni trenta, tratteggia in Gyurkicz, avventuriero in fondo ingenuo e incline al romanticismo, il prototipo dell'uomo che poco tempo dopo indosserà la camicia bruna. Interprete di una mentalità assai diffusa, che spiega e prepara l'attecchimento della più bestiale delle ideologie, egli è soprattutto nemico dell'intelligenza, vista come qualcosa di malato e antivitale, cui oppone il vaneggiamento di una vita forte, espresso in slogans come: « Kraft, Saft, Natur!... und nicht diese ganzen intellektuellen Sachen », oppure: « Ich habe immer nur meinen Instinkten nachgelebt » e finalmente (fatalmente!): « Der Krieg ist gut. Für jeden wirklichen Mann. War sehr schön. Meine schönste Zeit »¹. Questa è la forma politica, collettiva e quindi più tragica dell'alienazione, ma essa non sarebbe ovviamente possibile se l'individuo – cellula della società – non cadesse a sua volta vittima di altre alienazioni private, che sono di carat-

¹ *Die Dämonen*, pp. 322/24.

tere essenzialmente erotico, perché, come spiega Kajetan von Schlaggenberg, «... das Geschlecht – es ist unser gewaltigstes Ausfalls – oder eigentlich Einfallstor der Apperzeption, und bei wem sich dieses Fenster trübt, bei dem werden auch alle anderen bald den grauen Star kriegen, und er wird in allen Sachen nur mehr durch den verquer ausgeschnittenen Schlitz irgendwelcher Programme blicken, irgendwas vorwegnehmend, was sein soll. Am Ende nennt er's ein Ideal»¹.

Il caso più grottesco di una tale distorsione mentale è appunto quello di Kajetan alla ricerca della donna-madre nella categoria delle grassone; quello più tipico è il caso di Jan Herzka che, avendo nella prima gioventù usato violenza all'amata, si porta dietro il passato soggiacendo al fascino di dolenti e mortificate figure femminili: martiri o presunte streghe. Entrambi vivono nel prolungamento di una realtà solamente immaginata, ma entrambi guariranno: il primo per via razionale, rendendosi conto in presenza dell'affascinante (e snella) Mary K. di essersi precluso l'accesso alla vita vera; il secondo perché la vita stessa gli toglierà di mano il giocattolo delle sue fantasticherie, realizzandole e portandole così all'assurdo, alla definitiva « Probe auf's Exempel ». Erede all'improvviso di un castello medievale, egli vi trova infatti la testimonianza di quello che fu davvero un processo a due presunte streghe e, chiariti per questa via i motivi della sua stessa esaltazione, vede finalmente cadere il diaframma che lo separava dal reale. Che cos'è dunque questo soccombere a un'illusione che priva l'uomo di sé e del mondo? Ai nostri tempi lo si chiama « Weltanschauung », ma più giusto era il nome usato nel Medio Evo: il demonico. In questa osservazione dell'autore è probabilmente da ricercare il significato del titolo del romanzo, gigantesca rassegna delle mistificazioni dell'età contemporanea, tutte riportabili a quell'infedeltà alla vita di cui si è già detto, a quel rifugiarsi, cioè, nel dogmatismo di una sola (presunta) verità, invece di accettarla in blocco. Il contenuto del dogma è indifferente ai fini della colpa. Sbaglia l'intellettuale che si crede al di sopra delle comuni esigenze vitali (e infatti l'incertezza, lo scontento di Stangeler svaniranno nell'attimo stesso in cui

¹ Op. cit., p. 1083.

conquisterà un impiego, il riconoscimento del suo lavoro di studioso e perfino l'approvazione – fino allora disprezzata – della famiglia della fidanzata), e sbaglia anche chi, come Mary porta la virtù ai limiti del virtuosismo. Questa donna bella e intelligente che è una delle eroine più care a Doderer, è riuscita infatti in un'impresa eccezionale: vittima di un incidente stradale che l'ha privata di una gamba, ha saputo tener testa al destino, traendo proprio dalla sua disgrazia i mezzi per una superiore affermazione di sé. Ma alla base del suo eroismo c'è qualcosa che lo vizia, una « Habsucht in Bezug auf Qualitäten, Qualitäts-Geiz, der was er an Besitz-Titeln hat, an sich halten will »¹. Così è detto già nella *Strudlhofstiege*, prima dell'incidente, e riferito alla sua fedeltà a un marito brutto e non amato. E nei *Dämonen*, in mezzo alla generale ammirazione per lei, uno spirito più acuto osserva: « Dieser Triumph, den sie da feiert, kassiert in meinen Augen den siegreichen Feldzug »². Volendo riprendere un concetto caro all'autore si potrebbe parlare nel caso di Mary di un eccesso di forma, di uno stile fine a se stesso e quindi in definitiva inutile come uno scrigno vuoto. Ciò che infatti la porterà realmente a vivere non sarà lo sforzo, sia pure grandioso, di ritrovare un proprio contegno, ma l'amore improvviso e imprevedibile di Leonhard, l'uomo per il quale la dicotomia forma-contenuto non esiste. Latinista autodidatta quando era ancora operaio, egli resta operaio anche in seguito e abbandona infine l'antico mestiere non perchè esso gli sembri qualitativamente inferiore, stilisticamente inadeguato al suo nuovo essere, ma solo perché si convince di poter far meglio in un diverso campo d'attività. La sua storia (che in verità, come tutti gli esempi, finisce con l'essere più chiara che convincente) non è che l'illustrazione di un graduale organico sviluppo dell'io. Come per Melzer, la prima percezione della realtà avviene attraverso i sensi e in particolare l'olfatto: l'odore buono della fabbrica, l'odore cattivo delle chiatte sul fiume che gli rammenta a sua volta il tanfo della scuola, creano le prime categorie del suo essere. Da questa rudimentale classificazione deriva un'esigenza di chiarezza interiore che si traduce nella ricerca dell'espressione adeguata,

¹ *Die Strudlhofstiege*, p. 10.

² *Die Dämonen*, p. 821.

portandolo alla prima tappa significativa della sua evoluzione, il superamento del dialetto. Sul piano dell'intelletto, la via è ormai aperta a nuove conquiste (la grammatica latina, Pico della Mirandola), ma sul piano umano Leonhard giunge a conclusioni ancora più importanti: «Mochte jetzt kommen, was da kommen wollte: es war nun einmal gesehen und gesagt»¹. Ora che ha imparato a dare un nome alle cose, esse non gli fanno più paura e se l'interruzione del rapporto con Malva e con Trix era stata ancora l'espressione di una perdurante incertezza, ora Leonhard non sta più senza radici nel tempo, ora ha anche lui un passato e sulla base della sua « storia », si muove in una nuova dimensione spirituale, che è quella di una completa disponibilità alla vita. Ed essa gli porterà, in cambio, il dono gratuito ma meritato dell'amore di Mary. Qual è dunque il segreto di Kakabsa, l'ammonimento che per suo mezzo l'autore rivolge a tutti gli uomini? Non chiudersi nella programmaticità di un sistema prestabilito, ma aprirsi a tutte le meravigliose possibilità della vita, nel cui ingranaggio apparentemente arbitrario è compreso tutto, anche i nostri stessi sogni. Ci avverrà così di scoprire che la logica delle cose è giusta e spesso piena di benevolenza per noi, come la disgrazia di Mary, che parve dapprima soltanto crudele, ma si rivelò poi il necessario preludio alla conquista della felicità: « Das Unglück war nur ein Teil; mit Leonhard war es ein Ganzes »². Per questa via il caposegione Geyrenhoff, che inizia come cronista disinteressato il tentativo di capire le cose intorno a lui, si trova a un tratto ad essere attore lui stesso, chiarendo con le vicende altrui anche le proprie visioni segrete e ricevendone in premio la donna del suo cuore. Capovolgendo un celebre motto, con scherzosa ironia diretta « ai reporter o ai crudi naturalisti », Geyrenhoff-Doderer potrà quindi a ragione proclamare: « Primum scribere, deinde vivere ».

* * *

Il personaggio di Geyrenhoff è forse quello che maggiormente può aiutarci a capire le intenzioni di Doderer, benché nei *Dämonen* egli condivide con almeno altri due protagonisti (lo

¹ Op. cit., p. 554.

² Op. cit., p. 985.

storico Stangeler, lo scrittore Schlaggenberg) la parte di portavoce dell'autore. Di lui si dice a un certo punto, naturalmente in tono ironico, che possiede « ein bis zur Salonfähigkeit moderierter gesunder Menschenverstand »¹. Per quanto riguarda il primo termine, non c'è dubbio che la cellula nella quale Doderer di preferenza studia la società sia proprio il salotto. In casa Siebenschein, in casa di Mary K., nella *garçonnière* di Eulenfeld, un po' dovunque insomma, si tiene salotto, si organizzano cioè riunioni eterogenee ma sempre di un certo tono, dove di volta in volta si suona il piano, si canta, si gioca perfino a ping-pong, ma soprattutto si conversa. E nel rendere il tono di queste conversazioni, che alternano discussioni politiche e pettegolezzo, argomentazioni filosofiche e cronache di fatti diversi, Doderer è maestro difficilmente superabile, paragonabile al Musil della prima parte dell'*Uomo senza qualità* e come lui squisitamente viennese. Descrivendo infatti una serata in casa di Hofmannsthal, Helene von Nostitz commentava: « Wien besitzt wirklich noch eine Gesellschaft, die ein Gesicht hat. Die Menschen haben Stil und Allüre, wenn sie auch sonst manchmal nichts anders haben »². Esattamente allo stesso modo Doderer giudica la società nella quale si muove: un consorzio di gente brillante e spiritosa, ancora capace di interessi culturali, saltuariamente perfino sincera, ma in definitiva non molto dissimile da una bella cornice senza quadro, una piacevole facciata dietro la quale si nasconde il vuoto. Con eccezionale penetrazione psicologica, egli illustra i moduli e i rappresentanti di questa società destinata a scomparire perché ormai priva di una funzione politica e morale, e lentamente, infatti, nel corso dei *Dämonen*, le riunioni si diradano, il gruppo dei « nostri » si scioglie, finché i fatti di luglio dividono chiaramente uomini e tendenze, avviando ognuno per la propria strada e lasciando al cronista il compito di ricostruire e interpretare questa breve stagione di incontri e esperienze comuni. Ricostruzioni fedeli ma approfondite dal giudizio critico e, per altro verso, temperate dall'inevitabile malinconia del ricordo, essa conserverà la forma sa-

¹ Op. cit., p. 1041.

² Da: *Juden im deutschen Kulturbereich*, Jüdischer Verlag, Berlin 1959, p. 908.

lottiera di quella realtà, tra le cui regole fondamentali è la continua alternanza del serio col faceto, l'impegno a mascherare l'emozione con l'ironia. Uomo di mondo lui stesso e *causeur* di gran classe, Doderer sta alle regole del gioco, ma essendo storico e non, come nella finzione poetica, semplice cronista, la valutazione morale accompagna inevitabilmente la descrizione e ogni suo scherzo (le signore grasse, le false streghe) ha davvero una « tiefer Bedeutung ». Si può dire anzi che tutti gli aspetti della crisi della coscienza moderna siano presenti nei suoi scritti: la solitudine esistenziale, l'alienazione, l'ostilità dell'oggetto (perfino Zihal guardava con sospetto la scatola di lucido da scarpe che aveva cambiato posizione). Solo che Doderer rifiuta questa terminologia ufficiale generalizzante e preferisce chiamare le cose col nome che ogni uomo dà loro nella concreta percezione del suo dramma personale: il demone del sesso, il panico che paralizza il braccio sul violino, l'incubo della contessa Charagiel. Qui interviene infatti quel « gesunder Menschenverstand » che l'italiano « buon senso » non può rendere appieno, perché tralascia proprio l'aggettivo sul quale cade per Doderer l'accento principale: umano. Alla psiche umana può capitare infatti di cader vittima dei mostri che essa stessa ha evocato dal profondo, ma essa possiede anche i mezzi per esorcizzarli. Uno di questi, come si è già visto, è il rafforzamento della coscienza dalle radici del passato, che ci distanzia dalle cose nel tempo – e un altro è l'ironia che ce ne distanzia invece nel modo. Una terza possibilità di cacciare i fantasmi sta nel chiamarli per nome, nel dare cioè alle suggestioni, ai pensieri astratti la forma concreta della parola pronunciata e scritta. Non solo Leonhard e Melzer giungeranno con la chiarezza dell'espressione alla chiarificazione delle idee, ma anche Geyrenhoff, uomo di penna e di pensiero, sentirà a volte il bisogno « di dire ora ciò che avevo da dire, anzi più precisamente di mettermelo innanzi in parola e parole, nel suono della parola che è la vera carne della lingua, nella quale bisogna che passino i pensieri per poter provare la loro capacità vitale »¹. E guardando la grafia disordinata di Camy Schlaggenberg dirà che in essa si rivelava la mancanza di rispetto per il carattere della scrittura e quindi

¹ *Die Dämonen*, p. 369.

per la parola e la lingua, ciò che equivaleva a non aver rispetto assolutamente per nulla al mondo.

Rispetto per la lingua, rispetto per la tradizione, rispetto per l'infinita ricchezza della vita: l'arte di Doderer scaturisce dalla somma di questi elementi, rifiutando ogni precipitoso gesto di rottura e ogni sperimentalismo che sia solo desiderio di novità. « Man bleibe ein wenig hinter dem Fortschritt zurück »²: questo non è l'invito di un codardo (o tanto meno di un codino), ma la saggezza dello storico che consiglia di acquistare distanza dalle cose prima di accettarle, specie ora che « il progresso è diventato un millepiedi e abita nella strada della quantità e in tutti i suoi portoni »³. Soprattutto nello stile e nella tecnica dei suoi romanzi Doderer è rimasto dichiaratamente « un po' dietro il progresso », restando fedele a quello che era sempre stato in passato il principale impegno del narratore: avvicinare il lettore con l'interesse del racconto e l'amabilità del discorso. L'intreccio, questo primo gradino della creazione letteraria, ripudiato in massa dalla moderna avanguardia, conserva in Doderer i suoi diritti, giungendo fino ai limiti del giallo e talvolta addirittura del macchinoso, come nel caso del contrabbando di tabacco organizzato da Editha o nel trafugamento dei documenti di Levielle ad opera della banda di ragazzi. Ma è chiaro, d'altra parte, che l'accento principale non cade mai su tali fatti e che la soluzione non proviene dall'esterno ma dall'interno: Editha rinuncia alle sigarette quando è smascherata nel suo vero essere e l'imbroglio di Levielle era già stato mandato a monte da una serie di intuizioni ancora quasi irrazionali. Un altro dei tabù letterari d'oggi, consistente nel non-intervento dell'autore, obbligato alla parte di impersonale registratore, viene garbatamente preso in giro da Doderer, il quale, presentandosi come informatissimo cronista e testimone oculare, non risparmia certo osservazioni e anticipazioni, subito però commentandole con frasi come: « Keine Abschweifungen! Jedes avis au lecteur ist verdächtig »³ e simili. Il discorso inverso si potrebbe fare a proposito della tecnica del ricordo (il cosiddetto

¹ Op. cit., p. 541.

² Op. cit., p. 542.

³ *Die Strudlhofstiege*, p. 86.

flash-back), che è oggi assai usato, ma essenzialmente come mezzo di evasione dalla realtà, mentre in Doderer ha il significato opposto, servendo proprio a ricostituire l'unità dell'uomo nella storia. Ciò che insomma riesce allo scrittore austriaco è un innesto personalissimo di tradizione e di attualità, il cui risultato è romanzo nel senso più corrente della parola (vale a dire piacevole racconto di una vicenda interessante) ma contemporaneamente e soprattutto discussione stimolante e alta testimonianza morale sui problemi del nostro tempo. L'averci dato la prova che ciò è ancora possibile, che cioè la visione del destino umano può anche oggi ispirare non soltanto angoscia, ma anche gioia di vivere, orgoglio di essere uomo, speranza di un avvenire che riprenda il meglio del passato, è il grande dono che ci viene da Doderer.

Che ciò poi non sia facile, è l'elemento che rende più preziosa e veritiera la fede di questo moderno umanista, la cui opera potrebbe concludersi con le parole di una delle sue eroine predilette: «Alla fine tutto ridiventa semplice, ma se uno lo pensa fin dal principio rimane un povero sciocco»¹.

Anna Maria dell'Agli

¹ Op. cit., p. 509.

ALCUNE OSSERVAZIONI SULLA ATTUALE SITUAZIONE LINGUISTICA IN NORVEGIA

Ancora non molto tempo fa, basandosi su criteri epigrafici, si pensava che, in tutto il territorio della Scandinavia, si parlasse prima dell'età vichinga una sola lingua, senza notevoli differenze dialettali.

Oggi si è più cauti. Studiando le lingue nazionali dei singoli paesi nordici ci si è resi conto delle singole tradizioni; e del fatto che un'unità linguistica, senza sfumature dialettali prima dell'ottavo secolo dell'era nostra è impensabile.

Il nordico di oggi è assai vicino al gotico. Come il gotico, il nordico ha *tryggr*, contro ingl. *true*, ted. *treu.*; e *ðogg*, *högge* contro ingl. *dew*, *hew*; ted. *Tau*, *hauen*.

Le speciali formazioni che distinguono il nordico in seno al germanico sono: La caduta di *j* e *w* all'inizio di parola: *ung*, *år*, *ulv*, *ord*. ingl.: *young*, *year*, *wolf*, *word*; ted.: *jung*, *Jahr*, *Wolf*, *Wort*.

Anche *ht* diventa *tt*: *natt*, *rett*, *dotter*. ted.: *Nacht*, *Recht*, *Tochter*.

L'inglese perse lo *ht* (*cht*), ma molto più tardi (il gruppo consonantico esiste ancora nella lingua scritta: *night*, *right*, *daughter*).

Così nel nordico ritroviamo lo *j* all'inizio di parola a causa della frattura e il *w* scomparso davanti a un *u* e un *o*: *vekse-voks*, da: *vexa-óx*; *verte-vorti*, da: *verða-ordit*.

Altri fenomeni caratteristici sono:

a) I dittonghi nel germanico là dove il nordico ha semplice *i* e *u*. ted.: *Eis*, *Haus*; ing.: *ice*, *house*; nordico: *is*, *hus*.

b) L'articolo definito posposto al sostantivo: *mannen*, *huset*. ted.: *der Mann*, *das Haus*; ing.: *the man*, *the house*. Questo fenomeno raro nelle lingue indoeuropee ha paralleli nel rumeno e nel bulgaro.

Le parlate della costa occidentale della Jutlandia (Danimarca) non usano questa forma di articolo.

c) Il pronome riflessivo assimilato al verbo dá origine a una forma riflessiva o passiva: *undres* 'meravigliarsi', *finnes* 'essere disponibile', *bygges* 'venir costruito'.

Questo fenomeno sconosciuto nelle altre lingue germaniche, si riscontra nel russo.

Dopo il 1200 si può dire che le tre lingue principali della penisola scandinava prendono forma. Il danese ebbe uno sviluppo più rapido delle altre due. In tale lingua sparirono subito due casi: nominativo, dativo e accusativo si fusero in una sola forma mentre il genitivo continuò a sussistere (e sussiste ancora oggi). Molti i prestiti dal frisone. Col Cristianesimo penetrarono nuove parole, molte d'origine inglese e più ancora di olandese e di basotedesco.

La città di Bergen era allora la città più importante di tutta la Scandinavia; e attraverso Bergen passavano le vie non solo del commercio, ma anche della cultura europea.

Poiché la Norvegia per secoli fece parte del regno danese, si comprende la genesi del suo bilinguismo. La lingua ufficiale fu qui il danese, la lingua cioè della chiesa e del governo locale, ma il popolo continuò a servirsi del dialetto.

Alla fine del settecento (la Norvegia non aveva ancora una propria Università) venne fondata a Copenaghen una associazione norvegese fra gli studenti dell'Università. Il Romanticismo tedesco penetrava in Danimarca in quegli anni e gli studenti norvegesi, residenti a Copenaghen, furono i mediatori di tale Romanticismo fortemente nazionalistico.

Nei primi anni dell'ottocento il legame con la Danimarca fu sciolto. Ad Oslo sorge ora la prima università (1813), e con essa anche i primi problemi d'una cultura autonoma e del bilinguismo.

Nel 1814 la Norvegia si crea una propria costituzione politica (17 maggio ad Eidsvoll).

* * *

Henrik Wergeland sosteneva intorno al 1830, l'esigenza di una lingua scritta più conforme alle vive parlate del popolo norvegese; egli stesso si adoperò molto per arricchire la lingua di vocaboli schiettamente norvegesi.

Un'altra tendenza, rappresentata dallo scrittore Welhaven, mirava invece a mantenere il legame con la Danimarca, la cui cultura era ancora il presupposto di quella norvegese. Il Romanticismo dette un'impronta nazionalistica a tutta la cultura norvegese.

Nel 1842 P. Chr. Asbjørnsen e J. Moe pubblicarono la prima raccolta di Fiabe popolari norvegesi in una lingua viva e fresca lontana dal danese ancora dominante nella cultura ufficiale.

Si comincia anche ora a paragonare i dialetti norvegesi con l'antico norreno. Nella provincia di Sunnmøre il contadino-auto-didatta, Ivar Aasen è il primo che apre l'era degli studi dialettali, limitandosi però alle parlate di Ålesund, Kristiansund e Romsdal. Per incarico di una istituzione culturale di Trondheim egli prende ad esaminare molte altre parlate norvegesi, studiate in lunghi viaggi esplorativi attraverso tutto il territorio nazionale. Frutto di tali studi sono le sue due opere fondamentali: *Det norske folkesprogs grammatikk*, 1848 (grammatica del norvegese popolare) e *Ordbog over det norske folkesprog*, 1850 (dizionario del norvegese popolare), nonché *Prøver av landsmaalet i Norge*, 1853 (Saggi di lingua provinciale); dove il rapporto tra l'antico norreno ed i dialetti norvegesi era messo in evidenza ed illustrato.

Nel 1851 Aasen avanzò la proposta di «costruire» una nuova lingua scritta sulla base di questi dialetti, da lui chiamata *Landsmaal* (lingua provinciale).

Già prima di Aasen, Knud Knudsen aveva dedicato lunghi studi al problema linguistico nazionale che egli riteneva dovesse essere risolto in senso puristico e nel suo dizionario pubblicato l'anno 1881 *Unorsk og norsk*, proponeva di sostituire con vocaboli norvegesi tutti i danismi ed in generale i prestiti germanici e romanzi. Knudsen si batteva anche per una pronuncia schiettamente norvegese. E le sue idee lasciarono notevoli tracce nell'opera di Ibsen e più ancora di Bjørnson.

Si può dire che le prime due riforme della lingua norvegese (ortografiche e morfologiche), del 1907 e del 1917 abbiano sostanzialmente seguito i suggerimenti di Knudsen. Dalle idee di Aasen e di Knudsen nasce tutta la moderna letteratura norvegese in *landsmaal*: la lirica come il romanzo ed il teatro: di Vinje e di Garborg, di Olav Duun e di Aukrust, di Vesaas e di Ørjaseter. Si può dire che il bilinguismo norvegese insieme a risultati negativi indubbiamente presenti aspetti positivi, da un punto di vista generale.

* * *

Posizione attuale del norvegese in seno alle lingue scandinave.

Le lingue nordiche, com'è noto, appartengono al gruppo settentrionale delle lingue germaniche.

La divisione tradizionale in nordico occidentale e nordico orientale non corrisponde più alla realtà di oggi. L'islandese è rimasto alquanto arcaico nella sintassi, nella grammatica e anche nella fonologia. Tolte alcune nuove formazioni: *nafn* > *nabn*, *gull* > *gudl*, *barn* > *badn*, che si trovano anche sulla costa norvegese nei dialetti locali, si può dire che l'islandese ha seguito una evoluzione propria. Il danese non conosce l'accento musicale proprio dello svedese e del norvegese; ed ha invece lo «stød», un suo accento particolare di non chiara origine.

Lo svedese ha mantenuto meglio le consonanti postvocaliche, anche in posizione non accentata: *kommit*, *huset*; mentre il norvegese presenta un maggiore allontanamento dalle fasi iniziali.

Per questi motivi sembra più razionale la seguente suddivisione: I. Islandese (e il dialetto delle Far-Oer). II. Norvegese e Svedese. III. Danese.

Anche in pratica questa suddivisione è più logica. Norvegesi e Svedesi possono capirsi tra di loro, parlando le loro proprie lingue, come accade tra spagnoli e italiani. Il danese è compreso senza difficoltà solo nelle zone costiere meridionali della Norvegia e nelle province meridionali della Svezia (che appartenevano una volta al regno danese).

Negli ultimi anni il norvegese ha avuto uno sviluppo enorme, e si è allontanato dal danese al punto che ora si rende necessario la reciproca traduzione fra le due lingue.

Il norvegese attuale è come abbiamo detto diviso in Riksmaal e Landsmaal.

Il Riksmaal di cinquanta anni fa, ancora assai simile al danese, era parlato con accento norvegese; tale era la lingua di Ibsen. Oggi, la situazione è, come vedremo, assai diversa.

Il Landsmaal è l'insieme delle parlate storiche serbatesi nelle varie province sin dall'età vichinga, senza notevoli influssi esterni.

Nel 1929 una legge del Parlamento norvegese stabilì che i

nomi delle due lingue venissero cambiati: il Riksmaal in Bokmaal (lingua libresca, lingua scritta), un nome che confonde un po' le cose, ed il Landsmaal in Nynorsk (neonorvegese), un nome che le confonde ancora di più, perché non si tratta qui di lingua «nuova», ma proprio di quell'arcaico Landsmaal di cui si è già detto.

Già nel 1885 le due lingue erano ufficialmente uguali per legge. Le tre riforme dell'ortografia (1907-1917-1938) – la prima si occupò soltanto del Bokmaal, le altre due trattarono ambedue le lingue – avevano uno scopo ben preciso: 1) dare al norvegese (Riksmaal) un carattere più spiccatamente nazionale, più conforme alla lingua parlata; 2) ravvicinare le due lingue, Bokmaal e Nynorsk.

Venne poi il momento di tentare una sintesi fra le due lingue in un ipotetico *Sammorsk* (norvegese comune), che ancora oggi non è una realtà.

Sia i sostenitori del Landsmaal, sia quelli del Bokmaal non vogliono saperne oggi del *Sammorsk* e restano fermi sulle rispettive posizioni, rese più intransigenti dai problemi politici del giorno (non ultimo quello del Mercato Comune). Può accadere – specialmente nella provincia – che la scuola abbia deciso di insegnare in Nynorsk, senza tener conto del fatto che i genitori non hanno mai parlato tale lingua con i loro bambini!

Si può dire che esista una certa avversione contro il Nynorsk negli ambienti della capitale norvegese? Certamente sì! Perché certe forme – per esempio la forma definita dei sostantivi femminili in *-a*, usata nel linguaggio delle persone incolte – è adesso diventata per legge obbligatoria nei dalla legge definiti sostantivi «veramente» femminili... Il fatto è che da secoli le lingue nordiche hanno un genere comune per il maschile ed il femminile; e nessuno quindi è più in grado di distinguere fra il primo ed il secondo.

Un'altra cosa preoccupante è il nuovo imperfetto in *-a* di certi verbi deboli: *kaste* 'gettare' – imperf.: *kastet* (prima del 1907 era in danese: *kastede*). Accanto alla forma *kastet* esiste la nuova forma *kasta*, sia per l'imperfetto che per il participio. C'è libertà di scelta; ma per quei verbi che hanno una forma «tipicamente» norvegese (*bleikne*, *brotne*, *sakne* e tanti altri) l'uscita in *-a* è obbligatoria.

Con questo si viene a negare la differenza esistente tra le due forme; *-et* e *-a* giacché nella lingua parlata ci si poteva servire della forma in *-a* in tutti quei casi in cui per esempio il greco avrebbe usato un aoristo. Ma la riforma del 1938 mettendo sullo stesso piano le due forme, ha eliminato questa caratteristica degna di nota.

Per meglio intendere l'attuale bilinguismo norvegese dobbiamo considerarlo alla luce delle nuove idee che studiano la lingua anche nel suo aspetto sociale.

Dopo la nota vicenda della guerra il problema didattico nazionale ha reso più che mai acuto l'antagonismo tra i fautori del Riksmaal ed i fautori del Bokmaal.

Specialmente all'insegnamento medio ed universitario si era già avvertita nel 1938 la necessità di una normalizzazione ortografica e morfologica dei libri di testo; ma solo nel 1959 con la pubblicazione di un « codice della normalizzazione » (*Læreboknormalen*) si è creduto di risolvere tutti i problemi scaturiti dal caotico stato di cose.

Le soluzioni proposte ed imposte dal « *Læreboknormalen* » sono molto favorevoli ai sostenitori del Samnorsk. Con sicurezza si può oggi affermare che la popolazione di Oslo, e non soltanto questa, non dirà mai certe cose nelle forme prescritte dal nuovo codice linguistico. Molto più ragionevole e pratico sarebbe riconoscere l'equipollenza e l'autonomia del Bokmaal e del Landsmaal, lasciando a ciascuno la libertà di usare la lingua appresa nella scuola. La realtà storica delle due tradizioni linguistiche è del resto confermata ufficialmente nelle trasmissioni radiofoniche riservate al Landsmaal ed al Bokmaal, anche se — incredibile a dirsi — non è mancato qualche episodio di antidemocratica intolleranza (Il licenziamento di un povero annunciatore radiofonico che si è permesso di usare un termine non canonico — « sne » invece di « snø » — nella lettura del bollettino meteorologico!).

Nel campo scolastico viene inoltre segnalata (Aksel Lydersen *Sprogstridens hovedårsaker*, Oslo 1962 (le ragioni principali della polemica linguistica) l'inapplicabilità dei principi di uguaglianza linguistica, giacché in pratica la scuola accorda una posizione egemonica al Nynorsk. Così perfino i tentativi di compromesso, messi in opera in una recente votazione sull'uso delle due lingue nella frazione di Solhaug presso Levanger, sono stati

frustrati dalla inappellabile decisione della direzione didattica locale (177 genitori votano l'adozione del Bokmaal con qualche temperamento; 103 del Nynorsk: la direzione senza tenerne conto decide per il Nynorsk).

Qual'è oggi la situazione rispetto a una cinquantina di anni fa?

Il Nynorsk, insieme alla conservazione di moltissimi elementi norreni, ha introdotto nuove forme del tutto arbitrarie ed artificiali.

L'odierna situazione del Bokmaal è, secondo me, anche più grave, perché si tende alla adozione di forme anche scorrette o errate, solo perché entrate nell'uso popolare o dialettale.

Ricapitolando, do qui alcuni esempi atti ad illustrare fenomeni strutturali riscontrabili oggi nelle due lingue.

A. — I DITTONGHI.

Il Bokmaal ha (o ha ripreso) i seguenti dittonghi: *ei*, *øy*, *au*.

a) in parole che avevano originariamente un *g* dopo il dittongo stesso: *seig*, *eie*, *haug*, *vei*, *nøye*, *høy* (agg.).

b) in prestiti preferibilmente con *øy*: *føye*, *køye*, *skøyte*, *tøy* (ted. *Tuch* e *Zeug*), ma anche con *au*: *staut*, *baut*.

c) in parole di origine dialettale: *grei*, *lei* (agg. e sost.), *eik*, *stein*, *øy*, ecc.

d) I dittonghi vengono oggi anche ripresi dal Landsmaal (Nynorsk). Sembra che quelli con *ei* e *øy* siano più frequenti che quelli con *au*. Si può anche dire che i dittonghi si prestino meglio per i sostantivi e gli aggettivi che per il preterito dei verbi forti, tipo: *skreiv*, *braut*.

L'uso dei dittonghi nel Bokmaal dovrebbe comunque conservare le forme: *høre*, *dømme*, *høst* lasciando al Landsmaal *høyre*, *drøyme* o *draume*, *haust*.

B. — INFINITO.

a) Nel norreno l'infinito aveva l'esito in *-a*. In alcuni verbi la desinenza sparì presto: *ná*, *fá*, *sjá*. E oggi il numero di questi verbi è aumentato moltissimo. Il norvegese moderno conosce una quantità di « verba pura » *nå* (*á-aa-å*), *få*, *sjå* o *se* (ambedue da *séa*), *slå*, *trå* ecc.

b) Altri verbi nei quali la *đ* dopo la vocale radicale diventava prima *d*, e poi è sparita *râ* (norr.: *ráða*), *be* (norr.: *biðja*), *trû* (norr.: *treða*), ecc.

c) Verbi forti nei quali è stata eliminata una consonante diversa dal *d*: *la* (norr.: *láta*), *ta* (norr.: *taka*), *gi* (norr.: *gefa*) (Landsmaal: *gje* o *gjeva*), *gû* (norr.: *ganga*), *stû* (norr.: *standa*). Tali forme brevi sono normali per il Bokmaal, mentre il Landsmaal (Nynorsk) ha mantenuto le forme antiche, pur potendo usare le altre.

Fenomeno analogo riscontriamo in *sie* o *si* (dire), norr.: *segja*, Landsmaal: *seia*; *tie* (tacere), norr.: *tegja*, Landsmaal: *teia*.

C. - PRESENTE.

Il norreno aveva la terza persona singolare in *-ar*, *-ir* o *-r* (nei verbi deboli). Bokmaal: tutti in *-er*. Landsmaal: *telja*-*telr*-*tel* (la *r* veniva eliminata), e così nacque una forma breve. Nei verbi forti il Landsmaal mantiene la metafonìa: *fer* (*fara*), *kjem* (*koma*)-Bokmaal: *kommer*-, *sover*-.

D. - PRETERITO.

Prima classe dei verbi deboli: Landsmaal in *-a*: *kasta*. Bokmaal: *kastet*. ed anche *kasta*.

Nei verbi che hanno la dentale dopo la consonante, vi sono due possibilità di desinenza: *-de* e *-te*. Alcuni dialetti hanno *-de*, altri *-te*, ed hanno mantenuto il plurale: dei *stige*, dei *funno*, dei *toko* (come nello svedese).

E. - PARTICIPIO PASSATO.

Nel Landsmaal il *-t* finale è eliminato; e la desinenza diventa *e* o *i*: *funni* (*funne*) da *finna* 'trovare'; Bokmaal: *funnet*, danese: *fundet*. La forma in *-i* è più frequente. Del resto si può scegliere (nel Landsmaal): tutti i participi in *-i*, o tutti in *-e*.

Nel Bokmaal il *-t* (*funnet*) viene pronunciato.

F. - PASSIVO.

Nel Bokmaal è in *-s*, nel Landsmaal in *-st* (*-s*). La forma *-s* era originariamente *-sk*, dall'accusativo: *sik*, o *-s* dal dativo: *sér*.

Landsmaal: *undrast*; Bokmaal: *undres* 'meravigliarsi'.

Questa forma è stata trasferita al presente. Si può dire: *jeg undres* 'mi meraviglio' per analogia con un preterito: *jeg undret* 'mi meravigliavo'.

L'infinito passivo *-s* (*-st*) si usa però soltanto dopo un verbo ausiliare: *noe må gjøres* 'something must be done'.

Esiste anche un altro modo di formare il passivo: con il verbo ausiliare *bli* (*blive*) (Bokmaal) o *verte* (ted. *werden*) (Landsmaal). Bokmaal: *han ble budt god lønn*; Landsmaal: *han vart boden god lønn* 'gli fu offerto un bello stipendio'.

Il Landsmaal coniuga anche il participio dopo *verte*.

G. - SOSTANTIVI FEMMINILI E ARTICOLO SUFFISSO.

Il latte: *mjølka* (Landsmaal) - *melken* (Bokmaal); la mano: *handa* (Landsmaal) - *hånden* (Bokmaal); la bambola: *dokka* (Landsmaal) - *dukken* (Bokmaal); la settimana: *veka* (Landsmaal) - *uken* (Bokmaal) (forma debole); ecc.

H. - GENERE DEI SOSTANTIVI.

Non è sempre uguale nelle due lingue: per esempio *heimheimen* (Landsmaal) - *hjem-hjemmet* (Bokmaal) - 'domicilio'; *stadstaden* (Landsmaal) - *sted-stedet* (Bokmaal) - 'luogo'.

I. - IL PLURALE DEI SOSTANTIVI.

Nel Bokmaal: quasi tutti in *-er*. Il Landsmaal ha mantenuto *-ar* e *-er* per il maschile, *-er* e *-or* per il femminile, *-o* e *-a* per il neutro.

Il Bokmaal conosce un neutro plurale *-a*: *barna* 'i bambini'.

Se il plurale proviene dal norreno *-r*, un numeroso gruppo (Landsmaal e Bokmaal) mantiene la metafonìa: *tann-tenner* 'dente' (con desinenza); *mann-menn* 'uomo' (senza desinenza).

J. - GENITIVO.

Esiste ancora, ma sta perdendo importanza.

Nel Bokmaal si usa ancora spesso il genitivo, ma c'è la tendenza ad eliminarlo in tutti i sostantivi non legati da parentela

reciproca: 'la casa di mio padre': *min fars hus* (Bokmaal); ma 'Detnorke folkets ære' ('l'onore del popolo norvegese') va benissimo.

Un genitivo partitivo esiste ancora in alcuni casi: 'la cima del monte': *fjellets topp*; ma anche qui si preferisce: *toppen av fjellet*. Il Landsmaal cerca di eliminare completamente il genitivo in *-s*: *huset til faren* (Landsmaal): 'la casa di mio padre'. Meglio con la preposizione *åt*: *huset åt mannen*, 'la casa dell'uomo' - perché *til* potrebbe provocare difficoltà; per es.: *noten til Molotov*... dove non si sa se si tratta di una nota diretta a Molotov o proveniente da Molotov!

K. - IL PRONOME PERSONALE.

Bokmaal: *jeg* 'io'; Landsmaal: *eg*.

Anche il danese e lo svedese hanno la forma con la frattura (*jeg, jag*). Il Landsmaal ha *eg*, probabilmente dall'«Urgermanisch» *eka* con perdita della desinenza *-a*. Bengt Hesselman (*Omljud och brytning i de nordiska språken*, Stockholm 1945 - «Metafonia e frattura nelle lingue scandinave») spiega la forma *jag (jeg)* non come risultato di una frattura, ma come un nuovo dittongo in inizio di parola.

Il Landsmaal ha l'antico genitivo del pronome *ho* 'lei': *hennar* (Bokmaal: *hennes*). L'accusativo di *han* 'egli' è *honom* o *han* (Bokmaal: *ham* o *han*). 'Voi' si dice in Landsmaal: *dykk*, genit.: *dykkar*; Bokmaal: *dere, deres*. Il Landsmaal pronuncia le forme (dativo o accusativo, prima e seconda persona sing.) *meg, deg, e* la forma riflessiva *seg*, come *eg*. Il Bokmaal pronuncia un dittongo (*mei, dei, sei*).

L. - IL LANDSMAAL HA ELIMINATO UNA CERTA QUANTITÀ DI PREFISSI E SUFFISSI TEDESCHI come: *-het* (di origine bassotedesca - circa 1350 - sostituendovi *-leik, -dom, -skap* (di origine norrena tutti e tre): *venleik* (Bokmaal: *vennlighet*, 'gentilezza') *kristendom, prestskap*.

Norr. *veðrleikr* diventa però: *værslag* (Bokmaal: *veirlig*).

Inoltre tre suffissi non vengono usati nel Bokmaal di stretta osservanza:

-døme: *bispedøme* 'il mandato del vescovo' (Bokmaal: *-dom*).
-semd: *verksemd* 'occupazione' (Bokmaal: *virksomhet*).
-løyse: *rådløyse* 'perplexità' (Bokmaal: *rådløshet*).

Il Landsmaal cerca di evitare parole con *an-*, *be-*, *er-* (*beta-ling* c'è però), ma ne ha molte con *for-* (*forbruk, forsvar*). Una nuova formazione per eliminare *for-*, *fore-*, *forut-*, è *føre-*: *føremål, forelesning* ecc.

-ning diventa *-ing*: *skrivning*; o *-nad*: *søknad (ansøknung)*.

M. - VOCABOLI COME: *anledning* (ted. *Anleitung*), *kompetanse, situasjon, mulighet* sono stati sostituiti nel Landsmaal con *høve*. Lo scrittore Arnulf Øverland ha messo in ridicolo questo esagerato purismo. (In: *Er vårt sprog avskaffet?* [«È abolita la nostra lingua?», Oslo 1940).

N. - IL LANDSMAAL DÀ UN SENSO PASSIVO AL PARTICIPIO PRESENTE COLLEGATO CON *er* 'è' e *var* 'era': *vegen er ikkje gående* 'la via non è praticabile' (*gående*: 'andante'). *boka er ulesande* 'il libro è illegibile' (*lesande*: 'leggente').

Inoltre: *her er ikkje værende*: 'qui non si può stare' (*værende*: 'essente').

Ho dovuto limitarmi a questi pochi esempi; spero però che essi abbiano potuto contribuire a dare un'idea della complicata situazione dell'odierno bilinguismo norvegese.

Ernst Valkhoff

NOTA BIBLIOGRAFICA

- R. C. Boer, *Oergermaans Handboek*, Haarlem 1924.
 R. C. Boer, *Oudnoors handboek*, Haarlem 1920.
 Olav Naes, *Norsk grammatikk*. Ordlære, Oslo 1952.
 Ingvald Torvik, *Nynorsk grammatikk*, Oslo 1953.
 Didrik Arup Seip, *Gjennom 700 år*, Oslo 1954.
 Krogsrud e Seip, *Rettskrivningsregler etter ny Læreboknormal*, Oslo 1959.
 Didrik Arup Seip, *En liten norsk språkhistorie*, Oslo 1950.
 Ivar Aasen, *Norsk ordbok*, Oslo 1919.

- Arnulf Øverland, *Er vårt sprog avskaffet?*, Oslo 1940.
 Carl Keilhau, *22 år og en skjebnetime*, Oslo 1956.
 Johs. A. Dale, *Boksoge*, Oslo 1955.
 Mario Gabrieli, *Storia delle letterature della Scandinavia*, Milano 1958.
 Bengt Hesselman, *Omljud och brytning i de nordiska språken*, Stockholm 1945.
 Elias Wessén, *De nordiska språken*, Stockholm 1948.
 Geir T. Zoëga, *A concise dictionary of Old Icelandic*, Oxford 1952.
 Aksel Lydersen, *Sprogstridens hovedårsaker*, Oslo 1962.
 A. Meillet, *Caractères généraux des langues germaniques*, Paris 1917.

RICHARD KIENAST ZUM 70. GEBURTSTAG

Am 11-9-1962 wurde der emeritierte ordentliche Professor für Deutsche Philologie Dr. Richard Kienast siebzig Jahre alt. Der Jubilar lehrte an der Universität Heidelberg von 1938 bis 1957. Die Grundlagen seiner wissenschaftlichen Bildung erhielt Richard Kienast in Berlin vor und nach dem ersten Weltkrieg. Ebendort begann auch seine Laufbahn mit Promotion und Habilitation, nachdem sich seine Studien durch über vierjährigen Kriegsdienst hinausgezogen hatten. Er war Schüler Gustav Roethes und lernte bei einer Reihe namhafter Gelehrter, darunter Konrad Burdach und Andreas Heusler. Die strenge wissenschaftliche Zucht, die er damals in entscheidenden Jahren erfuhr, prägte seinen Stil des Denkens und Lehrens für immer.

Kienasts erste Publikation liegt auf dem Gebiete der neueren Germanistik und der Geistesgeschichte, es ist sein Buch über *Johann Valentin Andreae und die vier echten Rosenkreutzer-Schriften* (1926), eine Untersuchung über eine wichtige religiöse Bewegung des 17. Jahrhunderts. Schon dieser Erstling zeigt die für Kienast charakteristische Verbindung von Exaktheit und Feinfühligkeit. – Fortan wandte er sich dem Mittelalter zu. Dem frühmhd. geistlichen Erzählwerk der österreichischen Dichterin Frau Ava gelten seine wichtigen *AVA-Studien* (*ZfdA*, 74, 1937). Das Interesse am Frühmhd. ist nie erloschen, eine handliche Ausgabe *Der sogenannte Heinrich von Melk* (1946) mit Anmerkungen und Wörterbuch verbessert und ergänzt Heinzels Edition. – Von Kienasts Arbeiten auf dem Gebiete des mhd. Klassik sei hier vor allem seine literaturgeschichtliche Darstellung *Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters* (in *Deutsche Philologie im Aufriss II*) erwähnt, die in vorbildlicher Weise die Forderung eines Handbuchs nach Sachhaltigkeit und Objektivität erfüllt und doch zugleich die persönliche wissenschaftliche Note des Autors trägt: sie beweist eine liebevolle Vertrautheit mit der Materie und die Fähigkeit der unterrichtenden Mittelung. Richard Kienast ist ein sehr spezieller Kenner von *Minnesangs Frühling*. Seine textkritische Schärfe und künstlerische Einfühlung gibt sich nicht zufrieden mit den bestehenden Textherstellungen, sondern sieht die Gedichte stets in ihrer handschriftlichen Überlieferung und versucht, in Zweifelsfällen dieser Überlieferung einen Sinn abzugewinnen, so *Hausens Scheltliet* (*MF* 47,33) und *der Sumer von Triere* (SB. Bln 1961). Durch jahrzehntelange Wörterbucharbeit hat sich Richard Kienast eine ungewöhnliche Kenntnis des mhd. Sprachschatzes erworben, sie ist das tragfähige Fundament für seine literaturgeschichtlichen Arbeiten. – Erwähnung verdienen noch zwei Parerga auf ahd. Gebiet, ein Lesebuch *Ausgewählte althochdeutsche Sprachdenkmäler mit Anmerkungen und Glossar* (1948) und ein Versuch auf wenig began-

genem Gelände *Zur frühesten deutschen Kunstprosa: Der Prosarhythmus der ahd. Isidor-Übersetzung* (Festschrift Stammler 1953).

Seine Schüler empfinden für Richard Kienast eine anhängliche Treue und warme Dankbarkeit. Sie wissen sein aufrechtes Wesen, seine sachliche Solidität und seine menschliche Hilfsbereitschaft zu schätzen. Er lehrte mit Liebe zur Sache und mit Liebe zu seinen Studenten.

Elfriede Stutz

RECENSIONI

Folke Ström, *Nordisk hedendom*, Akademiförlaget - Gumperts, Göteborg 1961.

Questo manuale illustrato di storia del paganesimo nordico-germanico, in cui lo studioso svedese raccoglie in sintesi i risultati di ben noti lavori suoi e altrui, è senza dubbio uno dei migliori sull'argomento.

Anche i non specialisti conoscono le difficoltà che si frappongono all'interpretazione della religiosità nordica-germanica precristiana (dalla scarsità e tardività del materiale documentario specifico al frequente travestimento letterario in cui questo ci è stato tramandato per mano di nordici già convertiti), sicché gli studi relativi si limitano per lo più a singoli aspetti e problemi della mitologia dell'età vichinga. Quanto sia pericoloso voler tracciare una quadri-secolare sintesi (dai graffiti rupestri alla *Völuspá*) abbracciante le più svariate testimonianze archeologiche etnografiche storiche filologiche, ben sa l'A. Ma si direbbe che proprio questa onnipresente consapevolezza giovi alla solidità e serietà del suo lavoro.

Partendo dall'esame dei presupposti sociali e culturali d'una data epoca l'A. tenta d'interpretare la fenomenologia religiosa evitando sia le allettanti ricostruzioni retrospettive basate sullo studio delle tradizioni popolari germaniche, sia le forvianti spiegazioni del mito.

La sua esposizione si distingue per chiarezza e vivacità a un tempo. Ma su alcuni punti fondamentali si desidererebbe una presa di posizione più netta. L'A. segue una linea già con successo percorsa dallo svedese D. Strömbäck (*Att helga landet*, in *Festskr. Hågerström*, Uppsala-Stockholm, 1928, p. 198 sgg.) e giunge spesso a risultati nuovi e persuasivi (ved. l'interpretazione del dio Loki appartenente al mito e non alla sfera della religione praticata), ma evita di pronunciarsi esplicitamente sul controverso rapporto fra mito culto e religione.

Così se per un verso ripudia il metodo 'sociologico' e 'strutturalistico' del Dumézil (contro il quale del resto già uno storico come K. Helm ha avanzato serie riserve, in «PBB», 77, 1955, p. 333 sgg.) presentandoci le figure della mitologia nordica in tutta la loro complessa funzionalità, per un altro sembra poi talvolta incline ad accogliere gli schematismi di quel metodo.

Di questi e d'altri problemi si può variamente discutere. Ma anche quando l'A. utilizza studi altrui (ved. per esempio le pp. 55-79 sul culto priapico nel Nord, sul sacrificio pagano, sull'opera assimilatrice e trasformatrice della chiesa cristiana, sul problema dello sciamanesimo odinico) il lavoro serba sempre una fisionomia originale, un'impronta di autonomo ripensamento, una misurata valutazione dei fatti religiosi, che riconferma il suo alto valore scientifico.

Mario Gabrieli

Scandinavica. An International Journal of Scandinavian Studies ed. by Elias Bredsdorff. Vol. I, Number I, May 1962; Vol. I, Number II, November 1962, Academic Press. London-New York.

L'idea di fondare la rivista che qui si annunzia è nata dal proposito di colmare una lacuna sentita nel campo degli studi nordici odierni. Mancava ancora fra i non pochi periodici specialistici, in tutto o in parte dedicati allo studio della letteratura, della filologia e in generale della cultura nordica, uno che venisse incontro all'interesse del pubblico colto internazionale, cui la diretta conoscenza di questa cultura era preclusa da ragioni linguistiche.

È merito di Elias Bredsdorff, direttore del 'Department of Scandinavian Studies' dell'Università di Cambridge, aver soddisfatto a tale esigenza con la preparazione e pubblicazione del presente periodico: felice frutto della collaborazione anglo-scandinava, ora estesa a tutti gli altri paesi. I criteri largamente informativi documentati dal prevalere di rassegne bibliografiche, di schede, di recensioni, di note, non vogliono qui escludere la legittimità di studi saggi e articoli criticamente condotti, anche se — lo diciamo esplicitamente — tale latente contrasto fra i due indirizzi ci sembra difficilmente eliminabile.

È chiaro infatti che il primeggiare degli intenti divulgativi su quelli critici (con la conseguente esclusione dell'uso delle lingue nordiche) rende accessibili al pubblico per esempio il saggio di Erik Dal, *Scandinavian Ballad Research Today*, ma riserva solo agli specialisti quelli non meno interessanti di P. M. Mitchell, *Scandinavian Bibliography*, o di J. W. McFarlane, *Ibsen's Kjaerlighedens Komædie: some corrections to the Centenary Edition*.

Rilevare contraddizioni non vuol dire negare l'utilità di questo periodico, che già dopo il primo anno di vita, efficacemente contribuisce a creare un punto d'incontro fra gli scandinavisti di tutti i paesi e a stabilire e mantenere relazioni nel mondo internazionale, nonché a svincolare tali studi da secolari angustie nazionalistiche.

Basta il conseguimento di simili risultati ad attestare la positività dell'impresa editoriale.

Mario Gabrieli

Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern hrsg. von G. Neckel. I Text. Dritte umgearbeitete Auflage von Hans Kuhn. Heidelberg, C. Winter, 1962.

Preparata da una lunga introduzione critico-metodologica (in «ZfdA», 90, 1961: *Zur Grammatik u. Textgestaltung der älteren Edda*, pp. 241-268) questa edizione riveduta della *Edda* di G. Neckel giunge doppiamente gradita: anzitutto perché la prima e la seconda edizione del Neckel (1914, 1926) erano da tempo introvabili, in secondo luogo perché essa rappresenta oggi il miglior testo del più antico monumento poetico nordico e in parte comunemente germanico.

Apparentemente rivoluzionario, ma nell'insieme fedele ai criteri del Neckel il testo del Kuhn segna però un netto progresso in quanto elimina non poche delle tradizionali incongruenze grafiche grammaticali e metriche su cui si basava ancora il suo predecessore. In ciò gli è stato certo d'aiuto il poderoso lavoro d'analisi dello svedese G. Lindblad (*Studier i Codex Regius av äldre Eddan*, 1954, «Lundastudier i nordisk språkvetskap», 10) e talvolta anche l'edizione dell'*Edda* in corso di pubblicazione a cura di J. Helgason (Copenaghen 1951 sgg.).

Con maggior aderenza al principale apografo dell'*Edda* (anche se non al 'Primo Trattato Grammaticale' che sistematicamente si serve di *k* come doppia consonante di fronte a *c*: *spk-spc*) Kuhn distingue sempre fra *k* e *c* ripudiando così definitivamente l'uso promiscuo dei più antichi Mss., quasi certamente dovuto all'influsso anglosassone e, in ultima analisi, latino. Corretti gli arbitri dello scriba del *Regius* nel trattamento della dentale sorda e spirante *þ* e *d*, riordinata l'interpunzione, la collocazione dei titoli dei carmi, la divisione dei composti, lo scioglimento delle abbreviazioni, Kuhn dà anche una soddisfacente, se pur non definitiva, normalizzazione delle vocali accentate e delle vocali brevi *o* *q* *ö* (*ø*).

Due carmi tradizionalmente inclusi nelle edizioni dell'*Edda* (in quella del Neckel raccolti sotto il comune titolo di *Svipdagsmál*) sono stati espunti da Kuhn — perché contenuti in tardi Mss. secenteschi — e sostituiti dalle più antiche canzoni eroiche come la *Hljóðskviða* — acutamente emendata alla str. 10 — e il canto di morte di Ildebrando, tolto alla *Asmundarsaga*.

L'eccellenza di questo lavoro potrà essere appieno valutata quando l'insigne filologo tedesco pubblicherà, in edizione riveduta, il Glossario del Neckel.

Mario Gabrieli

Elias Bredsdorff, *H. C. Andersen og England*, Rosenkilde og Baggers Forlag, Copenaghen 1954; *H. C. Andersen og Charles Dickens. Et Venskab og dets Oplosning*, ivi, 1951.

Le amicizie letterarie possono essere feconde di reciproche influenze; e, a prima vista, chiunque vedrebbe subito l'affinità elettiva che lega il vangelo umanitario di Ch. Dickens al pietoso sentimentalismo di H. C. Andersen. I due si conobbero infatti da vicino e si scambiarono attestazioni di amicizia di stima e di mutua comprensione, avviando un affettuoso dialogo che durò, sia pur saltuariamente dal 1847 al 1862: anno in cui, senza spiegazione alcuna, Dickens l'interruppe per non più riprenderlo fino alla morte.

A ricostruire la storia di questa sfortunata amicizia (bastarono cinque settimane di soggiorno a Gads Hill, nell'estate del 1857, perché A. involontariamente svelasse all'amico il proprio ben noto infantilismo e egocentrismo nonché la più assoluta incapacità di penetrare il dramma coniugale di cui era quotidiano spettatore). Elias Bredsdorff ha dedicato lunghe e accurate ricerche in biblioteche e archivi di Danimarca e d'Inghilterra, mettendo in luce, oltre al diario inedito del soggiorno inglese di A., l'intero epistolario fra i due scrit-

tori e il complesso retroscena di equivoci, di incomprensioni, d'invidie e di gelosie dei familiari e degli amici del Dickens – prima fra tutti la ingenerosa e maledica traduttrice dell'Andersen: Mrs. Mary Howitt.

La complessità delle vicende narrate e copiosamente commentate ha indotto il Bredsdorff a pubblicare in un volume a se stante quello che originariamente doveva essere un capitolo del suo libro *Andersen e l'Inghilterra*.

In quest'ultimo l'Autore, pur toccando ancora saltuariamente dei rapporti fra Andersen e Dickens, concentra la sua attenzione sul non meno importante tema della fortuna di Andersen in Inghilterra.

Basta ricordare che molti scritti dell'Andersen (18 Fiabe, 2 romanzi, 1 libro di viaggio ecc.) uscirono prima in traduzione inglese che nell'originale, per comprendere l'importanza delle ricerche biografico-critiche del Bredsdorff, intese a raccogliere ordinare e vagliare un complesso enorme di materiale inedito o difficilmente reperibile (lettere, articoli quotidiani e periodici, studi, recensioni, traduzioni, dagherrotipi, illustrazioni, ritratti). L'assunto del lavoro porta certo alla storia esterna, anzi alla cronaca della fortuna editoriale di Andersen in Inghilterra; persino, di quando in quando, alla curiosità spicciola e aneddotica; ma anche fatti e episodi apparentemente secondari servono tal volta a illuminare aspetti caratteristici dell'umanità, e sia pur minore, di Andersen: come per esempio quello sapidissimo dell'incontro fra il « trombettiere della rivoluzione » F. Freiligrath, esule a Londra nel 1847, e il nostro ingenuo beniamino e aduttore dei potenti (che l'altro con spietata ma acuta ironia ricevocherà più tardi in un' « epistola poetica »).

Al paragone di tanti pur coloriti episodi e fatti, scritti e vicende, più interessanti ci sembrano però le lettere e i diari inediti di Andersen, dove senza ombra di agghindatezza accademica o d'ipocrisia si rispecchia la sua anima estremamente sensibile, tutta impulsi generosi e sogni, speranze e timori, fiducia e bontà, sia che si tratti di discutere affari col suo editore inglese R. Bentley, sia che s'apra cordiale e comprensiva all'entusiastico appello d'una bambina come Mary Livingstone.

E da questo punto di vista la documentazione raccolta dal Bredsdorff ritiene un valore non comune.

Mario Gabrieli

Maurice Gravier. *Strindberg et le théâtre moderne*. – I. *L'Allemagne*, Parigi, IAC, 1949.

Il grande ritardo col quale diamo notizia di questo eccellente lavoro su Strindberg e il teatro tedesco non è affatto indice d'inattualità. Al contrario. Dalla fine della guerra a oggi pochi sono gli studi su Strindberg che possono misurarsi con questo del noto scandinavista della Sorbona, in fatto di acume critico e di coerenza metodologica. Tra l'esteriore curiosità del biografismo più o meno tinto di psicanalisi e le ricostruzioni filosofeggianti, la ricerca del Gravier rappresenta un equilibrato tentativo di cogliere il significato storico-letterario che il drammaturgo svedese ha avuto per il teatro della Germania naturalista ed espressionista.

Un secondo volume sarà dedicato dall'A. all'influenza di Strindberg sul teatro dei paesi nordici, anglosassoni e latini.

Che Strindberg insieme a Ibsen Tolstoj e Zola fosse uno dei santi padri del teatro naturalista si sapeva (e i suoi rapporti con la cultura francese sono stati studiati a fondo dal maestro di Gravier, A. Jolivet; *Le théâtre de Strindberg*, Parigi 1931, ma solo la ricerca del Gravier (e il ben diverso, ma non meno acuto saggio di B. Diebold, *Anarchie im Drama*, Frankfurt a. M. 1921) ci permettono di valutare appieno la rivoluzione scenica e tematica operata da Strindberg nel teatro tedesco prima, e poi nella tradizione drammatica europea.

Il primo e incerto affermarsi del suo nome fra il 1889 e il 1914, nella Germania – la quale come già quelli di Andersen e di Ibsen, accoglie anche il suo per poi diffonderlo ben oltre i propri confini letterari – la nascente scandinavomania degli scrittori tedeschi che in cerca di popolarità arrivano perfino a servirsi di pseudonimi nordici, l'influsso via via crescente della sua opera narrativa, prima che teatrale, su Wedekind (*Frühlingserwachen* e *Erdgeist*) su Hauptmann (*Einsamne Menschen*, *Fuhrmann Henschel*, *Gabriel Schillings Flucht*) su Max Halbe (*Mutter Erde*), su Johannes Schlaf (*Meister Oelze*) e su Hermann Bahr (*Die Mutter*); e finalmente il trionfo scenico espressionista dell'immediato dopoguerra, che offusca perfino la gloria di Ibsen – tutto ciò è tracciato dal Gravier sulla base d'una ricca documentazione, anche inedita, epistolare, giornalistica e critica.

All'analisi specificamente critica e comparatistica s'alternano le pagine vive e colorite, ma non meno documentate, sulla Berlino della scapigliatura letteraria e artistica di finesecolo; sugli incontri e scontri di Strindberg nel famigerato caffè di Unter den Linden (Zum schwarzen Ferkel) con amici e nemici di mestiere: da E. Munch a S. Przybyszewski, il teorico dell'anima, nuda' a Hamsun a Tavastjerna, da O. Hartleben a R. Dehmel; per non dir nulla della innumerevole coorte di donne, nelle quali ancor meglio si rispecchia tutto il fermento intellettuale e sentimentale di quell'ambiente e di quegli anni.

La seconda parte del libro (pp. 85-165) è una paziente e penetrante ricostruzione dell'espressionismo tedesco alla luce del teatro mistico-onirico di Strindberg. La dissoluzione del concetto tradizionale di 'carattere', la rivoluzione scenica in senso antinaturalistico, la riforma della composizione drammatica, le suggestioni dirette e indirette di Nietzsche (col quale Strindberg corrispose) e di Wagner, sono qui i motivi costanti ai quali l'A. si richiama nell'analizzare i drammi dei Werfel e dei Sorge, dei Kaiser e dei Toller. E, al paragone con l'inconsapevole fondatore del teatro espressionista, bisogna riconoscere che gli scritti dei suoi epigoni tedeschi svelano tutto il loro freddo intellettualismo.

Mario Gabrieli

Ashjørnsen e Moe, *Fiabe norvegesi*, A cura di Alda Castagnoli Manghi. Prefazione di Vittorio Santoli. Einaudi, Roma 1962.

Quest'opera che fu il più importante avvenimento letterario del medio Ottocento in Norvegia vede ora la luce in Italia, ottimamente tradotta da

Alda Manghi e presentata e inquadrata in una prospettiva europea da Vittorio Santoli.

Il lettore moderno, avvezzo ai due estremi dell'eccellenza poetica della fiaba d'arte, per esempio d'un Andersen, e della secca e nuda ingenuità della fiaba 'popolare' dei Grimm, avverte subito l'intima dipendenza di queste di Asbjørnsen e Moe dal modello tedesco – come del resto è ben chiarito nella prefazione al volume. Gli ingenui apologhi ed epigrammi fissati dalla tradizione e stilizzazione favolistica, le narrazioni moraleggianti, le metafore delle rappresentazioni animalesche sprizzanti malizioso riso, non sono qui in realtà mai trasfigurati dalla luce della vera poesia. Diversa e ben più modesta è la discreta musa di Asbjørnsen e Moe. Vedere come i due narratori–editori siano riusciti a evocare scene e ambienti, situazioni e figure tipicamente norvegesi che ispireranno generazioni di poeti da Ibsen a Bjørnson a Vesaas, è facile anche per il comune lettore. Ciò che invece è assai più difficile, e che ovviamente non poteva passare nella trasposizione italiana, è avvertire il nuovo tono della lingua parlata norvegese: il divario, anzi il contrasto fra la tradizione danese e lo spirito linguisticamente rivoluzionario che qui si esprime rifacendosi alle sue origini dialettali e popolari.

Qui per la prima volta la Norvegia, tornata libera e indipendente in nome degli ideali nazionalistici dell'Ottocento, parla la propria lingua (materialmente percepibile nel lessico nella morfologia nella sintassi, nelle doppie forme definite, nei possessivi posposti ai sostantivi ecc.). A chi conosce la tragica e caotica realtà dell'odierno bilinguismo norvegese le Fiabe di Asbjørnsen e Moe appaiono il punto di partenza d'una evoluzione ch'è anche un'involuzione, segnata dal confluire di fatali pregiudizi illuministici e romantici a un tempo.

Solo come testimonianza di attenta lettura segnaliamo, da ultimo, due innocue sviste: il prenome di Aasen non comincia con J. ma è esattamente Ivar Andreas; la citazione dello scritto di Asbjørnsen: *Fornuftigt Madstel* va corretta in *Fornuftigt Madstel*; il sostantivo è neutro.

Mario Gabrieli

F. Wild, *Drachen im Beowulf und andere Drachen*. Österr. Akad. Wiss. Philos.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte, 238. Band, 5. Abh. Wien 1962.

Det är märkvärdigt med drakar. När vi hör ordet « drake », kan vi göra oss allahanda olika föreställningar: mer eller mindre ormlänkande djur (eller odjur), eld- eller vattensprutande med eller utan vingar, gifttänder eller fjäll, osv.; men när vi möter en, om också bara i bild, känner vi genast igen den – kort sagt, det går oss inte stort annat än när vi hör ordet « bord » eller « stol » och sedan stöter ihop med vilken av dessa möbler som helst. I denna vår reaktion skiljer vi oss knappast från någon « Sprecher germanischer Zunge, der das lateinische Wort draco seinem Sprachschatz einverleibte ». På ett fångslande sätt redogör Wild för uppkomsten av de olika komponenterna i vår föreställning av draken.

Djurornamentiken, och då speciellt det stiliserade drakmotivet, blev ett typiskt germanskt stildrag – kanske, i förbigående sagt, även på litterärt

område, såvitt vi får sätta en ganska vanlig typ av runtexter i samband med den omtäckta ornammentiken.

Som germanskt litterärt *motiv* möter vi draken för första gången i *Beowulf*. Här ställer förf. två frågor: hur föreställer diktaren sig odjuret, och tillerkänner han kampen en speciell betydelse? Förf. visar hur Beowulfdranken har växt fram. Högst intressant och givande ter sig hans utförliga jämförelse med Cadmus' drakkamp i Ovidius' *Metamorfoser*, likaså hans åsikt att skalden åsyftat en viss kontrastverkan mellan Grendelhistorien och drakeepisoden; verket bygger ju till stor del på kontraster.

Man behöver inte vara germanist för att bli fångad av reflexionerna om drakars natur. Redan för Medeltiden och sedan särskilt för romantiken var draken det ondas princip. Senare forskare har släppt den föreställningen: «... in fact no words of moral disapprobation are applied to him» skriver Gang¹. Denna yttring behöver inte nödvändigtvis innehålla en opposition mot Tolkien, som uppfattar draken snarare som « draconitas », en makt bortom gott och ont, men som råkar vara ond vid konfrontation med det goda hos människan och därför bör bekämpas. « The large symbolism is near the surface but it does not break through, nor become an allegory »². Draken, som dvärgarna drar i fält mot, är varken ond eller god, men han stör och förstör för mycket och bör alltså bekämpas – utgående ifrån samma « estetiska » inställning som enligt Linklater fanns hos vikingarna. Inte heller människornas kamp mot draken är moraliskt betingad. Men när draken är besegrad, har en *icke-god* makt störtats, och därmed möjligheten till det goda öppnats på nytt. Här växer ju ändå en etik fram, och en mycket ljusfärgad sådan: draken bör försvinna därför att han *inte är god*. Här närmar sig « romantiska » och « rationalistiska » tolkningar varandra; och detssamma kan få gälla för Beowulfdranken. Kanske vi även här får söka den kontrast med Grendelepisoden som förf. antyder men inte närmare utarbetar.

Nini Scholtz

Wehrle-Eggers, *Deutscher Wortschatz, Ein Wegweiser zum treffenden Ausdruck*, zwölftte Auflage, völlig neu bearbeitet von Professor Dr. Hans Eggers, Ernst Klett Verlag Stuttgart 1961, XXXI + 821 pp.

Der Bearbeiter der 12. Auflage, Hans Eggers, gibt einleitend einen Überblick über die Geschichte des bewährten Wörterbuches und Rechenschaft über die Eingriffe und Verbesserungen, die er in fünfjähriger Arbeit vorgenommen hat. Das Wörterbuch ist einst von A. Schlessing begründet worden, und zwar nach englischem Vorbilde: Peter Mark Roget, *Thesaurus of English Words*

¹ T. M. Gang, *Approaches to Beowulf*. The Review of English Studies, III, N. S. 9, January, 1952, p. 115.

² J. R. R. Tolkien, *Beowulf. The Monster a. the Critics*. Proceedings of the Brit. Acad. XII, 1936, p. 23.

and Phrases, London 1852. Roget hatte den englischen Wortschatz in ein System von 1000 Begriffen gefasst, die sich auf sechs Hauptgebiete verteilen, nämlich: 1. Abstract relations (Begriffliche Beziehungen), 2. Space (Raum), 3. Matter (Stoff), 4. Intellect (Geistesleben), 5. Volition (Gebiet des Wollens), 6. Affections (Gefühlsleben). (In Klammer stehen die entsprechenden Überschriften im *Deutschen Wortschatz*). Jede dieser sechs Hauptgruppen hat ihre Untergruppen. Über die logische Bündigkeit und ontologische Richtigkeit dieses Systems lässt sich streiten, doch bedenke man, dass es sich hier nicht um eine philosophische Summa handelt, sondern um die Bereitstellung eines riesigen Wortvorrates zum Auffinden und Herausgreifen. Setzen wir voraus, dass es das geschlossene und klar ausgegliederte, das überzeitliche und übernationale, das ideale und kategorische Denksystem nicht gibt, in dem jede Vokabel den ihr vorbehaltenen und unverrückbaren Platz fände, so brauchen wir uns weder an der schönen runden Zahl 1000 zu stören noch an gewissen misslichen Einzelheiten der Gliederung (wie an der Subsumtion von Religion unter *Affections*), denn wir bewerten ja Rogets Klassifikation als eine Hilfskonstruktion, nicht als Theorie von Mensch und Welt.

Die Bearbeiter des *Deutschen Wortschatzes* – zuerst Schlessing, dann Hugo Wehrle, nunmehr Hans Eggers – befinden sich also in der Nachfolge Rogets, und das heisst: schon achtzig Jahre lang in der Auseinandersetzung mit seinem System. Hatte sich Schlessing zu streng an die englische Vorlage gehalten, so stiess sich Wehrle an den vorgezeichneten Markierungen und versuchte, daran zu bessern, ohne sich jedoch grundsätzlich aus Rogets System zu befreien. Eggers nun kehrt im Prinzip zu Roget zurück (allerdings nicht zu der Übertragungsweise Schlessings), denn erstens hält er es für tunlicher, ein immerhin durchdachtes System konsequent zu übernehmen als an seinen Mängeln partiell zu korrigieren, und zweitens will er durch die neue Anlehnung an Roget den Weg für vergleichende Sprachstudien ebnen. Infolge dieser Parallelität zu Roget kann der *Wortschatz* sowohl für sprachwissenschaftliche Studien wie für die Übersetzungspraxis höchst dienlich sein. Gegenüber früheren Auflagen hat Eggers viele Artikel-Überschriften neu gefasst, um einerseits dem System Rogets, andererseits dem deutschen Wortbestand gerecht zu werden. Bei der Feingliederung der Artikel musste er die Geleise des Engländers jedoch verlassen, denn das Wortmaterial innerhalb des Feldes stellt sich einzelsprachlich doch recht verschieden dar.

Zunächst hat der *Wortschatz* das praktische Ziel, dem Formulierenden zu helfen, der nach dem treffenden Wort oder nach der passenden Redewendung sucht. Nehmen wir einen ganz elementar menschlichen Bereich an: ein Schreibender braucht Vokabeln der *Freude* und des *Leides*, er hat zwar dreissig oder vierzig auf Anrieb zur Verfügung, aber keine entspricht seinem stilistischen Bedürfnis an dieser bestimmten Stelle. Ihm schwebt ein anderes Wort vor, er will es suchen. Die einschlägigen Wortreihen findet er entweder direkt im systematischen Teil unter *Gefühlsleben* oder – wenn des Systems unkundig – auf dem Wege über das alphabetische Register, das ja die grössere Hälfte des Buches ausmacht. Er kann dort freilich nicht das begehrte und vermisste Wort nachschlagen, aber einige seiner Sinnverwandten, und mit Hilfe dieser so-

nannten Synonyme gelangt er zu einer oder zu mehreren Synonymenreihen, wo er das erwünschte Wort eingereiht auffindet. Im oben angenommenen Falle kommen in Betracht: Artikel *Lust* mit Gegenartikel *Unlust*, sowie Artikel *Heiterkeit* mit Gegenartikel *Trübsinn*, ergänzend noch die komplementären Artikel *Freudenbezeugung* und *Klage*. Wie in jedem Synonymenwörterbuch trifft man Überschneidungen an, das liegt nicht nur an der Polysemie der Wörter, sondern auch an der Unmöglichkeit klarer Feldbegrenzung. Die Artikel *Lust* und *Heiterkeit* überschneiden sich stark, hier wie dort sind *Freude*, *Heiterkeit*, *sich freuen*, *froh*, *fröhlich*, *freudig*, *vergnügt* anzutreffen, aber es hat doch jeder Artikel seinen Schwerpunkt, wie aus der Anordnung und dem Gegensatz-Artikel hervorgeht, in der Sinnmitte von *Lust* steht ein etwas vitaleres und genussbetonter Freude-Verständnis als in der Sinnmitte von *Heiterkeit*. Man könnte auch anders gliedern, und wiederum gäbe es Überschneidungen. Erreicht ist, worauf es ankommt: der Suchende findet das erwünschte Wort, sofern es überhaupt in der deutschen Sprache da ist.

Der einzelne Artikel ist unterteilt in a) Substantiva (*Heiterkeit*, *Fröhlichkeit*, *Frohmut* . . .) b) Verba und verbale Wendungen (*sich freuen*, *guter Dinge sein* . . .) c) Adjektiva (*heiter*, *wohlgemut* . . .). Gegebenenfalls folgen noch unter d) Sprichwörter und Redensarten. Innerhalb der Abschnitte sind die Vokabeln nach dem Grade ihrer Sinnverwandtschaft gruppiert. Zum Beispiel sind die Spielarten des Frohseins voneinander abgesetzt: die Gruppe *munter*, *frisch*, *aufgeschlossen*, *aufgeweckt*, *lebenslustig*, *lebensfroh* wird innerhalb der Adjektiv-Reihe unterschieden von der Gruppe *humorvoll*, *lustig*, *schelmisch* etc.

Was der Wort-Sucher nicht findet, sind Ausdrücke der Mundart und der niederen Umgangssprache, ausserdem fachsprachliche und sonderssprachliche Vokabeln. Wenn ein vielgebrauchtes Wort aus der « täglichen Umgangssprache » (p. xv) aufgenommen ist, so wird es deutlich durch vorangestellte Sternchen bezeichnet. Um bei unserm obigen Beispiel zu bleiben: unter den Adjektiven der Heiterkeit steht das Partizip *aufgekratzt*. Der Ausländer ist also durch das Sternchen informiert. Der *Wortschatz* beruht auf einer verbindlichen Auswahl, verbindlich nicht im Sinne des Reglements, sondern der gewachsenen Übereinkunft. Durch seine Verbindlichkeit unterscheidet sich der *Wortschatz* von Wehrle-Eggers von dem Synonymenwörterbuch Franz Dornseiffs: *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*, 5. Aufl. 1959. Hier sind nicht nur mundartliche und sonderssprachliche Bildungen aufgenommen, sondern auch Kaskaden von sublitterarischen Vokabeln, von ironischen und sarkastischen Metonymien, von Schimpfwörtern und derben Redensarten, und nur in Ausnahmefällen kennzeichnet Dornseiff derartiges Wortgut als nicht hochsprachlich. Dornseiffs temperamentvolles Buch ist eine Fundgrube für den Sprachforscher, aber Glatteis für den Ausländer, zumal hier die Wortreihen alphabetisch angelegt sind und keinen Anhalt gewähren für die Sprachebene. Wer also der deutschen Sprache nicht vollkommen mächtig ist, sollte seinen *Wortschatz* nicht aus Dornseiff ergänzen, aber er kann Wehrle-Eggers zur Hand nehmen. Jenem Wörterbuch eignet die grössere Vitalität, dieses aber hat Mass und Mitte.

Der Wert des Buches erschöpft sich aber keineswegs im Praktischen, auch für den wissenschaftlichen Germanisten hat es grossen Nutzen, dem

Feldforschung und Bezeichnungslehre (Onomasiologie) rücken mehr und mehr in der Vordergrund. Der systematische Teil des *Deutschen Wortschatzes* ist ein ausgezeichnetes Onomastikon. Während sich Dornseiff durch alphabetische Anlage der Wortreihen in seinen überquellenden Artikeln über Bedeutungskerne, Bedeutungsschattierungen und Sprachebenen hinwegsetzt, leistet Wehrle-Eggers onomasiologische Geduldsarbeit durch Ausgliederung kleiner und kleinster Untergruppen. Hier sind Vorarbeiten für die Feldforschung geleistet, die man dankbar anerkennen muss, auch wenn man hie und da vielleicht anders gliedern möchte.

Onomasiologie und Semasiologie sind Komplemente in der Wortforschung. Der systematische Teil des *Wortschatzes* (S. 1–338) ist onomasiologisch angelegt, das alphabetische Wortregister (S. 339–821) hat einen gewissen semasiologischen Eigenwert, es leistet nicht nur Hilfsdienste beim Auffinden der Wörter. Durch geeignete Stichworte zeigt es die Zusammenhänge auf, in denen ein Wort vorkommt, und somit sind dem Index die wichtigsten Bedeutungsrichtungen eines Wortes zu entnehmen. (Auch dies ein Vorzug vor Dornseiff, der im Index nur Verweis-Nummern, aber keine Bedeutungen bringt). Wer beispielsweise im Index *blenden* aufschlägt, findet dort sieben Bedeutungen, darunter «blind-machen» und «täuschen». In der erstgenannten Bedeutung erscheint das Wort im System unter *Blindheit*, in der zweiten unter *Falschheit*. Entsprechendes gilt überall, wo ein Wort gleichzeitig in sinnlich-materieller und in geistig-seelischer Bedeutung verwendet wird (*Erschütterung*, *bewegen*, *ergreifen*, *spitz*, *scharf*, *weich*... und Hunderte). Selbstverständlich kann und will dieser Index keine Wortgeschichte geben, er macht die Bedeutungsvielfalt, aber nicht die sogenannte Grundbedeutung sichtbar. Übertragungen, Pejorationen, Verengungen, Erweiterungen etc. können nicht registriert werden, wohl aber alle heute nebeneinander üblichen Verwendungsweisen ohne Rücksicht auf ihre Entstehung. *Busse* beispielsweise erscheint in alter Bedeutung im Felde der *Strafe*, in jüngerer Bedeutung unterm religiösen Wortschatz. *Billig* als «gerecht» erscheint unter *Gerechtigkeit*, als «wohlfeil» unter *Preis*. *Witz* als «Verstand», «Klugheit», «Pffiffigkeit», «Scherz» erscheint in je andern Synonymenreihen.

Bei einem so vielbeladenen Wort wie *Geist* wird auf viele Sinnzusammenhänge verwiesen, auch durch reichlich angeführte idiomatische Wendungen. – Altdeutsche und frühneuhochdeutsche Bedeutungen werden nicht mitgeschleppt, wenn sie im Bewusstsein der Gegenwart nicht mehr lebendig sind. *Laster* etwa erscheint nur unter *Untugend*, denn es hat die alte Bedeutung abgestossen, in *lästern*, *Lästermaul*, *Lästerzunge* hat sie sich erhalten, und somit erscheinen diese Ableitungen unter *Herabsetzung* in einer Reihe mit *verleumden*, *erniedrigen*, *schmähen*. – Das Wörterbuch ist also – seiner Zielsetzung gemäss – am Wortgebrauch der Gegenwart orientiert, es kann bedeutungsgeschichtliche Wörterbücher nicht ersetzen, wenn es auch viel latente Bedeutungsgeschichte enthält.

Angesichts der grossen und gründlichen Arbeit, die in dieser Neu-Auflage steckt, wäre es kleinlich, geringfügige Lücken zu bemängeln. Für hilfreiche Hinweise werden Verlag und Autor dankbar sein. Kleine Versehen sind bei

einem solchen Werk unvermeidlich, der Wert des Ganzen wird dadurch nicht beeinträchtigt. Prinzipiell unrichtig erscheint mir, wenn Homonyme unter einem Stichwort zusammengefasst sind, wie *dichten* = «dicht machen» und *dichten* = «ersinnen», oder *Fuge* zu *Fug* und *fügen* und *Fuge* als musikalischer Fachausdruck. Wenn *der Hut* und *die Hut* als ein Wort verzeichnet werden, so mag das bei ihrer etymologischen Verwandtschaft hingehen. Andererseits steht *Dirne* zweimal im Index, getrennt nach «kleines Mädchen, Tochter» – und «Frauenzimmer», wo es sich hier doch um ein- und dieselbe Vokabel mit Bedeutungsdifferenzierung handelt. – Ein Druckfehler ist in 894, a unterlaufen: *Gewandheit* statt *Gewandtheit*. – Zu überlegen wäre, ob man in künftigen Auflagen Vokabeln mit übereinstimmender Orthographie, aber unterschiedlicher Betonung nicht mit Wortakzent versehen sollte; das würde nicht mehr Platz erfordern, aber der Deutlichkeit dienen: zum Beispiel *módern* gegenüber *modérn*. Auch bei Verbalkompositis würden sich Akzente empfehlen in Fällen wie *überstehen*, *unterstellen*, dadurch würden diese Komposita sichtbar unterschieden von *überstehen*, *unterstellen* usw.

Elfriede Stutz

Zur germanisch-deutschen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand. Herausgegeben von Karl Hauck, Bad Homburg vor der Höhe – 1961.

Si trovano raccolti in questo volume studi che vanno dal 1925–26 al 1961. Essi illustrano, come avverte anche Karl Hauck nella prefazione, il cammino percorso in questi anni dall'indagine sulla *Heldensage*. Pur trattando problemi diversi, spesso particolari, essi contribuiscono tutti a delineare quella che lo Hauck chiama «la svolta» della critica in questo campo. Tale svolta consiste nel graduale abbandono di quelli che sono ritenuti i principi positivistici di Andreas Heusler, per un certo tempo, pienamente accettati da Hermann Schneider. Principio fondamentale della critica positivistica era la negazione dell'esistenza di una *Heldensage* prima dei vari *Heldenlieder* e tale da costituire il substrato dei *Lieder* stessi. Nel loro rifiuto di tutto quanto non fosse razionalmente sondabile e spiegabile, i critici positivistici non potevano ammettere l'esistenza di una tradizione orale di cui misteriose sarebbero state le origini e misterioso lo sviluppo; che, in breve, conterrebbe un preponderante elemento irrazionale. Essi avevano quindi posto a fondamento della loro ricerca il principio che originale è il *Lied*, cioè un preciso componimento, opera di un poeta, il quale avrebbe creato, inventato la sua materia, ispirandosi se mai ad avvenimenti storici più o meno recenti. Da questi componimenti sarebbe nata la leggenda con la diffusione orale della materia trattata nelle canzoni. È il principio che si esprimeva nella nota formula: *Heldensage ist Heldendichtung*. Questa posizione è, fino ad un certo punto, comprensibile, poiché essa è reazione alle conseguenze estreme a cui era giunta la critica romantica; la quale, valorizzando al massimo l'elemento irrazionale, popolare, passato dalla leggenda

eroica nella canzone eroica, sottolineando anche l'anonimità quasi costante di questi componimenti, era giunta all'affascinante, ma indubbiamente azzardata conclusione che tali canzoni non fossero opera di un solo, ma di una comunità, che il poeta fosse il popolo stesso. Dall'eccesso romantico dei Grimm e di Karl Lachmann si era caduti nell'eccesso opposto di Heusler e di Schneider. La « svolta » è un parziale riavvicinamento alle tesi dei romantici.

Già l'articolo di Hermann Schneider tratto dal *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, presentato però in una rielaborazione posteriore, pur essendo ancora fondamentalmente impostato su principi positivistic, ammette l'esistenza di una tradizione orale che avrebbe offerto la materia ai poeti dei *Lieder*. L'autore però insiste, tracciando una breve storia di tali componimenti, sul loro carattere individualistico, sul fatto cioè che essi dalla storia astraggono figure di singoli eroi, lasciando nell'ombra i grandi avvenimenti politici. In questa insistenza traspare la riluttanza dell'autore ad accogliere un elemento popolare e quindi irrazionale nella formazione delle canzoni eroiche. Ma il problema della *Heldensage* viene affrontato direttamente da altri studiosi. Anzitutto dallo Höfler (*Deutsche Heldensage*), che, attraverso un confronto con l'antichità greca e con l'Iliade, crede di poter individuare la funzione della leggenda in quanto tramandatrice delle imprese eroiche. E, a questo proposito, egli spiega quel carattere che lo Schneider aveva chiamato « individualistico » della leggenda eroica: ciò che più commuove nella storia è la figura umana, la sua grandezza, il suo destino. Ecco perché la leggenda porta in primo piano le figure degli eroi. Ma più direttamente il problema della *Heldensage* è affrontato da Kuhn nel suo studio *Heldensage vor und ausserhalb der Dichtung*. I *Lieder*, egli dice, non espongono mai una intera leggenda, non presentano i personaggi, non si preoccupano di spiegare le cause, l'antefatto di quanto trattano; questa è la prova che essi traevano la loro materia da un patrimonio leggendario comune, che si supponeva già noto a tutti gli ascoltatori. Anche l'anonimità di quei componimenti è addotta dal Kuhn come prova: il poeta non veniva nominato perché quanto narrava non era patrimonio suo personale, ma patrimonio comune. E su questa base lo stesso Höfler, in uno studio del 1955, *Die Anonymität des Nibelungenlieds*, dopo aver confutato la tesi di Heusler (il poeta del *Nibelungenlied* è rimasto sconosciuto perché era uomo di scarsa levatura sociale), giustifica l'anonimità non solo del poema, ma di tutte le canzoni eroiche, riavvicinandosi anche per questa via alle tesi romantiche: i componimenti sono sì opera di singoli, ma essi accolgono un patrimonio che è di tutto un popolo, e di questo popolo si fanno portavoce. L'espressione di J. Grimm « il poeta è il popolo stesso », intesa in senso non letterale, è accettabile ancor oggi. E in un articolo successivo, del 1955, anche H. Schneider accetta apertamente questa tesi e riconosce la funzione della *Heldensage* nell'idealizzare e quindi immortalare le figure della storia. Egli tuttavia salva in parte il principio di Heusler, affermando che in realtà solo quella parte della leggenda eroica che ci è stata conservata nei *Lieder* può essere oggetto di indagine critica, poiché è l'unica solida base su cui l'indagine stessa possa fondarsi. Lo stesso problema della *Heldensage* era già stato trattato nel 1948 da Felix Genzmer nel suo lavoro *Vorzeitsage und Hel-*

denlied. Ma il suo articolo occupa un posto a parte, in quanto egli pone esplicitamente un problema che compariva in forma implicita in tutti gli studi sulla leggenda eroica: il rapporto tra leggenda e storia.

Questo problema ha dato due diversi orientamenti all'indagine critica: da un lato l'ha indirizzata verso ricerche storiche su personaggi e fatti dei *Lieder*, dall'altro l'ha spinta a studiare l'apporto della storia alla leggenda e a ricercare le origini della leggenda stessa. A questo secondo indirizzo si collegano i due contributi di Jan de Vries e quello di Schröder. Il primo indirizzo aveva già dato luogo nel 1939 allo studio di H. de Boor sulla figura di Sigfrido (*Hat Siegfried gelebt?*); in esso l'autore, valendosi di un metodo rigorosamente scientifico basato, tra l'altro, sull'esame filologico delle radici dei nomi tramandati di padre (o madre) in figlio, aveva risospinto la figura dell'eroe, tradizionalmente collocata in ambiente merovingico dopo Clodoveo, indietro nel tempo fino al periodo 400-435. Ma il problema della storia viene più direttamente affrontato da W. Mohr in uno studio del 1943. Questi, ponendo in discussione l'affermazione di Heusler, che il nucleo storico, pur essendo la base della poesia eroica, subisce profonde modificazioni, vuol dimostrare non solo che le figure dei protagonisti contengono reminiscenze storiche, ma che anche i grandi avvenimenti politici sopravvivono, sia pure come sfondo ai componimenti poetici. Ad esempio, dietro i rapporti tra i re burgundi e Sigfrido, dietro il tradimento e l'assassinio, si cela la realtà storica di una lotta per il sommo potere tra i legittimi re e il potente cognato di oscure origini. A questo studio di ricollega quello di S. Beyschlag del 1952, che sposta l'indagine al *Nibelungenlied* in particolare, e ha il merito di risolvere implicitamente anche alcuni problemi estetici del poema. La figura di Gunther, ad esempio, che ad una prima lettura risulta oscura, in quella sua posizione un po' equivoca di re debole dominato dal potente vassallo Hagen, trova una giustificazione se si considera lo svolgersi dei fatti in chiave storico-politica, come fa il Beyschlag: Gunther infatti, sarebbe l'elemento equilibratore tra le due fazioni in cui si divide il suo popolo: quella dei sostenitori di Hagen e quella dei sostenitori di Sigfrido. Il prevalere di un partito sull'altro determina il tradimento e l'uccisione dell'eroe. Ma sconcertante è la conclusione a cui giunge l'autore: che il poeta abbia voluto qui rappresentare la tragedia che attende una società basata esclusivamente sul concetto di potenza e che prescindendo dall'osservanza della legge di Dio. Non sembrano sufficienti le prove addotte dal critico: che l'autore del poema molto probabilmente è un religioso e che, come contemporaneo di Wolfram, di Hartmann e di Walther, non poteva ignorare il problema religioso. Si tratta, come è evidente, di elementi biografici e quindi esterni. Nessun elemento interno del poema ci autorizza a tale interpretazione.

Nell'altro studio dello stesso autore, del 1953, importante è l'esame delle opinioni dell'Heusler (che per escludere il patrimonio leggendario dalla formazione dei *Lieder*, era stato costretto a supporre che il poema si fosse formato direttamente dai componimenti preesistenti, e a giustificare le differenze e le incongruenze tra questi e quello con una serie di affermazioni dogmatiche), e del Becker, il quale, sulla scia di Panzer, che aveva dimostrato la derivazione della *Thidrekssaga* dal *Nibelungenlied*, aveva concluso che anche i carmi dell'*Edda*

di analogo argomento dovevano derivare dal poema. Questa tesi è chiaramente invalidata dallo studio di K. Hauck sugli arazzi scoperti nella Svezia orientale nel 1910: infatti il reperto archeologico dimostra chiaramente che la leggenda di Sigurd-Sigfrido era diffusa in quelle regioni prima del *Nibelungenlied*. Molto importante è lo studio di Fr. Panzer, *Das russische Brautwerbermärchen*, che dimostra come il patrimonio leggendario germanico fosse aperto anche ad influssi orientali (tesi negata per molti anni dalla maggior parte dei critici tedeschi, sulla scia di Heusler): Panzer prova infatti che la fiaba russa della donna ritrosa e conquistata dallo sposo con l'inganno, è il modello su cui viene esemplata l'avventura di Brunilde, e la poco eroica conclusione della vicenda nel poema cui resta ancora attaccato qualcosa di comico e plebeo.

La critica romantica intuì che la poesia eroica aveva le sue origini nel mondo del mito e della religione. Ma questo principio era ovviamente inaccettabile per la critica positivista, che pose alla base della poesia eroica la pura reminiscenza storica. Il de Vries, dopo aver rilevato come il motivo della lotta tra padre e figlio (che compare, per esempio, nello *Hildebrandslied*), sia comune a molti popoli antichi, confuta la tesi positivista, che spiegava il fenomeno postulando una peregrinazione della leggenda da un popolo all'altro, e ammette invece un'antichissima origine riacciandosi al patrimonio mitico comune di tutti i popoli indoeuropei. In uno studio del 1956, *Homer und das Nibelungenlied*, il de Vries amplia il principio contenuto in germe nel precedente. Attraverso un acuto esame dell'*Iliade*: l'osservazione delle genealogie fatte risalire fino agli dèi, il ripetersi di epiteti stereotipi e di identici versi o gruppi di versi, evidenti impronte di una tradizione religiosa, rituale, egli afferma l'esistenza di un legame tra poesia eroica e pratica religiosa. Confortato dagli studi di Joseph Bédier sull'epica francese e dall'evidente idealizzazione mitica di alcune figure dell'epica germanica, come Sigfrido, estende tale principio anche alla poesia eroica germanica. Resta aperto il problema: come avviene la fusione tra mito religioso e figure storiche? A questa domanda aveva già risposto lo Schröder col suo *Mythos und Heldensage*: tutte le antiche religioni conservano l'idea di due divinità somme, una maschile e una femminile, e del figlio da loro generato, che funge da tramite tra la somma divinità e l'uomo. È aperta così la via ad una graduale umanizzazione del divino. All'umanizzazione del dio viene incontro l'idealizzazione della figura storica, e dalla fusione di divino ed umano nasce l'eroe.

Un posto a parte occupa il problema impostato nello studio di H. Kuhn, *Heldensage und Christentum*. La critica romantica aveva affermato che la leggenda eroica, nata in ambiente e in forma pagana, era stata combattuta e perseguitata dopo la conversione al cristianesimo. Questa affermazione non era mai stata posta in discussione neppure dalla critica positivista. Il Kuhn dimostra che leggenda e poesia eroica conservarono di fronte alle lotte religiose di qualunque tipo e epoca una specie di neutralità, o meglio d'indifferenza: ne è prova il mito di Teodorico, il goto re ariano, condannato dalla gerarchia ecclesiastica, idealizzato dalla leggenda germanica, tanto che egli diventa in essa il sommo degli eroi e assume anche nell'oltretomba una funzione preminente quale guida delle anime dei guerrieri morti. Il problema dei rapporti

tra leggenda eroica e religione, impostato così criticamente, è suscettibile di ancor nuovi sviluppi e può, forse, dare una risposta ad altri problemi, come quello, ad esempio, della sconcertante religiosità del *Nibelungenlied*.

Laura Mancinelli

Giorgio Dolfini, *Il teatro di Georg Büchner*, Feltrinelli, Milano 1961.

L'autore premette che il suo studio vuole limitarsi ad un esame strutturale delle opere teatrali di Büchner, allo scopo di ricercare gli elementi per un giudizio storico-letterario «pertinente» o «interno». Egli infatti, in un rapidissimo esame della critica büchneriana, mette in rilievo il pericolo in cui incorre lo studioso di Büchner: di costringere l'opera in uno schema interpretativo esterno, tendenza a cui si è spinti dalla presenza costante e prepotente dell'elemento ideologico-politico nei drammi dello scrittore. L'esigenza di un giudizio che parta solo dall'interno è il filo conduttore di tutto lo studio del Dolfini, anche se, egli ci avverte, un giudizio complessivo non rientra nei compiti che egli si assume in questo saggio.

In *Dantons Tod* il pericolo di una valutazione estrinseca è più forte che mai, poiché non vi è dubbio che nella concezione del dramma agirono sollecitazioni, quale per esempio il fallimento dell'agitazione rivoluzionaria della *Gesellschaft der Menschenrechte*. Ecco il pericolo di giungere ad identificare Danton con Büchner stesso, di fare di Danton il portavoce del poeta deluso dalla rivoluzione. Il Dolfini intraprende poi un accurato esame del dramma, particolarmente minuzioso nei primi due atti. Un accenno al carattere di passività del protagonista, al suo subire gli eventi in luogo di agire, in pieno accordo con la büchneriana concezione fatalistica della storia apre un problema che sarà ripreso ed ampliato in tutta la sua portata solo più avanti: la mancanza di azione in *Dantons Tod*. Toccatosi questo problema, egli passa ad esaminare l'impianto del dramma, il suo svolgersi attraverso la contrapposizione di scene che ci presentano i due antagonisti immersi nei loro ambienti: Danton in raffinate e decadenti scene di interni, Robespierre in popolari esterni, in mezzo al popolo o al circolo dei Giacobini. Danton è dominato da una sensibilità acuta e morbosa che rasenta la follia (vedi monologo alla finestra nel secondo atto e seguente dialogo con Giulia), e gli impedisce di compiere qualsiasi azione che lo potrebbe salvare. Robespierre è tutto versato nel mondo esterno, vive in funzione della società, del popolo a cui si presenta in veste di nuova Messia redentore dell'umanità, non sacrificandosi ma sacrificando, e accogliendo su di sé il «tormento del boia». Il Dolfini conclude che il dramma è già tutto contenuto nel primo atto e consiste nella contrapposizione dei due antagonisti e dei loro mondi. Gli atti seguenti si «svolgono passivamente», senza aggiungere nulla di nuovo, soltanto attraverso variazioni di motivi che però «non trovano soluzione né evoluzione alcuna».

E con questo si torna al problema fondamentale cui si è già accennato. La concezione büchneriana della storia, secondo la quale tutto è determinato

da forze estranee all'uomo e tutto avviene perciò « come in un cataclisma naturale » (e questo vale anche per le azioni dell'individuo, che sono determinate dalla sua natura), questa concezione fatalistica e deterministica della storia non lascia alcun luogo all'agire umano, alla decisione, alla volontà. Date queste premesse, si potranno avere sì delle situazioni drammatiche, come quella che nel primo atto è creata dalla contrapposizione dei due mondi, di Danton e di Robespierre, ma non si avranno azioni drammatiche, e la situazione iniziale non avrà sviluppo né esito alcuno. Tant'è vero che Büchner, per trovare un legame che unisca gli ultimi due atti ai precedenti, ricorre a quella famosa *Philosophenszene*, con cui introduce, attraverso la discussione sull'esistenza di Dio, negata dalla ragione affermata dal sentimento, il filo conduttore delle seguenti meditazioni sull'uomo e sulla morte. Un legame ideologico quindi, in mancanza di un legame drammatico. Ma egli osserva che un cambiamento avviene nella figura di Danton, il quale negli ultimi atti si spoglia a poco a poco del suo atteggiamento sprezzante e negativo di fronte alla vita, e cerca di difendersi dalle accuse del tribunale della Rivoluzione appellandosi proprio a quel suo passato rivoluzionario che prima aveva negato. Indubbiamente questo Danton che afferma la sua volontà di non morire, è in contrasto con quello dei primi due atti. E il critico sottolinea questo contrasto, per combattere l'opinione corrente, secondo la quale Danton sarebbe in certo senso il ritratto di Büchner stesso. Mi pare però che il mutamento rilevato nel protagonista sia l'indice di un fatto nuovo nel dramma: un principio d'azione, poiché il reagire ai fatti esterni è già azione. Danton di fronte ai suoi giudici non è più passivo, non subisce soltanto, ma reagisce e tenta di difendersi. Perché non vedere in questa reazione un primo, forse inconsapevole, tentativo di uscire dal ferreo schema di una concezione deterministica la quale, affermando che ogni individuo « *handelt seiner Natur gemäß* », implicitamente nega qualsiasi affermarsi della volontà? Perché non vedere proprio qui lo spunto di un'azione drammatica?

A proposito di *Leonce und Lena*, che indubbiamente non suscita tanti problemi quanti *Dantons Tod*, il Dolfini sostiene, in polemica col Viëtor, (che aveva considerato elemento fondamentale della commedia la « *Melancholie* » relegando la satira tra gli elementi accessori), che proprio la satira è il motivo centrale dell'opera, l'elemento che catalizza tutti i motivi in essa confluenti dandole uno spiccato carattere unitario.

Nell'esame di *Woyzeck* si pone anzitutto il problema della scelta delle scene presenti nei diversi manoscritti e della loro disposizione. Il Dolfini, sempre sulla base di elementi « interni », « pertinenti », polemizzando col Bergemann, che aveva curato un'importante edizione di Büchner e aveva disposto le ultime scene sì che risultasse che il protagonista moriva annegato, afferma che il dramma doveva concludersi col processo, condanna ed esecuzione di Woyzeck. Di qui doveva risultare la sua incapacità, impossibilità di difendersi di fronte alla società. Se tale doveva essere la conclusione, è evidente che il frammento era ancora molto lontano dalla forma definitiva. Ancora una volta il Dolfini polemizza col Viëtor, che aveva esasperato il presunto odio büchneriano per una determinata classe sociale definendo grottesche le figure del

capitano e del dottore e affermando che in esse si « scaricava » tale odio. In queste figure il Dolfini scorge piuttosto il residuo di un gusto satirico e polemico che sarebbe comparso molto attenuato nella stesura definitiva (Büchner infatti nelle varie rielaborazioni delle scene andava gradatamente attenuando gli aspetti grotteschi dei suoi personaggi). Ma il problema fondamentale riguarda l'unità del *Woyzeck*. Dice il Dolfini: « A parer nostro l'impressione di unità che si ricava dall'opera, ad onta degli accenti stilistici delle varie scene... è da ricercarsi esclusivamente nella raggiunta maturità stilistica dell'autore e nell'unità di ispirazione dell'opera stessa. E il veicolo concreto, si badi bene, non l'origine, di questa unità di ispirazione è la prospettiva sociale secondo cui si organizza la struttura dell'opera ». Dire che l'impressione di unità di un'opera deriva dall'unità di ispirazione, non è forse troppo vago? Il critico stesso sembra voler prevenire questa obiezione là dove dice: « Può apparire generico quanto si è spiegato intorno all'unità del *Woyzeck*. Ma è tutto... Una ideologia, per quanto concepita unitariamente e sistematicamente, non può mai essere posta a base - come ragione - dell'unità di una opera d'arte ». Quest'ultima affermazione sembra dettata dalla volontà, espressa dal critico all'inizio del suo studio, di condurre l'indagine servendosi solo di elementi interni, e dalla paura, forse un po' eccessiva, di cadere nell'errore, più volte riprovato, di ricorrere a schemi esteriori. Ma in tal modo il critico resta prigioniero in un circolo chiuso. D'altra parte, dire che l'unità del *Woyzeck*, l'unità d'ispirazione è dovuta al fatto che Büchner aveva raggiunto una compiuta visione sociale (politica e umana), aveva risolto il contrasto tra idee filosofiche e idee politiche e sociali già presente in *Dantons Tod*, non mi pare che sia un ricorrere a schemi esteriori. Infatti non si tratterebbe di mettere a fondamento dell'unità di un'opera d'arte una ideologia, ma la visione sociale ed umana che da una certa ideologia può derivare.

Laura Mancinelli

Dr. F. W. van Heerikhuizen, *Het Werk van Arthur van Schendel. Achtergronden, karakter, ontwikkeling*, J. M. Meulenhoff, Amsterdam 1961.

Si desiderava da tempo un esame approfondito dell'intera opera narrativa di Arthur van Schendel (1874-1946), uno dei maggiori narratori del Novecento olandese, noto anche in Italia per le traduzioni di alcuni dei suoi romanzi e racconti (*Angiolino e la primavera*, Milano 1927; *Tamalone*, Milano 1928; *I fiori dell'amore*, Milano 1931; *Il Canto dell'ultimo veliero*, Genova 1933 e *Jan Compagnie*, Milano 1936). Fino ad ora l'unico studio complessivo sul van Schendel era quello di R. Pulinckx (*Arthur van Schendel, Zijn Werk en zijn Betekenis*, Diest, 1944) che, fornendo un'ampia informazione sulle opere, fa il punto sul vario atteggiamento della critica sull'argomento; esso pecca tuttavia spesso di genericità.

Di fronte all'interpretazione estrinseca del Pulinckx lo studio del van Heerikhuizen segna un notevole progresso sia per il metodo sia per i risul-

tati. La sua novità consiste nell'aver applicato il metodo dell'analisi psicologica all'opera vanschendeliana, cercando di individuarne non soltanto i motivi costanti, ma anche di risalire da essi alla psicologia che li ha generati. Una attenta analisi — che l'A. tuttavia non ritiene conclusiva — è stata dedicata all'attività onirica, che fornisce dati interessanti sia per la ricostruzione del profilo biografico che per l'intelligenza dell'opera; e in questo senso lo stesso van Schendel aveva inconsapevolmente fornito preziose indicazioni in molti dei suoi racconti e in due saggi, intitolati entrambi *Dromen* e pubblicati rispettivamente in *Een Verdichtsel van Zomerdagen* (1925) e *Herdenkingen* (1950). Ne risulta un quadro coerente della personalità, documentato anche sulla base di lettere, testimonianze orali di familiari ed amici, che arricchisce notevolmente gli scarni elementi biografici fin qui noti. È impossibile, nel breve giro di una recensione, discutere punto per punto le conclusioni cui giunge l'A. nel suo ponderoso volume. Basterà accennare ad alcuni problemi fondamentali di questa della monografia.

L'A. si è proposto di indagare la vita del subcosciente dello scrittore sulla base della suddetta ricostruzione biografica; e inoltre di individuare la proiezione di essa nelle opere. Vengono così rimosse le obiezioni spesso avanzate dalla critica che considerava tale narrativa almeno in parte quale gioco gratuito ed estetizzante. Le dolorose ed incisive esperienze della fanciullezza, rese con classica misura dallo scrittore in uno dei suoi componimenti autobiografici, *Fratilamur* (1928), avrebbero determinato quel senso di inferiorità mai superato dal van Schendel nella vita pratica; e dal quale egli avrebbe cercato una evasione nella fantasia e nell'attività letteraria, l'unica che potesse dare un senso alla sua esistenza. Mentre si attribuisce grande rilievo alla esperienza infantile e alla formazione del van Schendel, quasi trascurata è l'analisi del periodo della sua maturità, nonché delle esperienze culturali che molto potrebbero dirci, soprattutto per quanto riguarda l'evoluzione delle idee e dello stile. Così non è stato approfondito lo studio del suo lungo soggiorno in Italia dal 1921-1946; l'A. si limita a ribadire che l'Italia costituì per lo scrittore un mondo sociale in cui egli si sentì più libero, senza per questo staccarsi sentimentalmente del tutto dalla patria; mentre bisogna ammettere che, proprio dalla lontananza dell'Olanda sia nata in lui l'idealizzazione nostalgica di alcuni caratteri di quella, così evidente in romanzi quali *Het Fregatschip Johanna Maria* (1930), *De Waterman* (1933), *Een Hollandsch Drama* (1935), *De Grauwe Vogels* (1937), *Het Oude Huis* (1947) e soprattutto *Een Zindelijke Wereld* (1950). Per spiegare questo atteggiamento certo non è sufficiente riferirsi soltanto al «ragazzino negletto e estraneo alla vita» (p. 60), sempre presente nel van Schendel della maturità, che per un senso di compensazione psicologica sarebbe stato indotto ad esaltare le virtù borghesi o aristocratiche di quel mondo in cui da giovane non si era mai potuto inserire socialmente, ma del quale aveva assimilato e custodiva gelosamente, per un senso di autodifesa, le tradizioni e abitudini più patriarcali; ma bisogna pur tener conto delle delusioni che in lui, secondo la testimonianza del suo migliore amico, Jan Greshoff, provocarono gli aspetti negativi del clima sociale e politico degli anni fra le due guerre mondiali. Le tristi vicende dell'Europa

e la crisi dei valori etici e sociali hanno indubbiamente in lui rafforzato i legami ideali con la società piuttosto tradizionale dalla quale proveniva, e la tendenza a idealizzarla. Si può notare come questa si manifesti nella sua pienezza durante gli anni della seconda guerra mondiale, in cui i suoi rapporti con l'Olanda diventarono più radi accrescendone così la nostalgia.

Il van Heerikhuizen, concependo l'intera produzione letteraria del van Schendel come «un grande monologo in cui s'inquadrano le opere come parti dialetticamente opposte» (p. 403), è incline a ricollegarne i fondamentali cambiamenti col riaffiorare del bisogno romantico di evadere in una rappresentazione spaziale del paesaggio olandese, oltre che con la tendenza a vincere il suo senso di inferiorità mediante un'idealizzazione della società olandese. In tal modo il van Schendel avrebbe affrontato nuovamente l'insoluto problema esistenziale, cercando di risolverlo non più, come nelle prime opere, con l'evasione nella pura fantasia, bensì attraverso un diretto incontro con il mondo della gioventù.

I limiti del metodo dell'A. sono appunto in questo tentativo di riportare ogni atteggiamento spirituale e letterario del romanziere alle esperienze infantili; la cui ricostruzione d'altronde poggia in parte su ipotesi audaci, come per esempio quella dell'immagine che il van Schendel avrebbe avuta del padre, mancatogli a sei anni (si confronti a questo proposito la critica del van Tricht in *De Gids*, ott. 1962, pp. 253-254). Tale rigida e meticolosa ricerca finisce col trascurare volutamente tutti gli aspetti più propriamente culturali che l'A. considera soltanto come «catalizzatori e che, al massimo, hanno potuto influire favorevolmente su determinate prese di coscienza e realizzazioni formali» (p. 403). Comunque, anche nella loro funzione limitata e meccanicamente concepita, non ci è risultata chiara né la loro acquisizione né la loro intensità.

E anche per questo rifiuto di ogni altro fattore interpretativo che non sia «il nucleo infantile» (p. 403) l'A. giunge a negare perfino l'esistenza di uno dei temi dominanti della narrativa del van Schendel, e cioè quello del fato, su cui si era fondata l'interpretazione idealistica del Verwey. Che lo scrittore abbia usato solo raramente il termine 'noodlot' e che non sia stato coerente nel suo determinismo negatore d'ogni fede religiosa non si può negare. In effetti c'è nel van Schendel — partecipe in questo del generale clima decadentistico — una costante tendenza a evitare o a sfumare termini troppo precisi, per una decisa diffidenza verso la concettualità prosaica. Ma una certa indeterminatezza nel linguaggio non dimostra affatto l'assenza del motivo ideale. Anche se questo non ebbe mai una sistemazione filosofica, l'intuizione poetica di una forza misteriosa ed imperscrutabile che dirige le vicende dei personaggi e che in definitiva le determina, malgrado i loro tentativi in contrario è troppo presente, sia nei passi meditativi sia nei dialoghi sia nella struttura narrativa di alcuni dei migliori romanzi, per non esser costitutivo. Basti pensare al continuo ricorrere a motivi deterministici: di carattere magico, come la malformazione fisica di Drogone, il protagonista del primo romanzo, additato quale portatore di sventure; o di carattere religioso calvinista, come nell'*Hollandsch Drama*, dove la predestinazione divina travolge

non soltanto il malvagio, incapace di vincere le oscure forze del male, ma anche l'uomo giusto che con sforzo sovrumano s'impegna ad attuare i più severi insegnamenti evangelici. Spesso essi derivano anche dal pensiero naturalistico, di cui lo scrittore, pur tentando poi di opporvisi e di liberarsene, s'era in gioventù ampiamente imbevuto, come appare chiaramente nel motivo dell'ereditarietà del *Grauwe Vogels*. D'altronde lo stesso van Heerikhuizen non nega allo scrittore ogni consapevolezza filosofica, quando riferisce (p. 264) che questi, durante la stesura del *Grauwe Vogels* aveva profondamente meditato sulla differenza tra filosofia stoica e religione cristiana, immergendosi nella lettura di William James sulle *Varieties of Religious Experience*; ma, fedele al suo metodo, egli limita tale consapevolezza a rari momenti. Al van Schendel viene negata dall'A. ogni consapevolezza costruttiva se non momentanea e occasionale (p. 438 n. 125). Ciò appare poco convincente se si pensi che lo scrittore, dai suoi amici, ci viene descritto come un uomo intelligente e dotato di un notevole senso realistico, troppo poeta tuttavia per non vedere i limiti del pensiero logico.

Uno dei risultati positivi di questo studio è il tentativo di tracciare una nuova linea di sviluppo della forma artistica del van Schendel, dalla iniziale fase epico-lirica a una discorsiva e drammatica, nella quale la sua personalità si scinderebbe in due elementi dialetticamente opposti: idealistico-razionale (!) e irrazionale, rispettivamente rappresentati dai protagonisti dei romanzi scritti tra il 1916 e il 1938 (come Landro e Dianora in *Der Liefde Bloesems* (1920-21), Perino Bongardo e Mira Valdarno in *Pandorra* (l'unico dramma del van Schendel, pubblicato nel 1919), Gerbrand Werendonk e Floris Berkenrode in *een Hollandsch Drama* e Kasper e Tomas Valk in *De Grauwe Vogels*). Con ciò tuttavia l'A. non ha inteso dire che nel secondo periodo dell'attività artistica il van Schendel abbia esaurito la sua vocazione lirica; che anzi continua a manifestarsi parallelamente ai componimenti di intonazione drammatica.

L'approfondimento psicologico è valso anche a mettere in luce alcuni motivi secondari lasciati finora in ombra dalla critica: quello della festa come tentativo di superare l'angoscia, quello della generosità aristocratica e dell'onore come affermazioni etiche della libertà romantica al di là dei limiti del mondo borghese; temi, che sebbene continuamente riportati alla loro presunta origine psichica, non vengono tuttavia mai isolati dall'insieme dell'opera, bensì considerati come elementi funzionali nella struttura del racconto.

L'A. ha compiuto inoltre un notevole sforzo per ricollegare l'opera al generale clima romantico, cogliendone le affinità di problematica esistenziale. Assertore di un'arte funzionalmente inserita nella società e partendo da un'impostazione che si fonda sull'esperienza religiosa immediata e trascendente, il van Heerikhuizen scorge nel romanticismo di remota origine lockiana una delle manifestazioni dissolventi della comune spiritualità europea. Già nella filosofia di Locke sarebbe «venuta meno la funzione psicologica della realtà obiettiva», per scomparire poi del tutto nel posteriore sviluppo della filosofia, specie idealistica. È ovvio l'intento dell'A., benché elaborato con scarso rigore filosofico, di superare le istanze idealistiche attraverso una nuova con-

cezione obiettivistica della realtà. Criticando la spiritualità del romanticismo con argomentazioni filosofiche, ma soprattutto psicologiche, egli attacca alle radici tutta la cultura moderna e con questa il mondo del van Schendel.

Tale indirizzo psico-filosofico-sociologico si ritrova anche nella valutazione estetica, i cui criteri l'A. definisce al termine del suo studio in una 'slotbeschouwing' di 4 pagine. Per confutare le accuse di mancanza di universalità e di provincialismo, mosse all'opera del van Schendel dalla critica del dopoguerra, egli interpreta il dramma della solitudine dello scrittore come insopprimibile e mai appagata aspirazione alla socialità; e scopre nei protagonisti, che popolano l'opaca e chiusa realtà dell'Olanda piccolo-borghese di alcuni romanzi, motivi ideali che superano i limiti di una rappresentazione folcloristica o realistica. La nuova valutazione, proposta dall'A., cerca appunto di mettere in evidenza, se non l'esistenza di valori universali o sociali, almeno l'aspirazione ad essi. Commisurando il valore artistico dell'opera al grado di universalità della problematica o delle idee che l'avrebbero generata, l'A. applica anche all'opera del van Schendel il suo metodo relativistico-contenutistico, cercando, poco felicemente di assegnare allo scrittore un posto in una delle classi della gerarchia dei valori estetici, cioè «al di sotto dei più grandi» quali lo Shakespeare ed il Tolstoj, ma «alla pari di un Flaubert o d'un Henry James». È messa in rilievo la peculiarità del van Schendel nell'esprimere sentimenti e atteggiamenti tipici dei grandi solitari olandesi quali il Rembrandt, Hercules Seghers, Multatuli, Gorter e Slauerhoff, pur senza compiacimenti decadentistici.

Non mancano tuttavia, accanto al peso dato ai valori metafisici e sociali, rilievi più schiettamente estetici quali quello dell'intensità tragica e della coerenza unitaria presenti nelle migliori opere del Nostro; e scarseggianti invece negli ultimi romanzi; in cui disparate preoccupazioni pedagogiche spesso prendono il sopravvento sull'arte.

Lo studio del van Heerikhuizen è frutto di una profonda meditazione e, seppure nei limiti del metodo prescelto, sgombera la storiografia letteraria sul van Schendel da non pochi pregiudizi ed errori. Questo tentativo di un'interpretazione integrale dell'opera e dell'anima dello scrittore non potrà non essere incentivo ad ulteriori indagini e discussioni.

J. H. Meter

Gottfried Stix, *Friedrich von Hagedorn*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1961.

La monografia di Stix sul rappresentante più noto della poesia anacreontica tedesca prende le mosse da una constatazione preliminare: che, cioè, le fortune di Hagedorn furono sempre strettamente legate al giudizio sull'età che fu sua e che in lui vide incarnato uno dei suoi aspetti più caratteristici e appariscenti. Ciò spiega lo straordinario successo di cui godé da vivo e la completa ignoranza in cui cadde invece presso i romantici (lo stesso Schiller dimen-

ticò di dovere a lui il primo esempio di interiorizzazione del concetto di « Freude », finché, a partire dalla fine del secolo scorso, la critica scoprì non solo i fecondi contrasti che rendono interessante l'età illuministica, ma anche gli elementi positivi della sua visione del mondo, dando l'avvio a una rivalutazione di cui beneficiò automaticamente il poeta amburghese. Che, come afferma l'autore, il tipo umano vagheggiato da Hagedorn possa servire da « Ermutigung für die Gegenwart » (p. 9), ci sembra in realtà eccessivo, poiché troppi ponti sono stati irrimediabilmente bruciati tra un mondo che credeva di potersi fondare sulla fede nella ragione e nella funzione educatrice dell'arte, e quello attuale, che si riconosce preda dell'irrazionale e vittima del tradimento della parola. Vero è, invece, che Hagedorn si distacca dalla massa dei discepoli e degli imitatori per una fondamentale sincerità del sentimento, dimostrata dall'identità delle sue tesi poetiche col suo modo di vivere (e un maligno non mancherebbe forse di sottolineare la circostanza che il cantore del vino e del piacere sia poi morto a soli quarantaquattro anni, rovinato dalla propria smodatezza nel mangiare e nel bere! . . .) Questa coerenza di vita e pensiero spinge l'A. a inquadrare innanzi tutto il poeta nel suo tempo e nel suo ambiente, tracciando un succoso ritratto della prospera e vivace Amburgo, che proprio nella fase di transizione tra barocco e rococò doveva occupare un posto di particolare rilievo nella storia della cultura tedesca, promuovendo, tra l'altro, associazioni per la tutela della lingua e accogliendo per prima le innovazioni provenienti dall'Olanda e soprattutto dall'Inghilterra (rinnovamento del teatro, pubblicazione di gazzette morali a imitazione del *Tatler*, dello *Spectator* e del *Guardian*; affermazione in genere di una mentalità borghese che gradualmente si svincola dall'assolutismo delle corti, ecc.). Questa varietà di influssi e di interessi assegna alla città una parte essenziale anche in campo più strettamente filosofico e letterario, favorendo anche tra le masse la diffusione di quei concetti che, reagendo al dogmatismo antivitalistico dell'età barocca, portano all'esaltazione della ragione umana e della vita terrena tipica dell'Illuminismo. È noto infatti che l'ottimismo leibniziano divenne piatto utilitarismo nella divulgazione fattane dai discepoli e che parimenti il neoplatonismo di Shaftesbury degenerò in epicureismo: cosa di cui furono resi poi responsabili i principali diffusori di tali idee, vale a dire i filosofi e i poeti - e tra questi appunto Hagedorn. Qui si entra infine nel vivo della questione, perché intento dell'A. è dimostrare che Hagedorn fu, semmai, solo « Vater entarteter Söhne » (p. 95), in quanto la sua visione del mondo fu assai più seria di quel che sembri alla prima lettura della sua « poésie fugitive » e assai più sincera di quella ostentata dai vari altri poeti anacreontici. Per giungere a tale dimostrazione, Stix analizza i temi ricorrenti nell'opera poetica del Nostro - la felicità, l'amore, il vino, ma anche la saggezza, la virtù, l'amicizia - sottolineando, sulla scorta di numerose citazioni, come in essa s'esprima quel particolare momento dell'euforia razionalistica che, dopo essersi inebriata della libertà appena conquistata fino a cadere nel licenzioso, ritrova nella stessa ragione i suoi freni morali. Il concetto di felicità, infatti, è usato da Hagedorn in un duplice significato: a volte è sinonimo di piacere materiale, di gioia immediata, ma spesso è invece un bene interiore, una difficile conquista della

saggezza, frutto della rinuncia e dell'amore per il prossimo. Alla stessa stregua, il « Witz », questo elemento indispensabile della sua creazione poetica, è posto, nel senso di spirito creatore, al servizio della virtù (come spiega formalmente il *Sinngedicht* « Witz und Tugend »), mentre viene respinto come puro artificio e falsificazione della verità. Anche della natura, in effetti, Hagedorn fa un quadro che resta pur sempre idillico ma non è solamente decorativo, lasciando posto, accanto alle false pastorelle, anche ai veri lavoratori dei campi, creature semplici che riescono anch'esse - e spesso assai meglio dei più dotati dalla fortuna - a fare della loro esistenza una fusione armoniosa di dovere e di semplice felicità. Il paragone col Faust di Goethe (p. 100) va preso naturalmente molto alla lontana, come l'indicazione che, nel suo desiderio di ricondurre all'armonia i discordanti aspetti della vita, Hagedorn vagheggia già quell'uomo « totale » che sarà alla base del concetto goethiano di personalità. Non più di un'indicazione, perché la tendenza a smussare le asprezze della vita (stilisticamente con la forma elegante, sostanzialmente con la ricerca di valori durevoli come l'amicizia tra spiriti affini, la stabilità nell'amore ecc.) è ancora troppo lontana da una chiara coscienza della posizione del male nel mondo, mentre la ricerca della misura anche nei piaceri è bensì un consiglio che ogni tanto ritorna nelle favole e nei racconti di Hagedorn, ma non certo espressione di una « serietà » morale, troppo palesemente contraddetta dai suoi scherzi facili e lascivi in tema soprattutto d'amore. Ciò che si può al contrario affermare con certezza, è che la filosofia epicureo-oraziana trovò in lui una natura congeniale e che, di conseguenza, la sua poesia non è lo sbandieramento di motivi suggeriti soltanto dalla moda, ma corrisponde a una visione del mondo che ha caratteri di autenticità sufficienti a giustificare, anche oggi, l'interesse per l'uomo e per il poeta. Il libro dello Stix è quindi una testimonianza (tanto più importante in quanto le monografie dedicate a Hagedorn sono attualmente ancora molto poche) particolarmente apprezzabile per la simpatia che l'ispira e per l'ampiezza dell'informazione, specie per ciò che riguarda la bibliografia critica, dai contemporanei del poeta agli storici della letteratura dei giorni nostri.

A. M. dell'Agli

NECROLOGI

MAGNUS OLSEN

(28.II.1878-16.I.1963)

Di solito quando uno studioso muore all'età di 85 anni, la sua opera scientifica è conclusa. Ma Magnus Olsen era tuttora nel pieno della sua attività di ricercatore e di maestro. Ancora il 13 aprile 1962 presentava all'Accademia delle scienze di Oslo il VI fascicolo (destinato ad essere l'ultimo) d'una serie di studi preparatori per un futuro commento alla poesia eddica e scaldica (*Edda og Skaldekvad - Forarbeider til kommentar 1960-62*): frutto tardivo d'una vita intera spesa a indagare l'antichità nordica nei suoi aspetti linguistici e letterari, storici, archeologici e religiosi.

Scolaro e poi (1908) successore del grande Sophus Bugge (1833-1907) alla cattedra di lingue e letteratura norvegese e islandese antica di Oslo, ereditò dal maestro, se non la larghezza d'orizzonti scientifici, certo la raffinatezza e la genialità del metodo, da lui poi utilizzato in una imponente produzione, di cui qui è solo possibile dare qualche cenno sommario.

Non c'è si può dire problema nella storia della filologia nordica alla cui intelligenza la sua spiccatissima personalità non abbia contribuito con gran copia di lavori e saggi, di articoli di rivista (celebri quelli in «Maal og Minne», in «Arkiv för nordisk filologi», in «Acta philologica scandinavica») di note: dalla runologia alla storia letteraria, dall'edizione di testi antichi alla toponomastica e alla storia della cultura. Collaboratore del Bugge nella prima grande raccolta e interpretazione delle rune norvegesi (*Norges indskrifter med de aeldre runer*, I-III, Kristiania, 1891-1924) segnò col suo studio sulla iscrizione runica di Eggjum (nel vol. III) una svolta decisiva nella storia della critica eddica, e, al tempo stesso, dette l'avvio a quegli studi sui nessi fra magia e poesia che dovevano dimostrarsi così fecondi di risultati in tutto il Nord.

Fra i contributi alla toponomastica e alla storia delle religioni vanno ricordati soprattutto *Hedenske kultminder...* (Kristiania, 1915) e *Aettegård og helligdom* (ivi, 1926), dove le vastissime conoscenze linguistiche etnografiche archeologiche folkloristiche permisero all'Olsen di gettare nuova luce su malnoti culti e riti pagani, e, in generale, di risalire a una visione storica, per quanto possibile, unitaria della più antica civiltà nordica. Anche allo studio della mitologia e della leggenda eroica dedicò ricerche specialistiche (dalla riedizione della celebre opera di P. A. Munch, *Norrøne gude-og heltesagn*, Kristiania, 1922, agli scritti raccolti nei volumi *Norrøne studier*, Oslo 1938, e *Fra norrøn*

filologi, ivi, 1949) mirando sempre, al di là dell'esegesi formale e delle singole osservazioni, alla comprensione profonda dei fatti di cultura.

Morto il suo maestro, aveva atteso da solo a mandare avanti le ricerche runologiche; e, ultimata recentemente la gigantesca impresa di raccogliere e interpretare tutto il materiale epigrafico norvegese in rune seriori, era nuovamente tornato, negli ultimissimi anni, al giovanile studio della poesia eddica e scaldica. Basterebbero quei pochi fascicoli cui abbiamo fatto cenno per testimoniare da soli della mirabile dottrina e dell'acume critico di Magnus Olsen nel campo della filologia eddica e scaldica; del suo vivissimo senso della lingua dello stile e della metrica antica; e soprattutto della sua eccezionale capacità di fare intravedere attraverso il frammentario materiale la personalità dei singoli poeti.

Con lui scompare uno dei più insigni rappresentanti di quella vecchia generazione di germanisti nordici, in cui l'erudizione e lo specialismo non andavano mai disgiunti dal gusto umanistico e dall'eredità della cultura classica.

Mario Gabrieli

LEONELLO VINCENTI

(8.2.1891-31.1.1963)

Con Leonello Vincenti, di recente scomparso a Torino la germanistica italiana perde un maestro amato e uno studioso di grande valore. Vincenti aveva ormai abbandonato l'insegnamento universitario per raggiunti limiti di età, ma era ancora nel pieno della sua attività scientifica: appena del novembre scorso è un suo saggio su « Heine satirico » di prossima pubblicazione.

Chi l'ha conosciuto da vicino sa dire quale fosse la ricchezza umana del suo carattere. A noi, che abbiamo potuto conoscerlo di persona solo fuggivamente, sarà lecito riproporre, in questo momento doloroso, almeno qualche linea di un ritratto del critico.

Quella di Vincenti è un'opera che si presenta con semplicità senza clamori o gonfiature, ma che a un attento esame rivela tutta la complessità della sua trama culturale e umana. Il lettore educato alle più recenti scuole (e anche mode) critiche rimarrà dapprima colpito ma poi anche avvinto e convinto dalla finezza dell'interesse psicologico che sorregge l'opera di Vincenti. Noi oggi forse daremmo a certe ricerche un indirizzo più rigorosamente storico e insieme stilistico, ma sta di fatto che in Vincenti quella ricerca del 'motivo', quella costante rievocazione dell'atmosfera psicologica si dimostrano sempre essenziali, sempre rivolte al nucleo poetico dell'opera. E a questa essenziale sobrietà che corregge e affina l'iniziale influsso farinelliano, non son certo estrane da un lato l'*habitus* filologico e dall'altro l'influsso crociano, in lui divenuto linfa vitale, libera da ogni schematismo scolastico.

I suoi interessi non astrattamente metodologici, ma pronti a rispondere con concrete ricerche all'affermarsi di nuove tendenze storiografiche, hanno certo contribuito al sorgere del nucleo più vivo della sua opera: lo studio del

barocco tedesco, dalla monografia su Silesio del 1931 ai panorami e alle ricerche particolari dei decenni seguenti.

Anche il teatro, che rappresenta l'altro filone dominante della ricerca di Vincenti, era in fondo tutt'altro che centrale rispetto agli interessi prevalenti nella germanistica accademica degli anni venti e trenta (diversa era però la situazione nel campo della critica *militante*). Certo in Vincenti si tratta, in sostanza, di un teatro concepito più come lettura poetica che come concreto fatto drammatico: e ciò non è senza significato, ma non si deve dimenticare che il primo critico di Vincenti in questo campo è il *Teatro tedesco del Novecento* del 1925, sorto da un vivo contatto col teatro più attuale di un'epoca di eccezionale rigoglio.

Altri però son gli autori che han caratterizzato gli studi teatrali di Vincenti: da Lessing al Goethe del *Prometheus*, da Raimund a Grillparzer, per non parlare dell'opera spesa per l'antologia *Teatro tedesco* cui aveva dapprima posto mano Giaime Pintor.

Tutti autori di alto significato culturale e spesso di grande talento teatrale anche se non sempre, salvo il Goethe prometeico, geni poetici di prima grandezza. Fra tutti spicca, come importanza nell'orizzonte critico di Vincenti, Franz Grillparzer che è divenuto il vero 'autore' del tardo Vincenti. La cosa può sembrare singolare, almeno in Italia, ma a noi sembra piuttosto significativa della personalità dell'uomo e del critico. E anche qui Vincenti, pur informatissimo sulla complessa problematica critica cui quella poesia ha dato origine negli ultimi decenni, ha preferito seguire una via tutta sua di lettura raccolta, partecipe e spregiudicata insieme.

Egli non era studioso indiscriminatamente 'disponibile' per esperienze critiche che non rispondessero a una sua necessità profonda. Certo il panorama dei suoi studi è vastissimo; pure è evidente un criterio selettivo non casuale. Si pensi per esempio al peso relativamente scarso che sembra avere un Goethe non nella sua cultura ma certo nella sua produzione: e questo in decenni in cui in Italia l'interesse germanistico sembrava concentrarsi sempre più intorno a Goethe. Si pensi, allargando il campo di osservazione, che nell'opera di Vincenti appaiono più di rado e più occasionalmente non solo gli autori più 'clamorosi' (ché ciò potrebbe essere segno soltanto di aristocratica riservatezza), ma proprio gli autori e le opere di più traboccante abbondanza lirica. L'interesse critico e la capacità rievocativa, in Vincenti così vivi e nativi, sembrano cioè essersi rivolti di preferenza ad autori in cui l'innegabile presenza della poesia apparisse come conquista ottenuta attraverso le vie faticose dell'intelletto o quelle sommesse del raccoglimento (ed ecco i due centri: Seicento e medio Ottocento, quest'ultimo in prevalenza austriaco e svizzero).

Orbene, anche questa preferenza, anche questa scelta, pur legate così strettamente a una determinata personalità, possono costituire una severa ma umana lezione in un tempo culturale che, come il nostro, è aperto a viaggi di scoperta finora intentati ma è anche esposto, più che mai, all'onda travolgente del frastuono e dell'effetto'.

Anche per questo il nostro saluto a Vincenti si vena di una nota particolare reverenza e di rimpianto.

Luciano Zagari

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

- « ACME », vol. XIV (1961).
 « Archiv für das Studium der neueren Sprachen », Jhrg. 112 (1960/61), H. 1-4.
 « The Arts and Education », the British Council (1959-1961), n. 19-48.
 « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur », Jhrg. 83 (1961), n. 1-4.
 « Beiträge zur Namenforschung », n. 1-3 (1961).
 « Bodleian Library Record », vol. VI, n. 6 (1961).
 « De Nieuwe Taalgids » (Utrecht), Jhrg. 54 (1961), H. 1-4.
 « Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte », Jhrg. 35 (1961), H. 1-4.
 « Durham University Journal », vol. LIV, I, N. S. vol. XXIII, 1 (1961).
 « Études Germaniques », 16^{me} année (1961), n. 1-4.
 « Euphorion », Bd. 55 (1961), H. 4.
 « Germanisch-Romanische Monatsschrift », N. F., Bd. XI (1961), H. 1-4.
 « German Life and Letters », vol. XIV (1961), n. 1-4.
 « Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden » (1960/61).
 « JEGP » (Journal of english and germanic philology), vol. 60 (1961), n. 1-4.
 « Journal of the American Oriental Society » (1961), vol. 81, n. 3, 4.
 « Language Learning », vol. XI, n. 2, 3, 4 (1961).
 « Leuvense Bijdragen », 50 (1961).
 « Manuscripta », 1961, n. 1-3.
 « Muttersprache », 1961, H. 1-12.
 « Neophilologus », 1961, n. 3, 4.
 « Philological Quaterly », vol. XL (1961), n. 2, 3, 4.
 « Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society », vol. IX (1961), n. 5, 6, 8.
 « A Quaterly of Fact and Opinion », Columbia University Forum (1961), vol. IV, 3.
 « The Review of English Studies » (1961), vol. XII, N. S., 45-48.
 « The Rice University Studies » (1962), vol. XLVIII.
 « Studia Germanica Gandensia », I (1959), II (1960), III (1961).
 « Studies in English Literature 1500-1900 » (1961), Rice University Press (1961), vol. I, n. 1, 2, 3, 4.
 « Tijdschrift van de vrije universiteit van Brussel », Jrg. 3 (1960/61), n. 1-4.

- «Verslagen en mededelingen van de koninklijke vlaamse academie voor taal- en letterkunde-Gent», 1961, n. 1-12.
- «Wirkendes Wort», Jhrg. II (1961), H. 1-6.
- «Wissenschaftliche Zeitschrift der E. M. Arndt Universität, gesellschafts-wissenschafts-sprachwissenschaftliche Reihe», n. 1, Jhrg. X (1961).
- D. Amzar, *Der walachische Fremdenroman J. F. Mayers* (Diss.), Mainz 1961.
- P. Arents, *Cervantes in het Nederlands*, Gent 1962.
- F. Babinger, *Eine unbemerkte holländische Grossansicht von Konstantinopel (um 1665)* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philhist. Kl.»), Göttingen 1962.
- D. Backenköhler, *Untersuchungen zur Gestalt Hagens von Tronje in der mittelalterlichen Nibelungendichtungen* (Diss.), Bonn 1961.
- P. Barbet, *Das Problem der Ehrfurcht im Werk H. Hesses* (Diss.), Mainz 1961.
- E. P. Bowman, *Prosper Mérimée Heroism, Pessimism, and Irony*. University of California Publications in Modern Philology, vol. 62, 1962.
- C. D. Brenner, *The Theatre Italien its Repertory, 1716-1793, with a Historical Introduction*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 63, 1961.
- F. Carmody, *Yvan Goll Jean Sans Terre. A Critical Edition with Analytical Notes*. University of California Publications in Modern Philology, vol. 65, 1962.
- P. Chiarini, *La letteratura tedesca del '900*, Roma 1961.
- J. Cohen, *Niederlandsche Sagen en Legenden*, Zutphen 1921.
- T. Dahlberg, *Mittelniederdeutsche Suffixabstrakta* («Göteborger germanische Forschungen», 6), Göteborg 1962.
- A. Deblaere, *De Mystieke Schrijfster Maria Petyt (1623-1677)*, Gent 1962.
- H. W. Decker, *Pure Poetry, 1725-1930* (University of California Publications in Modern Philology), vol. 64, 1962.
- K. A. Eckhardt, *Schwabenspiegel-Kurzform II. Zweiter Landrechtsteil-Lehnrecht*. Göttingen 1961.
- E. Edel, *Zu den Inschriften auf den Jahreszeitenreliefs der «Weltkammer» aus dem Sonnenheiligtum des Niuserre* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», n. 8), Göttingen 1961.
- W. Fenn, *Der Regisseur und Theaterleiter Erich Pabst*, München 1960.
- F. Ferrara, *Aspetti e tendenze della poesia vittoriana*, Napoli 1962.
- Festschrift der E. M. Arndt Universität zur Ostseewoche vom 9. Juli bis 16. Juli 1961*, Teil I, II.
- R. Foster Jones, *Ancient and Moderns. A study of the Rise of the Scientific Movement in Seventeenth-Century England*, Washington University Studies, St. Louis 1961.
- S. Ghirardini-Kurzweil, *Das Theater in den politischen Strömungen der Revolution von 1848*, München 1960.
- Handbuch Österreichischer Bibliotheken*, I, Wien 1961.

- K. Harris, *Beiträge zur Wirkung Fieldings in Deutschland (1742-1729)* (Diss.), Göttingen 1960.
- E. Hornung, *Die Grabkammer de Vezirs User* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», n. 5), Göttingen 1961.
- L. Indestege, *Een diets gebedenboek uit het Begin der Zestiende eeuw*. Gent 1961.
- R. Istock, *Die Wiedergewinnung mittelhochdeutscher Lyrik in Übersetzungen deutscher Romantikes*. (Diss.), Mainz 1961.
- Jaarboek van de Koninklijke Vlaamse Academie voor-Taalen Leeterkunde*, 1961.
- Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Übergangsbld. für die Jahre 1944-1960, Göttingen 1962.
- Jahrbuch der Dissertationen der philosophischen Fakultät der Rheinischen F. W., Universität zu Bonn* (hrsg. von H. Herter), Bonn 1957/58.
- M. Kaner, *Zola's La Bête Humaine. A Study in Literary Creation*. University of California Publications in Modern Philology, vol. 68.
- A. Kayser-Petersen, *Hugo von Montfort. Beiträge zum Gattungsproblem im Mittelalter*, München 1960.
- T. Klauser, *Das Ciborium in der älteren christlichen Buchmalerei* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», n. 7), Göttingen 1961.
- G. Kraatz, *Vers und Prosa. Entstehungstheorien zum deutschen und indischen Heldenepos*, München 1961.
- W. Krause, *Zum Namen der Lachs* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», n. 4), Göttingen 1961.
- L. Lelleik, *Der «Parnassier» Leconte de Lisle als Theoretiker und Dichter*, (Diss.), Bonn 1961.
- R. F. Lissens, *Benamingen van onze letterkunde in encyclopedieën en literaire lexicons*, Gent 1962.
- W. C. Maier, *Die Grundformen der menschlichen Existenz in den Romanen von John Steinbeck*, München 1960.
- A. Mante, *Ein niederdeutsches Gebetebuch aus der zweiten Hälfte des XIV Jhrts* («Lunder Germanistische Forschungen», 33), Lund 1960.
- V. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 62, 1962.
- C. Marlowe, *Due Drammi. Edward II e Doctor Faust*, a cura di S. Rosati Napoli 1961.
- D. Mehl, *Mitteilung und Monolog in der Lyrik G. Benns*, München 1960.
- G. Mensching *Das Groteske im modernen Drama dargestellt an ausgewählten Beispielen* (Diss.), Bonn 1961.
- S. C. Morley y R. W. Tyler, *Los Nombres de Personajes en las comedias de Lope de Vega. E studio de Onomatologia*, Parte I, II. University of California Publications in Modern Philology, vol. 55.
- K. P. Muschol, *Otto Julius Bierbaums dramatisches Werk*, München 1961.
- G. Neumann, *Der niedersächsische Ortsname Göttingen* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen»), Göttingen 1962.
- H. Neumann, *Neue Fragmente aus dem verschollenen Anfang der westflämischen «Spiegel der sonden»* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen»), Göttingen 1962.

- M. Nijhoff, *Verzameld Werk*, Amsterdam 1961.
- M. E. Novak, *Economics and the Fiction of Daniel Defoe*, English Studies, University of California, Berkeley and Los Angeles 1962.
- H. Pape, *Die gesellschaftlich-wirtschaftliche Stellung F. G. Klopstocks*. (Diss.), Bonn 1962.
- R. van Passen, *Toponymie van Kontich en lint*, Gent 1962.
- M. Pensa, *Un sacerdote dell'assoluto: Gottfried Benn*, Bologna 1960.
- M. Pensa, *Stefan George*, Bologna 1961.
- M. Pensa, *L'uomo del Nord*, Bologna 1961.
- G. M. Pflaum, *Geschichte des Wortes «Zivilisation»*, München 1961.
- I. Putter, *The Pessimism of Le conte de Lisle*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 42, 1961.
- P. R. Robert, *Jean Giono et les Techniques du Roman*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 56, 1961.
- N. Rocco-Bergera, *John Ford* (Istituto di Filologia Germanica Università di Trieste, n. 4), Trieste 1962.
- F. R. Rogers, *The Pattern for Mark Twain's Roughing it. Letters from Nevada by Samuel and Orion Clemens 1861-1862*, collected and edited with an Introduction by F. R. Rogers. English Studies, University of California, 1962.
- W. Rölli, *Das Bild des Volkes bei Gottfried Keller* (Diss. Univ. Basel), Winterthur 1960.
- S. Schott, *Kanais-Der Tempel Sethos I im Wadi Mia* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», n. 6), Göttingen 1961.
- W. Schrubring, *Sahajananda und die Svani-Narayaniyas, eine reformierte brahmanische Gemeinde* («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen»), Göttingen 1962.
- E. Schulte, *I ritmi della poesia inglese*, Napoli 1962.
- I. Silver, *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, Washington University Studies, St. Louis 1961.
- W. H. Strasser, *Jeremias Gotthelf als Satiriker* (Diss. Univ. Basel), Bern 1961.
- J. Stummvoll, *Manuscripts et livres imprimés concernant l'histoire des Pays-Bas 1475-1600*, Bibliothèque nationale d'Autriche, Bd. 33, Bruxelles 1962.
- Ter Braak-Du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*, Amsterdam 1962.
- F. Tretter, *Die Frage nach der Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann*, München 1961.
- A. P. L. Vermersch, *De Taalschat van het Laat-Middel nederlandse «Kuerbone van Werwerke»*, Gent 1962.
- A. Vermeylen, *Verzameld Werk* (Bd. 1-6), Brussel 1952.
- V. van Vriesland, *Het Werkelijkheidsgehalte in de letterkunde*, Amsterdam 1962.
- E. Weigel, *Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert, 1817-1900* (Diss.), München 1960.
- F. Wild, *Drachen im Beowulf und andere Drachen*, Wien 1962.

