

ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

ANNALI

*SEZIONE GERMANICA*

VI

NAPOLI 1963

ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA  
diretta da Mario Gabrieli

VI

dicembre 1963

INDICE

Miller E. S., <i>Perceiving and imagining at plays</i> . . . . .	p. 5
Schwab U., <i>Die Reimrede der zwölf Meister von den Früchten der Messe</i> . . . . .	13
Schulte E., <i>Henry Crabb Robinson, Goethe e l'Hyperion di Keats</i> . . . . .	65
dell'Agli A. M., <i>Postilla a Doderer: I « Merovingi »</i> . . . . .	83
Sanna V., <i>Considerazioni intorno a « The Turn of the Screw »</i> . . . . .	101
Plant D., <i>The Dialect of North Staffordshire</i> . . . . .	139

Recensioni:

Sawyer P. H., <i>The Age of the Vikings</i> , E. Arnold, Londra 1962 (M. Gabrieli) . . . . .	155
Brøndsted-Kristensen, <i>Dansk Litteratur</i> , Gyldendal, Copenaghen, 1963 (M. Gabrieli) . . . . .	157
Dale I. A., <i>Norsk litteraturhistorie</i> , Cappelen, Oslo, 1962 (M. Gabrieli)	158
Fehrman C., <i>Hjalmar Gullberg</i> , Norstedts, Stoccolma, 1958 (M. Gabrieli) . . . . .	158
Lidman S., <i>L'uccello della pioggia</i> , Rizzoli, Milano, 1963 (M. Gabrieli)	160
Heine H., <i>Poesie</i> tradotte da F. Amoroso; Ricciardi, Milano-Napoli 1963 (R. Schott) . . . . .	161
Krogmann W., <i>Der Dichter des Nibelungenliedes</i> , Berlino 1962 (L. Mancinelli) . . . . .	162
Amoretti G. V., <i>Saggi critici</i> , Bottega d'Erasmus, Torino, 1962 (L. Mancinelli) . . . . .	165
Richter H., <i>Franz Kafka. Werk und Entwurf</i> , Rütten & Loening, Berlino, 1962 (N. Honsza) . . . . .	167
Lüders D., <i>Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts</i> , Tübingen, 1962 (P. Pfaff) . . . . .	168
Tecchi B., <i>Le fiabe di E. T. A. Hoffmann</i> , Firenze, 1962 (A. dell'Agli)	170
Tecchi B., <i>Mörke</i> , Caltanissetta-Roma, 1962 (A. dell'Agli) . . . . .	170
Baioni G., <i>Kafka. Romanzo e parabola</i> , Milano, 1962 (A. dell'Agli)	173

Necrologio:

Carlo Grünanger (L. Zagari) . . . . .	177
---------------------------------------	-----

Pubblicazioni ricevute . . . . .	179
----------------------------------	-----

Per ritardo postale, vari contributi stranieri che dovevano essere inclusi nel presente volume, troveranno posto nel prossimo.

N.d.R.

AIQN

SEZIONE GERMANICA



ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

# ANNALI

*SEZIONE GERMANICA*

VI

IST. UNIV. ORIENTALE  
N. Inv. 59056  
Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1963

PERCEIVING AND IMAGINING AT PLAYS<sup>1</sup>

"... Juliet bleeding, warm, and newly dead." Does the watchman touch her? He says she's warm. You the audience see what he and the boy see. But you only imagine Juliet warm, touch her with only your mind's hand. Francisco says to Bernardo, "... 'tis bitter cold, And I am sick at heart." You hear what he says. They feel the cold. You only imagine it, feel it with your mind's body. Hamlet asks Horatio, "Dost thou think Alexander looked o' this fashion in the earth?" Horatio answers "E'en so." Hamlet asks, "And smelt so? pah!" He puts down the skull. Like him and Horatio, you see it. He smells it. Whether Horatio does, you don't. You smell it with only your mind's nose. Movies used to be just "seeies." Now they're "seeies," "hearies," and even "smellies." In *Brave New World* there are "feelies." But plays are just "seeies" and "hearies." You the audience really see and hear but can touch, smell, and taste with only your mind.

Having taken the skull and said "Alas, poor Yorick!" Hamlet continues,

I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where are your jibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chap-fallen? Now get thee to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come; make her laugh at that.

---

<sup>1</sup> Condensed from the Phi Theta Kappa address, Commencement, 1962, Stephens College, Columbia, Missouri.

Like Hamlet and Horatio, you the audience see the jaw where the lips hung. But you don't see the lips. Neither do they, except like you in imagination and Hamlet in memory also. Neither you nor they see Yorick carrying a boy pickaback or setting the table roaring or my lady painting herself. Other than the skull you see only Hamlet and Horatio. You and Horatio hear only Hamlet's words. The lips and pickaback are somewhat like what they would be if you, Horatio, and to an extent Hamlet, who remembers them, were reading about them.

When the queen tells about Ophelia's drowning, you, the king, and Laertes see and hear her talking, nothing more. The drowning itself is like the lips, not the jaw. It seems more story than play. If it were movie, you the audience would see and hear the queen start, as in the play, but as she said, "There is a willow . . .," there would be a fade-out. Although you would keep hearing her, you wouldn't see her. You would see instead the willow and brook, see Ophelia fall in and float along held up by her clothes, and hear her splash as she fell in and sing as she floated along. This part of the movie would seem more "drama" than this part of the play actually is. Plays are a combination of "jaw" and "lips" — of your really perceiving and only imagining. But some go more either way than others do. It might be reasoned that all ought to go as far as stage allows toward really seeing and hearing and, if stage allowed, really smelling, as in the "smellies," and feeling, as in the "feelies." It might be reasoned that, consequently, movies are more "drama" than plays are, since they go more this way than plays can.

Take *Oedipus Rex*. At a movie made from it you the audience could see all the events in whatever particular the director wanted: the king and queen being warned by the oracle, their giving the baby to the shepherd, his wounding the baby's feet, the baby growing up in Corinth, the chariots meeting, the wedding, etc. Actually you see none of these but only the palace door in Thebes, Oedipus and the queen coming out and going in, Creon in front of the door on his return from the oracle, the blind prophet prophesying, shepherds answering questions, Oedipus parting from his daughters after he has blinded himself, and maybe a few more things. The play is like a court, where you see only the witnesses, jury, judge, lawyers, and criminal but only hear about the crime.

The play seems more lips than jaw, more imagining than perceiving.

It has a short and long time and a little and big place. The short time is the time between Oedipus's coming out the door to address the people and his parting from his daughters. This seems continuous, perhaps no longer in the fiction of the play than on the stage, somewhat more than an hour. The long time is the time between the parents' being warned before the birth of Oedipus and his parting from his daughters. This is long enough for him to be born, grow up, become king, and have four children. The little place is in front of the door. The big place includes not only Thebes but Delphi, the mountain side where the shepherd takes the baby, Corinth, and the place where the three roads join. You the audience see and hear most things in the short time, though not all. For example, you don't see the queen hanging herself and Oedipus blinding himself. You see the little place. The short time and little place go toward jaw. But you only imagine the long time and big place. They go toward lips.

In contrast take *Death of a Salesman*. It also has short and long time and little and big place (but to avoid complication I'll avoid place except parenthetically). In the short time Willy Lohman, the salesman, returns to his home in Brooklyn unexpectedly at night. That morning he started out on a selling trip in his automobile. But he explains to Linda, his wife, that he couldn't keep his mind on his driving, feared an accident, so has returned. You the audience learn from the dialogue that he has been a salesman for the same firm most of his life. Now, past sixty, he has been taken off salary and put on straight commission. He and Linda are poor. They hardly can keep up paying on things almost worn out—household things and the house itself. They have two sons, Biff and Happy. These are getting past being young men. They are home temporarily. Biff has been wandering around out west, doing a little of this and that, never sticking at anything longer than a little while, then coming back home every once in a while, as now. Happy is an assistant of an assistant in some firm in New York. He has an apartment of his own, chases girls, and spends all he makes. The sons have never helped their parents. But tonight everybody decides on a new start tomorrow. Willy will ask to be taken off the road and put to

selling in New York, where he won't have to drive. Biff will see a man he used to work for and float a loan of ten or fifteen thousand. With it he and Happy will go into partnership selling sporting goods. Then tomorrow night father and sons will celebrate at a restaurant. But when Willy asks to be taken off the road, he is not only refused but fired. Biff might as well not have seen his old employer. At the restaurant the sons chase off with two prostitutes. Willy comes home alone. Late in the night, after the boys have come home, he drives off in the automobile to wreck it and to kill himself, supposedly to let the family collect his insurance.

This short time lasts from one night to the next—from Willy's driving home to his driving off to kill himself. The long time lasts a dozen or more years. It concerns Biff perhaps more than Willy. Biff is a high school football hero, has football scholarships offered him at several universities, but flunks mathematics his last year in high school, and can't be admitted to any university unless he passes it. He can do this by going to summer school. But between the end of high school and the beginning of summer school he goes to Boston to see his father, who is on a selling trip. He finds him in a hotel room with a woman. He doesn't go to summer school or university, but wanders, gets a job, gets fired for petty theft, wanders, comes home, wanders.

Both times go toward jaw. You the audience really perceive events not only in the short time, as at *Oedipus Rex*, but in the long time also. This is possible because of what would be called episodes if the play were an epic or flashbacks if it were a movie. That is, the action drops back from an event in the short time to an event in the long time, then moves forward to another event in the short time, and so on. Such shuttle between times (as between little and big place) is possible because of the stage. It's like the stage in *Desire Under the Elms*—a whole house with no wall on the side toward you the audience. You see into Willy's house from the back—into the kitchen, the bedroom of Willy and Linda, and, above, the bedroom of the sons. The apron of the stage is the backyard. Action not at the house (the little place) is "located" simply by a piece of stage property moved onto the apron, which, for the moment, ceases to be the backyard and becomes the office of Willy's boss or the restaurant (or other part

of the big place). A tape-recorder pushed onto the apron by the boss makes it his office. A table carried on by a waiter makes it the restaurant. These are in the short time. But by similar scenes without scenery but with property you perceive events in the long time as really as in the short. You see Willy and his sons starting to a football game years ago when Biff was a football hero. You see Willy and his woman in the hotel room and Biff discovering them there. In that both times (and both places) go toward perceiving, the play, in contrast to *Oedipus Rex*, seems more jaw than lips.

Further, you get Willy's inside awareness. At a movie you can get inside awareness as easily as outside. You see Mary get into bed and go to sleep—outside awareness. Then as easily you see the dream she has—inside awareness. But at a play normally you get only outside. You can know what the characters think and feel only by signs—only by what they do and say on the stage. Dramatists always have been trying tricks to make you get inside awareness—the illusion of being inside the characters as you're inside yourself. Among these tricks are the aside, the soliloquy, the chorus, the putting on and taking off of masks, and the splitting of a character into several characters, as in *Everyman*. But *Death of a Salesman* goes on to ambiguity between outside and inside awareness. You have together your own outside awareness of the long time and Willy's inside awareness of it during the short time. You don't keep straight whether the long time consists of factual episodes direct or is simply Willy's remembering things from the long time during the short time. The ambiguity comes from several devices. One of them is Willy's talking to himself. This is not aside or soliloquy or the kind of thinking aloud that's in *Strange Interlude*. His wife and sons overhear him. For instance, the night the short time begins Willy is by himself in the parlor, where you can't see him. The sons have been talking upstairs, where you do see them. Willy in the short time in body is in the long time in mind:

Willy: You gonna wash the engine, Biff?

Happy: Shh! You hear that?

Biff: Doesn't he know Mom can hear that?

Willy: Don't get your sweater dirty, Biff!

Happy: Isn't that terrible? Don't leave again, will you? You'll

find a job here. You gotta stick around. I don't know what to do about him, it's getting embarrassing.

Willy: What a simonizing job!

Biff: Mom's hearing that!

Willy: No kiddin! Biff, you got a date? Wonderful!

Also the stage helps you get Willy's inside awareness. The direction for staging at the beginning of the text of the play says that you the audience "see a solid vault of apartment houses around the small fragile-seeming house. An air of the dream clings to the place, a dream rising out of reality . . . The entire setting is wholly or, in some places, partially transparent." The apartment houses represent, in a way, reality. They represent the short time and help give you an outside awareness of Willy. But his small, fragile, transparent house represents a dream. It represents the long time blended with the short in Willy's mind and helps you get his inside awareness. In the action of the short time the characters go in and out of the house through a door on the left, as if the house on the stage had a wall they couldn't go through. But in the long they pass freely through this wall that isn't there as if they weren't there either. Willy's short-time outside awareness, which is reality, may be accompanied by one kind of lighting (and music) and his long-time inside awareness, which is a dream, by another kind. With your real eyes you the audience see what Willy only imagines he sees—his dead brother Ben, for example. You come close to feeling Juliet warm, as it were, close to kissing the lips that used to hang on the jaw, and, like Hamlet's, your gorge rises, for you feel yourself getting like Willy.

*Death of a Salesman* ought to be better than *Oedipus Rex* since you perceive more at it, but is it? Plays all imagining wouldn't be "drama" at all but only "book" better read. *Prometheus Unbound* and *Pippa Passes* are near this. But even if plays tend toward imagining, seeing them is utterly another kind of thing from just reading them. You the audience always really are seeing something even if not what the plays are about right then. Though you don't see Ophelia drowning, you do see and hear the queen talking. Though you don't see Yorick's lips, you do see his jaw. It's a connection between Hamlet's seeing and not seeing that makes his gorge rise and maybe yours. And

please consider how little you see at *J.B.*, which is scanty jaw, yet how much you hardly can help thinking you see; how little yet how much at a reading of *The House of Bernarda Alba* or at *Christ in the Concrete City*, where you see, as it were, Christ nailed to the cross, but there are no nails, no cross, no Christ. Ought plays be all perceiving? Could they? This would mean at least that the characters could talk about only those things which you the audience really could see with your real eyes while you really heard with your real ears the characters talking about them.

E. S. MILLER

DIE REIMREDE DER ZWÖLF MEISTER VON  
DEN FRÜCHTEN DER MESSE

1. Im Kommentar zu meiner Ausgabe der Priesterlehre von Hans Zukunft<sup>1</sup> (aus der ersten Hälfte des 15. Jh.s) habe ich darzulegen versucht, wie dieses Gedicht den Grundgedanken der *Instructio Sacerdotis* Bernhards verpflichtet ist<sup>2</sup> und wie es sich andererseits durch die volkstümliche Interpretation einreicht in den bunten Reigen der spätmittelalterlichen Andachtsliteratur. Zu dieser gehören eben auch die Traktate über die *Utilitates Missae*, die in den verschiedensten Formen in den Messe- und Stundenbüchern vom 14. bis zum 16. Jahrhundert überliefert sind. Dass Prägungen aus diesem Bereich hinübergewirkt haben auf das Gedicht des Reimers Hans Zukunft, habe ich nachgewiesen (vgl. den Kommentar zu v. 64 und 164 ff.). Die Verknüpfung wird noch deutlicher, wenn man die einzelnen Stücke einer theologischen Sammelhandschrift, wie etwa des Clm 26942<sup>3</sup> in ihrer (durch innere und äussere Gründe bestimmten) Folge betrachtet. Ich nenne die Hauptteile der Handschrift: der *Tractatus de Passione Christi* von Nicolaus Engelschalck, aus dem Jahre 1477 (fol. 15 r–273 v), der umrahmt wird von einer Aufzählung der *species*, die von der Kommunion auszuschliessen sind (fol. 3 r–8 v; fol. 274 r–290 r). Es gehen voraus und folgen Predigten und kleinere Traktate (fol. 1 r *De conceptione B. V. Mariae*; fol. 291 r *Officium seu missa de corona Domini* und Predigten; fol. 305 r *Tractatus de arte moriendi*; fol. 321 *De morte et tentationibus Diaboli*, usf.). Die Liste der von der

<sup>1</sup> In: «AION», Sezione Germanica, V (1962), S. 95–134.

<sup>2</sup> *Ibd.*, S. 97 und 125 ff.

<sup>3</sup> Bei den Mitteilungen aus den Hss. waren folgende Grundsätze massgebend: Unterscheidung von *uv*, *ij* nach dem Lautwert; Auflösung lateinischer und deutscher Abbrüviaturen; / steht für das Zeilenende in der Hs.



Kommunion Auszuschliessenden wird durch drei kleinere Stücke unterbrochen: a) fol. 286 v–287 r *Beweis, dass das Gute mit Werken zu tätigen und willentlich zu geschehen sei* (Inc.: *Queritur si quis a malo abstinet et non faret aliquid bonum an salvaretur . . .* Expl.: *Nullum bonum nisi voluntarium*); b) fol. 287 r–287 v *Spruch von der Würde des Priesters*, der in nuce das Werkchen von Hans Zukunft enthält und S. Bernhard zugeschrieben wird. Ein schöner Beweis nicht nur für die Stichhaltigkeit der in meinem Kommentar zu Hans Zukunft aufgezeigten Parallelen, sondern besonders auch für die fluktuierende Form volkstümlicher Didaktik im späten Mittelalter und für das Schwanken zwischen Latein und Deutsch in ihrem schriftlichen Ausdruck: *Hec sunt verba ad omnes prelatos canonicos et sacerdotes sancti Bernhardi. O vos sacerdotes dei vos tangunt sermones miei Magne estis dignitatis agnum dei vos tractatis Quem Jeremias ore prophetavit Johannes digito monstra vit Maria in ventre portavit Omnes tres antequam nati sunt sanctificati O quam sanctus debet esse qui habet agno pre esse Non ore prophetare sed ore sumere et manducare Non digito monstrare sed manibus tractare* || fol. 287 v || *non ventre sed debet portare in mente*<sup>1</sup>. Nach einer freien Zeile schliessen sich daran unmittelbar ohne Überschrift die *Duodecim virtutes missae* an (c: fol. 287 v–289 v). Sie sind lateinisch abgefasst und von einer deutschen Übersetzung begleitet; die einzelnen *dicta* werden von zwölf Autoritäten bekräftigt<sup>2</sup>.

A (rote über 4 Zeilen gezogene Initiale) *Vdire missam cum devocione | confert duodecim virtutes seu | utilitates. Czw tewsch: Hören mess mit andacht pringint zwelff | nütz.*

*Egregius doctor Bernhardus*

*Audire missam cum devocione magis | prodest homini quam totam terram illam dare | pauperibus quam solvere posset precio calriori*

*Theusch*

*Mess hörn mit andacht frumbt mer | dem menschen, wann dasz er ein gantz | iare ertreich umb gantz güett chäufft | und das den armen lewtten gäb*

<sup>1</sup> In dieser Form ist der Schluss natürlich unsinnig. Dem *non ventre portare*, das sich auf Maria bezieht, müsste die grössere Würde des Priesters folgen, eingeleitet durch *sed*.

<sup>2</sup> Der elfte Spruch, der sonst S. Chrysostomus zugeschrieben wird, ist hier vergessen.

*Sanctus Jeronimus dicit*

*Si quis audit missam cum devocione | et pro animabus fundit preces, sive oraciones | pro quibus quilibet talia obligatur, interim anime omni pena purgatori carent | et gaudio maiori consolantur.*

*Czw tewsch*

*Ob yemant mess hört mit andacht | und pitt in seinem gepett für dye selben|sele da er sich schuldung ist für czw bitten || fol. 288 r || Dy selben sele enpern dye weil des feg|feuer und haben grössleich frewd davon.*

*Sanctus Ambrosius*

*Quidquid homo comedat postquam audi|erit missam magis convenit sibi et sue | nature, et plus confortat eum quam | ante illam.*

*Tewsch*

*Alles dasz der mensch ist wenn er mess | gehört hat das ist seiner natur nützer | und chrefüggleicher will mer denn | vor der mess.*

*Sanctus Augustinus*

*Interim quo homo audit missam cum de|vocione, non senescit nec abreviantur dies eius in hac constitutione.*

*Tewsch*

*Dye weil der mensch mess hört | mit andacht, so wirt er nichts alter | noch sein tåg werden iem nichts ge|kürzet.*

*Sanctus Paulus Apostolus*

*Audire missam cum devocione precellit | omnes alias oraciones. Quia Jesus Cristus | est caput omnium nos quam membra ipsius, | quia missa est memoria mortis cristi. Et ideo precellit omnes alias ora|ciones.*

*Tewsch*

*Mess hören mit andacht über trifft || fol. 288 v || alle andrew gepet. Wann warumb | got ist das hawp und wir seine gellider Und dye mess wirt gesproch|en in der gedächtnüss cristi. Und | da von so ist das pileich das dye me|ss übertreff alle andrew gepet.*

*Venerabilis Beda dicit*

*Mulier pregnans audiens missam | cum devocione Si contingit illam | parere absque magno dolore pariet.*

*Tewsch*

*Eyn frau dy mess hort mit andacht | ob es sich also geschickt das si den | selben tag gepert, so gepert sy an | grossen smertzen.*

*Sanctus Lucas*

*Peccator contritus de peccatis suis | sufficienter, Si audit missam cum devo|cione Et si illa die moriatur, sacramenta ecclesiastica dicitur obtinere.*

*Tewsch*

*Eyn sunder der rew hat gevangen | über sein sünd Und ist das er mit an|dacht mess hört, Und ob er des selben | tag stirbt, So spricht man das er hab | dye sacrament der heyligen kristen|leichen kirchen. || fol. 289 r ||*

*Sanctus Matheus ewangelista dicit*

*Si quis missam integram devote audi|erit, interim non incidit in mortale | peccatum. Et si aliqua de venialibus | comiserit, dimittentur ei.*

## Tewsch

Ob yemant ein gancze mess hört mit | andacht dye weil velt der selbig nicht  
| in todtsündt. Und ob er ich peget oder | pegangen hat läszlich sündt, dye werden  
| iem vergeben.

## Sanctus Johannes evangelista dicit

In qualibet missa una anima de purgato|rio liberatur. Et peccator unus convertitur  
| et iustus a mortali lapsu defenditur.

## Czw tewsch

In ainer iegleichen mess so wirt ein | sele erlöst aus dem fegfewer. Und | ein  
sünder wirt bekert von seinen sünden. Und ein gerechter wirt wehüet vor tödlichem  
vall.

## Magister Anshelmus

Una missa in vita devote audita plus extinguit peccata, quam mille post mortem.

## Czw tewsch

Eyn mess dy der mensch hört mit | andacht dy weil er lemtig ist, ist | iem  
grosserew abnemmus der sünden | denn tausent mess nach des menschen todt.

## Illuminator ecclesie Gregorius

Audire missam cum devocione allenat | pondus peccati vivorum, Defunctis |  
penam mitigat.

## Czw tewsch

Mess hören mit andacht ringert | dy purd der sünden der lemtigen Und senfft-  
müetigt den toden | dye pein.

(Danach Spatium von 7 Zeilen und ohne Übergang die Fortsetzung der Liste der nicht zur Kommunion Zulässigen [vgl. oben]: *Item non habentibus discretionem | ut sunt pueri vel senes stulti ...*).

2. Der lateinischen Prosafassungen ähnlicher Art sind Legion. Sie reichen über Zusammenstellungen von 4, 6 und 7 *utilitates missae* über zehn- und zwölfteilige Formeln zu kunstvoll ausgeklügelten Schemata, die bis zu 21 Messefrüchte enthalten. Entstehungsort dieser Verzeichnisse sind Messepredigten und Messtraktate, Auslegungen der einzelnen Teile oder Handlungen der Messe, auch in allegorischer Manier, die vom 13. Jh. an immer häufiger werden. Was sich darunter an Deutschem findet, ist also zunächst Übertragung des lateinischen Vorbildes; später gibt es auch selbständige Fassungen, oft in veränderter Form, in den vielgestaltigen Andachtsbüchern des späten Mittelalters.

Die deutsche Reimfassung der Zwölf Messefrüchte, und zwar in der besonderen Art, die jeden der zwölf Sprüche einem Apostel oder Kirchenväter in den Mund legt, ist schon aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. s überliefert. Die hier schon – wohl unter Einwirkung mündlicher Überlieferung – zersetzte Textgestalt

erlaubt es, das Original in die erste Hälfte des 14. Jh.s hinaufzurücken. Eine Einzelfassung, sowohl handschriftlich als auch in zwei Inkunabelausgaben erhalten, zeigt eine leicht veränderte Recension<sup>1</sup>. Es ist das Verdienst Fr. Falks, in seiner kleinen Abhandlung über *Die deutschen Messeauslegungen von der Mitte des 15. Jh.s bis zum Jahre 1525*<sup>2</sup> zum ersten Mal auf die Inkunabelausgaben der Reimrede hingewiesen zu haben. Adolph Franz konnte sich für sein Buch *Die Messe im deutschen Mittelalter* diesen Hinweis zunutze machen und um weitere Funde vermehren. Soweit ich sehe, hat bis jetzt überhaupt nur Franz (im zweiten Abschnitt seines noch immer nützlichen Buches) sich um dieses Genre gekümmert und die lateinischen und deutschen Verzeichnisse, Sprüche und Reimreden einer eingehenderen Behandlung unterzogen. Doch richtete er seine Aufmerksamkeit vor allem auf die « Bedeutung des hl. Opfers für das religiöse Tun und Denken des Volkes »; die Messe war ihm « in ihren Beziehungen zum Volksleben » und erst in zweiter Linie als Gegenstand der Literatur beachtenswert. Und die literarische Form des in erstaunlicher Fülle herbeigebrachten Materials konnte dabei kaum interessieren, das Inhaltliche musste vor allem herausgestellt werden, und so sind die einzelnen Curiosa nur fragmentarisch oder andeutungsweise zitiert. Deshalb schien es mir nicht unwichtig, die von Franz genannte, aber nur in ihren Anfangsversen abgedruckte *Reimrede der zwölf Meister von den Früchten der Messe* ganz und in ihren beiden Recensionen vorzustellen.

Bevor ich auf die Überlieferung der Reimrede und auf die Textgestaltung zu sprechen komme, ist es angebracht, einige Bemerkungen zum Verständnis des Textes vorzuschicken<sup>3</sup>.

3. Die Zwölfzahl ist bei diesen Verzeichnissen recht häufig. Verantwortlich dafür mag der leicht herstellbare Bezug zu den zwölf Früchten des Lebensbaumes der Apokalypse sein<sup>4</sup>. Der Brauch, jeden der zwölf Artikel des Apostolicums einer Autorität

<sup>1</sup> Dazu ausführlich unten, S. 22 ff.

<sup>2</sup> Köln 1889, S. 38 f.

<sup>3</sup> Im Übrigen verweise ich auf das zweite Kapitel bei Franz, op. cit., Freiburg 1902.

<sup>4</sup> Off. 22, 2. Mitten auf der Gasse und an beiden Seiten des Stroms stand Holz des Lebens, das trug zwölfmal Früchte und brachte seine Früchte alle Monate ...

zuzuschreiben, hat vielleicht auch auf die Gestaltung unserer Form eingewirkt, daneben sicher mnemotechnische Gründe und das Bestreben, den einzelnen Lehren ein eigenes Gesicht zu verleihen. Das war besonders bei den volkssprachlichen Fassungen<sup>1</sup>, die stark propagandistischen Charakter tragen, wichtig. Auch der Reim ist eine Gedächtnisstütze und erleichtert die mündliche Verbreitung der Formeln. Die dramatische Art der Verkündung durch den Mund der zwölf Meister erinnert an die Prologe zu den Weltgerichtsspielen, wo nacheinander Propheten und Kirchenlehrer als Praecursoren auftreten<sup>2</sup>. Wie dort so haben auch hier die Sprüche der einzelnen 'Lehrer' nur ganz lockeren oder für uns gar nicht mehr zu durchschauenden Zusammenhang mit ihren Schriften. Bezeichnend für dieses Verhältnis ist etwa, dass ausgerechnet Beda Venerabilis das *dictum* zugeschrieben wird, wonach schwangeren Frauen, welche am Tag ihrer Niederkunft andächtig einer Messe gelauscht haben, eine leichte Geburt beschert werden soll (vgl. unten Spruch VII in B; Spruch VI in VCAMN). In Bedas Schriften findet sich kein ähnlicher Gedanke. Wohl aber läuft unter dem Namen Bedas während des Mittelalters ein kleiner Traktat *De nativitate infantium*<sup>3</sup> und Beda gilt als der Verfasser der *IV libri elementorum philosophiae*, deren letzter Teil eine Art Hebammenkunst darstellt.<sup>4</sup> Das war also wohl der Grund, den

<sup>1</sup> Ein Zwölferverzeichnis enthält *Ein altprovenzalischer Traktat aus dem 14. Jh. über die hl. Messe* (hrsg. P. F. Löhner OSB, im Jahresbericht Maria Einsiedeln 1924), S. 26, und zwar gegen Ende, gleichsam als ermunternde Ermahnung. Als Autoritäten werden angeführt: Augustin, Bernhard und Chrysostomus.

<sup>2</sup> Vgl. R. Klee, *Das mhd. Spiel vom jüngsten Tage*, Marburg 1906, S. 69 ff. Die Praecursoren, die sich im Prolog des Speiles jeweils selbst vorstellen, sind: Joel, Sophonias, Gregorius, Job, Hieronymus.

<sup>3</sup> Bedae Presbyterii *De nativitate infantium libellus* (MPL 90, col. 959 f.) enthält ein *Prognosticon* über die Zeit der Schwangerschaft (nach dem Geschlecht des Kindes), eine kleine Anatomie, eine Art Horoskop, welches den Charakter des Kindes nach dem Wochentag seiner Geburt bestimmt.

<sup>4</sup> MPL 90, 1071. Das vierte Buch ist eine Abhandlung über Empfängnis und Geburt mit folgenden Unterabteilungen: *De spermate. De tempore convenientie coitui. De matrice. De causa sterilitatis. Utrum virile sperma solum conceptioni sufficiat. De menstruo. Unde cum animalia ex quo nati sunt vadant homo vexo non. Ubi concipiatur masculus, ubi femina. De operationibus. Qualiter puer pascatur in utero. De nativitate. Quare nati in septimo mense vivant, in octavo non.*

Namen Bedas als Autorität da herbeizuziehen, wo von Schwangerschaft und Geburten die Rede war<sup>1</sup>.

Feiner sind die Zusammenhänge da, wo das Allegorische dazwischentritt. Die fünfte Messefrucht ist die *efficacitas* des Gebetes bei der Messendacht, die deshalb die Bittkraft aller anderen Gebete übersteigt, weil sich das Messegebet zu den übrigen Gebeten verhält wie das Haupt zu den Gliedern. Die Beweisführung beruht auf folgender Gleichung: *Jesus Christus est caput omnium. nos quam membra ipsius. quia missa est memoria mortis Christi. et ideo precellit omnes alias oraciones*<sup>2</sup>. Die Autorität des Apostels Paulus erklärt sich also aus dem bekannten Gleichnis im ersten Korintherbrief<sup>3</sup>, wo die Kirche als Leib und Glieder Christi bezeichnet wird. In anderen Verzeichnissen erscheint dieser Spruch an erster Stelle, in wieder anderen wird er mit folgender Variation dem Augustin zugeschrieben: *Quinta virtus est sicut dicit Augustinus, quod una oracio capitis plus valet oracione omnium membrorum, quia missa est oracio Christi et nos membra eius*<sup>4</sup>. Diese Beweisführung von der Messe als Haupt aller Gebete ist nicht in unsere Reimfassung eingegangen, sondern wird nur angedeutet. Vers 102 heisst dort ganz unvermittelt: *Christus ist unser haubt – wir seint seine gelid*, ohne Bezug auf den vorhergehenden Inhalt des Spruches. Der Gedanke blieb also als Relikt stehen, wurde aber nicht mehr in seiner allegorischen Realität begriffen und wirkt nun rätselhaft zusammenhanglos.

4. Es lässt sich beobachten, wie bei unserer propagandistisch eingestellten Reimrede der unmittelbare Nutzen des Messehörens in den Vordergrund gerückt wird. Besonders zwei Früchte werden herausgestellt: Gott gewährt die Bitten auch um irdische Güter, wenn sie während der Messe vorgebracht werden, und: kein plötzlicher Tod kann denjenigen unvorbereitet heimsuchen, der am Tag seines Sterbens andächtig einer Messe beigewohnt hat. Diese beiden Punkte werden in der Reimrede nicht nur einmal, sondern sogar mehrfach erwähnt: vom seligen Sterben handeln v. 34 ff;

<sup>1</sup> Vgl. auch Franz, a.a.O., S. 67.

<sup>2</sup> So in dem oben zitierten Verzeichnis des Clm 26942.

<sup>3</sup> 1. Kor. 6, 15; 1. Kor. 12, 12–27; vgl. Eph. 5, 13.

<sup>4</sup> Vgl. Franz, a.a.O., S. 46; 43 und 66 zum Cod. S. Gall. 954, fol. 251; Cod. Vind. 3732, fol. 86; und zu Bernardinus de Bustis.

v. 134 ff.; v. 152 und 194, vom zeitlichen Lohn: v. 104; Abschnitt IX; v. 168; v. 181 f. Die Vergrößerung der Anschauungen tritt klar zutage, wenn man die theologisch wohl fundierte, diskrete Formulierung des Berthold von Regensburg aus seinem *Rusticanus de Communi* vergleicht: *Tercia quod quanto devociore tanto oraciones eorum a Domino libencius exauditur. Quarta quod quanto devociore tanto libencius a Domino pro illis sacerdos exauditur*, heisst es dort vorsichtig<sup>1</sup>. Es wird also nicht einfach die Gewährung der Bitten versprochen, sondern die *efficacitas missae* verstanden als *vis Deum propitium reddendi*, wie auch noch heute von offizieller theologischer Seite her interpretiert wird<sup>2</sup>. Die Frucht des glückseligen Sterbens umschreibt Berthold vorsichtig mit [*Septima*] *quod in morte securior erit*. Die Bertholdsche Formel der Zehn Messegnaden wird lateinisch und deutsch bis ins sechzehnde Jahrhundert immer wieder abgeschrieben, sowohl in ihrer knappen ursprünglichen Form, als auch mit erweiternden Zusätzen.

Daneben ist ein Verzeichnis von sechs *virtutes missae* im Umlauf, das sich völlig von der Formel Bertholds unterscheidet. Wir finden es in der (seit der Mitte des 13. Jahrhunderts bis in die Druckzeit) weitverbreiteten *Summula Summe Raymundi*, einem praktischen Handbuch zur Seelsorge, auch *Summa Pauperum* genannt<sup>3</sup>. Im Gegensatz zu den Gnaden der Messe bei Berthold, sind hier sehr handgreifliche Früchte des Messehörens aufgezählt. Und sie bilden den Nucleus unserer Reimrede.

5. Um den Unterschied zwischen den beiden Auffassungen vor Augen zu führen, empfiehlt es sich, an dieser Stelle ihre Vertreter nebeneinanderzustellen. Dadurch wird der Vergleich mit den beiden Recensionen der Reimrede zugleich mit deren Lesung und Interpretation gefördert.

5. 1. Die zehn Gnaden der Messe nach Berthold von Regensburg werden hier wiedergegeben aus der zweiten lateinischen Mes-

<sup>1</sup> Von Berthold sind zwei deutsche und zwei lateinische Messepredigten überliefert, vgl. Franz, S. 644 ff.

<sup>2</sup> Vgl. dazu A. Michel, *Messe* im «Dictionnaire de Théol. Cath.», X, 1, col. 1289; Abschnitt *Efficacité*.

<sup>3</sup> Über diesen popularisierenden Auszug und Kommentar der berühmten *Summa casuum* (oder *Summa de poenitentia*) des Raymundus de Pennaforti vgl. Franz, a.a.O., S. 482 ff. Ich zitiere aus einer Heidelberger Incunabel Salemer Provenienz, a.d.J. 1504.

sepredigt *Sermo de confessore pontifice*<sup>1</sup>, daneben aus einer deutsch aufgezeichneten Predigt Bertholds *Von der Messe*. Es handelt sich hierbei um die bei Pfeiffer-Strobl im Anhang S. 683 als Nr. XVIII abgedruckte Predigt, die noch an verschiedenen anderen Orten herausgegeben ist<sup>2</sup>. Meine Wiedergabe erfolgt nach dem in der Berthold-Forschung anscheinend bisher unberücksichtigten Cgm 690, weil die Zehn Messegnaden dort schon bezeichnende Erweiterungen erfahren haben.

Der Codex germ. mon. 690 (aus Pölling) ist eine Papierhandschrift aus dem 15. Jh. von 307 Bl. Auf der Innenseite des vorderen Umschlagdeckels: *exlibris: Franciscus. praepositus. S. Salvatoris Pollingae. A 1744*. Datierungen auf fol. 135 *vb*: (14)78 und fol. 252 *v*: 1486. Gotische Gebrauchsschrift. Verschiedene Hände: 1 H. Bl. 12. 13 *r*; 2 H. 14-74; 3 H. 76-131 *r*; 4 H. 131 *va*-135 *v*; 5 H. 136-255; 6 H. 257-273; 7 H. 274; 8 H. 277-295; 9 H. 296-307 *v*. Lagenanfänge: unnum. Blatt. 14. 26. 38. 48. 60. 70. 76. 88. 100. 112. 124. 136. 148. 160. 172. 184. 196. 208. 220. 232. 244. 257. (zw. 256-257 ist ein Blatt herausgeschnitten) 265. 277. 288. 296. Höhe des Blattes 20 cm, Breite 14 cm; Höhe des beschriebenen Raumes 15 cm; Breite 11 1/2 cm; Breite der Spalte 5 1/2 cm. Je zwei Spalten auf jeder Seite bei 100-135 und 268-273. Der Text ist in viele einzelne Stücke gegliedert. Voraus geht unserem Text: fol. 2-13 Sprüche und Sentenzen religiöser Art; fol. 14 *r*-74 *v* ein grammatikalischer Traktat des Udalricus Ebrardus von Klosterneuburg *Modus latininitatis*, lateinisch und deutsch; fol. 76 *r*-92 ein dreispaltiges Glossar von lateinischen Synonymen zu je einem deutschen Grundwort (erstes Wort: *kunt tün*) mit der Überschrift *Synonð verba*; fol. 92-99 ein Glossar von Grundverben mit den entsprechenden Ableitungen (lat. mit dem jeweils entsprechenden dt. Ausdruck); fol. 99 *vb* folgt ein deutsches Rezept *Ein þewart ertzeney fur die zen wee*; fol. 100 *ra*- fol. 131 Deutsch-lat. Hermeneumata, nach Sachen geordnet. Titel: *Incipit liber continens vocabula per ordinem dignitatis et perfectionis quem inveniunt inter se Et iste vocabularius est utilis omnibus sic postea patebit. | Esse essencia wessen | paraclitus flamen | pneuma heiliger gaist. | Fol. 131 *v*-135 *v* folgt die obengenannte Messpredigt Bertholds von Regensburg<sup>1</sup>, die weder bei Schmeller noch bei Franz, a.a.O., S. 41, Nota 1, also solche identifiziert ist.*

Inc.: *Das sind die zaichent d' heilgē | mess <D> as erst sind gloggen | die þe-  
zaichen in der E die | þusaunen die mā þlies so dz | vock zu samen solt komen*

<sup>1</sup> Gedruckt bei Franz, a.a.O., S. 745 ff. nach dem Cod. Lipsiensis Paulinus 496 und 497, mit Erg. aus dem Clm 7961.

<sup>2</sup> Ausserdem noch bei Wackernagel, *Altdeutsche Predigten und Gebete*, Basel 1876, Nr. XLI, S. 69; F. J. Mone, *Deutsche Schauspiele des Mittelalters*, II, 1846, S. 351 ff.; Adrian, *Mitteilungen aus Handschriften und seltenen Drucken*, Frankfurt 1846, S. 442 ff.; Oberlin, *Bihthebuch*, S. 75 ff.; vgl. auch Franz, a.a.O., S. 655 ff.

Ecpl.: *Die fierten die unsers / herñ v̄ spotten und die nit seinen willñ tun ec. / deo gracias lxxviii* (d.h. 1478). Die darin enthaltenen *Zehn Gnaden der Messe* stehen fol. 132<sup>ra</sup>–132<sup>rb</sup>.

*Decem graciae in missa* aus dem *Sermo de confessore pontefice*, im *Rusticanus de Communi Sanctorum* des Berthold von Regensburg

*Die zehn Gnaden der hl. Messe* in der Predigt *Von der Messe* des Berthold von Regensburg, aus dem Cgm 690, fol. 132<sup>ra</sup>–b.

Dem menschen der / mit gantzer rui und mit / rechter andacht und mit / ainem rechten gantzen glauben / Das ist der mensch enpfachen / zecher sunderlicher gnad.

## I

Una gracia seu benedictio est quod quanto fideles sunt ibi devociore, humiliores ac puriores, tanto eis ibi inminuuntur peccata.

Die erst gnad ist die daz / im got all sein sund vergeit /

## II

Secunda gracia est, quod quanto ibi sunt devociore, tanto plus eis augetur gracia.

Die ander gnad ist die daz / er den heilingen gaist enpfacht.

## III

Tercia quod quanto devociore, tanto oraciones eorum a Domino libencius exaudiuntur.

Die trit gnad is die das / got der her des menschen ge/pett dess gerner erhört.

## IV

Quarta quod quanto etc., tanto libencius a Domino pro illis sacerdos exauditur, qui singulariter pro devote ibi astantibus Dominum deprecatur.

Die viert gnad ist die / das got den priester dester / gerner erhört.

## V

Quinta quod quanto ect, tanto pena purgatorii sibi minuitur.

Die v gnad ist die das / der mensch sicher wirt uns / heren froleichnam und / seines rossen farben blütt / an seinem ende.

## VI

Sexta quod tanto in celo hominiosior et purior efficitur.

Die sest gnad ist die daz / sein fegfeur dester minder wirt.

## VII

Septima quod in morte securior erit.

Die sibet gnad ist die daz / die hailigen pey den menschen / dester gerner seyen.

## VIII

Octava quod tanto in iudicio coram Domino refertur.

Das achtens der gnaden ist / die das omnibus graciaram accio maior ei a mensch an tugen/den waschet.

## IX

Nona quod tanto omnibus in celo acceptior, familiarior ac dilectior efficitur.

Das ix ist gnad das der mensch / gesterck wirt an ainem / rechtem glauben und daz // fol. 132<sup>rb</sup> // er in got beschirmet vor / aller anfechtung an sel und an leib.

## X

Decima quod Christus in missa ex tanta devocione hominis leciore erit.

Die zechet gnad / ist die das sich unser lieber / her von himelreich selber / freiet gen dem selbigen / menschen der gern zû / der kirchen gat und auch / der pey beleit pis die haili/g mesz verpracht wirt und / hailing segen geben wirt.

5. 2. Und nun zum Vergleich die propagandistisch vergrößerte Fassung der *Sex virtutes misse*, wie sie in der *Summula Summe Raymundi* überliefert sind<sup>1</sup>:

## I

Prima est, quod si aliquis daret pauperibus omnia que haberet et cum hoc peregrinando pertransiret omnia spacia terre, tantum ei non prodesset sicut si

<sup>1</sup> Ich zitiere aus der obengenannten Heidelberger Incunabel. Der Text steht Fol. IX<sup>r</sup>.

digne audiret unam missam et hoc cum tota mentis sue devotione in stati gratie absque peccatis mortalibus.

## II

Secunda virtus est, quod infra auditionem misse anime consanguineorum non patiuntur penam in purgatorio.

## III

Tertia virtus, quia infra auditionem misse homo non efficietur senex nec infirmabitur.

## IV

Quarta virtus, quod post auditionem misse omnia que sumuntur magis conveniunt nature quam antea.

## V

Quinta virtus est, quod missa plus petit coram divina maiestate quam omnes oraciones, que fiunt in toto mundo quia est oracio ecclesie. ergo est oracio capitalis. Capitalis enim oracio prevalet omnibus orationibus igitur etc.

## VI

Sexta virtus est, quod una missa cum devotione audita in vita plus valet quam centum post // fol. IXV // vitam. Et hoc quo ad tria: sc. primo quo ad remissionem culpe, secundo quo ad diminutione pene, tertio quo ad augmentationem gratiae.

5. 3. Eine wirkliche Entsprechung zwischen den *Zehn Messen* Bertholds und den *Six virtutes Misse* der *Summula* lässt sich nur in einem Punkt feststellen, nämlich in der Anführung der *pena purgatorii*. Deren Minderung wird als fünfte Gnade genannt in der lateinischen Fassung der Predigt Bertholds, als sechste Gnade in seiner deutschen Messepredigt und als Frucht des andächtigen Messehörens an zweiter Stelle in der *Summula*. Aber auch in diesem einzigen Falle ist die Verbindung nur durch den Begriff 'Fegefeuer' gegeben und die Ähnlichkeit ist ganz oberflächlich: bei Berthold handelt es sich subjectiv um die Verminderung der künftigen *Satispassio* durch das verdienstliche Messehören – in der *Summula* dagegen ist das Messehören objektiv und in seiner jeweiligen Dauer wichtig, denn während der Messeandacht sind die armen Seelen der Blutsverwandten von den Qualen des

Fegefeuers befreit<sup>1</sup>. Mit den sechs Früchten der *Summula*, die den eigentlichen Kern unserer Reimlehre bilden, hat also auch diese ihren Platz gefunden. Sie steht an zweiter Stelle, als Ausspruch des Jeronimus<sup>2</sup>, und hat dahin eine Erweiterung erfahren, dass nämlich das Messehören nicht nur den Verwandten, sondern auch den Freunden zugutekommt, welche im Fegefeuer büßen. Gewissermassen erscheint dieses Anliegen in den Zwölferverzeichnissen sogar verdoppelt: im neunten (zweite Fassg.: achten) Spruch bestätigt Johannes Evangelista, dass bei jeder Messe eine arme Seele aus dem Fegefeuer springe<sup>3</sup>.

6. Damit kommen wir zur Überlieferung unserer Reimrede von den zwölf Früchten der Messe, deren besondere Stellung innerhalb der Verzeichnisse den *Virtutes Missae* ich durch das oben Angedeutete zu umreißen versucht habe.

Die Reimrede ist, soweit mir bekannt, dreimal selbständig überliefert: einmal handschriftlich (A)<sup>4</sup> und zweimal als Wiegenruck (M, N). Weiter besitzen wir sie in 3 Sammelhandschriften erbaulichen Inhalts. Also in:

B = Cod. Bambergensis lit. 177, fol. 103 r–110 v

V = Cod. Vind. 13292, fol. 67 v–72 v

C = Cgm 848, fol. 208 v–214 v

und als A = Cgm 4382

M = Inc. Mon. s. a. 1694<sup>m</sup>, 4<sup>o</sup> (Weller 113)

N = Inc. Berol., Signatur der Dt. Staatsbibliothek: Inc. 1118 (= Copinger 5604)

## B

Die Papierhandschrift Cod. Bamb. 177 ist beschrieben bei Leitschuh-Fischer I, 1, S. 329. Die Handschrift hat Taschenbuch-

<sup>1</sup> Zu dieser weitverbreiteten Anschauung ved. Franz, passim und bes. S. 61.

<sup>2</sup> Die *virtutes* der *Summula* entsprechen in Reihenfolge und Inhalt genau den fünf ersten Sprüchen unserer Reimrede, während die sechste *virtus* der *Summula*, dort die zehnte Stelle einnimmt.

<sup>3</sup> Vgl. oben, S. 4 und «AION», V, S. 131 zu Hans Zukunfts Spruch vom Priester und der Messe.

<sup>4</sup> Die hier verwendeten Siglen werden von mir eingeführt.

format (15,1 × 10,6) die obersten Zeilen jedes Blattes sind durch einen alten Wasserfleck verwaschen, jedoch nicht unleserlich. Blattzahl 142, 1 col. 17–21 Zeilen, geschrieben im 15/16 Jh. Die Handschrift enthält Gebete und allerlei Didaktik (fol. 1 r *Von den czechen geboten*; fol. 8 v *Die sechs werck der parmhertzigkeit geistlich*; fol. 9 r *Von dreyen worten*; fol. 9 r *Von bischoff albrecht* [9 Lehren]; fol. 11 v *Von hübschen leren* [gotes und der heiligen sprechen]; fol. 35 v–51 v *Der kleine Renner*; fol. 51 v *Das ist ein schone rede von dem engel Gabriel und der sele*). Unserem Stück geht voraus: fol. 82 r–103 *Ein gute lere von der messe*, also eine Auslegung der Messehandlungen, als deren letztes Stück wohl unsere Reimrede (fol. 103 r–109 v) zu betrachten ist. Ich gebe hier die letzten Artikel wieder: (fol. 102 r, Z. 8) *Complende Darnach list man | die complende und ist dasz | volkomen gepett Dasz bedewt dasz unnserr herr ym|mer getrewlichen fur den| menschen seinen water | bitet seindt er czu himel fur | und er auch ymmer bittent | ist bisz an den iungsten tag | vor den menschen Dar | nach kert sich der priester | umb und spricht dasz Ite || fol. 102 v || missa est Dasz bedewtet | dasz unser herr czu freuden | ist gefarn und hat unser gebet und unser andacht | und alle unser begerunge | mit im gefurtt und sol unsz geweren so er weisz | dasz esz unsz aller best fu|got czu leib und czu sele | und bedewtet an dem | jungsten tag wann er wy|der kumbt und deñ | allen dancken sol die im ge|dint haben und seinen wil|len haben getan Darnach | so gibt er den seggen Dasz bedewt | dasz unser herr gibt den seggen | und spicht kumbt ir gebeney|ten (!) inn dasz reich meinesz va|tersz dasz euch bereit ist von || fol. 103 r || angenge der werlt Die messe | ist also vol dasz heiligen gei|stesz alsz die sunne desz liches | und dasz mer desz wassers*. Darauf ohne Abstand unser Stück.

Auf unsere Reimrede folgt 110 v–120 v ohne Spatium, jedoch mit roter Überschrift. *Von dem heydenischer meiste | kathy genant*. Inc.: *Meister Katho bin ich genät | dem tugent und weisz|heit is wol bekant*. Darauf folgen fol. 121 r–142 v eine Anweisung zur Beichte (ohne Anfang) und Gebete. Das Wasserzeichen der Hs. ist Ochsenkopf mit Blume oder Kreuz. Von ihrer Provenienz ist nichts bekannt.

Der Schreiber unseres Spruches setzt die Verse nicht voneinander ab, stellt aber den Versanfang häufig durch Strichelung heraus. Eine gute alte Vorlage ergibt sich auch aus der Bewahrung

einiger Formen wie v. 96 *zu leidene*, v. 199 *bei gote* und der Stellung von B der übrigen Tradition gegenüber: nicht selten gibt B allein das Echte (4. 6. 17. 23. usw.). Trotz der Entstellungen, die auch hier nicht fehlen (vgl. etwa: 19. 40. 46. 82. 103. 132. 153 f. 184. 189. 194 und besonders die erste Hälfte des V. Spruches 89–93), ist B die beste Handschrift der Gruppe BVC, und wurde deshalb ganz abgedruckt, während V und V nur in ihren Laa. erscheinen. B allein hat die Umstellung der VI und VII Frucht, während die Umstellung von VIII und IX (AMN gegenüber) auch von CV geteilt wird. Diese Vertauschungen lassen vielleicht auf ursprüngliche Einzelblätter schliessen, vgl. unten zu V. Trotz seiner Zugehörigkeit zur Gruppe BVC tritt B auch 20 Mal zu AM.

## V

Die älteste Hs. ist der durch Mäusefrass arg beschädigte Cod. Vind. 13292 (Suppl. 188), jetzt beschrieben von H. Menhardt im dritten Band seines Verzeichnisses der altdeutschen literarischen Handschriften der Oesterreichischen Nationalbibliothek, S. 1310 ff.

Die Handschrift stammt nach Menhardts Schätzung aus dem achten Jahrzehnt des 14. Jh.s; unser Stück hat von Menhardt den Titel erhalten *Die zwölf Nutzen der Messe nach den Kirchenvätern*. Der (bairische) Schreiber ist mit seinem Text höchst unsorgfältig umgesprungen. Typisch für ihn ist sein Hang zur (doch wohl nicht aus der Vorlage herzuleitenden) Glossierung meist geistlicher Begriffe, den er in einigen Fällen geradezu zum Absurden führt. Ich greife aus 30 Beispielen eines heraus: (v. 65) *du enpfestest [den] geistlich den lebendigen got (B)* erweitert V zu *Wan du sihest da und enpfehest auch geistelichen deine herren und got*. Die Verse sind also von dem Schreiber nicht als solche empfunden worden und auch nicht voneinander abgesetzt. Am Zeilenanfang steht unregelmässig Majuskel (im Apparat nicht berücksichtigt). Trotz seiner vielen Fehler hat V doch manchmal allein das Echte bewahrt: so v. 9; v. 53 f. (?); 100 (?).

Interessant ist die doppelte Einführung des 'Meisters' eines jeden Spruches, «*esz spricht desz ffunfften lerersz muntt*» – «*⟨E⟩S spricht der funffte meister pawlus*». Vielleicht ist diese Erschei-

nung dadurch zu erklären, dass der erste Satz jeweils als Reklamant am Ende des vorhergehenden Spruches stand. Dass der auf Doppelheiten versessene Schreiber (auch in seiner Orthographie sind sie häufig) die Reklamanten beibehalten hat, braucht uns nicht zu wundern. Auch die Vorlage von B hatte solche Doppelüberschriften, B gibt sie aber (samt dem Explicit) nach dem ersten Spruch auf. Vielleicht war ursprünglich jedem der zwölf Lehrer eine Seite oder sogar ein Einzelblatt zugemessen. Verschiedene Gründe liessen sich dafür plausibel machen. Einer davon: die Einzelblätter waren zum Deklamieren mit verteilten Rollen bestimmt – ich erinnere dabei wieder an die Praecursoren der Weltgerichtsspiele.

## C

Die Überlieferung in dem Cgm 848 (hier mit der Sigle C bezeichnet) weist diese charakteristischen Doppeleinführungen zu den einzelnen Messefrüchten nicht auf. C steht jedoch in engerem Verhältnis zu V und hält V in Güte die Waage.

Die Papierhs. C hat die typische Struktur eines Stundenbuches. Der vorgebundene Pergament-Kalender bestätigt die Provenienz der Hs. aus Tegernsee, die vermerkt ist auf den Pergamentspiegeln des Einbandes: vorn steht über dem Exlibris des Klosters die Jahreszahl 1494 und links darunter: *ditz puech | gehört zu | dem Clost<sup>r</sup> | ze Tegern|see sant | Kürein*; hinten ist dasselbe Exlibris eingezeichnet, darunter: *Tegernsee ist | ditz puech | MccccLxxxviii*. Die Schreiber wechseln innerhalb der Hs. sehr oft. Nach der Beschreibung von Maria Moser a.d.J. 1930, aufbewahrt im Handschriftenarchiv der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (die Kopie verdanke ich der Liebenswürdigkeit Herrn Dr. Franzjosef Pensels, dem an dieser Stelle zusammen mit Frau Prof. G. Schieb herzlich gedankt sei) sind 10 Hände an der Handschrift beteiligt, und zwar: 1 H: 1–7 gotische Buchschrift, wie auch 2 H. 8–78; 3 H. 79–167; 4 H. 168–179; 5 H. 180–193; 6 H. 193 v; 7 H. 194–199 v; 8 H. 200–240; 9 H. 241–248; 10 H. 249–319 (got. Gebrauchsschrift von H. 3–10). Die Handschrift zählt 319 Blätter. Lagenanfänge (nach Maria Moser): 319 Blätter nach alter und eigener Zählung; Lagenanfänge: 1. 8. 24. 36 (zw. 35–36 sind 5 Textblätter herausgeschnitten und zw. 40–41 4 solche). 48. 54. 70. 84. 96. 108. 120. 136. 152. 168. 184. 194. 204. 220. 236. 252. 262.

278. 288. 296. 306. Höhe des Blattes 14 cm, Breite 10 cm; Höhe des beschriebenen Raumes 9–12 cm, Breite 6–7 1/2 cm. Der Text ist in einzelne Stücke gegliedert. Rote Überschriften und Initialen. Einband aus Holz mit braunem Leder überzogen; auf dem Titelblatt: *Ayn Tractat vō vnsers | hīrū leydū | vñ and' ding*; unten: Q 71. 1. Mundart: alemannisch.

Unserem Stück geht von derselben Hand voraus: fol. 200 r–203 r Passionsbittgebet, Inc.: *Ich man dich herz Ihesu | Christ wenn du mein rechter erl|löser pist getenckt herr an dein | arbeit an dein jammer an dein | laid an dein hūnger und dein dūrst | an dein hitz und an dein fröst*... Expl.: *was ich getan hab das | v'gib mir herr gūetiger | got und las mich nicht ersterbñ | dein heiligen leichnam las | myr werdñ zw tail so ich von | hinen far das mich der engell | schar bewar amen und v | pater noster und v awe maria | und ain gelawbñ durch dye|marter dye got der her lait an | dem geiligen fran krwtz Jhus || fol. 203 v–fol. 205 r: Litaneiartiges Gebet zur Gottesmutter um Fürbitte, ohne Überschrift. Inc.: *O dw unv'mailigt<sup>r</sup> sarich des | ewigñ gast kristi Jhesus | wann in dir v'schlossen ist ge | wessen das ewig haill aller ern*... Expl.: *das mich got behüett vor allen | mein veinten sichtig oder un|sichtig und vor allen pössen | ungewiter des helf mir got | der vater got der sūn got der heilig geist pater noster qui | und ain awe maria und ain | gelawben dūrch unserr liebñ | fraw willen und durch ires | trawtn kindts willen Jhesu christ |*. Fol. 205 v–fol. 207 v Gebet an Maria um Fürbitte. Inc.: *O du chosperleiches gold des ewigñ schatz wenn dw je | v'schlossen pist gewessen jm|dem hertzen des allmachtigen*... Expl.: *das in got geb wass | in nütz sein sey zw sel und | leib den todñ das in got geb | dye ewyg rwr und sālīkait in | der ewygkait mit seineñ ge|nadñ amen Jhesus christo*. Fol. 207 v–208 r Gebet an die hl. Dreifaltigkeit, ohne Überschrift. Inc.: *O heiligen drifaltikait dw | aingst<sup>s</sup> wessen ewiger künig | ewyger got erparm dich*... Expl.: *und mach | ring ir gross pein dye sy mit | sundñ v'schūldet hab<sup>r</sup> amen*. Fol. 208 r: *Das ist das gūldñ awe maria | und alss oft man es spricht | so hat man tawssent stund awe maria gesprochen maria pis du | Pis gegruet maria täüsent | stünd als dir der gruess ward | chündt*... Fol. 208 v. Expl.: *das ich also hie kün lebñ das mir die ewig freid | werd gebeñ amen Jhesus ||* Fol. 209 r–fol. 214 v steht unser Stück,*



ohne Überschrift. Inc.: <A> (= Raum für zwei Zeilen hohe Initiale) // menschn dye got lieb han | und ir sell sälikeit künen v'stan | Expl.: und got will uns umb dye czelen | gebñ hie die leippleich narüg dort | das ewig leben a m e n m a r i a |.

Auf unser Stück folgen zwei Prosaverzeichnisse von Messefrüchten. Der Anfang ist kenntlich gemacht durch eine kleine Initiale (1 1/2 Zeilen hoch) und durch etwas in die Länge und in die Breite gezogene Buchstaben in den ersten 4 Zeilen. Keines der beiden Verzeichnisse, das erste mit sieben, das zweite mit zwölf Messefrüchten, stimmt mit den bei Franz angeführten völlig überein. Es finden sich jedoch Ähnlichkeiten mit dem dort abgedruckten, in Messbüchern des 15. Jh.s verbreiteten Schema *Fructus misse et eukaristie*<sup>1</sup>, und zwar deckt sich der erste Teil des Schemas mit den letzten beiden Abschnitten unseres ersten Verzeichnisses (fol. 214 v–215 v *Die sieben Nutzen der Messe*) und einige Begriffe aus dem zweiten Teil des Schemas mit unserem zweiten Verzeichnis (fol. 215 v–216 r *Die zwölf Gaben der Messe*), ich stelle sie jeweils petit hinter die deutschen Verzeichnisse und setze die einzelnen Messefrüchte darin voneinander ab, was nicht dem Gebrauch der Hs. C entspricht. C schreibt wie V Prosa und Verse (ohne Unterscheidung) fortlaufend. Wie in V sind die Sprüche der einzelnen Meister in unserer Reimfassung durch Initialen gekennzeichnet (mit einer Ausnahme), diese stehen am Zeilenanfang und fehlen in den Prosaverzeichnissen. Die Zeile davor wird immer ausgefüllt, wenn nötig durch Flickwörter wie *amen*, *Jhesus* usw.

### I. Die sieben Nutzen der Messe

Wölich nach gescribñ nützen | haven dye menschn dy mit | fleis mesz horen

zw erstñ würt | des menschn sel geistleich ge | speist mit dem himetprot  
zw a n d e r e r e m wirt dye verstantnüs z des meñsch | erleucht das der

<sup>1</sup> Franz, *a.a.O.*, nennt ein Mainzer Missale a.d.J. 1444, den CMg 136 und zitiert aus einer Karlsruher Hs. Ich zitiere aus dem Heidelberger Wiegendruck *Speculum officii misse expositorium* (bei Knobloch 1495 – Cop. Suppl. II, Vpl. II, S. 98, Nr. 5576), S. 16. Das Schema trägt den Titel: *Effectus et fructus misse*. Der Text ist hier wesentlich besser als bei Franz.

menschn sich siecht | und sich erkeñt an tod sünd und || fol. 215 |  
gedenckt gepeichtñ und sich rainigñ von den sündñ  
zw drittñ erfreit | dye mess des menschn sel wenn | durch das gepet der  
mesz wirt manigew sel erlost und nach solh | gefäncknuss und erlosung  
er | frewt sich hye dye menschn und | awch dye seln ym fechf(r)ewer  
zw | v i r d t ñ wirt durch dy mess ge | myndert dy lust zw den sündñ |  
wenn der mensch gedenckt so grosze | marter xpi und gedenckt der frewd |  
dye da habñ dye heiligñ in dem | ewigñ leben die da durch dye | marter  
xpi erlost von den | der mensch durch leibs lüst würd | ewig gescheidñ  
zw fü n f t ñ wirt || fol. 215 v | die sel erhocht mit andacht zw beden-  
chkñ | dye himelischñ frewd von dem epenbilt | dye do der priester  
tut pey und auf | dem altar  
z ü m d e m s e c h s t ñ wirt der mensch gelegigt von lästerleichñ |  
sündñ<sup>a)</sup> awch werdñt dy anfarüg | gemyndert und der mensch  
widert | dye anfecht wirt gesterckt<sup>b)</sup>  
awch | wirt der mensch pasz gesichkt zw allen güetten dingñ<sup>c)</sup> dye  
frümen menschn werdñ noch frümer<sup>d)</sup> und dye sündigñ werdñ be-  
kert<sup>e)</sup> und | zw geselt den engelñ<sup>f)</sup> In der ewigñ | glori<sup>g)</sup> von dissem  
elend zw dem | ewigñ vaterreich<sup>h)</sup> und in das ewig | leben  
dye mesz pringt vii frücht | dye obñ gschribñ sind und be || fol. 216 r ||  
griffen werdñ In kürzten wardñ |

*Sanat peccatorum vulnera et a pena et a culpa per peccatum debita absoluit<sup>a)</sup> premunit temptationes diaboli mundi et carnis, a malis cogitationibus purificatque<sup>b)</sup>, Reddit bona opera perdita, confirmat in bonis operibus et virtutibus<sup>c)</sup>, commutat bonum in meliorem<sup>d)</sup> vivificatque per gratiam Impellit ad amorem dei et bona facienda<sup>e)</sup> sociat angelis et sanctis<sup>f)</sup> incrassat devotionis augmento et virtutibus glorificatque<sup>g)</sup> hic per gratiam et in futuro per gloriam<sup>h)</sup>.*

### II. Die zwölf Gaben der Messe

dye mesz entzündt des meschn hertz zw | dem gotz dienst

Ich erleicht dye gewissñ des meschn<sup>1</sup>

Ich erwirb dem | mēschñ hie auf erd gotz gnad und dem künftigen  
lebñ dye glori<sup>2</sup>

Ich setzt ain frid zwissen got und dem | sündner<sup>3</sup>

Ich besterckt den menschn | Jm glaubñ<sup>4</sup>

Ich gib nach dem elend | das ewig vaterreich<sup>5</sup>

Ich mer dye g|gnad dem menschñ<sup>6</sup>  
 Ich mynder | mach dye ver süechüg des teufels | und des fleischs  
 und der welt<sup>7</sup>  
 Ich mynder den trüeb sol<sup>8</sup>  
 Ich erschreck | dye tewfel<sup>9</sup>  
 Ich tilk all lässleich | sünd<sup>10</sup>  
 Ich treib aus dye begir zw | sündñ<sup>11</sup>  
 Ich pin ain eben pilt der | marter und des leidens christi<sup>12</sup> || fol. 216 v ||.

*Augeo gratiam acceptam*<sup>6</sup> mitto spiritum sanctum mitigo temptationes<sup>7</sup>  
*terreo demones*<sup>9</sup> reprimo affectum mortaliter peccandi<sup>11</sup> purgo venalia  
*peccata*<sup>10</sup> desiderium sanctum ignio intellectum et mentem lumino<sup>1</sup> merita  
*duplico virtutes firmo ad dei unionem duco propinquoque*<sup>3</sup> et vitam eterne  
*beatitudinis et gratie dono*<sup>5</sup> tot mense fercula altaris virtutes per sacramenti  
*perceptionem pono.*

Mit der neuen Seite 216 v fährt C unvermittelt fort: *und wenn man in mir auff hept | das heilig geseget hosti das be|dewtet das christus der her an dem | chrewtz genageliter auferhöcht | ist und gestorbn ist an dem krewcz | des aller pittersiten tods und des | aller schenttlichen tods als dy|prophetñ geschribñ habñ und wen | der prister wider herab geseget | dye hosti und den chkleich das bedewt . . .* Die drei Verzeichnisse von Messefrüchten, zumindest aber das letzte, standen also in der Vorlage von C wahrscheinlich in einer *expositio misse*. Und dies ist ja, wie wir schon oben beobachten konnten, der gewöhnliche Ort ihres Auftretens. Hier stehen nur drei allegorische Erklärungen von Messehandlungen. Sie betreffen das Aufheben und Senken der Hostie und den Segen: *dar nach des priesters segeñ | bedewt dye benedennung dye | christüs tüen wirt an dem lestñ || fol. 217 r || gericht und sprechñ wirt ite bene|dicti in regnum pr̄is mei geet hin ir gesegetñ in das reich meines him|himellischñ vaters und dñrch | sollicher frucht willen sol der meñsch | eylen zw der mess wenn er zymlich | wol mag Etcetra per me fridrice.*

Darauf folgt von derselben Hand ein kurzes *Leben des Johannes Evangelista*, inc.: *Ihesüs hat gesehen den Jünger | den er besunder lieb hat gehapt und | mariä sein muetter und enphalich | Jhesüs sein müetter Johanny seinñ | liebeñ frewndt und sprach nym war | das ist dein müetter dy wart hat | gesprochñ Jhesus an dem heiligñ | chrewcz ee das er starb do wolt | er v̄sorgen dye czweenn aller*

*liebstñ || fol. 217 v || frewndt die er ye gewang das ist mariä | und Johannes von den czwain wil ich schreiben das ist die antwürt die got|der her tet an dem heiligñ franchrewcz|und dar nach gie eim der der geist von | seinem heiligen mund und starb. J(Initiale)hannes der heilig zweliffpot und | ewangelist ist geporen von davids geschläch . . .* Die Erzählung wird unterbrochen fol. 219 r durch vier unterstrichene Zeilen: *von dem liebñ sein ge Johañs ist | das ober geschriben wordñ etcetra | per me fridrice prims Jhesus christa | sey pey mir czw allen czeittñ amē* Expl. fol. 221 r: *das ist von dem liebñ sein Johañs | geschribñ ecetra per me fridrice.* Es folgt ein Segen: Inc.: *Ich gibt dich hewt in den ewigñ fridden | der ewig vater sün det der ewign maid . . .* Expl.: *das er dich | vehüett vor allen übell und das dw ewikleich || fol. 221 v (bleibt frei).*

Danch wird fol. 222 r die 217 r unterbrochene Messeerklärung wieder aufgenommen, und zwar nimmt der Schreiber jetzt das (vorhergehende) Stück über die Beichte vor, inc. *so der priester das confideor spricht | Got vater Ich vergich dir heut | und meiner frau sand marein und | allen gottes heiligñ das Ich han ge|sündet . . .* expl. fol. 228 r: *das sy mich behüettet | stätikleich und webaret an sel und an | leib des helf aller maist got der vat<sup>s</sup> | und der sün amen.* Der Schlussteil der Handschrift enthält Mariengebete, *Unser Frauen Regel* (fol. 237 v–fol. 239 v), den Rosenkranz (fol. 241 r–242 v), 6 Prosaexempel und am Ende einen Traktat über das Leiden Christi (fol. 250 r inc. *Hir schau und hast du gesehñ | dy pfrögüg deines volck | das in egypto ist und hast gezai|get dein himel und pist her|ab chomē . . .* fol. 319 v expl. *dy Stoll so er das | kereüc hat getragñ dy casell*), dessen Fortsetzung im Cgm 792 fol. 89–184 steht.

C überliefert den Text unserer Reimrede in einer durch unzählige Flüchtigkeitenfehler und besonders durch Auslassungen und Abkürzungen gestörten Gestalt. Jedoch lassen sich auch hier Spuren des Alten entdecken, wo C allen anderen Textzeugen gegenüber allein im Recht zu sein scheint (123. 124 ? 152 ? 164–166 ? 181 f. ? 192). C hat von allen Hss. allein 109/110 den auf die ursprünglich niederdeutschen Formenweisenden Reim *grosz|ablosz* bewahrt; auf niederdeutsch-riparisch *zelen* weist die Graphie *czelen* (für *selen*) in der Schlussnotiz. Bemerkenswert ist die Bekräftigung zur Busse hin, die der Text an drei Stellen von C erfährt (52; 84; 90; vgl. auch 145). Innerhalb der Gruppe BVC zeigt VC

engere Verwandtschaft. C nimmt jedoch bei dieser Konstellation manchmal eine Mittelstellung ein (5, 7, 19, 127, 129, 162, 187–189). Diese Haltung, die wir schon bei B beobachten konnten, darf uns bei der Art der Überlieferung dieser volkstümlich-propagandistischen Kleinliteratur nicht verwundern, da hier immer mit dem Einwirken mündlicher Quellen gerechnet werden muss.

A und die Wiegendrucke M und N.

Der Cgm 4382 (A) ist, wie die beiden uns erhaltenen Wiegendrucke, ein Heft in 4° aus vier Blättern. A ähnelt den Drucken auch in seiner Aufmachung, mit dem Unterschied, dass hier 7 Seiten beschrieben sind (1 r–4 r), während bei den Inkunabeln nur sechs Seiten bedruckt sind (1 v–4 r) und fol. 1 r den Titel trägt. Das Wasserzeichen von A ist eine Krone mit zweikonturigem Bügel und zwei Perlen ohne Beizeichen und ähnelt Typ XII Nr. 45 bei Piccard<sup>1</sup>. A ist äusserst sorgfältig von einer Hand in gotischer Buchschrift geschrieben. Die Höhe des Blattes beträgt 20 cm, die Breite 13 1/2 cm; die Höhe des beschriebenen Raumes 13 cm und die Breite 9 cm. Die Verse sind in Zeilen abgesetzt und haben Schlusspunkte.

M deckt sich mit A bis in kleinste Einzelheiten (bezeichnend für diese Übereinstimmung ist etwa v. 163), weist jedoch einige Druckfehler auf. Daraus liesse sich schliessen, dass A die Druckvorlage von M gewesen sein könnte. Dies wäre dann der Fall, wenn die mnd. Orthographica in M auf das Konto der Offizin gingen: 30. 50 *aldus*; 63 *nach eren beger*; 65 *lewendigen*; 86 *doet*; 100 *dor zw*; 165 *oftt* (= *oder*), um nur die wichtigsten Fälle zu nennen.

Nun ergab aber meine Untersuchung als Druckort von M die Offizin von Sensenschmidt (von Eger) und Gen. in Bamberg (M entspricht dem Typ 87 in Haebler's Repertorium, Messung von 20 Zeilen = 82 mm. Type 12 GfT 693 + Iniziale *dd* GfT 1068). Die Presse Sensenschmidt befindet sich um 1470 in Nürnberg, beginnt 1478/79 in Bamberg (auf dem Michaelsberg) zu drucken,

<sup>1</sup> *Die Kronen-Wasserzeichen*. Findbuch der Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Barb. von G. Piccard. Stuttgart 1961.

im Auftrag der Stadtoberkeit und des Bischofs. Die Presse war noch weit in das 16. Jh. in Tätigkeit, und zwar sind aus ihr hervorgegangen: umfangreiche liturgische Werke, Messbücher, Breviere, Psalterien, aber auch « eine Anzahl von Einblattgedrucken, darunter Kalender-Ablassbriefe, Bücheranzeigen, Schützenbriefe » und amtliche Drucksachen<sup>1</sup>.

N, die Berliner Inkunabel 1118, gleichfalls ohne Angabe von Druckort und Druckjahr, in der Aufmachung ähnlich M und A, hat von den ripuarischen Spuren in M nur *aldus* (30. 50) beibehalten, aber im übrigen ausgeglichen (63. *nach eren beger* M, *nach yrem beger* N; 65. *lewendigen* M, *lebendigen* N; 85. 86. *noth | doet* M, *noet* (so immer!) *toet* N; 100. *dor zw* M, *dar czu* N; 165. *oftt* M, *oder* N). Bezeichnend ist für dieses Verhältnis auch das Hinzufügen eines Reimverses zu der ursprünglichen Schlussnotiz (*Hye endet sich dy lere von der messe*): | *Got woldt vnser nümermer vorgessen* N. N ist also Vertreter einer wohl jüngeren Ausgabe, welche die ripuarischen Spuren zum grössten Teil ausmerzt. Denn dass diese in Bamberg hinzugekommen seien, scheint ausgeschlossen. Das Manuskript des GW bestimmt die Provenienz von N als Erfurt: Heidericus und Max Ayrrer; jedoch käme evt. auch die Offizin des Erfurter Druckers Paul von Hachenburg in Frage (GfT 5, 9 und 10; K. Burger, *Germaniae et Italiae typographica* 1913, Tafel 131 und 178)<sup>2</sup>.

Aus diesem Sachverhalt geht hervor, dass die handschriftlich überlieferte Einzelfassung der Reimrede (A) wohl eine Abschrift einer Inkunabelausgabe darstellt. A hat die nicht-hochdeutschen Relikte noch weiter getilgt. Das Verhältnis M–N–A veranschaulicht die einzelnen Stationen der Überführung in hochdeutsche Orthographie, typisch dafür sind Beispiele wie der schon genannte v. 63: *Das smeckende allen nach eren beger* M, *Das smeckede alle nach yrem beger* N, *Das smecket allen nach yrem begeren* A.

<sup>1</sup> Vgl. E. Voullième, *Die deutschen Drucker der 15. Jh.s.*, Berlin 1922, S. 16 ff.

<sup>2</sup> Nach freundlicher Mitteilung des Abteilungsdirektors i.V. der Handschriften- und Inkunabelabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, zu deren Beständen die Inkunabel gehört. Für die ausführliche Auskunft über den Druckort der Inkunabel sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Die Inkunabeln<sup>1</sup> M und N sind also Vertreter zweier verschiedener Ausgaben, angefertigt in Bamberg und Erfurt. M scheint der uns verlorenen ursprünglichen Form des Gedichtes sprachlich näherzustehen, die vielleicht in Köln entstanden ist, oder auch aus den Niederländischen stammen könnte. Ob die Vorlage von M schon ein Einzelheft war oder ob der Spruch von der Messe – wie es der Tradition entspräche – das Ende einer (gereimten) Messelehre bildete, deren Schlussnotiz *Hir endet sich dy ler von der messe* als Schlussbemerkung versehentlich mitübernommen wurde, ist schwer zu sagen, bis man nicht das entsprechende (auch mnl.) Material an Andachtsbüchern nach einer Quelle untersucht hat. Die Schlussnotiz fehlt nur in der ältesten Hs. V, steht aber in veränderter Form auch in den Hss. B und C. Die Einzelfassung MNA und die Schreiber von B und C ergänzen sie dann weiter durch eigene Verse (die ich in den Apparat verwiesen habe), nur C und N verbinden sie ausserdem durch Reim mit dem folgenden Vers.

Trotz der früheren oberdeutschen hsl. Überlieferung, wie sie V bietet, kann die Urfassung unseres Reimspruches nicht im Süden beheimatet sein, und wir werden nicht fehlgehen, wenn wir glauben, dass die sprachliche Form der Einzelfassung, wie sie M überliefert, trotz der sonstigen Verderbnis eines jüngeren Textes der Heimat der Urfassung näher steht als V, und dass M (NA) nicht von der oberdeutschen Überlieferung abhängt. Denn dafür sprechen deutlich die Reime, und zwar besonders 15/16 *vrost* | *dorst* aus *dorste* | *vorste* und 181/182 *lebendigen* | *gegeben* aus *lewen(d)* | *gegewen*<sup>2</sup>, 109/110 *grosz* | *ablosz* (nur C, die anderen Hss. weichen aus in *grosz* | *trost*). Abfall des Endungs-*n* ist gesichert in *begere* (dat.) | *gewere* (inf.) 63 f.; *seligkeite* (dat.) | *bereite* (3 pl.) 69 f.; *der wise* | *prise* (inf. ?) 71 f.; *smerczen* (pl.) | *hercze* (nom. sing.); *Beda* | *stain* (inf.) 121 f. Auf Senkung des *i* deutet: *widerfert* | *wirt* 9 f. *gebirt* | *widerfert* 125 f.; *evangelist* | *peste* 147 f.; *irre* | *neren* (*kerren*). Durch den Reim gesichert sind folgende Formen: *han*

<sup>1</sup> Die beiden Inkunabeln sind eine Entdeckung von Falk, *a.a.O.*, S. 38, dessen Meinung, es seien nur zwei Exemplare erhalten, von Franz in seinem Nachtrag, *a.a.O.*, S. 762, berichtigt wird. Franz konnte seinerzeit eine weitere Inkunabel der Ausgabe antiquarisch erwerben – für uns bleibt sie verschollen.

<sup>2</sup> Vgl. Schiller-Lübbers, *Mnd. Wb.*, II, 678.

(inf. aux.) 1; (3. pl.) 7; *verstan* (3. pl.) 2; *stan* (3. pl.) 8; *verlan* | *enpfan* 119 f.

Die Einzelfassung AMN weist viele grobe, sinnenstellende Fehler auf, selbst vor dem grössten Unsinn wird nicht zurückgeschreckt (vgl. etwa v. 157). Störend ist vor allem das Fehlen von ganzen Versen (9. 10. 74. 77. 78. 128. 129. 137. 138. 152), was dann in den folgenden Versen zu nicht immer geglückten Ausgleichversuchen führt (vgl. etwa das Fehlen von 152 und die Überbrückung in 153f.). Den anderen Textzeugen gegenüber richtig scheint AMN in 40; 160; vielleicht auch in 31 und 72.

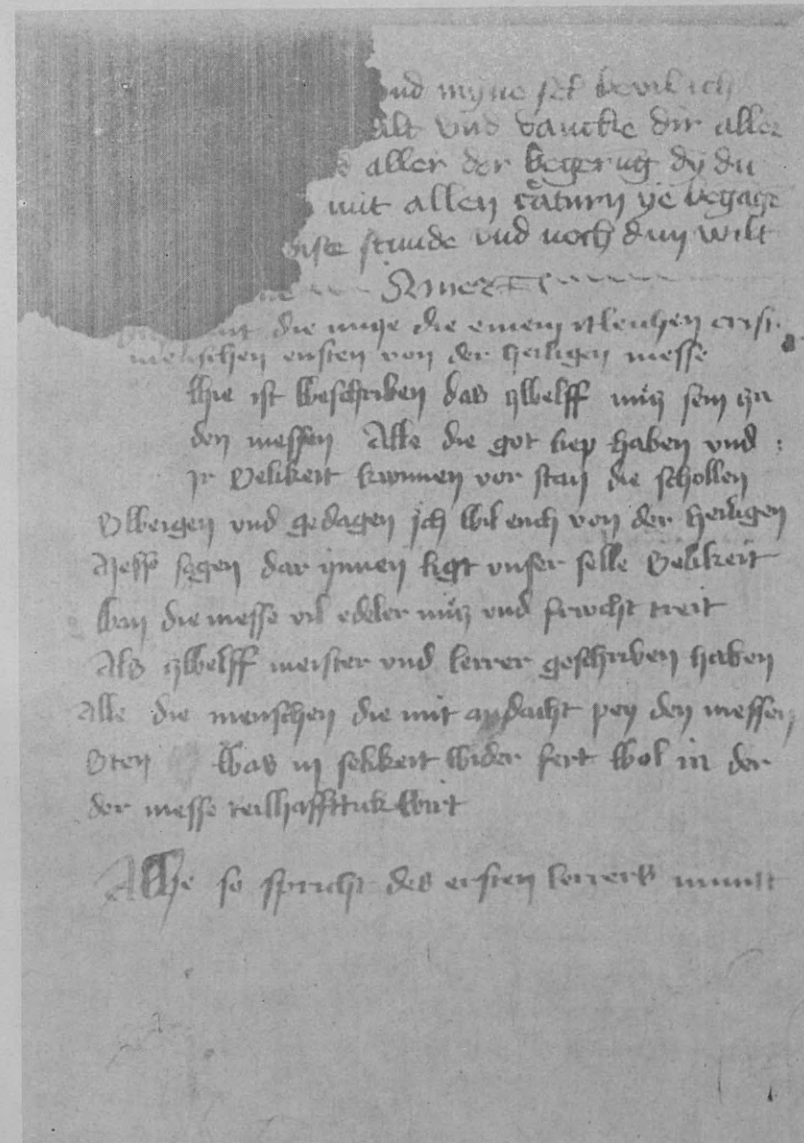
7. Bezeichnend für die entstellte Überlieferung unseres Textes ist die Tatsache, dass von 202 Versen, die das ursprüngliche Stück umfasste, nur drei Verse (85; 156; 178) von allen Textzeugen übereinstimmend wiedergegeben werden! Dies macht den Verzicht auf die kritische Wiederherstellung der Urfassung zur Notwendigkeit für jeden, der nicht zum Dichter werden will. Es ist unmöglich, altverderbte Stellen, wie den Anfang des 5. und des 10. Spruches auf eine fehlerfreie Urfassung zurückzuführen – sollte eine solche je bestanden haben. Ähnlich verderbte Stellen sind auch 39 ff. und 157 ff.

Unsere Ausgabe scheidet deshalb die Sammelfassung (I), die (ähnlich den Prosaverzeichnissen) auftritt in Stundenbüchern, im Anschluss an Messeauslegungen, und vertreten ist durch BVC, von der Einzelfassung (II) der Hefte AMN. Die Fassung I wird wiedergegeben durch den Druck der besten Hs. B mit den Abweichungen von V und C (ausgenommen Orthographica). Für die Einzelfassung II steht der Druck der Hs. A mit allen, auch den orthographischen Abweichungen von M, welches N mitvertritt. Von N werden deshalb nur die bedeutendsten Einzelvarianten angegeben, im übrigen verweise ich auf die beigefügten Bildtafeln.

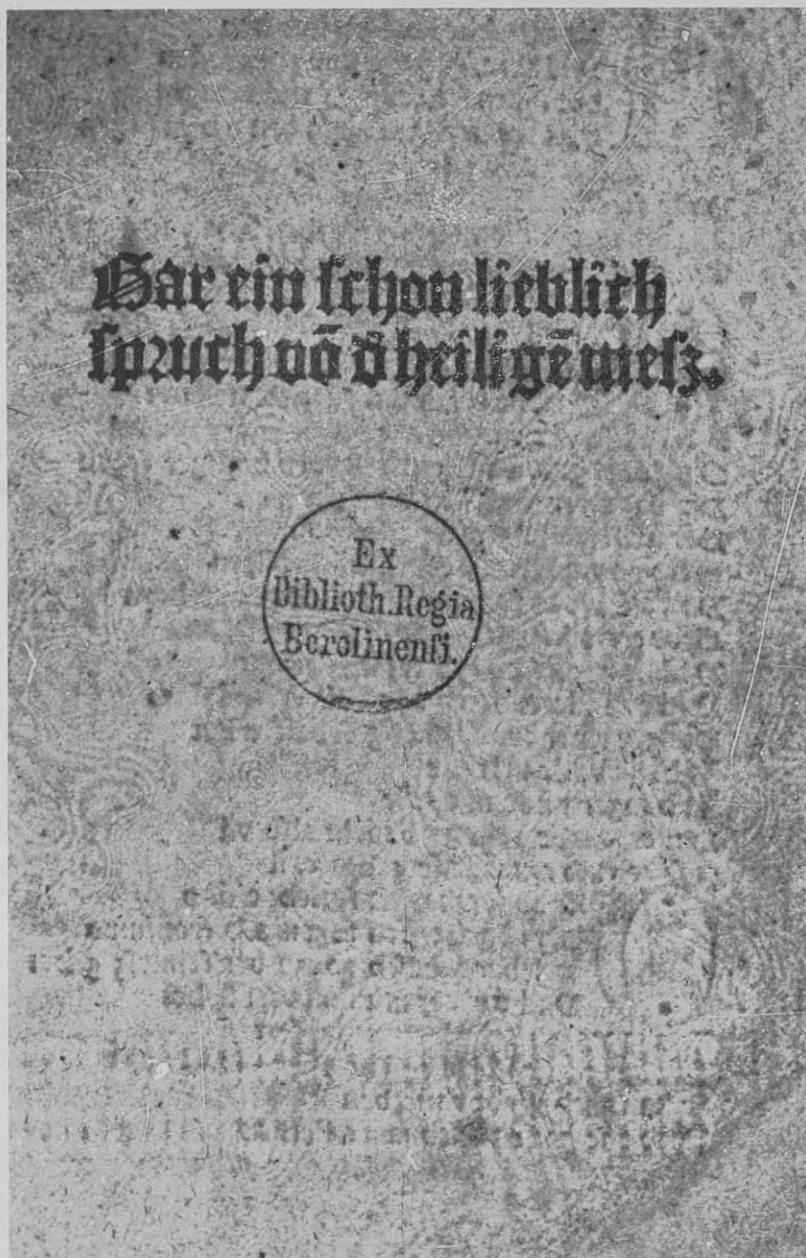
Dass bei der Einzelfassung (II) die Inkunabeln nur durch Varianten vertreten sind und der Text A wiedergibt, das wahrscheinlich die verhochdeutsche Abschrift einer Inkunabelausgabe darstellt (und nicht, wie ursprünglich angenommen, die Druckvorlage!), liegt an der Verzögerung bei der Beschaffung des Mikrofils der Berliner Inkunabel (jetzt in der Handschriftenabteilung der Stiftung Preussischer Kulturbesitz – Staatsbibliothek – Marburg/Lahn, deren Leitern ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank ausspreche).

Ratio scribendi: nur grob sinnstörende Zusätze werden, soweit möglich, ausgeklammert; desgl. sind offensichtliche Auslassungen in Spitzklammern eingebessert. Abbriviaturen sind nur im Text, nicht im Apparat aufgelöst. Schrägstriche zeigen das Zeilenende an.

UTE SCHWAB



Cod. Vind. 13292, fol. 67v.



Inc. Berol. 1118 (Copinger 5604), fol. 1r.

**A**lle menschen die got lieb han  
 Dnde yre seligkeyt konnen vorstan  
 Die sollen sich weygen vnd betagen  
 Von der heyligen messz wil ich yn sagen  
 Dar ane leigt alle vnser seligkeyt  
 Dnde vil edeler fruchtbarkeyt  
 Alle die czwelff meyster beschryben han  
 wol den gennen die do gerne czu der messe gaen  
 Er erste meyster sanctus Bernardus.  
**D**er sager von der heyligen messe alsus  
 welch mensche czu der messe gebet  
 Dnde dar bey mit ynnigkeyt stebet  
 Ane todts unde vnd leyt alle dingk vnder wegen  
 Dnd lobet got vnd entspachet den heyligen seggen  
 Der dat meer vordient wen der man  
 Der sich nympt groszer erbeyt an  
 were das reych der werlde sein alleyn  
 Dnd alles das sonne vnd monde ye bescheyn  
 Sebe eer durch got alle sein gut  
 Dnd neme an sich eyn willigk armnt  
 Dnd wanderet durch alle dorffer vnd stadt  
 Die got vnter dem hymel geschaffen hat.  
 In hitze vnde in froste  
 In hunger vnde in dorste  
 Der er wurde vmb got nicht also vil  
 alle er vmb eyne messe geben wil  
**D**er ander meyster spricht aldus  
 Der ist gebeyssen sanctus hieronimus  
 welcher mensche do czu der selmesz gebet  
 Dnd dar bey mit innigkeyt stebet  
 Des tages ym kein leyt wider fert  
 Grosze gnade ist ym beschert  
 Er kan auch nicht vorsterben  
 Nach ane gottes leibnam erlerben

Inc. Berol. 1118 (Copinger 5604), fol. 1v.

In aller sache gebet es ym wol  
 Dy messe ist aller gnaden vol  
 Auch frewen sich dy selen in der pein  
 Der freunde dy bey der messen sein  
 Dor welche sy do bitten ader betben  
 wen der priester ist vor den alter getreten  
 was ym selen werden befolen  
 Offenberlich oder vorholen  
 Der du gedenckest in deyner beger  
 Dy wil goth in der mesz gewere  
 Alle pein dy sele vorlest  
 Dy weil der priester in der mesz steet

**D**O spricht der dritte meister sanct Ambrosius  
 Von der heiligen mesz aldus  
 Dy mesz ist also guth  
 welker mensch belst den muib  
 Das er czu der mesz ist komen  
 Der brenget mancher bande fromen  
 Eynem schmecket nach der mesz wol  
 Alles das er essen sol  
 Sein tranck vnde seine speyse  
 Also vorstmecket den alten greisen  
 Das lebendige hymel broth  
 das yn got selber gab vnd both  
 In der wustney dem volcke  
 das es regent auf den wolcken  
 das smeckede alle nach yrem beger  
 Wensche das wil dir got vmb eyne messe geben  
 Du empfest geistlich den lebendigen goth  
 Dnd das lebendige hymelische broth  
 Das der priester bricht entzwey  
 Deyner sele noet vnd beyl  
 Eyn fromen vnd czu seligkeit  
 wol dem der sich czu der mesz wol bereit

**D**O spricht d. iiii. meister Augustinus d. weise  
 dy messe ist allezeit czu preisen  
 Als dy cz. welck. meister beschriben han  
 Stundest du bey der messe hundert iar  
 du en aldest nicht als vmb eyn bar  
 du blibest iunck vnd weysz  
 Als adam in dem paradyse  
 Ebe er gottes geboth brach  
 Do hat er freude vnd gut gemacht  
 Also sollen dy gemmen mit freude stan  
 Dy do gerne czu der messe gan  
 Dy sein bebut vor aller noet  
 vnd smecken nunmer den ewigen toet

**D**E spricht der funffte meister sanctus Paulus  
 In seyner heyligen lere alsus  
 Wensche bisz der mesze froe  
 vnd hore was ich dir sage nun  
 Dy mesze hat alle tugent vnd gelede  
 Wensch halt dich czu der mesze stete  
 Es ist besser ein ynnich gebeth bey der mesz gesprochen  
 Des morgendes frue vnuordroszen  
 das erwirbet dir vil selikeyt  
 wen das du czu leiden werst bereyt  
 vnd bettest casteyung an deynem leyb  
 Dnd kundest ane sunde bleiben  
 Dnd opfferst alle deyn leidt vnd smertzen  
 Dnd bettest dar czu ein geduldiges betze  
 Das brecht dir nicht so grofen fromen  
 Also du czu einer messe werst komen  
 Dy mesz erwirbet vns den ewigen fride  
 Cristus ist vnser heubt wir seynd seine gelide  
 Got wil vns vmb eine mesz geben  
 Ezeitlich loen vnd das ewige leben

**D** spricht der sechste meister Beda  
 Mensch du salt gern bey der mesz stehen  
 Lasz dich in reu vnd in leid finden  
 welche frau schwanger getb mit kinden  
 Leit alle oingk legen vnd stan  
 Dy sollen gern czu der mesz gan  
 Got hat dy mesz auferkom  
 Des tages so sy bot mesz gehort  
 So gebet alle yr sache vor  
 Auch leydet sy den dritten teyl nicht so vil smertzen  
 An yrem leyb vnd an yrem hertzen  
 Als eyne frau leiden musz  
 Der do ich wer seyndt yre fuesz  
 Das sy czu der mesz nicht kan komen  
 Dy mesz brenget mancherley fromen  
 Dnd magk einem wol genad erwerben  
 In gottes namen sy gebert  
 Des tages yr kein leidt widerfert

**D** spricht der sybende meister Lucas  
 Dnd saget vffenberlich das  
 Das nye ein sunder wart so'grofz  
 kompt er czu der mesz er findet trost  
 Stebet er in der mesz mit ynnikeit  
 Reuen yn seine sund vnd sein ym leidt  
 Dorder nymmer gesundigen wil  
 Dy mesz leschet ym seiner sunden vil  
 Sal er an dem tage sterben!  
 So kan er reue vnde peicht erwerben  
 Auch wil yn got nymmer vorlan  
 Er wil yn frolich in seyn reich empbaen

**D** spricht der viii. meister  
 Als sanctus Johannes euangelista  
 dy mesz ist das nutzet vnd oes peste  
 Als in seyner offenbarung stat

wol dem der do gern czu der mesz gaet  
 wen ym ein mesz gesungen oder gelesen wirt  
 Eine sele auf dem fegefeuer wirt erlost  
 Also gibt dy mesz den sundern trost  
 Du geertziger mensch wirt nicht yr  
 wiltu dich von den sunden kern  
 Bebe czu der mesz du magst erwerben  
 ynrechtes todes des tages nicht kanst ersterben

**D** spricht der neunde meister sanct matheus  
 Mensch vornym dy mesz allus  
 welch mensch czu der mesz gaet  
 Dar bey ane todt sunden staet  
 Alles was er von got begert  
 Zeitlicher betb ist er gewert

**A**nselmus der zehende meyster spricht das  
 Menschliche bis nicht czu der messe las  
 Besser ist eine mesche der by lebentige leyb bat  
 weren nach deynem leben tausent dort  
 Gesungen oder gelesen  
 Dy kunden dir nicht so nutze gewesen  
 An deiner peyn vnd an deiner schult  
 wiltu erwerben gottes buldt  
 das dir an der sele wol gelinge  
 vnd by an zeitlichen dingen  
 So gebe czu der messe stebet  
 das ist dir nutzer den grofz gebeth  
 Noch deynem todt werden nach gethan  
 vnd den man auff erden dancken kan

**D**n spricht der .xi. meister sanctus crisostimus  
 Menschliche vornym die rede allus  
 wen der priester vor dem alter stebet  
 vnd mit der messe vmb gebet  
 wen er got gebenedeyet  
 So ist er von allen sunden gefreyet



Er bitt vor todt vnd vor lebendigk  
 Genadt wirt yn allen gegeben  
 Alles das er von got begert  
 Des wirt er alles wol gewert  
**S**pricht der .xii. meyster sanctus gregorius  
 Von der heyligen mes alsus  
 dy messe ist gleich der martir dy got leydt  
 An dem creucze vor dy cristenbeyt  
 Alle vns erlost hat sein vnschuldiger rodt  
 Also erlost vns dy messe aufz aller noet  
 von peyn schulden vnd auch smerzen  
 welch mensche mit lauterem hertzen  
 Berne zu der messe gebet  
 dem meret sich seyne seligkeit  
 Es kan keyner vol sprechen vnd sagen  
 dy messe vorleucht yn an seinen lezten tagen  
 das sy auch wider tag noch necht  
 Nymant yre wirdigkeit aufz sprechen magk  
**W**ollen wir nun bey got bleiben  
 So solle wir disze ler in vnser hertz schreibē  
 vnd dancken got von tage zu tage  
 Seines leidens so wil er vns kein mogelich  
 Got geb alle selen das ewige leben **bet vorsagen**  
 bye endet sich dy lere von der messe  
 Got woldt vnser nümermer vorzessen  
 Got geb das wir nümer ersterben  
 wir mogen den vor gottes hulde erwerben  
 das das geschee in ihesus vnd maria namen  
 des wollen wir alle frolich sprechen Amen.

Lans deo Trino et vno.

Ein lere von czwelf meistern / die sagen von der messe [fol. 103 r]

- Alle die lewte die got lieb / haben  
 und ire seligkeit / versten  
 die sullen sweigen und gedagen!  
 von der mesz / will ich sagen,  
 5. dar an leydt / unser seligkeit.  
 die messe / vil edler fruchte treyt,  
 als zwelff meister geschriben / haben,  
 die menschen die bei der messe steen /,  
 dasz den seligkeit wyder fertt.  
 10. wol im der der mesz teilhaftig wirtt.

*Überschrift:* rot B, Dicz sinnt die nucze die einem itleichen cristē / men-  
 schen ensten von der heiligen messe (A)hie ist wescriben dasz czwelfff  
 nucz sein czu / den messen (*Raum für drei Zeilen hohe Initiale*) V, fehlt C.  
 1. (A)ll menschn dye g. (*Raum für zwei Zeilen hohe Initiale*) C, Alle die g. V.  
 2. selikeit kunnen v. V, sell sälikait k. C (*vgl. v. 5*). 3. und hie wetagū C.  
 4. Ich w. euch (in C) von der heiligen m.s. VC. 5. an B, ynnen V, fehlt C.  
 unser selle s. V, alle unser s. C. 6. Wann die messe vil edeler nucz und  
 frucht treit V, fehlt C. 7. Als dye xii m. C. meister und lerrer g. V. 8. Alle  
 d.m.d. mit andacht pey den messen st. V, fehlt C. 9. Wasz in V. Wie grosz  
 sälikait dem menschn wider faren C. 10. fehlt C. im B, in C.

Gar ain schön spruch / von der mess

[fol. 1 r]

All menschen, die got lieb han  
 und yr seligkait können verstan,  
 dy sollen sweigen und bedagen:  
 von der heiligen mesz will ich yn sagen,  
 5. dar an ligt alle unser seligkait  
 und vil edeler fruchtperkait,  
 als dy zwelff maister beschriben han  
 wol dengenen dy do geren zu der mesz gan.  
 \* \*  
 10. \* \*

*Überschrift: auf zwei Zeilen, rechts neben dem gleichfalls auf zwei Zeilen verteilten v. 1 A, Gar ein schon loblichen (lieblich / N) spruch / von der heiligen mesz (auf fol. 1 r) M N. Über drei Zeilen gezogene Initiale A, zwei Zeilen hohe Initiale M. Alle M. 2. ire M. vorstan M. 4. inne M. 5. ane M. leigt N. 6. fruchtbarkeit N, fruchtikeit M. 8. gaen N.*

## I

1a. Der erst meister

- (11) 1. Der erste meister heisset Bernhard/*(us)* [fol. 103 v]  
 und sagt unsz von der mesze alsus /:  
 welch mensch czu der / messe geet  
 und do bei mit / innichkeit stet
- (15) 5. und lest alle ding untter wegen  
 und lobt / got und enphecht den heil/gen segen,  
 der hat verdynnt / mer den der man,  
 der sich / nem die grossen erbeit an /  
 und das reich wer sein al/leine
- (20) 10. das sun und man ye bescheyne /:  
 so er durch got gebe allesz dasz gut  
 und neme an sich ein willig ar/mut  
 und wanderte an alle / die bethstete  
 die got under / seinem himel hat
- (25) 15. in hitze und in froste  
 in hunger und / in durste —  
 der erwurb // umb got nicht alsz vil /,  
 alsz er umb ein messeze ge/ben will [fol. 104 r]
- 18a. dasz thut uns / der erst meister kundt.

1a. *Rot, vollendet die letzte Zeile der Einführung B, Alhie so spricht des ersten lerrers muntt V, Der erst maister sagt uns ecet<sup>s</sup> C. 1-6: rechtes oberes Eck fehlt durch Mäusefrass V. 1. B<sup>n</sup>hard am Rand, sodass das Wort gleichzeitig mit zu 1a gehört. Der rote leicht grössere Initiale B, Initiale nicht ausgeführt V, Initiale über zwei Zeilen gezogen C. 2. Und B, Der VC. said C. 3. Welcher C. 4. Und mit ... V, Und da pey mit andacht st. C. 5. lesset allesz zeitleich ding ... V, lase alles geschäft C. 6. U. lobt do g.u. den pfehert ... V, Und beleibt pey dem heiligē segn C. 7. Hat merre vordinet d.d.m. V, Der vdiert mer daz dan ain m. C. 8. der grosten a. V, grosz sach C. 9. Und ob dye welt v. C, Dasz alles das w. V. 10. Das sünne aber monde ye uber sch. V, Und allez daz // 209 v // s.u.m. über sch. C. 11. Gebe der d.g. alsz s.g. V, Und g. er d.g. daz g. C. 12. ein fehlt C. 13. Und wolt auch in allem den pleiben stet V. wanderte B, gieng C. die fehlt C. 14. Das V. 16. in<sup>2</sup> fehlt V. 17. Dasz frumt in an seiner sell nicht also v. V. umb got fehlt C. 18. Als ym got umb ein messe geben wyl VC. 18a. fehlt VC.*

## I

- Der erst maister sanctus bernhardus  
 der sagt von der heiligen mesz alsus:  
 welcher mensch zw der mesz get  
 und dar pey mit innigkait stet
5. An todt sünd und let alle ding unter wegen  
 und lobt got und entpfecht den heiligen segen,  
 der hat mer verdyent dann der man,  
 der sich nympt grosser arbeit an!  
 were das reich der welt sein alleyn
10. Und alles das sunn und mon ye beschein,  
 gebe er durch got alles sein gut  
 und nem an sich ein willige armut  
 und wandret durch alle dörffer und stat,  
 die got unter dem hymel hat,
15. In hytz und in frost  
 in hunger und in dorst —  
 der erwürb umb got nicht also vil,  
 als er umb ain mezs geben will!

1. *Initiale über zwei Zeilen gezogen* AM. 2. messe M. 3. welch M.  
 5. sunde M. lest N. 7. meer N. vor dint M. wen N. 8. erbeit añ M.  
 9. Wer M. welde M, werlde N. 10. sonne und man M, sonne und monde N.  
 11. ere M, eer N. alle M. 12. willig M. 13. wanderet M. hymel geschaffen  
 h.N. 15. 16. *in einer Zeile* A. 17. erwurbe M. 17. 18. viel / wille M.

## II

- (30) Nun spricht der ander meister / heist Jeronimus  
 und sagt unsz von der messze / also:  
 welch mensch czu der / messe geet  
 und do bei mit / innigkait steet,
5. desz tagesz im / kein leid widerfert,  
 so im die / gnade wirt beschertt:  
 er kan auch nicht verderben
- (35) und / an gotes leichnam nicht er/sterben,  
 in allen seinen sachen / get esz im wol,  
 10. die messze / ist aller gn(a)den vol  
 sich rugen / die sel inn der pein  
 der freunde, (die) czu der messz sein
- (40) [wann] // der, welche du wilt bite / oder bethe, [fol. 104 v]  
 wann der preister / ist uber (alter) getretten:  
 15. was / im sele werden bevolhen /  
 offenbar oder verholn,  
 20. die weil / der prister mit der mesz / umb get.
- (45) wesz / du denckest in deiner ger, /  
 dasz dich got inn der mesz wil gewer: /  
 alle die pein / die sele verleszt,

*In V geht voraus:* 1a. Allhie so spricht des andern lerrers muntt. 1b. (N)u spricht des andern lerrers munt (*Initiale unausgeführt, vier Zeilen hoher Raum dafür ausgespart*) V. 1. Der ander maister h.j. (*Initiale über zwei Zeilen*) C, Der h.j. V. 2. Der said C. alsus CV. 3. Welcher m. gern z.d.m.g. V. 3.4.W.m. ain messe auf stet C. 4. mit rewe und mit andacht V. 5. D. selben t. ym nymer k.l.w.f. V. 6. Wo er in dem lande auf aber under kert V, fehlt C. 7-11: *durch Mäusefrass fehlt die linke obere Ecke des Blattes* V. 7. Do kan er... V. auch B, des tags C. 8. Und er mag nicht a.g.... erben V, Er m.a.g.l. nit st. C. 9. seinen fehlt C. 10. Wan d.m. V. 11. Awch rwegent dye s. C, ...en sich die s. V. 12. Der freunde czu B, Die genaden die pey V, Dy frewnt dye C. 13. W.vor welche sellen d.w. pittten und petten V, Für wellichs dw pittt pist C. 14. Wenn der priester uber den altar tretñ ist C. So V. altar fehlt BV. 15 fehlt V, Und ym dye s.w. enpholhen C. 16 fehlt V. 17. Und (fehlt C) der du ged. i.d. wegir VC. 18. Des wil dich g. VC. i.d.m. gewern V, gewern in der mess schir C. 19. die fehlt C. pein des fegefews die selben s.V. vslätt C. 19. Die wyl das d. V. *Darauf:*... u spricht des andern lerrers munt V.

## II

- Der ander maister spricht alsus,  
der ist gehaissen sanctus iheronimus: [fol. 1 v]
- welcher mensch zw der selmesz get  
und dar pey mit innigkait stet,  
5. des tages ym kain laid wider fert,  
grosse gnad ist ym beschert:  
er kan auch nit verderben  
noch on gottes leichnam ersterben.  
in aller sach get es ym wol.  
10. dy mez ist aller gnaden vol:  
auch frewen sich dy selen in der pein  
der fraynt, die pey der mesz sein  
für welche da piten oder peten,  
wenn der priester ist für den altar getreten:  
15. was ym selen werden befolhen  
offenberlich oder verholen,  
der du gedenckest in deinem begeren,  
den will got in der mesz geweren:  
alle pein dy sel verleszt,  
20. dy weil der priester stet in der mesz.

1. *Initiale über zwei Zeilen gezogen* AM. aldus M. 2. hieronimus N.  
3. mensch do zw. M. 6. gnade M. 7. Er entkanne M. vorderben M,  
vorterber N. 8. Nach an M. 12. freunde M. messen N. 13. Vor M.  
sy do N, do M. ader M. 14. Wan M. prister M. vor M. alter M. 16. vorh. M.  
17. in deiner beger M. deiner *verbessert in deinē* A. 18. Dy N.  
gewere M. 19. vorlest M. 20. Di weil d. prister in der mesz stet M.

## III

- Nun spricht der / dritt meister Ambrosius  
(50) von der heiligen messe alsus:/  
die messe ist also recht / gut:  
welch mensch hat den / mutt,  
5. dasz er czu der mesz ist kummen,  
der schicket man/cher hande frummen,  
(55) wann noch der mesz smecket im // wol [fol. 105 r]  
allesz dasz er essen / sal,  
sein tranck und sein / speyse.  
10. also so versmach/te dem alten greisen  
dasz / lebende manna, das himel / brott,  
(60) dasz got selber gab / und bott  
inn der wuste/nunge dem volcke,  
dasz do / regente ausz dem wolcken /  
15. und smackte in nach aller / ir begere.  
mensch des / wil dich got inn der mesz / gewer:  
(65) du enpfchest / [den] geistlich den leben/digen got  
und dasz leben/de brott,  
dasz der priester / pricht in drey teil,  
20. deiner sele czu nucz und heyl  
frum/men und seligkeit.  
(70) wol // im, die sich zu der mesz wol / bereit. [fol. 105 v]

*Voraus geht:* es spricht des dritten lerrers muntt V, *fehlt* BC. 1. *Rot, gleichzeitig als Überschrift* B, *Raum für eine vier Zeilen hohe Initiale* V. Der dryt maister haisset a. (*mit Initiale*) C. 2. In seinen meistersprwchen alsus V, Spricht awch in seiner ler alsus C. 3. D.m. i. V. recht B, *fehlt* V, nütz und C. 4. Wer dar zw mit rew kümē tütet C, Welcher hat den synne und d.m.V. 5. D. e. gern zu d. m. get V, *fehlt* C. 6. Mancher nuz und frwm ym do von enstet V, *fehlt* C. 7-9 Nach der mess ym pass beköme sein speis sein tranckt wirt ym genäme C. 7. so bekumet in dester pas V. 8. Alles zeitlich natwrlich asz V. 9-15 *Lücke durch Mäusefrass* V. 9. ... und an speisz V. 10. Es schmeckt den zungen und den greifn C, Recht als es ... V. 11. Von israhel smecket das hy... V, Gantz in solher weyse als das himel/prott C. 12. ...got in der wusttung gab und... V. 13.14. *fehlen* V. 13. I.d. müest seinen v. C. 14. Das sendt er aus dem gewolke C. 15. Es schmeckt yedem frümen nach seine stadn C, ...izleichen nach seiner wegir V. 16. Auch will got uns also gewarn C. pey d.m. gewern V. 17. W.d. sihest da und e. auch g. deinen herren und got V, D.e. auch g. das prot C. 18. Und daz ware himel prot V, Mit dem priester den warñ got C. 19. Wenn er pricht dye hostia in drey taill C. Des gestalt d. pr. V. 20. Den lebentigñ und den todñ zw haill C, Zu der selle n.u.h. 21. Wee ym der sich von der mess irt C, Zu fr. und zu s. V. 22. *Lies:* in die. . bereite B. Wol in (ym C) der messe teilhafttick wirt VC.

## III

Do spricht der dritt maister sanctus Ambrosius  
von der hailigen mess alsus:

dy mess ist also gut:

welcher mensch helt den (*mut*),

5. das er zu der mesz ist kumen,  
der bringet maniger hant frumen.  
ainem smecket nach der mesz wol  
alles das er essen sol,  
sein tranck und sein speis.
10. also vorsmechet den alten grisen [fol. 2r]  
das lebendig himel prot,  
das yn got selber gab und both  
in der wüestene dem volk,  
das es regent aus der wolk,
15. das smecket allen nach yrem begeren.  
mensch, das wil dir got umb ain mesz geben.  
du entpfahest gaistlich den lebendigen got  
und das lebendig himelisch prot,  
das der priester pricht entzway
20. deiner sel not und hail  
zw frumen und zu seligkait.  
wol dem der sich zu der mesz wol berait!

1. *Initiale über zwei Zeilen gezogen* AM. 2. aldus M. 4. muth M,  
*fehlt* A. 5.6. brenget N. komen / hante (hande N) fromen M. 8. noch M.  
10. vorsmecke M, vorsmecket N. grisen *über* alten *nachgetragen*, *nach* alten  
*getilgt*: i d<sup>s</sup> wüstenüs A. greisen N. 14. den wolken N. 15. smeckende  
allen n. eren beger M, smeckede alle nach yrem b.N. 16. Mensche M.  
17. entphegst M. lebendigen N, lewendigen M 20. noet N. 21. fromen M.

## IV

Der vierd heist Augustinus.

Die messe ist also czu / preysen,  
dasz esz kein / meister vol schreiben kan  
den nucz den die messe han.

- (75) 5. stundest du bei der / messe hundert iar,  
du altest / nicht sam ein har;  
auch wurdestu nicht ungestalt. /  
dein frwde wirtt maning/falt  
und bleibest iunck und / weysze,
- (80) 10. als Adam thet / inn dem pa(*ra*)deise:  
ee er go/tesz gebot brach,  
do hette / er gut gemach!  
also sullen die inn frewden besten,  
die do gerne czu der mesz gen.
- (85) 15. die sindt behütt vor / aller not  
und gesmecken // nymmer den ewigen tod! [fol. 106r]

*Voraus geht:* esz spricht desz vierden lerrersz muntt V. 1. *Rot, gleich-  
zeitig als Überschrift* B, (E)sz spricht der vierde meister un lerrer / Augusti-  
nus der weisse (*unausgeführte zwei Zeilen hohe Initiale*) V, Der vierd maister  
spricht also A.d. vil w. (*Initiale*) C. 2. Spricht der mess lob und preyse C.  
Die messe die i. V. 3. Und auch kein m. vor schr. k.V. Kain maister aus spre-  
chñ chan. C. 4. Den n. d. die messe schol h. V, Dye nucz da dy m.h. C.  
5. Mensch und stunstu V, Stungstu C. tawssent VC. 6-10: *Lücke durch Mäuse-  
frass in V.* 6 Du worst nicht elder umb V. Dü würdest nit alt umb C.  
7. nicht a ungestalt V, nit ungestla unge (*getilgt*) stalt C. 8. D.f. umb  
maingfalt C. 9. Und B, Dw C, Wann du V. schön und starchk und weisse C,  
schon . . . ck und weisz V. 10. thet B, weleyb V, was C. inn *fehlt* C.  
11. zu prach V. 12. Do hette er frewde und g.g. VC. 13. alle die V.  
all an stünde stan C. 14. Die gern V, Dye da mit rew C. 16. Und  
schullen nymer sterben desz e.t. V, Sy. sterbñ nymmer des e.t. C.

## IV

So spricht der vierte, Augustinus der weise:  
dy mesz ist alzeit zu preise,  
als dy zwolff maister beschriben han

\* \*

5. stundestu pey der mesz hundert iar,  
du entaltest nicht um ein har.

\* \*

\* \*

- du plüeszt iunk und weise  
10. als adam in dem paradeise  
(ee er gottes pot brach,  
het er freud und gut gemach) —  
also sollen dy genen im frid stan,  
dy do geren zw der mesz gan.  
15. Dy sein behüet vor aller not  
und smecken nyemer den ewigen tod.

1. *Initiale* AM. d<sup>s</sup> iiii. meister A. N. 2. allezeit N. preisen N. 6. entaldest M, en aldest N. als umb N. 9. bluest M, blibest N. 11. geboth M N. 12. do hat M. 13. im] mit M N. frede N. 14. messe M. 15. behut M. noet N. 16. nummer M. doet M, toet N.

## V

1. Der funfft heist meister paulus. /  
3. Mensche bisz der messe fro! /  
[2. die mesz hilfft dich also hoch: /]  
(90) 4. die mesz ist ein haubt / aller glider.  
(91) 5. mensch halt / dich czu der messe stete /!  
(91a) [5a. esz ist dir nuczer dann alle / gebett  
(91b) 5b. die der mensch auff erden tette]  
(92) 6. esz ist / besser ein ynnig gebett /  
(92a) [6a. den alle ding die der / mensch thett]  
(93) 7. bey der mesz gesprochen  
desz morgensz / nuchter unverbrochen,  
(95) dasz erwirbet dier umb got mer seligkeit,  
10. Wenn / dasz du czu leidene werst / bereit  
und hettest du // kestigunge an dem leibe [106 v]  
und kondestu an alle tod/sunde bleiben  
und offerst / alle deine gelid in smerczen /  
(100) und darczu hettest ein ge/dultig hercz —  
15. dasz brecht dir / nicht dalsz vil frummen,  
alsz / du czu der messe werst / kummen!  
die messe erwirb/et unsz den fromen:  
Christus / unser haubt wir sein sey/ne glider,  
(105) so wil er unsz / umb ein mesz geben  
20. Hie / zeitlich gut, dortt ewig leben.

*Voraus geht:* esz spricht desz funfften lerrersz muntt V. 1. *Rot, gleichzeitig Überschrift* B, *zwei Zeilen hohe Initiale nicht ausgeführt* V, *Initiale* C. (E)s spricht der funffte meister pawlus V, Der fünft maister paülus spricht C. 2. Der heilig apostell also V, Spricht in seiner lecz alsus C. 3. Pisz mensch V, Nw lieber mensch piss C. 4. *vgl.* 18 B, *fehlt* V, Wenn dw stest an todeleich sünd C. 5. 6. Wann die messe ist ain hort (hawp C) aller gepett Mensch nu (nu *fehlt* C) halt dich zu der messe stet VC. 7. 8. Wen ein in-nygesz gepett gepett nuchtern pey der messe gesprochen V, Gar güet ist pey der mess ain pett gesprwchñ Des morgens vastünd unv'prochñ C. 9. Dasz *fehlt* V. von g. C. dir mere umb g. (*danach* erwirbet da *gestrichen*) V. 10. Wen dasz du dich czu leiden hest wereit VC. 11. Und nemest grosse (*grosse fehlt* C) k.a. deinem leip VC. 12. *fehlt* V. todsunde b. B, sünd belie b. C. 13. alle dein gelidenst dorch got czu smerczen V, dein glider smerczen C. 14. Und wehilst dar ynnen // *fol. 70 r* // e. gedultiges h. V, Und hechts ain güldens h. C. 15–20 *Lücke in V durch Mäusefrass.* 15. D. spräch dir d nit als v.f. C. frwmms V. *Mit. v.* 16 *schliesst C diesen Spruch, danach* amē. Als das d.V. 17. D.m. ist. . . . . /erwirbet uns den ewigen frid V. 18. und wir V. 20. Alhie V. und dort das e.l. V.

## V

1. Do spricht der fünfft maister sanctus paulus
2. in seiner heiligen lere alsus:
3. mensch pysz der mesz fro
4. und hör was ich dir sag nun:
5. dy mesz hat alle tugent und geledt- [fol. 2v]  
mensch, halt dich zw der mesz stet!  
es ist pesser ain innichsz gepet pey der mesz gesprochen  
des morgens unverdrossen  
(das erwirbt dir vil saligkait),
10. dann das du zu leiden werest berait  
und hetest casteyung an deinem leibe  
und kündest on sünd beleiben  
und operest all dein laid und smertze  
und hetest dar zw ain geduldigs hertze –
15. das precht dir nicht so grossen frumen,  
als du zw ainer mesz werst kumen!  
dy mesz erwirbt uns den ewigen frid.  
Cristus ist unser haubt wir seint seine gelid.  
Got wil uns umb ain mesz geben
20. zeitlich lon und das ewig leben.

1. *Initiale über zwei Zeilen gezogen* A, Do N, So M. 2. lere N, ler M.  
3. Mensche M. froe N. 4. hore M. 5.6. gelede / stet (stete N) M. 7. innich  
M. gesproch M, gesprochē N. 8. Des morgendes frue unvordroszen N.  
9. selikeit M. 10. Dan] wen M N. 11.12. leib / pleiben M. 13.14. smerczen /  
hercze M. 14. dor zw M, dar czu N. 14.15. fromen / kommen M. 17.18. fride /  
gelied (gelide N) M. 18. heubt M. 20. loen N.

## VI

- Der sechst meister / heisset Lucas.  
\* \*
- (110) dasz nye kein sunder wart / so grosz,  
kumbt er czu der / mesz, er findet trost!
5. stet / er bey der mesz mit innig // keit, [fol 107 r]  
rewen in sein sunde / und sein im leidt,  
got / ir nymmer mer bedencken / wil:  
die mesz leschet im / der sunden vil!
- (115) sol er an / dem tag sterben,  
10. die mesz / kan im beicht und rewe / erwerben;  
wirtt im gotes / leichnam inn den mundt,  
so wirtt er an der sele ge/sundt.  
auch wil in got / nymmer verlassen
- (120) und / wil in in sein reich / enpfahen!

*In V geht diesem Spruch (in CVAMN der s i e b e n t e) voraus:* Es spricht  
des sibenden lerrers muntt. (*Lücke durch Mäusefrass*). 1. Rot, gleichzeitig  
als Überschrift B, *Initiale* C. Es sprichet der sibende meister Sant Lucas (*An-  
fang des v. und der für die Initiale ausgesparte Teil fehlt durch Mäusefrass*) V,  
Ouch spricht der vii maister lücas C. 2. Und sehet (said C) offenleichen  
dasz VC. 3. Esz wart (werd C) kein sunder nye VC. 4. vindt ablosz C, wirt  
getrost V. 5. mit ganzer jnnykeit V, mit andächtikait C. 6. in dye sünd  
mit l. C. sein<sup>2</sup> B, seint V. 7. ir nymmer mer B, ir nymer V, seiner sündē  
nymer C. 8. messe die erleschet ym V, mesz nyft ym ab C. 9. Und ist  
dasz e.a.d.t. schol st. V, A.d.t.s.e.st. C. 10. Kan er r.u. peichte e. V, So chan  
er r.u.p.e. C. 11. Und wirt in V, Und im wirt C. den BV, sein C. 12. er  
auch an C. 13. Got wil sein nicht lan V, Got wirt sich geyn ym nit v<sup>8</sup> gahn C.  
14. er wirt sein sel wirdichleich enpfahen in das hime! / C. Und w. B, Er w. V.

## VI (VII)

- So spricht der sibent maister lucas  
und saget offenbarlich alsus;  
das nye kain sündler ward so grosz,  
kumt er zw der mesz er findet trostz,  
5. stet er in der mesz mit innigkait,  
rewen yn sein sündt und seind ym laid,  
vorder nyemer gedenccken wil.  
dy mesz leschet ym seiner sünden vil.  
soll er an dem tag sterben,  
10. so kan er rew und peicht erwerben  
\* \*  
\* \*  
auch wil yn got nyemer verlan  
er wil yn frölich in sein reich entpfahen

1. *Initiale über zwei Zeilen gezogen* AM. vii M, sybende N. 2. offenbarlich M, uffenberlich das N. 3. ein M. wart M. 4. kompt M. 5. innigkeit M. 6. sein M. 7. Vorder AMN *lies* Got der (*cfr.* VC). nymmer gesundigen w. N. 9. Sal M. 13. nymmer verlon M, nymmer vorlan N. 14. entphaen N.

## VII

- Der sibend / meister heist Beda.  
mensche, du solt gern bei / der messz sten,  
lasz dich / in rewen und in leyden / finden!  
welch frawe got // mit einem kinde, [fol. 107 v]  
(125) 5. die sol / alle ding laszen ligen und / stan  
Und sol gerne czu der / messe gen.  
got hat sel/ber die mesz auszerkorn/!  
wurde ein frucht von ir / geborn  
desz tagesz, alsz sie / mesz hat gehortt,  
(130) 10. so get / sie in allen iren sachen / vortt,  
auch leidet sie / nicht dasz zehent teil smerczen  
an irem leibe / noch an irem hertzen /,  
alsz ein fraw leiden musz /,  
der so swer ist der fusz,  
(135) 15. dasz / sie nicht czu der messe / mag komen!  
die messe / brengt manger hande // frumen. [fol. 108]  
auch kan die frucht / nicht verderben:  
die messz / mag ir wol die tauff / erwerben.  
inn gotes gna/den sie gebirtt,  
(140) 30. desz ta/gesz ir kein leidt wyder/fertt.

*In V geht diesem Spruch (in CVAMN der sechste) voraus:* esz spricht desz sechsten lerrersz muntt. 1. *Rot, gleichzeitig als Überschrift B, zwei Zeilen hohe Initiale nicht ausgeführt* V, *Initiale C.* (E)sz sprichet der sechste meister und lerrer und weda V, Oüch spricht maister weda der czw C. 2. Der mensch dw solt zw d<sup>s</sup> messz gen frü C. 3.4. *vertauscht* C. Und lasz dich alda in V, Dye las sich in C. 4. Welhe fraw get C, Und welche frawe get V. 5.6. *vertauscht* C. 5. Und alle ding lassen sten C. 6. gerne *fehlt* V. czw ainer m. C. 7. Wan got der hat d.m. (d.m. selber) a. VC. 8. Und worde V, Und wirt C. ir]der frawen C. 9. Desz tagesz alsz B, des selben tages und V, Desz tagsz so C. hette g. V, gehort hatt C. 10. So gett es ir V. in allen iren sachen *fehlt* C. vortt B, wol V, woll an alle missetat C. 11. Sie (Die C) l. desz (den C) czehenden teiles (tail C) nicht also (nit so) vil sm. VC. 12. An leib C. noch B, und VC. 13. ein andere f. VC. 14-20: *Lücke in V durch Verlust der oberen linken Blattecke (Mäusefrass).* 14 Der do czu // ..... usz V, Der zw der zw messz sär i.d.f. C. 15.16. *fehlt* C. 15 Dasz sie czu d. messe/ ..... n V. 16. manchen V. 17. die selbe V. 18. mag B, kan V, tuet C. wol *fehlt* C. die t. wol e. V. 19.20. fehlen V. 19 In gotz hilf sy geperet C. 20 Chain laide // fol. 212 v // ir d.t.w. Jhesusz C.



## VII (VI)

So spricht der sechst maister Beda:  
mensch, du solt geren pey der mesz stan.  
las dich in rew und in laid finden!  
welche fraw swanger get mit kinden  
5. lasse alle ding ligen und stan,  
dy sölleu geren zw der mesz gan!  
Got hat dy mesz ausz erkoren

\* \*

- desz tags so sy hat mesz gehort,  
10. so get all yr sach vort.  
auch leidet sy den dritten tail nit so vil smertzen  
an irem leib und hertzen,  
als ain fraw leiden musz,  
der do swer ist yr fuesz,  
15. das sy zw der mesz nit mag kummen.  
dy mesz pringt mancherlay frummen

[fol. 3r]

\* \*

- und mag ainem wol gnad erwerben:  
in gottes namen sy gebert,  
20. des selben tags yr kain laid widerfert.

1. *Initiale über zwei Zeilen gezogen* AM. 2. salt N. sta M. stehen N.  
5. Lest M, Leit N. legen N. 9. hot N. 11. nicht M. 12. und an yrem h.N.  
14. seyndt N. ire M. 15. nicht M mag] kan N. 15.16. kommen/ fromen M.  
16. brenget N. 18. genad N. 20. Des tags im (yr N) MN.

## VIII

- Der acht meister / Matheus genant.  
Mensche, vornem die mesz / alsus:  
welch mensch zu / der messe gett  
und do / bey an tod sunden stet,  
(145) 5. allesz dasz er von got mut und / gertt  
czeitlicher bethe, der / wirtt er gewertt.

*Voraus geht in V:* esz spricht der acht lerrer. 1. *Rot, als Überschrift* B, *zwei Zeilen hohe Initiale nicht ausgeführt* V, *Initiale* C.(E)sz spricht der achte meister sant matheusz V, Der viii m. M. spricht C. 2. *fehlt* V, Spricht in seiner ler alsus C. 3. Welher m.C. 4. mit andacht on t. V. an (*über a ein o*) B. an todeleich sünd C. 5.6. *umgestellt* V. 5. Wesz...../aber wegert (*Lücke durch Verlust der Blattecke*) V, Wasz er pilleich an got begert C. 6. der *fehlt* V. Das wirt er pey der messe gewert, *daneben unrandet:* dasz new C.

## IX

- Der newnde meiste(r) / Johanns:  
'Die messze ist dasz nuczte / und dasz beste,  
alsz inn seiner / offenbarung beschriben stet. // [fol. 108v]  
wol dem der gerne czu der / messe get!  
(150) 5. wann ny kein / messe gesungen noch gelesen wardt,  
esz wurde ein sunder von seinen sunden / bekartt  
und ein sele (*erloszt*) ausz dem / fegwere.  
und (*kummt*) mancher / armen sele czu stewre,  
(155) die auff erden haben keinen / trost,  
10. die werden von der / messe erlost.  
du gerechter / mensch, wirtt nicht irre!  
wiltu dich von sunden / neren,  
gee czu der mesz / stete, du machst erwerben,  
(160) dasz du desz tagsz keins / unrechten todesz magst / ersterben.

*Voraus geht in V:* Esz sprichz desz desz newnd..... la -8: *Lücke durch Verlust der r. Blattecke* V. 1. *Rot, gleichzeitig als Überschrift* B, *nicht ausgeführte zwei Zeilen hohe Initiale* V, *Initiale* C. (N)u spricht der newnde .....V, Iohannesz der ewangelist sprich C. 2. sey C. dasz beste *fehlt* C. 3. Alsz den.....V. geschriben V, *fehlt* C. 4. Wol ym C. gern and d. V. 5. ny *fehlt* V. gesungen noch *fehlt* C. wirt V. 6. von s.s.] davon C. 7. erloszt *fehlt* B. 8. Dasz ku..... armer selle czu stewer V, Dye mess küpt maniger sel z.st. C. 9. Die do a V. weder hilf noch trost V. 11. *fehlt* V. 11.12 *fehlen* C. 12. Dar umb mensch wilthu d.v.s. kerren und wenden V. 13. Gedencke czw d.n.czw erb erbn C, So gee (?) czu der messe so machstu erwerben C. 14. Dasz du k.u.t. nymer macht e. V, So magst des tags kains pössz todsz e. C.

## VIII

Do spricht der achtt maister,  
 Als sant Johannes ewangelista:  
 'dy mesz ist das nützet und das peste',  
 als in seiner offenbarung stet.  
 wol dem der do geren zu der mesz get!

5. wenn ym ain mesz gesungen oder gelesen wirt  
 \* \*  
 \* \*  
 \* \*

ain sel ausz dem fegfewr erloszt.

10. also gibt dy mesz den sündern trost.  
 du geitziger mensch wird nicht irr,  
 wilt du dich von den sünden keren  
 Ge zw der mesz, du magst erwerben  
 unrechts tods des tags nit ersterben.

[fol. 3v]

1. *Initiale* AM. viii MN. 2. sanctus N. 3. des N. 4.5. stat /  
 gat (gaet N) M. 5. oder N, ader M. 6-8 *fehlen* AMN, *cf.* BVC.  
 12. wiltu M. 13. Gehe z.d. messe M. 14. nicht kanst e. MN.

## IX

So spricht der neundt maister sanctus Matheus:  
 mensch vernymn dy mesz alsus,  
 welcher mensch zw der mesz gat,  
 der pey on tod sünd stat,  
 5. alles das er von got begert  
 zeitlicher pet. wirt er gewert.

1. *Initiale* AM. der ix m. M, der neunde m. N. 2. vor nim d. M.  
 3. Welch MN. 3.4. gaet / staet N. 4. Darbei an M. ane todt sunden N.  
 6. wirt] ist N.

## X

Nun spricht der / czehendt meister Anshelmus. // [fol. 109]  
 liber mensch bisz nicht czu lasz!  
 besser ist ein messe bei lebendigem leibe gehortt,  
 \* \*

- (165) 5. wann / tausent nach dem tode ge/sungen und gelesen:  
 die konden dir nicht also nucz / gewesen  
 an deiner peyne / und an deiner schuld.  
 wiltu / erwerben gotesz huld,  
 dasz / dir an der sele mag gelingen /  
 (170) 10. und auch hie an czeitlich/en dingen,  
 so ge czu der / mesz stete,  
 dasz ist dir nuczer / dann allesz gebete  
 nach dem / tode dir wurde nach gethan,  
 die man auff erden er/dencken kan.

*Voraus geht:* Esz spricht desz czehenden lerrers muntt V, nth (*ingerahmt*)  
 Dasz der czehent maister sprich als vil dw mensch her // fol. 213 v // C. 1. *Rot*,  
 damit zugleich als *Überschrift* B, *Raum für zwei Zeilen hohe Initiale* VC.  
 (E)sz sprichet der czehende meister Anshelmus V, (A)nshlmusz spricht desz  
 C. 2. *Liber fehlt* C. 3-14 *Lücke durch Verlust eines Blattdrittels* V.  
 ..... wann pesser ist ein eynige / ..... ort V, Pesser ist dir ain sel  
 mesz gehort C. 4. *fehlt* B, Pey deinen lebendigen / ..... rt V, Denn tau-  
 sent messe dort C. 5. Die man dir nach deinen ..... g ader lesse V, Dw  
 dir würdn gsüngen oder gelessen C. 6 *fehlt* V. konden B, würdn C. als C.  
 7.8. *vertauscht* VC. 7. Wan w. V. 8. ... und aplasz von pein und von  
 ... V, Das er dir vergäb dein schülde C. 9.10 *fehlen* C. 9. müge V.  
 10 alhie V. 11. gar st. C. 12. pesser wenn als g.C. 13. Das nach deinē  
 tod wirt dir getan C, Dasz ist dir ..... allesz gepett V. 14 Das man a.e  
 gedenckn̄ chan amen C, Dasz man nach ..... de fwr dich thet V.

## X

Anselmus der zehet maister spricht dasz:  
Mensch, pys nit zw der mesz lasz!  
pesser ist aim menschen der hye lebendigen leib hat,  
wären nach deinem leben tausent dort

5. gesungen oder gelesen,  
dye künden dir nicht so nütz wesen  
an deiner pein und an deiner schuld.  
wilt du erwerben gottes huld,  
dasz dir an der sel wol geling
10. und hye an zeitlichen ding—  
so ge zw der mesz stet,  
das ist dir nützer dann grosz gepet  
nach deinem tod werden noch gethan  
und dem man auff erden dancken kan.

1. Über zwei Zeilen gezogene Initiale AM. der x m. M, der zehende m. N.  
2. Mensche M. 3. eim M, einē N. hat *unter leib auf der nächsten Zeile eingefügt*  
A, *nachträglich hinzugesetzt* M. 5. oft M, oder N. 6. nutze gewesen N.  
8. wiltu M. 9.10. gelinge / dingen N. 11. gehe M. stehet N. 13. Noch  
M. nach N. 14. dem A, den MN.

## XI

- (175) Nun spricht der / eylfft meister Crisostomus.  
mensch vernem disze mesz // also: [fol. 109 v]  
wann der priester ob / dem altar stet  
und mit / der messe umb get,
5. wann / er gat gebenedeiet  
(180) so ist er von sunden gefreiet /  
er bitt fur tod und fur / lebendig.  
dem wirit alle / gnade gegeben:  
dasz dasz / er von gote begertt
10. zeit/licher bete, der wirt er / inn der mesz gewertt!

*Voraus geht in V: . . . . . t desz einlefftē lerrersz muntt (Lücke durch Mäusefrass bis v. 2). 1. Rot, damit gleichzeitig als Überschrift B, Initiale C. Iohannes crisostonus spricht auch alsus C. 2. Mensch dw nit v<sup>g</sup>esse gee und hor dye messe C. disze B, von der V. alsus V. 3. Wenn VC. über den V. 5. Und wenne V. 6. und ist dasz er sein sunde hat recht gepeicht V. von allen s.C. 7. steht nach 10 V. tot aber f.l. V, leibn̄tig und ||214r|| todtñ C. 8 fehlt hier, steht verändert und durch die Lücke verstümmelt am Schluss V, Dye do ligñt in grossen noten C. 9. Dasz er B, wesz der denne V, Was er C. 10. Desz wirt er VC. von got gewert amen Jhesus C. Danach v. 7 und: So wil in got an der ||fol. 72r|| Gnat nicht verzeihen d. . . . . nicht czweifeln (Lücke bedingt durch Verlust der rechten Ecke von fol. 72) V.*

## XI

- Nun spricht der xi maister sanctus crisostimus:  
 mensch, vernym dy red alsus:  
 wen der priester vor dem altar stet  
 und mit der mesz umb get,  
 5. wenn er got gebenedeit,  
 so ist er von allen sünden gefreit.  
 er pit für tod und für dy lebendigen, [fol. 4r]  
 genad wirt yn allen gegeben!  
 alles dasz er von got begert,  
 10. desz wirt er allesz gewert.

1. *Initiale über zwei Zeilen gezogen* AM. c<sup>s</sup>ostoms A. 2. vor nym M.  
 rede M. 3. Wen N, Wan M. alter M. 5. Wen N, Wan M. 6. gefreidt M,  
 gefreyet N. 7. vor t. u. vor lebendig MN. 10. alles wol g. N.

## XII

- (185) Nu spricht der XII meister Gregorius /  
 von der heiligen mesz also:  
 sie ist gleich der marter / die got leid  
 an dem creucz / fur die armen cristenheit.  
 \* \*  
 (190) also loset die messe die sele / ausz nott  
 von pein und / schulde von smerczen.  
 welch // mensche ausz lautterm herczen / [fol. 110r]  
 gern czu der mesz get  
 10. und / beitet bisz sie allesz geschicht,  
 (195) dem meret sich sein selig/keit von tag czu tag.  
 dasz mag kein czunge vol sprach/en noch vol sagen!  
 die / messe erleuchtet im seinen / leczten tag,  
 nymant die / wirdigkeit vol sprechen / mag.

*Das obere Drittel der Seite fehlt durch Mäusefrass* V. *Es geht voraus:* Dasz ist de. . . . V. 1. Rot, damit gleichzeitig als Überschrift B, Raum für zwei-zeilige Initiale ausgespart V, Initiale C. Nu B, (E)sz V, fehlt C. spricht nach gregorius C. 2. In seiner lerre V. heiligen fehlt C. alsus VC. 3. Sie B, fehlt durch die Lücke V, Die mesz C. 4. armen fehlt C. 5. fehlt B, Als uns erlost hat sein unschuldiger tot C, Wann. . . . .szein unschuldiger tot V. 6. erl. . . . V, erloset C. die sele B, manche arme selle V, dye C. 7. Von schulde und von pein u. . . . . V, Von pein schuld und s.C. 8. Wan welcher mensch V, Welher mensch C. mit VC. 9. Gern B, Und mit ynnigkeit V, fehlt C. 10. . . . mit andacht do pey stet V, Und pey dem segn stet C. 11. Pr. . . . . wart wereit dem wirt do v. . . . .zelikeit gemert V, Des salikait sich mert von tag czw tag C. 12. fehlt V, Das kain czüng nit vsagen mag C. 13. fehlt V. leicht dir am l. C. 14. Wan nyme . . . . kan die grossen genade und. . . . .messe in ir hat V, Der mess lob nymät aus sprechñ mag C.

## XII

So spricht der zwelft maister sanctus gregorius  
 von der heiligen mesz alsus:  
 dy mesz ist geleich der marter dy got leid  
 an dem creutz für dy cristenheit;

5. als uns erlöszt hat sein unschuldiger tod—  
 also erloszt uns dy mesz ausz aller not,  
 von pein schulden und auch smertzen.  
 welcher mensch mit lauterem hertzen  
 geren zu der mesz get,  
 10. dem meret sich sein seligket  
 es kan kainer vol sprechen und sagen!  
 Dy mesz verleicht ym an seinen lezten tagen,  
 das sy auch tag und nacht  
 nymant yr wirdigkait auszsprechen mag.

1. *Initiale über zwei Zeilen gezogen* AM. der xii. MN. 3. messe ist  
 gelich M. gleich der martir N. 4. creucze vor M. 5. Alse N. unschuldiger  
 N, unschuldiger M. 6. noet N. 8. welch M. 9. Gerne N. 10. selikeit M.  
 12. vorleucht im an sein M, vorleucht yn an seinen N. 13. auch wider N.  
 und] noch MN. 14. ire M.

- (200) Wollen wir nun bei / gote bleiben,  
 so sullen wir / die lere in unser hercz schrei/ben  
 und dancken gote von / tag czu tage,  
 4. so wil unsz got keine bett versagen!

1 setzt ohne *Initiale* unmittelbar das Vorhergehende fort BVC. 1 –  
*Schluss: Lücke durch Verlust der Ecke von fol.72* V. Dar umb wol. . . . V, Und  
 wölln wir pey C. wir BV, mir C. 2. die red in dye h. C. 3 Und schollen got  
 seinesz/ . . . . . tag czu tag V, Und got danchkñ seines leidñ C. 4 So wil  
 unsz/ . . . . . re kein pette vorsagen V, So wirt er uns chains petz v'zeiheñ  
 C. *Nach dem alten Schlussvers* 4: Got geb allen glaubigen / selen die ewigen rüe  
 hie //110v// endet sich die messe mit guten fugen Got gebe dasz / wir  
 nymer ersterben Wir / muszen sein hulde erwer/ben Amen dasz  
 werde war B, (In gote)sz namen amen (*in Auszeichnungsschrift*) V, Er  
 fügt allen güeteñ gemach als / ich von der hailigñ mesz sprach und  
 got will uns umb dye czelen / gebñ hie die leippleich narüg dort / das ewig  
 leben amen maria (*die letzten beiden Wörter in Auszeichnungsschrift*) C.

- Wollen wir nun pey got pleiben,  
 so sollen wir dise ler in unser hertz schreiben  
 und dancken got von tag zu tagen  
 4. seines leidens, so wil er uns kayn möglich pet versagen!

1. *Initiale* AM. Wollen N, Sollen M. 2. /ben *über* schrei A. 3. tag zu tagē A, tage zu tage MN. 4. versage *über* möglich pet A, vorsagen M.  
*Danach*: Got geb allen selen das ewig leben Hye (Hir M) endet sich dy ler von der messe (Hye endet sich dy lere von der messe Got wolddt unser nümermer vorgessen N) got geb das wir nyemer (nimmer M, nümer N) ersterben wir mögen dann (den M) vor gottes huld erwerben das das gescheh in ihesus (ihs M) und maria namen des sollen wir alle (wollen w. a. M, wollen w. a. frolich N) sprechen Amen (Amen/Laus deo trino et uno N) AM.

HENRY CRABB ROBINSON, GOETHE E L'*HYPERION*  
 DI KEATS

È noto che « la natura essenzialmente lirica del Keats si ribelava », per dirla con le parole di Emilio Cecchi<sup>1</sup>, « al poema di gran mole », comprovando così la verità dell'osservazione del Leopardi che « i lavori di poesia vogliono per natura esser corti »<sup>2</sup>. Simile convinzione non espressa, ma intimamente sentita ed efficacemente operante nello spirito del Keats è quella che, meglio dell'autodidattismo o dei casi particolari della breve vita del poeta, giustifica, se di giustificazione si può parlare, non solo la incompiutezza dell'*Hyperion*, ma anche le analogie esteriori del suo componimento lungo con opere assai note di altri poeti<sup>3</sup>, ed i versi che nell'*Hyperion* vediamo essere riecheggiamento o traduzione addirittura di versi del *Prometheus* di Goethe.

<sup>1</sup> Emilio Cecchi, *I grandi romantici inglesi*, Firenze 1961, p. 254.

<sup>2</sup> Leopardi, *Zibaldone*, 4356.

<sup>3</sup> È stato ampiamente documentato come Keats avesse subito l'influsso di Esiodo, Ovidio, Virgilio, di Spenser, Shakespeare, Milton, e di Wieland. Le fonti dell'*Hyperion* sono state infatti trattate da William T. Arnold, *The Poetical Works of John Keats*, Londra 1888, nella « Introduction »; da E. de Sélincourt, *The Poems of John Keats*, Londra 1907; da Paul Starick, *Die Belesenheit von John Keats und die Grundzüge seiner literarischen Kritik*, Berlino 1910, pp. 1-100 e da C. L. Finney, *Evolution of Keats's Poetry*, Cambridge, Mass., 1936. Werner W. Beyer, *Keats and the Daemon King*, New York 1947 a p. 240 afferma, a proposito della conoscenza che Keats aveva dell'*Oberon* di Wieland di cui, secondo questo critico, si avverte l'influsso anche nell'*Hyperion*: « Its opening lines contain echoes from two stanzas of *Oberon*... And Titania's grief in her cavern, seems to have left traces in the famous description of the den of the Titans in *Hyperion* (II, 6 ff.) ». Cf. anche Robert Gittings, *John Keats. The Living Year*, 21 September 1818 to 21 September 1819, Londra 1954, e John Keats, *Selected Poems*, ed. with an Introduction and Notes by Edmund Blunden, Londra-Glasgow 1955.

Dalle sue lettere, come ha fatto notare David Bonnell Green<sup>1</sup>, appare che Keats conoscesse il *Werther*, ma non vi è accenno ad alcuna altra opera di Goethe. Nell'*Hyperion* tuttavia si possono osservare gli effetti di un gioco della memoria e dell'emozione che la lettura o l'ascolto del *Prometheus* hanno lasciato nel poeta. Non è qui mia intenzione fare un'analisi dell'intima natura espressiva dell'*Hyperion*, ma solo di dire delle relazioni fra il *Prometheus* di Goethe e l'*Hyperion* di Keats, sottolineare richiami e reminiscenze, illuminare certi aspetti dell'ambiente in cui Keats visse negli anni che precedettero la composizione del poema, e rievocare le persone con cui egli ebbe contatti, per stabilire come il poeta abbia potuto giungere alla conoscenza dell'ode e del frammento drammatico di Goethe.

La ricerca delle fonti culturali della poesia di John Keats non è ancora giunta a un punto conclusivo, come dimostrano le recenti ricerche sui rapporti esistenti tra Keats e George Felton Mathew. L'attenta lettura delle opere di Keats mette in luce sempre nuovi aspetti in questo campo. Tanto per fare un esempio, Keats conosceva sicuramente anche la poesia di John Skelton, perché scrisse dei versi nella caratteristica forma metrica di questo poeta, come si potrà rilevare da una rapida lettura del *song*

<sup>1</sup> Cf. David Bonnell Green, *Keats and Goethe*, sta in « Notes and Queries », vol. 195 (1950), pp. 410-13. Il Green dice che dai seguenti versi, che si trovano in una lettera di Keats a Reynolds del 25 marzo 1818, si rileva che il poeta aveva letto il *Werther*:

I was at home,  
And should have been most happy—but I saw  
Too far into the sea; where every maw  
The greater on the less feeds evermore:—  
But I saw too distinct unto the core  
Of an eternal fierce destruction,  
And so from Happiness I far was gone, ecc.

Questi versi sono una reminiscenza del seguente brano del *Werther*, « ... what saps my heart is the destroying hidden power, which exists in every thing ... ». Il Green ritiene che Keats abbia letto l'opera di Goethe nella traduzione di Daniel Malthus, *The Sorrows of Werter*, Londra 1783, una versione molto popolare, di cui s'era servito anche Hazlitt. Inoltre nel « Journal letter » del settembre 1819 Keats inserisce dei « nonsense verses », in cui nomina Mr. Werter (*sic*). Cf. Keats, *Letters*, ed. Rollins, 1958, Vol. II, Letter 199 del 17-27 settembre 1819, p. 184).

« There was a naughty boy », composto a Dumfries nell'estate del 1818 e trascritto in una lettera a Fanny<sup>1</sup>. Eppure egli non parla mai di Skelton.

Che Keats conoscesse il *Prometheus* di Goethe risulterà dal confronto dell'ode con un gruppo di versi dell'*Hyperion*. Per rendere evidente la nostra tesi citiamo subito un esempio in cui si avvertono precisi richiami tematici:

Hier sitz' ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde,  
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
Zu leiden, zu weinen  
(Goethe, *Prometheus*),

che non possono non ricordarci i seguenti versi dell'*Hyperion*:

... But cannot I create?  
Cannot I form? Cannot I fashion forth  
Another world ... another universe ...  
Where is another chaos?  
(Keats, *Hyperion*, I, 141-45).

Non si tratta di un'analogia casuale. Keats ha saputo cogliere la fase esplosiva dell'emozione nel *Prometheus*, creando nel proprio poema, nel ritmo via via più concitato delle parole e nel senso di timore che assale i ribelli dell'Olimpo, gli effetti dell'impeto dram-

<sup>1</sup> Keats, *Letters*, ed. Hyder Edward Rollins, Cambridge, Mass., 1958, Vol. I, p. 313:

There was a naughty boy...	
In spite	To the brook
Of the might	And bring home
Of the Maid	Miller's thumb
Nor afraid	Tittle bat
Of his Granny-good-	Not over fat
He often would	ecc.
Hurly burly	
Get up early	
And go	
By hook or crook	

N. B. - Keats conosceva l'opera di A. Chalmers, *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, Londra 1810. Il vol. 2 contiene le poesie di Gower, Skelton, Howard, Wyatt, Gascoigne, Turberville.

matico nell'esplosione dell'orgoglio e dell'odio della poesia di Goethe. Gli dei tremano all'idea che il titano possa creare nuovi mondi:

Where?—That word  
Found way unto Olympus, and made quake  
The rebel three.

(Keats, *Hyp.*, I, 145-47).

La situazione è per un momento identica a quella che si presenta nell'opera di Goethe. Il titano minaccioso (Saturno), che intende « creare » e « formare » un altro universo, ricorda infatti il Prometeo di Goethe intento a « formare » uomini in tutto identici a lui. Si potrebbe obiettare che le parole di Saturno richiamino quelle di Satana nel *Paradise Lost* di Milton o certi versi dei *Night Thoughts* di Edward Young, ma ciò non potrà modificare il risultato della nostra analisi. È fin troppo noto quanto la lettura del poema miltoniano abbia influenzato l'*Hyperion*, e in quanto a Young si sa che la sua opera ha influenzato lo « Sturm und Drang », con il principio da lui proposto che l'uomo è artefice della propria grandezza<sup>1</sup>. Non crediamo tuttavia che Keats sia stato invo-

<sup>1</sup> Arnold Federman osserva (in *Der junge Goethe und Deutschland* [Essays] Berlino 1949, p. 7) che tutti i concetti moderni riguardanti il genio, la natura, l'entusiasmo, il prometeico, risalgono allo Shaftesbury (*Colloquy*, 1710), in quanto egli aveva definito poeta chi sapesse rappresentare uomini, azioni e cose con le giuste proporzioni e nella forma appropriata. Un poeta capace di tanto, dice lo Shaftesbury, « is indeed a second maker, a just Prometheus under Jove ». Goethe non riconosce l'influsso dell'inglese sulle sue opere, ma nel *Discorso su Wieland* del 1813, parla dell'influsso di Shaftesbury sugli autori dello « Sturm und Drang ». L'accenno di Shaftesbury al poeta come Prometeo, è raccolto da Edward Young nei *Night Thoughts*, dove dice: « Each man makes his own stature, builds himself » (*Night Thoughts*, VI, 311); e ancora « Oh! be a man;—and strive to be a God » (*Night Thoughts*, VII, 1442). Sono versi questi che non entusiasmarono solo i poeti dello « Sturm und Drang », ma lo stesso Goethe nei primi anni della sua attività letteraria, perché egli riprende queste idee nel suo *Prometheus*. Si ritiene che Goethe abbia conosciuto l'opera di Young fin dal tempo di Wetzlar. (James Boyd, *Goethe's Knowledge of English Literature*, Oxford 1932, dice a p. 141: « It was in Wetzlar that Young's *Night Thoughts* exercised a decisive influence on Goethe and in several parts of *Werther*, which vaguely reflect some of the melancholy that is characteristic of Young's writings, are proofs of his influence »). Goethe stesso parla dell'autore delle *Notti* in *Dichtung und Wahrheit* (I, XXVIII, 214), con un accenno però che fa pensare che,

gliato ad approfondire la lettura delle *Notti*, dopo il giudizio che William Hazlitt aveva espresso sull'autore<sup>1</sup>.

Vedremo invece subito come altri versi del Keats riconducano alla poesia di Goethe. Nell'ode gli dei si nutrono di incenso e delle offerte votive degli uomini:

Ihr nähret kümmerlich  
Von Opfersteuern  
Und Gebetshauch  
Eure Majestät

(Goethe, *Prometheus*).

Prometeo accusa Giove perché aspira l'incenso e accetta quelle offerte, restando immobile e indifferente alle sofferenze degli uomini. L'Iperione di Keats aspira anche lui l'incenso offertogli dagli uomini, resta immobile e sgomento, ma solo perché è in attesa che si compia il suo destino:

Blazing Hyperion on his orb'd fire  
Still sat, still snuff'd the incense, teeming up  
From man to the sun's God

(Keats, *Hyp.*, I, 166-68).

È evidente che si tratta di un gioco della memoria più che della ispirazione, perché nel poema di Keats non si fa più alcun cenno all'uomo, che invece nell'opera di Goethe occupa un posto importante.

Non possiamo passare sotto silenzio un altro brano, in cui il gioco delle analogie di fronte al Prometeo si rinnova: È uno squarcio nel segreto della vita apollinea, che ci trasporta dalle visioni plastiche dei primi due libri, all'immediatezza lirica del terzo libro. Nel discorso di Mnemosine si intravede un Apollo, che nella puerizia decapitava fiori:

... explain thy griefs  
To one who in this lonely isle hath been  
The watcher of thy sleep and hours of life,

a distanza di anni, conservasse di Young un ricordo non particolarmente favorevole, dato che mette in evidenza solo il « düstre Ueberdruss des Lebens », mentre invece l'eco dei versi di Young si trova nel *Prometheus*.

<sup>1</sup> W. Hazlitt, *Lectures on the English Poets*.



From thy young day when first thy infant hand  
Pluck'd witless the weak flowers, till thine arm  
Could bend that bow heroic to all times.  
(Keats, *Hyp.*, III, 70-75).

Nella lirica di Goethe Prometeo ci dice che Giove nell'ira infierisce sulle querce, né più né meno come un fanciullo ostinato, il quale sfoga la sua ira decapitando cardi:

Bedecke deinen Himmel, Zeus...  
Und übe, dem Knaben gleich,  
Der Disteln köpft,  
An Eichen dich und Bergshöhn!  
(Goethe, *Prometheus*).

Troppe coincidenze, dunque, perché possa trattarsi di un caso. Ma alle fresche e nuove immagini, identiche nei due poemi, non corrispondono conclusioni identiche: La poesia di Goethe tradisce il furore dello « Sturm und Drang », quella di Keats dimostra che in lui è esaurita l'ispirazione mitica e plastica. Il suo Apollo, pur possedendo la pura bellezza del mondo ellenico, è soggetto alla sofferenza e ai problemi della vita e sente l'angoscia della sua tragica divinità. Rassomiglia troppo a quegli uomini che nel frammento drammatico del Goethe Prometeo aveva creati, destinati, come lui, a « soffrire e a piangere ». L'Apollo di Keats, inoltre, diventa una deità solo per mezzo della prerogativa prometeica del sapere: « Knowledge enormous makes a God of me », egli dice. Ma poiché il sapere non si acquista senza tormenti, la trasformazione di Apollo in essere dotato di conoscenza è accompagnata da indicibile sofferenza: una sofferenza pari solo a quella provata dalla Sibilla nel momento dell'invasamento, nell'*Enaide*, o alla agonia dell'uomo, prima della rinascita, come è presentata nei versi finali del secondo atto del frammento drammatico di Goethe:

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde  
Du ganz erschüttert alles fühlst,  
Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen,  
Im Sturm dein Herz erschwillt,  
In Tränen sich erleichtern will  
Und seine Glut vermehrt,  
Und alles klingt an dir und lebt und zittert,  
Und all die Sinne dir vergehn,  
Und du dir zu vergehen scheinst

Und sinkst,  
Und alles um dich her versinkt in Nacht,  
Und du, in immer eigenstem Gefühl,  
Umfassest eine Welt:  
Dann stirbt der Mensch...  
Wenn alles – Begier und Freud' und Schmerz –  
In stürmendem Genuss sich aufgelöst,  
Dann sich erquickt, in Wonne schläft –  
Dann lebst du auf, aufs jüngste wieder auf,  
Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren!  
(Goethe, *Prometheus, Dramatisches Fragment*. 1773).

Se questi versi di Goethe fossero stati tradotti in modo sommario, o riassunti solo al fine di riferire sul loro contenuto e poi tenuti a mente dal Keats, quell'immagine sensuosa del passaggio dalla vita alla morte e dalla morte alla vita, non avrebbe potuto trovare la bella espressione che ha nei versi finali del terzo libro dell'*Hyperion*:

Soon wild commotions shook him, and made flush  
All the immortal fairness of his limb:  
Most like the struggle at the gate of death;  
Or liker still to one who should take leave  
Of pale immortal death, and with a pang  
As hot as death's is chill, with fierce convulse  
Die into life: so young Apollo anguish'd  
(Keats, *Hyp.*, III, 124-30).

La sensazione dolorosa, gli scuotimenti, il tormento e la sofferenza del trapasso fisico di cui ci parla Goethe, è reso dal Keats con maggiore concentrazione sensuale del Goethe, forse perché aveva una più diretta esperienza della sofferenza quando scrisse: « Soon wild commotions shook him... Most like the struggle at the gate of death... and with a pang / As hot as death's chill ». La « Glut » di Goethe è « hot... pang » nel poema di Keats. Il trapasso che dà il delirio nell'opera di Goethe, e il passaggio dalla morte alla vita, specialmente dai versi « Wenn alles... » fino a « Dann lebst du auf », è presentato nel frammento del Keats con l'intensità di un dolore bruciante, di uno spasimo violento che scuote Apollo nel momento in cui egli « die into life », cioè muore e rinasce al tempo stesso. È un brano che trascina al di là del consueto andare e dà lo spasimo dell'inesprimibile.

Possiamo dunque affermare che Keats conosceva certamente l'ode del Goethe e che non è da escludere che conoscesse anche il frammento drammatico del *Prometheus*. Se si tiene presente il modo come Keats assimilava brani e versi dei poeti che leggeva, serbandone nella memoria frasi, parole, espressioni che lo avevano colpito e di cui poi liberamente si serviva nelle proprie composizioni, non dovrà sorprendere se nell'*Hyperion* affiorano versi di un'opera che egli dovette conoscere in traduzione.

Se la nostra analisi si fermasse a questo punto, non si spiegherebbe come Keats sia giunto alla conoscenza dell'opera di Goethe. Estendendo invece l'indagine alla fortuna di Goethe in Inghilterra, durante la vita di Keats e alle persone con cui egli ebbe contatto, si giungerà – come ben presto vedremo – a stabilire chi sia stato l'intermediario tra l'opera di Goethe e il Keats.

\* \* \*

Nell'ultima decade del Settecento le opere fino ad allora compiute di Goethe avevano incontrato grande favore in Inghilterra<sup>1</sup>. G.M. (Monk) Lewis aveva tradotto *Der Fischer* e *l'Erlkönig*, che era stato anche musicato. Il *Werther* era stato tradotto ripetutamente dal francese e dal tedesco e, fra il 1780 e il 1799, ebbe molte edizioni<sup>2</sup>. Innumerevoli erano state anche le recensioni. Lo *Speculator* (1790, I, 57) scriveva:

The *Sorrows of Werther*, the beauties of which glowing with all the fire of genius, and the enthusiasm of exquisite passion, have furnished so many themes to the poet and to the painter, has as a composition, long excited our admiration, though apparently without awakening such curiosity for the other numerous productions of Goethe's bold and vivid pencil.

<sup>1</sup> G.M. (Monk) Lewis scriveva a Goethe il 21 aprile del 1797: « German literature is at present the prevailing taste in England ... Most ... of your works have been translated ... *Götz von Berlichingen* in particular has been translated ... and is extremely applauded ».

<sup>2</sup> Per l'interesse che le opere di Goethe suscitavano in Inghilterra alla fine del Settecento vedasi R. G. Alford, *Goethe's Earliest Critics in England*, Londra 1893, pp. 181-92; Jean Marie Carré, *Bibliographie de Goethe en Angleterre*, Parigi 1920; Bayard Quincy Morgan and A. R. Hohlfield (ed.), *German Literature in British Magazines 1750-1860*, Wisconsin, U.S.A., 1949; D. F. S. Scott, *Some English Correspondents of Goethe*, Londra 1949.

Robert Southey<sup>1</sup> scriveva nel 1792, dopo aver letto il *Werther*: « I left Westminster in a perilous state, a heart full of poetry and feeling, a head full of Rousseau and Werter (sic) ... ». William Godwin aveva letto il *Werther*<sup>2</sup> nel 1797. Il *Götz* era stato tradotto nel 1799 da Walter Scott, *Hermann und Dorothea* dal drammaturgo T. Holcroft nel 1801.

L'interesse per le opere di Goethe diminuì ben presto, quando si avvertirono le conseguenze funeste della Rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche. Negli ambienti politici e culturali inglesi si cominciò a nutrire un profondo risentimento verso gli scrittori che avevano adottato o divulgato le dottrine rivoluzionarie. Di Goethe si ripeté volentieri quanto aveva già scritto la *Critical Review*<sup>3</sup> e cioè che il *Werther* costituiva l'apologia del suicidio e si cercò di svalutare le altre opere e di denigrare moralmente il poeta, così come si dissero traditori tutti coloro che osassero esprimere opinioni diverse. L'organo di stampa che sferrò gli attacchi più violenti contro il Goethe fu l'*Anti-Jacobin Review* che nel 1800, nella « Preface » (V, XIV) definisce l'autore del *Werther* « ... one of those Liberati who contribute, by their writings, to deprave the minds of their countrymen », e attacca anche la vita privata del poeta. Poi, per circa dieci anni Goethe fu ignorato in Inghilterra e solo lentamente ci fu una ripresa stimolata dalla pubblicazione del libro di Madame de Staël, *De l'Allemagne*. Tra coloro che non si curarono dei giudizi negativi che la stampa esprimeva su Goethe, troviamo Shelley, il quale si interessava a Goethe fin dal 1811, come ci dice il suo amico e biografo Thomas Jefferson Hogg. Non era sfuggito neanche lui al fascino del *Werther*<sup>4</sup>, e poiché conosceva

<sup>1</sup> Robert Southey, *Life and Correspondence*, Londra 1850 (Anno 1792, IV, 186).

<sup>2</sup> Cf. *Shelley and his Circle, being an edition of the Manuscripts of Shelley etc. between 1773 and 1822*, in the Carl H. Pforzheimer Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass., and Oxford University Press, 1961, 2 voll., vol. I, p. 187. « Excerpts from Godwin Journal ». Secondo Godwin, Mary Wolstonecraft era « a female Werter (sic) », *Memoirs*, p. 112.

<sup>3</sup> Cf. *Critical Review*, giugno 1779, XLVII, 477: « ... we can but agree with those who consider Mr. Goethe ... as the apologist of suicide ».

<sup>4</sup> Cf. Thomas Jefferson Hogg, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, Londra 1906, p. 541: « He (Shelley) was fascinated by *The Sorrows of Werter* (sic), who has not been? And he was of opinion that a continuation, or rather an enlarge-

un po' di tedesco, tradusse nel 1815 alcuni brani del *Faust*<sup>1</sup>, che risultarono essere pieni di errori.

Ritornando ai primi anni del secolo, vediamo che la situazione nel campo delle relazioni culturali con la Francia e con i suoi simpatizzanti era molto tesa, quando Henry Crabb Robinson, nato nel 1775 a Bury St. Edmunds, decise di abbandonare il suo impiego londinese<sup>2</sup> e di recarsi in Germania per frequentare l'Università di Jena e dedicarsi agli studi letterari. Aveva conosciuto William Taylor di Norwich, il quale, nel 1793 aveva tradotto l'*Iphigenie* di Goethe, e l'aveva incoraggiato a studiare la letteratura tedesca<sup>3</sup>. Il tre aprile 1800 Crabb Robinson partì per la Germania, dove si perfezionò nella lingua tedesca, approfondì lo studio della poesia di Goethe, della filosofia di Kant e quello della « Naturphilosophie » di Schelling. Durante il suo soggiorno in Germania conobbe Clemens Brentano, Wieland, Schiller, Herder, Kotzebue, Voss, Schelling, Tieck e molti altri e fu invitato più volte a casa di Goethe, dopo aver conosciuto a Weimar Madame de Staël e A. W. Schlegel<sup>4</sup>.

Dalla Germania Crabb Robinson mandava al *Monthly Register*, che si proponeva di occuparsi delle « inexhaustible springs of continental erudition », una serie di articoli sulla letteratura tedesca. Nel terzo articolo, che fu pubblicato sul *Monthly Register* del febbraio 1803, Crabb pubblicava la traduzione in versi liberi di alcune liriche di Goethe: *Der Wanderer*, *Mahomets Gesang*,

ment and amplification of the narrative, was demanded ». Shelley scrisse l'« enlargement », ma le osservazioni impertinenti dell'amico lo indussero a distruggerlo. Hogg ne conservò un frammento, che pubblicò nella sua biografia di Shelley, intitolandolo « Fragment of a novel » (cf. l'op. cit., pp. 541-45).

<sup>1</sup> Cf. Shelley, *Prose Works*, ed. Buxton Forman, 1876-86. *The Liberal* 1822, I, 120-137, elogia la traduzione di Shelley con le seguenti parole: « The very highest triumph both of poetry and translation ». *Posthumous Works*, ed. Mary Shelley, Londra 1824, pp. 393-98: « The Prologue in Heaven » e « The May-day-day ».

<sup>2</sup> Robinson era entrato in possesso di una piccola eredità che gli assicurava una rendita di cento sterline annue, rendendolo così indipendente.

<sup>3</sup> Cf. Henry Crabb Robinson, *Diary, Reminiscences and Correspondence*, ed. by T. Sadler, Londra 1869.

<sup>4</sup> Cf. F. Norman, *Henry Crabb Robinson and Goethe*, in « Publications of the English Goethe Society », ed. by J. R. Robertson, Londra 1930.

*Ganymed* e anche il *Prometheus*<sup>1</sup>. Nel giugno dello stesso anno J. D. Collier, direttore del periodico ed amico di Robinson, rassegnò le dimissioni. Il successore, Wyatt, volendo dare una direttiva diversa al periodico, rifiutò di pubblicare la quarta lettera che Ro-

<sup>1</sup> Cf. *The Monthly Register*, vol. II, February 1803, pp. 294 e sgg.; e F. Norman, *Henry Crabb Robinson and Goethe*, cit. Nell'« Appendix » IV (pp. 133-134) sono riportate le traduzioni di Crabb Robinson delle seguenti poesie di Goethe: *The Wanderer*, *Mahomet's Song*, *Ganymed*, *The Divine*, *Gesang der Geister über den Wassern*, *The Fisher* e brani del *Torquato Tasso*.

Diamo qui di seguito la traduzione di Crabb Robinson:

Cover thy heaven, Jove,  
With cloudy vapour,  
And, like the boy  
Who cuts down thistles,  
Show thy strength on oaks  
And mountain tops.  
Thou can'st not touch  
My earth; the cottage  
Which thou hast not built,  
Nor this my hearth,  
Whose glow thou enviest me.

I know nothing poorer,  
Under the sun,  
Than you, ye gods.  
You nourish sparingly,  
With smoke of sacrifice  
And breath of prayer,  
Your majesty.  
And you would starve,  
If children, beggars,  
Were not hoping fools.  
When I was a child  
And nothing knew,  
I turn'd my puzzled eye  
To the sun, as if above  
An ear were that would  
Listen to my sufferings,  
And a heart like mine  
To pity the oppress'd.  
Who aided me  
Against the Titan's rage?

Who rescued me  
From death and slavery?  
Was it not thou alone,  
Thou holy glowing heart?  
Thou, young and loving, glow'dst  
Deceiv'd, with grateful warmth,  
For yonder sleeper.

I honour thee; and why?  
Hast thou the pains assuaged  
Of the afflicted?  
Hast thou the tears e'er quench'd  
Of the tormented?

Was I not form'd to man,  
By mighty time  
And destiny eternal,  
Thy lords and mine?  
Thou think'st, perhaps,  
That I shall scorn my life,  
And fly in wastes,  
Because not all

The dreamed blossoms ripen?

Here I sit and form  
men like myself;  
A race like me,  
To suffer, and to weep,  
And have enjoyment  
And to despise,  
As I do, thee.

(Goethe, *Prometheus*).

binson aveva intanto mandato. Fece capire allo sfortunato corrispondente che non intendeva continuare a pubblicare i suoi articoli e pose così termine alla sua carriera letteraria. In quella quarta lettera, parlando del *Prometheus* e del *Ganymed*, Crabb Robinson prorompeva in un impeto di entusiasmo:

Tell me the English poet who wrought *such* themes with *such* talent; and yet these belong to the less popular and earlier production of Goethe, and are overlooked in the more elaborate beauties of *Werther*, *Iphigenie*, *Faust*, *Wilhelon* (sic) *Meister*, etc.

Il fratello Thomas, al quale Crabb riferiva le sue impressioni sulla Germania e sugli uomini che incontrava, commosso dallo scoramento che s'era impossessato di Crabb, gli scrive per lodare le sue traduzioni delle liriche del Goethe e Crabb risponde: « You prefer *The Wanderer*, Collier on the contrary admires *Prometheus* and *Mahomet's Song* most. Everyone has of course his particular feelings, but here *all* are equally masterpieces, equally splendid and profound . . . However I do not mean to translate any more »<sup>1</sup>. Ma quello fu solo il proponimento dovuto a uno sconforto momentaneo perché, ritornato a Londra nel 1805, Crabb Robinson non perdette l'entusiasmo che aveva per la letteratura tedesca, la poesia di Goethe e continuò a tradurne le opere.

Nel 1806 Robinson conobbe Charles Lamb, nel 1808 Southey e Wordsworth e nel 1810 Coleridge, con il quale strinse duratura amicizia. Oltre alla sua attività di avvocato – si era intanto laureato in legge all'Inner Temple – Robinson continuò a interessarsi alle opere di Goethe, tradusse l'*Egmont*, parte del *Torquato Tasso*, brani del *Faust*. Dal 1811 in poi registrò in un diario gli incontri e le conservazioni avute con i suoi amici più illustri, e specialmente quelle con Coleridge, tanto che lo si è definito un secondo Boswell.

Tra i poeti e letterati con i quali ebbe frequenti contatti, Lamb fu il primo scrittore influente che Crabb Robinson tentò di convertire alla letteratura tedesca. Gli propose di tradurre il *Reinecke Fuchs* di Goethe, e gli lesse la propria traduzione di *Der Wanderer*, e alcuni brani del *Faust*, ma Lamb « did not appear

<sup>1</sup> « Letter to Thomas », June 1st and 2nd 1803.

to relish it much, though he said it was good ». Coleridge, invece, « conceded to Goethe universal talent, but felt a want of moral life to be the effect of his poetry »<sup>1</sup>. Le conversazioni con Crabb suscitarono in Coleridge il desiderio di scrivere un altro *Faust*<sup>2</sup>. Coleridge espresse un giudizio positivo sul *Mahomets Gesang*, s'interessò della teoria dei colori di Goethe e volle leggere i *Singspiele*, perché gli sarebbe piaciuto scrivere operette di tal genere lui stesso e gli sembravano belle le liriche in essi contenute<sup>3</sup>. Molti anni dopo (il 16 febbraio 1833) egli ricorda le liriche di Goethe su cui, finalmente, esprime un giudizio senza riserve: « In his ballads and lighter lyrics Goethe is most excellent. It is impossible to praise him too highly in this respect ».

L'entusiasmo di Crabb Robinson per la poesia di Goethe si rinnovava alla lettura di ogni opera nuova che gli giungeva dalla Germania. Il 15 marzo 1812 Crabb annota nel suo *Diario* a proposito delle sue letture: « A little drama by Goethe, *Prometheus*, being obscure rather than mystical did not please me, though by Goethe »<sup>4</sup>. Non sappiamo se Crabb tradusse quel frammento, perché nel *Diario* non ne parla più. Legge anche *Dichtung und Wahrheit* e copre le pagine del diario di entusiastici commenti. Nel luglio del 1813 Crabb si reca a far visita a Madame de Staël, venuta a Londra per stipulare il contratto per la pubblicazione dell'edizione inglese del suo libro *De l'Allemagne* e l'assiste nella stesura del contratto con Murray. Il libro venne pubblicato alla fine del 1813, in un momento politico molto favorevole per l'autrice, un'avversaria di Napoleone, e suscitò subito una certa ripresa dell'interesse per Goethe. Murray propose a Crabb Robinson di tradurre il *Faust* in inglese, ma egli generosamente consigliò l'editore di rivolgersi a Coleridge, come a persona più adatta per la traduzione di un'opera così importante. Coleridge conosceva bene

<sup>1</sup> Cf. Henry Crabb Robinson, *Diary, Reminiscences and Correspondence*, cit., p. 305.

<sup>2</sup> Sull'intenzione di S. T. Coleridge di scrivere un nuovo *Faust* vedasi « Quarterly Review », LIII, (1834), p. 21.

<sup>3</sup> Il 17 dicembre 1812 Coleridge scriveva a Robinson per dirgli che aveva letto i « little Singspiele in the volume which you lent me ».

<sup>4</sup> Una traduzione di *Prometheus - A Dramatic Fragment by Goethe* si trova in « The Dublin University Magazine », vol. XXXVI, n. CCXV, pp. 520-30, pubblicata molti anni dopo, cioè nel 1850.

il tedesco, ma rifiutò. Forse fu intimidito dalle parole di Charles Lamb, il quale gli aveva scritto: «How canst thou translate the language of the cat monkeys»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Erano questi gli anni in cui stava crescendo Keats. Il suo amico Charles Cowden Clark ci dice che leggeva moltissimo, ma non ci ha lasciato un esatto elenco delle sue letture. Tra l'autunno del 1814 e il febbraio del 1816 Keats frequentava anche la casa di George Felton Mathew, con il quale leggeva l'*Oberon* di Wieland, tradotto da Sotheby. Quella lettura influenzò profondamente il giovane poeta, come è stato dimostrato ampiamente da Werner W. Beyer<sup>2</sup>.

L'anno dopo Leigh Hunt, con l'articolo «Young Poets», pubblicato nell'*Examiner*<sup>3</sup>, aveva messo il giovanissimo poeta — che fin allora non aveva pubblicato quasi niente — sullo stesso livello di Byron, Shelley e Reynolds. Keats cominciò allora a frequentare la casa di Hunt a Hampstead in cui conobbe William Godwin, William Hazlitt, P. B. Shelley, Mary Shelley, T. S. Hogg, P. L. Peacock, J. H. Reynolds, B. R. Haydon, i fratelli Ollier, l'editore Taylor, B. Bailey e altri. Leigh Hunt s'interessava di letteratura italiana e dei classici<sup>4</sup> e trasmise al giovane la passione dell'antica mitologia, per cui Keats cessò di occuparsi di opere tedesche. Inoltre, l'iniziazione ai saporosi poeti del Medio Evo

<sup>1</sup> Cf. Charles Lamb, *Letters*, ed. A. Ainger, Londra 1904, «Letter to Coleridge», II, p. 256.

<sup>2</sup> Cf. Werner W. Beyer, *Keats and the Daemon King*, New York, Oxford University Press, 1947, pp. 57-58. Vedasi anche Edmund Blunden, *Keats's Friend Mathew*, sta in «English», The Magazine of the English Association, I, (1936), pp. 46 sgg.

<sup>3</sup> *The Examiner*, n. 466 del 10 dicembre 1816. I tre poeti che, secondo Leigh Hunt, promettevano di dare lustro alla «new school» erano — oltre a Byron — Shelley, Reynolds e Keats, il quale sapeva mettere «a spirit of youth in everything». Cf. anche R. Bimsley Johnson (ed.), *Shelley — Leigh Hunt. How Friendship made History*, being Reviews and Leaders from *The Examiner*, etc. with intimate Letters between the Shelleys and Leigh Hunt, partly from unpublished Manuscripts, Londra 1928.

<sup>4</sup> Cf. Barnette Miller, *Leigh Hunt's Relation with Byron, Shelley, Keats*, Columbia University Studies in English, 1910.

e del Rinascimento, e la contemplazione dei marmi del Partenone, portati a Londra da Lord Elgin, lo tennero vivamente occupato. Viaggiava anche e assorbiva gli influssi di altre letture e di altri letterati, con i quali ebbe occasione di incontrarsi. Il 28 dicembre del 1817 per mezzo di Haydon conobbe Wordsworth e Charles Lamb, e solo nel 1819 Coleridge. Nelle riunioni di codesti personaggi si discuteva di temi letterari<sup>1</sup> e Keats ascoltava e imparava. Mary Shelley, per esempio, scrive nel suo *Journal* in data 11 febbraio 1818: «Spend the evening at Hunt» e Jane Clairmont, nel suo *Diario* aggiunge «Peacock and Keats were present»<sup>2</sup>. Non dice se in quella riunione fosse presente anche Crabb Robinson, né egli registra quella visita nel suo *Diario*. Ma il 14 (?) febbraio 1818 Keats stesso scrive da Hampstead ai fratelli George e Tom: «Mr. Robinson a great friend of Coleridge called on me». È la prima volta che Keats parla di Crabb Robinson. Non precisa se l'avesse conosciuto prima, ma sappiamo che lo incontrò anche dopo. Infatti, in una lettera a Charles Brown (giugno 1820) scrive: «I met xxx in town a few days ago, who invited me to supper to meet Wordsworth, Lamb, Haydon and some more»<sup>3</sup>. La cena ebbe luogo da Monkhouse e c'era anche Robinson, come risulta dall'annotazione nel suo *Diario* in data 21 giugno 1820.

Se dunque Keats coltivò l'amicizia di Robinson, dobbiamo ritenere che Crabb abbia parlato con Keats di Goethe, il che spiegherebbe come nell'anno stesso della loro conoscenza, nell'opera di Keats si noti l'influsso di qualche opera del Goethe. Dai versi inclusi nella lettera a Reynolds (25 marzo 1818), scritta poco più di un mese dopo la visita di Robinson, risulta infatti che Keats

<sup>1</sup> Cf. W. Sidney Scott, *The Athenians*, being the Correspondence between Thomas Jefferson Hogg, and his friends Thomas Love Peacock, Leigh Hunt, Percy B. Shelley and Others, The Golden Cockerel Press, 1943. A p. 47 dice: «Hogg's Sunday visits (to Leigh Hunt) soon became a regular custom». In una lettera del 18 giugno 1818 a Mary Shelley, che si trova in Italia, Leigh Hunt scrive: «Hogg and Peacock generally live here every Sunday... and we pass very pleasant afternoons, talking of mythology and the Greeks...».

<sup>2</sup> Cf. *The Letters of John Keats*, ed. by Maurice Buxton Forman, 14<sup>a</sup> edizione, Londra 1952, nota a p. 118.

<sup>3</sup> Cf. *The Letters of John Keats 1814-1821*, ed. by Hyder Edward Rollins, Cambridge, Mass., 1958, 2 voll., vol. I, p. 227, e *Letters to John Keats*, ed. M. Buxton Forman, cit., p. 493.

aveva letto il *Werther*, o almeno parte di esso. La consultazione dei diari e degli epistolari dei romantici ci ha permesso di accertare che tra tutti coloro che ebbero familiarità con il poeta, o che comunque lo avvicinarono negli anni che precedettero la composizione dell'*Hyperion*, Henry Crabb Robinson era l'unico che avesse un vero entusiasmo per Goethe, che amasse parlare delle sue opere ogni volta che gli se ne offrisse l'occasione, e che leggesse volentieri agli amici le sue traduzioni delle opere tedesche. Annotava inoltre diligentemente le conversazioni con Hazlitt, Wordsworth, Lamb, Coleridge su Goethe e i loro commenti<sup>1</sup>, tanto che Lamb,

<sup>1</sup> Cf. T. Norman, op. cit., pp. 75 sgg. Citiamo qualche passo ricavato dal *Diary* di Crabb Robinson, per dimostrare come egli si occupasse continuamente delle opere di Goethe e come cogliesse l'occasione per parlare di quelle opere quando s'incontrava con gli amici, tra i quali troviamo Charles Lamb, William Hazlitt, Southey, W. Godwin, Flaxman, Aikin, J. Bentham, nei primi anni del suo ritorno dalla Germania e poi anche S. T. Coleridge, e Wordsworth. Il 29 maggio 1812, per esempio, Crabb si trovava in compagnia di Wordsworth, il quale aveva lodato *Tam O'Shanter*. Egli colse subito l'occasione « to apply the praise given to Burns for the passage quoted to Goethe, and this led to my warm praise of him. Coleridge denied merit to *Torquato Tasso* and Wordsworth seemed disposed to think low of him... ». Il 13 agosto 1812 Crabb scrive: « I went by appointment to Coleridge with whom I spent several hours most agreeably alone. I read to him a number of scenes out of the new *Faust*. He had read before the earlier edition. And he now acknowledges the genius of Goethe in a manner he never did before... I read to Coleridge the *Zueignung* and he seemed to admire it greatly... He considers Goethe's *Mahomets Gesang* as but an imitation of Stolberg's *Felsenstrom*... » (La lirica di Goethe è precedente!) « The Prologue in Heaven to *Faust* did not offend Coleridge... notwithstanding it is a parody of Job ». Il 5 dicembre 1812 Crabb Robinson scrive ancora: « Met Coleridge in good spirits. He is now about to devote himself to the drama and wants Goethe's Works for the sake of availing himself of his songs in his operas ». Nell'estate 1813 Crabb Robinson visita William Taylor a Norwich e annota nel *Diario*: « We talked on German literature in which Taylor is a heretic, for he does not acknowledge the supremacy of Goethe ». Il 15 febbraio 1814 è in compagnia di William Hazlitt e parlano dell'*Egmont* di Goethe. Nel marzo Robinson fa un giro in Olanda con Samuel Naylor, in cui trova chi lo ascolta volentieri. Crabb annota il 4 dicembre 1815: « For the first time in my life I found some one who seemed really to relish any thing I had read - *Mahomet's Song* he enjoyed and copied ». Nell'estate del 1816 Robinson va a Rydal Mount e passa qualche tempo in compagnia di Wordsworth, vede Southey e discorre con loro di poesia. Il 17 maggio 1817 scrive nel *Diario*: « After dinner Quayle (Thomas Quayle un suo collega avvocato) came to my chambers with me. I read to him extracts from Goethe's *Faust* ». Il 7 giugno 1817 visita Flaxman: « I took to him Retsch's

scrivendo a Wordsworth, dice a proposito di Crabb: « His soul is be-goethed »<sup>1</sup>. Wordsworth, pur essendo amico del Robinson non gli nascondeva la sua avversione per Goethe, forse perché avvertiva nelle sue opere una concezione della natura opposta alla sua<sup>2</sup>.

Ma vi erano degli aspetti, nella poesia di Goethe, che non lasciarono indifferenti i romantici inglesi. Il titanismo, per esempio, che era evidente nel *Prometheus*, come aveva colpito la fantasia dell'Hölderlin, così colpisce in Inghilterra la fantasia sia di Byron, che di Shelley, i quali erano entrambi intenti a comporre, tra il 1816 e il 1818, splendidi poemi, in cui l'argomento è tratto dalla mitologia e dal dramma greco. Byron aveva composto il suo *Prometheus* nel 1816<sup>3</sup>. Shelley finiva il primo atto del suo *Prome-*

Outline to Goethe's *Faust*. He was well pleased ». In occasione della visita che Tieck fece il 24 giugno 1817 a Coleridge in compagnia di Crabb Robinson si parlò di Goethe.

<sup>1</sup> Cf. Charles Lamb, *Letters*, ed. cit., « Letter to Wordsworth », II, p. 256.

<sup>2</sup> Per Goethe l'uomo non era subordinato o inferiore alla natura, ma la manifestazione della sua massima espressione, fatto di quella qualità che costituisce il sostrato del mondo visibile. Per Wordsworth, invece, che cercava di stabilire l'armonia tra il mondo e le sue creature, l'umano e il naturale non si confondono mai. In Goethe l'uomo partecipa al mistero che permea la natura, in quanto l'uomo e la natura sono manifestazioni finite del finito, mentre per Wordsworth l'uomo è un essere finito contrapposto alla natura che è infinita. In altre parole, per Wordsworth la natura è più grande dell'uomo, mentre per Goethe l'uomo è più grande della natura. (Cf. Robert A. J. Meusch, *Goethe and Wordsworth*, Londra 1893, pp. 91-107).

<sup>3</sup> Nell'estate del 1816 Byron compose a Villa Diodati sul lago di Ginevra una poesia in tre strofe lunghe dal titolo *Prometheus* che fu pubblicata con *The Prisoner of Chillon* nello stesso anno. L'ode di Byron è ovviamente una risposta al *Prometheus* di Goethe. Ne citiamo alcuni versi:

Still in thy patient energy,  
In the endurance, and repulse  
Of thine impenetrable spirit,  
Which Earth and Heaven could not convulse,  
A mighty lesson we inherit:  
Thou art a symbol and a sign  
To mortals of their fate and force;  
Like thee, man is in part divine,  
A troubled stream from a pure source.

(Byron, *Prometheus*, III).

(Cf. Byron, *Poetical Works*, Londra 1905 « Poems of July-September 1816 »).

*theus Unbound* proprio mentre Keats attendeva alla composizione del suo *Hyperion*.

Non è un caso, dunque, se nelle composizioni di Goethe, Byron e Shelley il mito di Prometeo passa attraverso tre stadi diversi: quello della ribellione contro Giove, che esprime la tesi dello « Sturm und Drang » di Goethe, quello della valutazione empirica di Byron per il quale il titano, ormai placato, è il simbolo del destino, della forza e dell'immortalità dell'uomo, e quello che si profila nei primi trecento versi di Shelley, in cui si « illustra la vittoria di Prometeo su se stesso »<sup>1</sup>.

Anche Keats, preso da interessi mitologici, compone un'opera che trae ispirazione dal mondo della mitologia classica. Il suo *Iperione*, dapprima definito da Leigh Hunt « a fragment, a gigantic one, like a ruin in the desert, or the bones of the mastodont »<sup>2</sup>, è indubbiamente pieno di splendidi brani di poesia, ma risente dell'influsso delle sue letture, e anche dell'influsso del *Prometheus* di Goethe, come abbiamo potuto dimostrare. Poiché Keats non conosceva il tedesco, dovette servirsi di una traduzione, o della mediazione di chi conoscesse quella lingua. L'esame degli epistolari e dei diari del tempo ci ha permesso di accertare che tra le persone che ebbero contatti con il poeta, solo Crabb Robinson ammirava incondizionatamente la poesia di Goethe e leggeva volentieri agli amici le liriche e i brani drammatici da lui tradotti. Riteniamo quindi che Keats conobbe il *Prometheus* di Goethe nella traduzione che ne aveva fatto Crabb e possiamo concludere che dobbiamo al suo appassionato interesse per Goethe, se nell'*Hyperion* si sente l'eco della tematica e di certe immagini care al Goethe, che hanno colpito il poeta inglese in un particolare stadio del sentire e del fantasticare.

EDVIGE SCHULTE

<sup>1</sup> E. Chinol, *P. B. Shelley*, Napoli (2ª ediz.) 1961, p. 211.

<sup>2</sup> Citato da Barnette Miller, *Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley and Keats*, New York 1910, p. 51.

POSTILLA A DODERER: I «MEROVINGI»

*Habe nebenher auch leider meinen  
besonderen Spass am Absurden!*

F. TH. VISCHER

Se è vero che i «Merovingi»<sup>1</sup> di Heimito von Doderer sono, come dice il loro cronista<sup>2</sup>, uno scherzo – e non c'è dubbio che in buona parte lo siano – allora è probabile che l'aspetto più riuscito di questo scherzo non stia tanto nel romanzo stesso, ma nella sorpresa che con esso l'autore ha preparato ai suoi critici e lettori. Non è infatti la stravaganza del racconto in sé quella che suscita perplessità negli estimatori dello scrittore austriaco (la letteratura contemporanea ci ha in certo qual modo vaccinati contro questo tipo di stupore), ma piuttosto la constatazione, scaturita spontaneamente dal confronto con le precedenti opere di Doderer, che manchino in questo ultimo libro alcuni elementi che erano parsi finora delle costanti della sua arte. Stupisce innanzi tutto la scomparsa di quell'amabilità che era come l'eccezione nel quale si scioglievano non solo la sua critica sociale e l'analisi dell'animo umano, ma anche la rappresentazione di vicende amare o scabrose, così che la realtà riprodotta recava sempre il segno di uno stile inconfondibile. Questo stile, profondamente umano e civile, spiegava o rendeva accettabili anche i fatti tragici e abnormi che non mancano nei precedenti romanzi (si pensi, per citare solo i casi estremi, al suicidio di Eitelka, all'assassinio della Plankl, alla morte dell'innocente Krächzi, alla assurda fine di Louison), reinserendoli nell'alternanza di bene e di male, di libera scelta e di fatalità, in una parola nell'ordito delle infinite possibilità in cui è intessuta

<sup>1</sup> Heimito von Doderer, *Die Merowinger oder Die totale Familie*, Biederstein Verlag, München 1962.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 363: « Ja freilich, freilich Blödsinn! ... Alles Unsinn! ».

la vicenda umana. La sua coscienza storica e la pratica del mondo convincono infatti l'autore ad accettarle tutte, perché dalla loro somma possa scaturire infine la verità e lo impegnano quindi in un processo di umanizzazione che si estende a tutti gli aspetti della vita, da quelli più drammatici (processo alle streghe) a quelli più risibili, come la caccia alle grasse signore di Kajetan von Schlaggenberg o l'esplorazione delle finestre illuminate di Zihal, il cui caso resta il più valido esempio del dodereriano riscatto dell'uomo: riscatto non sempre realizzabile e tuttavia continuamente riproposto, come smentita alla pericolosa monomania del tempo, alla alienante visione di una verità parziale elevata a principio. Esattamente il contrario accade invece nei *Merovingi*. Qui infatti il modulo corrente è l'eccezione e inverosimili personaggi vivono le loro inverosimili avventure senza che sia possibile gettare alcun ponte tra loro e noi. L'abnorme, insomma, non solo resta tale, ma viene spinto all'estremo in un gioco arbitrario nel quale tutte le categorie umane – la storia, la cultura, il costume, i sentimenti – vengono, con indubbia abilità dialettica e ingegnosità di macchinazione, sistematicamente falsate, « auf den Kopf gestellt », come più volte ripete l'autore. A prescindere dunque dal giudizio estetico, che può ovviamente variare, il confronto con « l'altro » Doderer – e qui si parla non solo delle differenze, ma anche delle analogie che, nonostante tutto, abbondano – pone a chiunque abbia una certa familiarità con lo scrittore un problema di interpretazione che supera i confini del gusto personale e, anche a dispetto di questo, stimola l'interesse dell'indagine. È forse la prima volta che un romanzo di Doderer (alcuni tra i racconti brevi sono invece assai vicini all'atmosfera tra raggelante e burlesca dei *Merovingi*<sup>1</sup>) costringe il lettore ad operare, se non il divorzio, certo la frequente separazione tra il piacere della lettura e il dovere della critica. Chi scrive trova il romanzo francamente brutto, disuguale nelle sue parti, spesso inutilmente volgare, a volte addirittura noioso – ma ciò non toglie che ogni pagina letta con disagio o con stizza

<sup>1</sup> Si veda, ad esempio, *Der Golf von Neapel*, *Zwei Lügen*, *Eine Tätowierte*, *Der Peinigl*, per non parlare di *Fünf Wutanfälle* e *Das Wohl der Familie*, dove si ritrova il motivo dell'ira, che è al centro dei *Merovingi*. Tutti i racconti sono riuniti nel volume *Die Peinigung der Lederbeutelchen*, Biederstein Verlag, München 1959.

provochi un desiderio quasi furioso di capire, di penetrare il significato di quegli esempi che l'autore non è riuscito ad amalgamare in una visione armonica: non è riuscito o non ha voluto, perché il modo che egli ha scelto per presentarci, il modo del grottesco, esclude a priori questa possibilità. E poiché sulla legittimità di questa scelta da parte sua non possono esserci dubbi, l'interrogativo centrale di questa indagine non sarà il *come*, ma il *perché* – nei limiti, naturalmente, in cui le due cose possono essere separate. L'idea madre del romanzo può definirsi geniale. Childerich III di Bartenbruch, l'erede di un grande casato che si fa risalire nientemeno che alla storica dinastia dei Merovingi, è un uomo scarsamente dotato dalla natura quanto a prestanza fisica e a risorse spirituali, ma cela, dietro l'aspetto inoffensivo di precoce vecchietto, due formidabili strumenti di successo: un'inestinguibile sete di rivalsa contro i parenti più favoriti dalla sorte e un'insospettabile quanto prepotente virilità. Divenuto capo di casa, scopre la possibilità di appagare la sua prima aspirazione soddisfacendo contemporaneamente la seconda esigenza, in base a un piano che può riassumersi così: acquisizione, mediante matrimonio, di nuove cariche familiari, fino ad accentrarle tutte in sé (da cui il sottotitolo *Die totale Familie*). A facilitargli il compito provvederà la possente virilità di cui si è detto, che rapidamente consuma e porta alla tomba le legittime consorti, così da permettergli di passare rapidamente a nuove nozze e a nuove parentele – soprattutto con se stesso, che, dopo aver sposato successivamente una ricca vedova borghese con numerosa prole, la vedova del nonno, la vedova del padre e la figlia di primo letto della sua prima moglie, si trova ad essere il suo proprio nonno, padre e figlio. Abbiamo detto che questa trovata merita la qualifica di geniale, ma Doderer preferisce non sfruttarla fino in fondo, perché ci espone tutto ciò come semplice antefatto, iniziando la sua storia nel momento in cui Childerich, già anziano e vedovo per la quarta volta, è vicinissimo a completare (quasi, ma si sa che la perfezione non è di questo mondo) il cumulo delle cariche familiari, aggregandosi anche un ramo secondario della stirpe dei Merovingi. A questo scopo è già prevista una duplice adozione che sarà poi seguita dal matrimonio – che è oltre tutto matrimonio d'amore – con la lontana cugina Ulrike. Ma a questo punto il destino, già così spesso forzato da Childerich, si ribella, e le forze congiunte di tutti coloro che sono danneggiati



dal sogno di potenza del capo di casa (il cugino e maggiordomo Pipino, ovviamente della schiatta dei Carolingi, che è innamorato di Ulrike, ma soprattutto le figlie e i figliastri privati della loro parte di eredità) lo distruggeranno per sempre, colpendolo « am fatalen Punkt »<sup>1</sup>, vale a dire evirandolo. Riconosciutosi sconfitto, il signore di Bartenbruch si ritira in un modesto appartamento borghese in un lontano quartiere della città, dove nessuno sa nulla di lui. Nessuno, tranne l'immancabile dottor Döblinger, che puntualmente appare anche in questo romanzo di Doderer, formalmente quale cronista dei Merovingi ma sostanzialmente, come vedremo poi, quale segreto catalizzatore dell'intera vicenda. La parabola a suo modo esemplare di Childerich non esaurisce infatti il romanzo, perché questo dispotico signore feudale, paradossalmente trapian-tato nella Germania dei nostri giorni, soffre di un male ereditario che è contemporaneamente uno dei fenomeni più diffusi dell'epoca attuale: l'ira, la collera violenta e impotente, la *rabies* o, come usa dire Doderer, « der Grimm ». Questo permette all'autore di stabilire un contatto tra il mondo aristocratico-medievale del Merovingio e la scienza contemporanea, incarnata nella persona del celebre psichiatra e neurologo Horn, presso il quale Childerich è in cura da quando la lunga battaglia sostenuta contro tutti si riflette in violentissimi e improvvisi accessi di rabbia. Tale contatto è, nonostante tutto, labile, perché, come si è visto, la fine del signore di Bartenbruch verrà per altre vie e Horn, momentaneamente travolto anch'egli dalla catastrofe, troverà il modo di tornare al successo professionale e ai grossi guadagni. C'è una cosa, tuttavia, che è comune alle due storie, ed è l'ampio uso che, nella turbolenta famiglia dei Merovingi come nello studio medico di Horn, si fa dell'intervento manuale (o manesco? Ma anche i piedi, il naso, la testa hanno la loro parte), per risolvere le più varie situazioni. Nella casa dei Bartenbruch le botte costituiscono il normale modo di farsi giustizia; e poiché, come sovente accade nelle stirpi di antico lignaggio, accanto a individui di statura modesta come Childerich stesso o addirittura nani come il fedele buffone Wänzrödl (figlio bastardo di un suo lontano parente), crescono numerosi giganti (tra cui ad esempio Schnippedilderich, il fortissimo erede,

<sup>1</sup> Op. cit., p. 363.

e sua zia Richenza), questi ultimi celebrano vere orge di legnate, che praticano come un divertente e salutare sport. Anche il capofamiglia, che per le sue deboli forze non potrebbe certo battersi con alcuno, si rifà sui servi, distribuendo loro, per il minimo dis-servizio, solenni pedate e perfino morsi, che vengono però risarciti con munifiche elargizioni in denaro. Horn non può, ovviamente, trattare i suoi pazienti allo stesso modo, ma ciò non toglie che i suoi metodi di cura siano ugualmente basati su un empirismo che, con minor dispendio di forze e una scientifica identificazione dei punti deboli, riduce il furioso all'impotenza. Misurato infatti il suo grado di eccitazione dalla maggiore o minore divaricazione delle estremità inferiori, il paziente viene reso inoffensivo mediante l'applicazione di speciali pinze sul naso e condotto, a passo di danza, in una stanza; dove può scaricare la sua ira repressa su orribili ed economiche statuette di porcellana. Ma non basta. Particolari spedizioni punitive a base di botte in testa (« Plomben » le chiama il suo ideatore) vengono organizzate anche dall'ineffabile dottor Döblinger, per ragioni puramente ideali, cioè, in questo caso, fisiognomiche, in quanto vengono colpiti soltanto individui il cui aspetto suscita nello scrittore un irresistibile senso di rivolta. Caratteristico è a tal proposito il biglietto inviato a una delle vittime: « Es ist nur wegen Ihres Gesichts – und tut uns ansonst aufrichtig leid »<sup>1</sup>. C'è però anche chi preferisce all'azione diretta un sistema di sopraffazione più raffinato, un metodo « im höheren Sinne ironisch »<sup>2</sup> per ridurre la gente alla follia: è la misteriosa ditta Hulesch e Quenzel, un « moderno istituto di vessazioni artificiali » che sa, con piccoli mezzi, conseguire grandi effetti. Suoi brevetti sono i tappi difettosi, le sedie traballanti, le scarpe che stringono i calli, i bottoncini da camicia coi bordi taglienti e tanti altri scherzetti del genere che, ripetuti frequentemente e al momento giusto, possono, come è noto, portare rapidamente un uomo alla disperazione. L'attività della ditta è disinteressata (anche se i suoi agenti vengono regolarmente retribuiti), è *Schadenfreude* portata sul piano dell'arte, il piacere del male per il male. Segreta e ramificatissima, l'organizzazione tesse le sue reti un po' dappertutto,

<sup>1</sup> Op. cit., p. 154.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 163.

presta prima il proprio aiuto all'infedele maggiordomo Pipino, poi decreta la fine della terapia ritmico-seriale di Horn e coinvolge per un attimo in una finale esplosione di pazzia furiosa e di botte le sorti dei protagonisti: Childerich, Horn e Döblinger.

Queste non sono ancora tutte le trovate del romanzo ma, essendo le principali, bastano a suggerirne l'atmosfera generale e contemporaneamente a individuare i singoli temi, che sono in sostanza tre: cronaca fantastica di una grande famiglia (corredata di dotte e gustose citazioni storiche, naturalmente immaginarie); satira della scienza in genere e della medicina in particolare; ironica trasposizione sul piano metafisico dei mali che affliggono l'umanità. Ancora una volta, quello che sorprende non è la scelta dei temi stessi, ma il loro accostamento che, nonostante l'abilità dell'autore, resta inevitabilmente artificioso: Childerich non è, infatti, che uno dei cento pazienti di Horn (anche se il preferito, perché il più ricco), il quale a sua volta è solo uno dei mille casi di cui si occupa la premiata ditta Hulesch e Quenzel - il cui intervento, del resto, non è determinante né per l'uno né per l'altro. Ricercare il nesso invisibile che lega tra loro sfere d'azione così diverse è dunque il primo e indispensabile passo per provare a orientarsi nel labirinto di questo singolare racconto, e il provvidenziale filo d'Arianna ci è offerto questa volta da un elemento che, con diverse sfumature ma con uguale frequenza e intensità, ricorre in tutt'e tre i temi e pressappoco a ogni pagina del libro: il motivo dell'ira. In Childerich essa è il sedimento ultracentenario di lotte e di soprusi, di capricci subiti e imposti, di rinnovati urti tra l'individuale volontà di potenza e il mondo esterno che ad essa si oppone. Nei pazienti di Horn, in massima parte funzionari e uomini d'affari, è l'estrema rivolta dell'io contro l'eccessivo « Energie-Aufwand »<sup>1</sup> della società contemporanea, contro il meccanicismo e la burocratizzazione del sistema nel quale si muovono. Disgraziatamente per loro, però, anche la scienza cosiddetta umanitaria fa parte del medesimo sistema: non il malato è oggetto

<sup>1</sup> Op. cit., p. 204. Questo continuo darsi da fare per il raggiungimento di fini puramente esteriori, tecnici, commerciali, sociali e perfino scientifici, viene condannato anche nei *Dämonen*, dove Doderer consiglia di « restare un poco dietro il progresso ». Cf. H. v. Doderer, *Die Dämonen*, Biederstein Verlag, München 1956, p. 541.

delle sue cure, ma la malattia, astratta acquisizione giacente in una sorte di deposito « wo sich die Kenntnisse ausserhalb des Menschen befinden »<sup>1</sup>. Ed essendo la malattia, sul piano scientifico come su quello finanziario, la materia prima della loro attività, il sistema esige che i medici l'alimentino il più a lungo possibile. Così fa appunto Horn, e dai suoi metodi di cura l'autore deduce sarcasticamente che la psichiatria è quella scienza che fa diventare malati i sani di mente, dichiarandoli poi sani quando sono definitivamente ammattiti (a meno che non siano ricchi...) <sup>2</sup>. Per Hulesch e Quenzel, infine, l'irascibilità è il terreno di un facile esperimento, la breccia attraverso la quale i demoni maligni dello irrazionale penetrano nella psiche umana e vi sovvertono l'ordine instaurato dalla ragione.

La nera nuvola della collera sovrasta dunque il romanzo, a volte fugace e quasi scherzosa configurazione nel cielo sereno, a volte invece minacciosa coltre apportatrice di sciagure - nell'uno e nell'altro caso, comunque, rifiuto della realtà, « Apperceptions-Verweigerung, panische Flucht aus dem Leben »<sup>3</sup>: una singolare specie di suicidio che, come tale, resta drammatico anche nelle sue forme più lievi e quindi obbiettivamente comiche, e comico anche nelle più tragiche conseguenze. Il marito che accoltella la moglie perché la minestra non era di suo gradimento; il tifoso che inghiotte per la rabbia la schedina perdente e finisce all'ospedale: quante volte, leggendo simili, e non rari, fatti di cronaca ci siamo chiesti dove finisca la farsa e dove cominci il dramma? L'esplosione imprevedibile della furia collerica ha infatti alla base una patente sproporzione tra la causa e l'effetto, il fine e il mezzo, e da questa deriva la contraddittorietà delle nostre reazioni: la risata che non libera, la pietà che si mescola alla stizza.

In arte il fenomeno non è nuovo, ma risponde anzi a un riconosciuto principio stilistico, cui suol darsi il nome di grottesco - e di questo grottesco Doderer ci ha dato nei *Merovingi* un esempio perfetto. La constatazione può sembrare a prima vista ovvia, tanto

<sup>1</sup> Op. cit., p. 283.

<sup>2</sup> Cf. op. cit., p. 268.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 230. Anche nei *Dämonen* (op. cit., p. 1083) i programmi pre-stabiliti, i sistemi di ogni genere vengono considerati i principali ostacoli alla comprensione diretta - anche qui si parla di « Apperzeption » - della vita.

spontanea essa sorge anche nel più distratto dei lettori, e sarebbe certamente inutile se volesse risolvere un semplice problema di classificazione. Essa acquista invece ben diverso valore, ove si ponga mente al fatto che la scelta di questa forma e la puntigliosità con cui l'autore si è impegnato, più che a usarla, a esemplificarla addirittura, tradiscono un'intenzione precisa; nella quale sono probabilmente nascoste le risposte ai molti interrogativi che il critico si pone circa il significato dei singoli episodi e il posto che il libro nel suo complesso occupa nella tematica dodereriana.

Nel suo ormai celebre libro sul grottesco<sup>1</sup>, Wolfgang Kayser lo definisce come un tentativo di scongiurare il demonico, servendosi non già dell'opera ordinatrice della ragione, ma dell'evocazione fantastica delle stesse potenze maligne, che vengono, per così dire, battute in campo aperto; non più appiattite e razionalizzate, ma scoperte e smascherate fino a diventare suscettibili di nuove interpretazioni<sup>2</sup>. A questo tentativo sono particolarmente chiamate le generazioni vissute in periodi di crisi, cioè di sfiducia nelle capacità sistematiche del pensiero e nella validità dell'insegnamento naturalistico, quali, ad esempio, il sedicesimo secolo, l'epoca tra Sturm und Drang e Romanticismo e infine l'età moderna; nella quale il senso di insicurezza è cresciuto al punto da viziare ogni rapporto, anche il più semplice, con la realtà, anzi da far dubitare dell'esistenza della realtà medesima. Da Wedekind a Brecht, da Schnitzler a Jonesco, da Pirandello a Dürrenmatt<sup>3</sup>, la prospettiva io-mondo è cambiata, proprio come nei grotteschi, che arbitrariamente giustappongono esseri e fenomeni in realtà eterogenei perché appartenenti a regni diversi, deformano e accavallano le immagini, fino alla ricostruzione di un mondo che è nelle singole parti il nostro ambiente quotidiano, ma nel suo insieme un labirinto popolato da mostri. E poiché i mostri non hanno reazioni psicologiche normali, all'alterazione dei fatti segue quella

<sup>1</sup> Wolfgang Kayser, *Das Grotteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg und Hamburg 1957.

<sup>2</sup> Si confronti a questo proposito anche G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1959 e in particolare pp. 75/77.

<sup>3</sup> Sul grottesco in teatro, dove esso raggiunge la sua rappresentazione più immediata, si veda Gerhard Mensching, *Das Grotteske im modernen Drama*, Dissertation, Bonn 1961.

dei sentimenti, l'esterno non trova rispondenza nell'interno e la forma smentisce il contenuto.

Tutti questi procedimenti tipici dell'arte grottesca vengono scrupolosamente applicati da Doderer, che comincia a sbalordirci inserendo nel quadro della Germania alle porte del miracolo economico (1950) un organismo di tipo prettamente feudale, quale la piccola corte dei Bartenbruch. Capeggiata da un maggiordomo e da un profosso, allietata da un'orchestra di 25 elementi e dal tradizionale nano, tutelata da 30 uomini in livrea sempre pronti a menar le mani, essa dipende esclusivamente dal capriccio di Childerich III, le cui collere e generosità sono, come si conviene a un monarca assoluto, imprevedibili e immotivate. Come gli antichi cronisti, accettando quale ovvio il meraviglioso, riferivano senza commento né stupore i fatti spesso eccezionali o mostruosi di cui erano testimoni, così Doderer ci presenta, nella famiglia dei Bartenbruch, una galleria di personaggi fiabeschi, dei quali non si può che accettare l'esistenza, rinunciando a ogni tentativo di penetrazione psicologica. Schnippe e Richenza sono giganti, Karla e Sonka iene o chimere: il gusto dei primi per le imprese manesche e l'eccitata malvagità delle seconde sono nudi fatti, non riportabili ad alcun sentimento. Qui la deformazione grottesca è realizzata nella sua forma più semplice e quasi ornamentale: si propone, cioè, soprattutto di stupire, di destar meraviglia. Sullo stesso piano si trovano anche le bastonature in massa, gli scherzi lascivi con le serve, la festa da ballo offerta da Childerich in piazza, con distribuzione di birra e salsicce: tutto, insomma, l'anacronistico armamentario di immagini da libro popolare medievale, che resta al livello di una comicità immediata, grassa e spesso triviale. Il gioco si fa più sottile quando si passa alla rappresentazione della società contemporanea, dove il mostruoso, cioè il male, non è più istinto, brutalità, capriccio, ma volontà organizzata e sistema applicato scientificamente. Qui la deformazione è meno vistosa, ma non meno sconcertante, perché l'autore provvede immediatamente a confondere le acque, non appena esse minaccino di diventare troppo trasparenti. Si sovrappongono così immagine a immagine, simboli a simboli, la burocrazia alla medicina, l'arte al commercio, Schajo a Horn, Döblinger a Zilek, fino a raggiungere quella confusione di forme e di significati che è il primo contrassegno dell'arte grottesca. L'ultimo potenziamento dell'effetto di straniamento si ha però

soltanto alla fine, quando tra queste due parodistiche astrazioni (quella moderna e quella medievale) si inserisce il dramma, rappresentato da un fatto concreto e di estrema crudeltà quale l'evirazione del Merovingio. Nell'ambiente fino allora quasi soltanto farsesco della piccola corte, essa significa l'irrompere di una fatalità che già si era espressa nella mania totalitaria – a suo modo non priva di grandezza – di Childerich, e ne muta bruscamente la prospettiva. Dalla commedia si passa alla tragedia (la stessa sorte del padre subisce, per di più, altrove e per mani diverse, ma lo stesso giorno, anche il figlio), ma, con la *Herzlosigkeit* tipica del grottesco, anche essa viene riferita con gelida obbiettività e indifferenza, con una assoluta mancanza di partecipazione. Come la crudele mutilazione di Childerich (voluta, organizzata e presieduta dalle sue stesse figlie!) si svolge in un ambiente scrupolosamente asettico, così sulla fine dell'antica stirpe dei Bartenbruch si chiude il sipario di una società moderna, efficiente, scientificamente progredita: la società dove Horn continua a mietere successi clinici e accademici e dove sempre più fruttuoso procede, da parte di Hulesch e Quenzel, il razionale sobillamento dell'irrazionale nell'uomo.

Giunto, con la fine del racconto, al punto di fermare le proprie reazioni, il lettore troverà dunque confermati gli effetti del grottesco, culminanti in un senso di disagio e di perplessità, nello sbandamento di chi non sa trovare un sol punto fermo in quell'ambiguo alternarsi di comico e di tragico, di vero e di fantastico. Ma con ciò il discorso è lungi dall'essere concluso, perché il medesimo risultato si può ottenere per le vie più svariate: i gelidi incubi di Kafka e i macabri scherzi di Busch o Morgenstern, il satanico umorismo di Jean Paul e le stravaganze in fondo innocue di Raabe dimostrano infatti che il gioco delle sfumature è vastissimo e che dal prevalere, sia pur lieve, dell'una sull'altra deriva il valore recondito del simbolo usato; si chiarisce, cioè, l'indiretto rapporto col reale che è alla base della deformazione operata. Se è vero, infatti, come afferma Kayser, che il grottesco è caratterizzato dall'assenza di ogni « Sinngabung » e, con essa, dall'impossibilità per l'osservatore di conservare un'unica prospettiva e quindi di pervenire ad un giudizio globale univoco, è anche vero che, applicato a un genere complesso e articolato come il romanzo, il grottesco non può sussistere allo stato puro, ma si confonde necessariamente col satirico, con l'ironico, col fantastico – ricevendo così per altra

via quel significato, che per sua natura non dovrebbe mai poter raggiungere.

Nel romanzo di Doderer, molti passi hanno un chiaro intento satirico (soprattutto l'attacco mosso alla medicina e alla psichiatria), che resta tuttavia marginale ove si contempi il racconto nel suo insieme. La satira, infatti, dietro l'immagine negativa, presuppone e indirettamente suggerisce quella positiva, mentre nelle particolarissime vicende dei Merovingi e dei « Plomber », dei pazienti di Horn e degli amici di Schajo, è già difficile distinguere il positivo dal negativo, ed è praticamente impossibile trarne un qualsiasi ammaestramento d'ordine generale, tanto le loro azioni sono fuori dalle prospettive della realtà corrente. Sulla qualità del grottesco di Doderer abbiamo però una precisa indicazione dello stesso autore: il ripetuto riferimento all'opera di Friedrich Theodor Vischer. A questo lontano scopritore della malizia dell'oggetto si rifà, come a un padre spirituale, la società Hulesch e Quenzel, la cui attività non è in effetti che il perfezionamento e l'ampliamento su base industriale del sistema delle « Detail-Peinigungen », illustrato da Vischer nel suo celebre romanzo *Auch Einer*. Assalito a tradimento dai piccoli strumenti della sua vita di tutti i giorni (la penna che macchia, il bottone che salta via, la lampada che si capovolge), l'uomo ingaggia con essi una battaglia perduta in partenza e distrugge in una impotente « Vernunftwut » tutte le sue risorse di intelligenza e di energia. Come si vede dall'accento all'ira, il riferimento non si limita alla sola ditta londinese, ma si estende a uno degli argomenti centrali del libro di Doderer. La rivolta della ragione non si esprime infatti soltanto nella furia dei pazienti di Horn contro gli effetti alienanti della burocratizzazione: anche i processi fisiognomici di cui si fa esecutore Döblinger sono una sia pur rozza protesta contro la stupidità che si rispecchia in troppi volti, contro la « physiognomische Minderwertigkeit der Zeit »<sup>1</sup> – e l'ira dello stesso Childerich, pur avendo per noi piuttosto l'aspetto di una « Unvernunftwut », si accende in realtà all'incomprensione del tempo per una visione ideale, alla quale ha votato tutto se stesso. Proprio la figura di Childerich rende del resto evidente un'altra analogia con il protagonista di *Auch Einer*. Questi conserva infatti,

<sup>1</sup> Op. cit., p. 155.

oltre e nonostante le sue ridicole manie, una indubbia nobiltà di carattere, e analogamente Childerich acquista, col progredire del racconto, una sua particolare dignità, che finisce col suscitare la nostra simpatia. A differenza del cugino Pelimbert, il nobile decaduto che manifesta il suo ripudio dei tempi nuovi rifiutando ogni contatto e non accettando che se stesso, il sopravvissuto, Childerich non rinuncia all'antico sogno di potenza feudale e mira, con l'accenramento delle cariche familiari, a riprodurre in seno alla sua casa quel mondo esclusivo di cui si sente l'unico degno rappresentante. Il solo fatto che egli lotti per uno scopo in fondo disinteressato (lungi dall'aumentare le sue ricchezze, le nuove parentele gli costano un bel mucchio di quattrini e, se impedisce agli eredi di entrare in possesso della loro parte, non lo fa per avarizia, ma solo per restare in tutti sensi il capo, l'arbitro della famiglia), basta a caratterizzare il personaggio. Inoltre, paragonata alla duttilità e alla mancanza di scrupoli di Horn, di Zilek, di Döblinger, anche la sua monomania acquista il valore positivo di una fede sostenuta fino in fondo e con assoluta coerenza. Sotto questa luce, anche l'ira e l'erotismo, le due fondamentali caratteristiche del suo essere, ingigantite e isolate dalla caricatura come mostruose escrescenze, rivestono un diverso significato. E se la prima è come il segno tangibile di una lunga tradizione, di una pesante eredità di sangue (« ein solcher – si dice di Childerich – in welchem sich der dunkelviolette, ja fast schwarzer See des Grimmes jahrhundertetief gesammelt hatte »)<sup>1</sup>, il secondo rappresenta addirittura lo strumento del destino: la suprema *chance* che si trasforma in trappola fatale, il luogo su cui si abbatte l'*hybris*. E la grandezza di Childerich si rivela appieno proprio nel momento della disgrazia, nel suo rifiuto di ricorrere alla giustizia (« Kein Herr läuft zum Kadi »)<sup>2</sup>, per obbedire invece alla legge non scritta dell'onore, che gli impone di riconoscere la propria sconfitta, anzi di accettarla senza riserve, di imporsela addirittura come superiore necessità. Con questo atto, egli trasforma la sua disfatta in possesso interiore, in una « Haltung zur Form »<sup>3</sup>. Queste parole non sono nuove, ma riecheggiano, quasi con gli stessi termini, il riscatto di numerosi eroi dodereriani:

<sup>1</sup> Op. cit., p. 329.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 294.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 346.

Zihal e Melzer, innanzi tutto, e poi Leonhard, Mary, René, tutti coloro, insomma, i quali imparano ad adeguare la forma al contenuto e fanno della prima non più la rigida applicazione di una norma convenzionale vuota di senso, ma l'espressione di un proprio stile di vita e di una propria dignità. Non sono molti, nei *Merovingi*, i passi che si accordino scopertamente e senza riserve col patrimonio spirituale tradizionale di Doderer, ma questo che abbiamo citato è di particolare importanza, perché ci permette di concludere che, nelle sue acquisizioni essenziali, esso rimane valido anche dietro lo scherzo più gratuito e la satira più corrosiva. Come le nuvole dell'ira di cui si è detto, anche le grottesche immagini create dall'autore oscurano il cielo, ma non possono nulla contro di lui, perché – parafrasando un aforismo kafkiano – il cielo significa proprio questo: possibilità di nuvole. Questo era, del resto, quanto Doderer aveva ripetutamente esemplificato, soprattutto nella sua grande trilogia, dove, senza provarsi a minimizzare l'esistenza del demonico (e come avrebbe potuto, se ad esso aveva perfino dedicato il titolo del suo romanzo più grosso?), lo aveva tuttavia umanizzato, grazie a un'opera di minuziosa penetrazione storico-psicologica. Allo stesso fine egli usa questa volta un mezzo, più che diverso, opposto quale il grottesco. Secondo le leggi del genere, il risultato è nascosto e raggiunto per vie traverse: un'autentica *discordia concors*, ottenuta non più sommando casi almeno apparentemente normali e perciò stesso più rappresentativi, ma scegliendo invece dei casi limite e portando ogni esempio alle estreme conseguenze, perché alla fine si tradisca da sé. La speranza di questa vittoria finale sull'assurdo colora il gioco fantastico-satirico di Doderer di una fondamentale bonomia e lascia più volte che il piacere dello scherzo prevalga sulla satira vera e propria. Qui si impone ancora una volta il richiamo a Vischer, per il quale « eine Welt, wo so viel gelacht wird, kann so schlecht nicht sein »<sup>1</sup>. E non dice forse il protagonista di *Auch Einer* che le assurdità dell'ordinamento umano da lui denunciate riguardano solo il piano inferiore di esso, perché « an der Güte des oberen Stockwerkes, des sittlichen Reichs, war er ja nicht verzweifelt »<sup>2</sup>?

<sup>1</sup> F. Th. Vischer, *Auch Einer*, Schreitersche Verlagsbuchhandlung, Berlin W 50 (s.d.), p. 453.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 289.

Mediana tra queste due sfere, l'inferiore e la superiore, sta l'arte, prodotto spurio dell'una e dell'altra, contaminata fatalmente dai mali del tempo, ma contemporaneamente espressione di una libertà che attinge ai valori eterni dell'umanità. Per questa sua duplice natura, essa resta sempre lo strumento migliore che l'uomo abbia a disposizione per la comprensione della realtà; anche quando, come nei tempi attuali, la realtà medesima che in lei si rispecchia le conferisce il carattere dell'ambiguità e della approssimazione. Il riconoscimento della funzione morale dell'arte non è in Doderer, come si vede, né assoluto né scoperto, ma proprio così come è ci fornisce la risposta a molti interrogativi e soprattutto a quello, centrale, sulla sorprendente scelta dei mezzi d'espressione fatta in questo romanzo. La rappresentazione in chiave grottesca deve essergli sembrata infatti la più idonea e forse la più onesta, la sola che potesse rendere giustizia alle infinite contraddizioni e difficoltà nelle quali oggi l'arte si dibatte<sup>1</sup>. Storico e critico del costume, egli non si permette illusioni sul significato di quella « Apperceptions-Verweigerung » che ha simboleggiato nell'ira, ma, rivestendola di forme paradossali, si è concesso l'opportunità di celare dietro l'abito del ridicolo o del mostruoso, timidamente e diremmo quasi pudicamente, l'attestazione di una fede cui non può rinunciare: la fede nella libertà e nel valore morale dell'arte.

Di arte in senso assoluto si parla infatti assai poco nel romanzo, eppure essa è presente in triplice veste: come musica, come pittura e come letteratura. La musica, che è la forma artistica di più immediata percezione, è l'unica che trovi posto nel mondo intellettualmente e psicologicamente poco differenziato di Childerich, che ama averla per sfondo in tutti i suoi atti per così dire ufficiali: uscite in pubblico, spedizioni punitive, perfino gli intimi

<sup>1</sup> Quanto questa sensazione sia oggi nell'aria, è cosa talmente nota da non doversi nemmeno sottolineare. All'ormai celeberrima dichiarazione di Dürrenmatt (... « Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt, wie zur Atombombe » in *Theaterprobleme*, Zürich 1955, pp. 47-48) si affiancano sempre nuovi esempi concreti, tra i quali il più recente è forse *Il tamburo di latta* di Günter Grass. Citiamo questo in particolare, per alcune sue strane analogie con Doderer: un nano suonatore di tamburo da una parte e un nano suonatore di tromba (Wänzrödl) dall'altra; il macabro ritrovamento del dito di una mano femminile in Grass e quello del dito di un piede maschile nella novella *Ein sicherer Instinkt* di Doderer.

lavaggi consigliati dal medico. In tutta quella parte che ripete il tono farsesco dei vecchi racconti popolari, essa funge dunque soltanto da accompagnamento, sottolineandone l'aspetto anacronistico e burlesco. Ma più tardi, alla vigilia della catastrofe, saranno proprio gli accordi del gigantesco « organo dell'ira » a dare a Childerich il netto presentimento della fine imminente: « Es war ein tiefes Meditieren mit den Mitteln der Musik »<sup>1</sup>. La vicenda del pittore Wiesenbrink contiene già indicazioni più precise, perché all'intuizione di questo artista riesce di scoprire il vero volto di Childerich sotto le sue numerose barbe (che egli plasmerà nella cera su ordinazione di un barbiere) e del dottor Döblinger, che sarà riprodotto invece, in tutta la sua volgarità, in un gigantesco quadro sulla « gioventù bruciata ». Il barone di Bartenbruch non s'intende minimamente di pittura, ma acquista il dipinto per capriccio e solo quando identificherà in quel volto odioso il muto testimone dei suoi momenti più duri capirà di essersi portato in casa il destino stesso, materializzato dal pennello di un pittore di genio. Per la prima volta, intuisce il potere dell'arte sulla vita e così si esprime nell'ultimo dialogo (in versi!) col figlio:

« O Thomas Wiesenbrink, jetzt lehrst du mich,  
der Macht des Künstlers nachzusinnen!  
Was ist ein Künstler schon, so dachte ich,  
ein Mensch, der uns was reimt, der uns was malt,  
ein besserer Lakai, den man bezahlt.  
Nun zeigt sich furchtbar seine Kraft,  
weil er allein Lebendiges schafft... »<sup>2</sup>.

Ma colui che più d'ogni altro impersona l'arte equivoca e difficile del nostro tempo è lo scrittore, il famigerato dottor Döblinger, che Doderer continuamente ingiuria e bistratta — per riconoscere, poi, *expressis verbis*, la sua identità con se stesso!<sup>3</sup> Qui, più che mai, è il caso di parlare di pudore, e infatti la maschera che Doderer impone al suo *alter ego* è tale da renderlo irriconoscibile, la contraffazione è spinta tanto oltre, da costringere il lettore a un attento lavoro di decifrazione. Così come Döblinger ci viene presentato, il suo aspetto e i suoi interventi sono caratte-

<sup>1</sup> Op. cit., p. 330.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 333.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 305.

rizzati dalla volgarità e dalla sfacciataggine: due tratti nei quali si deve riconoscere, dietro l'esagerazione del travestimento, la curiosità dell'intellettuale, il cinismo dell'esteta di fronte ai fatti che si svolgono sotto i suoi occhi. Il campo delle sue osservazioni è, come è noto, quello dell'ira, diviso però nelle origini e nella qualità dallo spartiacque del tempo. Da un lato c'è il passato, cioè il mondo arcaico-totalitario di Childerich, dove l'irrompere della collera è demone personale e sovraperonale insieme; dall'altro c'è il presente, dove essa è il prodotto di un sistema (uffici, burocrazia, piattezza di vita interiore), sfruttata da questo stesso sistema (psichiatria e scienza in genere) fino ad esserne artificiosamente alimentata (Hulesch e Quenzel). Con assoluta impudente indifferenza, Döblinger partecipa all'uno e all'altro, ma mentre i suoi dilettanteschi interventi nella lotta tra le moderne fazioni del male lasciano in definitiva il tempo che trovano, nella liquidazione dell'impero merovingio egli ha la parte non più del semplice curioso, ma quasi del giustiziere. Con la sua semplice presenza - annunciata inizialmente con una nota a pie' di pagina, in cui risulta essere l'autore di una cronaca su Pelimbert<sup>1</sup> - Döblinger sottolinea infatti i punti cruciali della battaglia ingaggiata da Childerich, anticipandogli il significato non ancora riconosciuto degli eventi in atto. Il suo volto, ritratto nel grande quadro di Wiesenbrink, diventa per Childerich, che lo trova insopportabilmente volgare, il simbolo della fatalità storica che lo minaccia e, da « Bild » che era, diventa « In-Bild »<sup>2</sup>, si trasforma cioè, nel riconoscimento interiore della propria sconfitta ad opera dei deprecati tempi nuovi. La funzione che Döblinger svolge è quindi quella che Doderer ha sempre definito tipica dell'arte (e coincide infatti con quella del pittore): svelare il nesso che lega i fatti esterni a quelli interiori,

<sup>1</sup> Op. cit., p. 107.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 331. Che il destino di Childerich sia visto, sia pur scherzosamente, in una prospettiva storica, è detto espressamente a p. 350: « ... nach einem vollzogenen historischen Ablaufe - und ein solcher war ja das gewisse Aussterben des merowingischen Geschlechts im zwanzigsten Jahrhundert ... ». Al crollo del Merovingio contribuiscono del resto tutti i fattori storici tradizionali: smania di potere, intrighi di corte, intervento del caso seguiti poi dall'indifferenza venata di malignità della massa per chi cade in disgrazia; come risalta dal comportamento del barbiere, che continua a tenere in vetrina il busto del suo ex benefattore, ma solo quale richiamo pubblicitario.

collegare la meccanica delle cose a quella dello spirito. E quando l'avventura del barone di Bartenbruch si sarà conclusa nel modo che sappiamo, sarà proprio questo dubbio testimone oculare, « aufgeberstelt und ausgefressen, recht ordinär »<sup>1</sup>, a rendere alla storia ciò che le spetta, scrivendo la cronaca della risibile e insieme tragica vicenda dell'ultimo Merovingio. Qui però il gioco grottesco ha termine. Formalmente, perché al racconto viene posta una cornice e con essa si crea lo spazio necessario alla formulazione di un giudizio chiarificatore. Döblinger compare nella sua autentica veste di autore, disposto anche a una certa autocritica, specie per quanto riguarda quello che è forse, sul piano estetico, il vero « punctum dolens » del romanzo, vale a dire la superflua volgarità di alcune descrizioni<sup>2</sup>. Ma il grottesco finisce anche da un punto di vista interiore, perché l'ironia impartecipe che è caratteristica del suo stile si scioglie in un dialogo da cui filtra, sia pur debolmente, il calore di una simpatia umana.

La definizione conclusiva che Döblinger-Doderer dà del suo libro (« Ja, freilich, freilich Blödsinn! ... Und was denn sonst als Blödsinn?! Alles Unsinn- ») va dunque accettata, ma a patto di interpretarla a fondo. Essa rivendica infatti, innanzi tutto, il diritto dell'artista di servirsi di tutti i mezzi a sua disposizione e quindi anche dello scherzo, della più sfrenata combinazione fantastica<sup>3</sup>; ma esprime anche il pudore di chi ha celato, dietro questo scherzo, verità che gli stavano molto a cuore. Tanto a cuore, che, per renderle con assoluta libertà, le ha rivestite dell'abito dell'assurdo e dello scurrile, del ridicolo e del macabro, del tragico e del caricaturale, in una parola: del grottesco.

ANNA MARIA DELL'AGLI

<sup>1</sup> Op. cit., p. 123.

<sup>2</sup> Cf. op. cit., p. 362: « ... Das geht doch zu weit. Das verstösst gegen den guten Geschmack, ja, gegen das Anstandsgefühl ». Così dice Mr. Aldershot riferendosi alla scena veramente agghiacciante dell'evirazione. Ma lo stesso discorso vale per moltissimi altri particolari, che ogni lettore avrà notato da sé.

<sup>3</sup> Della maggior parte delle stravaganze illustrate dall'autore - isolamente prese - è a nostro avviso inutile cercare il recondito significato. Esso probabilmente non esiste, come suggerisce l'autore stesso affermando: « Es hat keinerlei Sinn, herumzuschriststellern, um ein monströses Faktum durch Motivierungen mundgerecht zu machen » (op. cit., p. 33).

CONSIDERAZIONI INTORNO A  
« THE TURN OF THE SCREW »

Nel 1934, in un articolo divenuto famoso nella cronaca degli studi jamesiani, Edmund Wilson<sup>1</sup>, accettando e approfondendo le conclusioni di altri studiosi del tempo, si diceva convinto che, scrivendo *The Turn of the Screw*, il James non intendesse farne una raccapricciante storia di fantasmi, come si potrebbe essere indotti a credere da una prima affrettata lettura. A suo giudizio, infatti, « the young governess who tells the story is a neurotic case of sex repression, and the ghosts are not ghosts at all, but merely the hallucinations of the governess »<sup>2</sup>. Il Wilson presentava così un'interpretazione nuova e veramente geniale della storia, benché viziata – oserei dire – dal fatto che il critico americano, conformandosi a un costume invalso nelle prime decadi del secolo e ritenendo di poter ravvisare in quelle pagine un consapevole impiego, da parte del James, dei simboli della dottrina freudiana, aveva voluto attingere alla psicoanalisi per procurarsi argomenti a sostegno della sua validissima tesi. Fu forse questo un motivo dello scetticismo, dell'indignazione anzi, con cui fu subito accolta la sua presa di posizione da gran parte della critica. Ed è cosa invero notevole che l'accesa polemica cui diede l'avvio quell'articolo divampi ancora con violenza fra i sostenitori dell'una e dell'altra teoria, senza riuscire a comporsi o a placarsi per effetto del tempo. Ne fa fede l'animato dibattito che una diecina d'anni or sono si svolgeva fra F. R. Leavis e M. Bewley nelle pagine di

<sup>1</sup> E. Wilson, *The Ambiguity of Henry James*, « Hand and Horn », VII, April-May, 1934.

<sup>2</sup> Il passo sta in una rielaborazione dell'articolo inclusa in una raccolta di studi jamesiani del dopoguerra – *The Question of Henry James* – a cura di F. W. Dupee.



un pregevole volume di quest'ultimo<sup>1</sup>; mentre risale allo scorso anno un importante studio di Dorothea Krook<sup>2</sup>, in cui questa si adopera, trattando di *The Turn of the Screw*, nel tentativo di conciliare quanto possa esservi di conciliabile in tanta discordanza di vedute<sup>3</sup>.

Per limitarmi a ricordare qui quanto è assolutamente indispensabile, incomincerò col dire che i tre fondamentali punti di dissenso riguardano l'interpretazione di quella che dovette essere l'intenzione del James allorché creò le figure dell'istitutrice, dei fanciulli e dei fantasmi. E così, quanti vorrebbero accettare come valida, senza sottilizzare, la facciata esteriore della vicenda, insorgono sdegnati contro quella che chiamerò la critica d'avanguardia che, vuoi entro i limiti delle teorie freudiane, vuoi all'infuori di un qualsiasi schema prestabilito, è concorde nel ravvisare in questo racconto non solo un capolavoro di crittografia, ma un'eccellente illustrazione dell'impegno con cui il James sempre si adoperò a distinguere fra apparenza e realtà, per penetrare al di sotto della veste esteriore di ogni manifestazione umana. Si discute quindi per stabilire se nella giovane istitutrice si debba ravvisare l'angelo tutelare dei due fanciulli impegnato in un'eroica lotta per sventare le mene del demonio<sup>4</sup>, o non piuttosto una visionaria, vittima di una repressione sessuale<sup>5</sup>, o addirittura un mostro di iniquità, la vera incarna-

<sup>1</sup> M. Bewley, *The Complex Fate*, with an Introduction and Two Interpolations by F. R. Leavis, 1952.

<sup>2</sup> D. Krook, *The Ordeal of Consciousness in Henry James*, 1962.

<sup>3</sup> Stranamente, la Krook, pur provvedendo ad aggiornare il lettore presentandogli un utile panorama delle fasi più salienti della polemica, non fa cenno né al Bewley, né al Leavis.

<sup>4</sup> Tale, su per giù, il pensiero di H. C. Goddard, in un interessante studio pubblicato postumo da L. Edel - *A Pre-Freudian Reading of «The Turn of the Screw»* - in «Nineteenth Century Fiction», June 1952; e tale quello di R. B. Heilman (*The Turn of the Screw as Poem in Forms of Modern Fiction* a cura di Van O'Connor, 1948), di F. R. Leavis (*The Complex Fate* by M. Bewley, 1952), e tale infine quello della Krook (Op. cit.), sebbene con qualche riserva.

<sup>5</sup> Il Wilson, il quale potrebbe venir chiamato « il padre dell'interpretazione freudiana », vuole, fra l'altro, ravvisare in questa storia « a variation of James's familiar theme - "the frustrated Anglo-Saxon spinster" », stabilendo un racostamento fra l'istitutrice del racconto e Olive Chancellor di *The Bostonians*. Mi pare tuttavia difficile conciliare l'immagine della cosiddetta « anglo-Saxon spinster » con la ventenne istitutrice di Bly, « the youngest of several daughters

zione del male<sup>1</sup>. Dal che deriva che si discute anche sui due fantasmi, considerati dagli uni come spettri « ortodossi », come le anime dannate di Peter Quint e di Miss Jessel, fermamente decise a portare a termine dall'al di là la loro opera di corruzione a danno dei fanciulli; mentre, a detta di altri, la coppia infernale è semplicemente il frutto della fantasia malata, dell'isterismo anzi, della giovane istitutrice, posto che questa è l'unico personaggio del dramma di cui si sappia con certezza che ha visto ripetutamente sia l'uno che l'altra. Il terzo punto di dissenso che, sotto un determinato profilo, a me pare proponga un altro problema di grande interesse per chi voglia andare oltre gli stretti limiti del racconto per assegnarli una determinata funzione nel panorama jamesiano; per chi, ossia, si proponga di utilizzarlo nel tentativo di individuare un particolare della « figure in the carpet » nell'intricata tessitura della narrativa del Nostro; il terzo punto di dissenso - dicevo - è fornito dai due orfani, da Miles e da Flora, che, secondo alcuni, l'autore intenderebbe indicarci come irrimediabilmente corrotti da Quint e dalla Jessel allorché questi erano in vita; mentre, a detta d'altri, sono due poveri innocenti, due esseri angelici, anzi, crudelmente angariati e torturati dall'istitutrice.

Tipicamente, gli studiosi riescono a estrarre argomenti in favore delle due tesi contrastanti dall'esame più o meno obiettivo, minuzioso e oculato degli stessi documenti: dall'esame di una pagina dei *Notebooks* dell'autore<sup>2</sup>; da *The Turn of the Screw*; e

of a poor country parson », di cui, fra l'altro, ci vien detto che è molto graziosa. « She was also young and pretty, Miss, even as you », le dice Mrs. Grose, descrivendole la defunta Miss Jessel. Inoltre, nel prologo ella viene presentata come « a most charming person », come una « awfully clever and nice ».

<sup>1</sup> Violentissimo, in questo senso, il Bewley: « The governess's determination that Flora and Miles shall confess to seeing the demons that haunt her own vision is, in effect, a determination to shape their innocence to her guilt. For what are the demons but objective symbols of the governess's distorted "moral sense"? » (Op. cit., p. 108); e più avanti: « The governess's own repressions, projecting themselves externally in certain images, are actually endowed with the sanctions of objective supernatural evil. The governess "evokes" by a kind of sympathetic magic demons that correspond to her own hidden evil ». (Op. cit., p. 110).

<sup>2</sup> *The Notebooks of Henry James*, ed. with an Introduction and Commentary by F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock, Oxford 1947. Logicamente, dei *Notebooks* si è potuta avvalere unicamente la critica del dopoguerra.

infine dal commento che il James fece a quel racconto, una diecina d'anni più tardi, nella Prefazione al nono volume della New York Edition delle sue opere<sup>1</sup>. (Dei tre – è bene dirlo fin d'ora – il terzo è il meno lineare e quello che maggiormente si presta all'equivoco per la sua studiata ambiguità; mentre la linearità e l'immediatezza della forma sono veramente notevoli nel racconto, ove si tenga presente che a questo punto la prosa del James si era ormai chiaramente avviata verso lo stile involuto che ne caratterizza l'ultima fase). Sarà ad essi che volgeremo la nostra attenzione per procedere a una serie di considerazioni da cui potrebbero emergere nuovi elementi di giudizio.

*The Turn of the Screw* fu pubblicato a puntate nel « Collier's Weekly » fra il gennaio e l'aprile del 1898. Dai *Notebooks* apprendiamo che lo spunto era stato offerto allo scrittore esattamente tre anni prima, il 12 gennaio 1895, dalla seguente storia giunta confusamente all'orecchio dell'Arcivescovo di Canterbury:

« The story of the young children (indefinite number and age) left to the care of servants in an old country-house, through the death, presumably, of parents. The servants, wicked and depraved, corrupt and deprave the children; the children are bad, full of evil, to a sinister degree. The servants *die* (the story vague about the way of it) and their apparitions, figures, return to haunt the house *and* children, to whom they seem to beckon, whom they invite and solicit, from across dangerous places, the deep ditch of a sunk fence, etc., – so that the children may destroy themselves, lose themselves, by responding, by getting into their power. So long as the children are kept from them, they are not lost; but they try and try and try, these evil presences, to get hold of them. It is a question of the children “ coming over where they are ”. It is all obscure and imperfect, the picture, the story, but there is a suggestion of strangely gruesome effect in it. The story to be told – tolerably obviously – by an outside spectator observer »<sup>2</sup>.

La chiusa di quest'annotazione ci dice che, inizialmente, il James non riteneva che la storia potesse venire presentata altrimenti che attraverso la sensibilità di uno spettatore estraneo alla vicenda; di uno, dunque, che, non essendo coinvolto nei fatti narrati, non avrebbe esercitato una vera e propria pressione sulla credulità

<sup>1</sup> Prefazione al volume IX di *The Novels and Tales of Henry James*, New York Edition, 1907-09.

<sup>2</sup> *The Notebooks*, p. 178.

del lettore per indurlo ad accettare senza discutere una storia imperniata su circostanze che lo stesso autore riconosce sature di « anomalies and obscurities »<sup>1</sup>. Trasferito e custodito per tre anni nella memoria dello scrittore, il piccolo seme gettatovi nel gennaio del 1895 andò non solo maturando, ma cambiando essenzialmente natura, grazie certo alle determinate qualità del terreno in cui era caduto, e forse anche grazie al particolare periodo che vide la genesi del racconto; e così, la vicenda di *The Turn of the Screw* è presentata al lettore attraverso la minuziosa rievocazione fattane dalla giovane istituttrice, la quale è un personaggio che invano cercheremmo nella vaga traccia della storia fissata nelle pagine dei *Notebooks*; mentre le viene conferita qui l'importanza di figura chiave della vicenda, e di lei l'autore si preoccupa a tal punto da farla presentare da altri, in una specie di prologo, come persona veramente degna di fede<sup>2</sup>. Ed è lei l'unica nostra fonte d'informazione, mentre seguiamo le fasi della disperata lotta in cui ella si ritiene impegnata per impedire che i suoi protetti cedano alle sollecitazioni di quelle due anime dannate. Il racconto si chiude in clima di tragedia, ferma restando la convinzione della narratrice di avere, se non altro in parte, superato felicemente la prova. Sul piano umano e quello delle cose concrete, tuttavia, una vittoria come la sua equivale a una terribile sconfitta, col fanciullo che le muore fra le braccia, stroncato da un succedersi di emozioni sproporzionate alla capacità di resistenza di un essere talmente giovane e sensibile. La fine, come si vede, non è quella che sarebbe stato lecito prevedere, a giudicare dal frammento trascritto nei *Notebooks*; e vi sono per lo meno altre due circostanze importantissime in cui il James si allontana notevolmente dalla sua fonte<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Prefazione al volume IX della New York Edition.

<sup>2</sup> « She has “ authority ”, which is a good deal to have given her », commenta il James nella Prefazione, spiegando che non è stata facile impresa la sua, il mettere in grado l'istituttrice di fare « her particular credible statement of such strange matters ». È probabile che l'autore alluda al suo accorgimento di suggestionare all'inizio il lettore, facendo tessere l'elogio della giovane, nel prologo, da colui che si assume il compito di leggere ad alta voce il manoscritto.

<sup>3</sup> Nella Prefazione il James si rallegra che la sua fonte non sia stata in grado di offrirgli nulla più che « this shadow of a shadow »; poiché, come egli spiega più avanti, « the thing had for me the immense merit of allowing the imagination absolute freedom of hand, of inviting it to act on a perfectly clear field ».

« The children are bad, full of evil to a sinister degree », si legge nei *Notebooks*; ma Miles e Flora, ove si eccettuino alcune scappatelle e il fatto inspiegato e in apparenza molto sconcertante che il ragazzo è stato dichiarato elemento indesiderabile dal direttore del suo collegio; Miles e Flora, giudicati obiettivamente in base al loro comportamento nel corso della vicenda, sono « full of evil » esclusivamente nel giudizio, o meglio nella fantasia della loro istitutrice, la quale giunge a scoprire Dio solo sa quali terribili indizi perfino nella loro bellezza, perfino nel fatto che si mostrano sempre docili, gentili ed affettuosi. Alla buona e semplice Mrs. Grose che le chiede preoccupata quali siano i nuovi elementi a carico dei fanciulli cui ha alluso oscuramente – « Of what other things have you got hold? » – l'istitutrice risponde: « Why, of the very things that have delighted, fascinated and yet, at bottom, as I now so strangely know, mystified and troubled me. Their more than earthly beauty, their absolutely unnatural goodness. It's a game, ... it is a policy and a fraud »<sup>1</sup>. La prova più convincente, del resto, che il James non avesse intenzione alcuna di conformarsi alla sua fonte presentando due bimbi resi malvagi dall'esempio e l'incitamento degli adulti, ce l'offre il fatto che nella Prefazione egli si limita a dire che la storia narratagli nel 1895 trattava di a « a couple of small children », senza minimamente alludere alla loro presunta corruzione<sup>2</sup>.

L'altra circostanza in cui il James si allontana dal frammento da cui trasse ispirazione, e che potrebbe passare inosservata a un lettore poco attento, ma che a me pare rivelatrice della sue vere intenzioni, è che in *The Turn of the Screw*, a conti fatti, anziché i fanciulli, è l'istitutrice quella cui si direbbe che i fantasmi « seem to beckon, whom they invite and solicit from across dangerous places ». Ciò dicasi di quando la figura misteriosa si presenta per la prima volta dall'alto della torre, e di quando quella di Miss Jessel si mostra alla giovane dall'altra sponda del laghetto. Inoltre, ben cinque delle otto volte in cui l'istitutrice si imbatte in quegli « horrors », ella è totalmente sola; sì che, a fil di logica, il mostrarsi dei fantasmi dovrebbe perdere la sua giustificazione, data l'assenza delle loro presunte piccole vittime. Particolari come questi, che

<sup>1</sup> *The Turn of the Screw*, cap. 12.

<sup>2</sup> Cf. più avanti, nota 19.

in altri casi potrebbero essere futili e trascurabili, sono invece utilissimi per chi faccia l'esame di una storia come *The Turn of the Screw*, in cui tutto ha un peso e un significato. Ed essi servono, inoltre, a porre in luce l'assurdità di una certa tendenza fra i critici a non distinguere fra la breve annotazione scritta dal James nel 1895, esclusivamente allo scopo di fissare i contorni della storia narratagli<sup>1</sup>, e l'elaborato racconto da lui dato alle stampe tre anni dopo<sup>2</sup>. Né meno arbitrario e ingiustificato appare voler utilizzare la prima per dare una determinata interpretazione ad alcuni passi ambigui della prefazione che – come già detto – risale a una diecina d'anni più tardi<sup>3</sup>.

Allorché scrisse quella Prefazione il James si era reso ormai conto dell'incomprensione con cui era stata letta la sua storia; e aveva avuto un'ennesima prova, quindi, di quel fenomeno che troviamo da lui apertamente denunziato nella Prefazione al dodicesimo volume della New York Edition, in cui dice che *The Figure in the Carpet* gli era stata suggerita dalla « so marked collective distrust of anything like close analytic appreciation », secondo lui caratteristica dei paesi anglosassoni; e avendo avuto sempre maggiori prove « of this odd numbness of the general sensibility which seemed ever to condemn it to a view scarce of half the intentions embodied, and moreover to the scantiest measure of these ». Se

<sup>1</sup> In « A note to the Text » gli studiosi che curarono l'edizione dei *Notebooks* spiegano che questi furono « for the most part written hastily », dal James, « simply for his own eyes ».

<sup>2</sup> Questo dicasi del breve commento di Matthiessen e Murdock all'annotazione del James nei *Notebooks*. Dopo aver ricordato, deplorandola implicitamente, l'interpretazione freudiana imperniata sulla repressione sessuale, essi osservano: « It is therefore worth noting that the anecdote from which James started, posited both that the children had been corrupted and that they were still being influenced by the apparitions of the dead servants ».

<sup>3</sup> Così la Krook, la quale scrive: « The entry about *The Turn of the Screw* in the *Notebooks* confirms these statements of intention in the Preface ». (Op. cit., p. 108) – Che i *Notebooks* non facciano testo per l'interpretazione della Prefazione diviene molto evidente ove si osservi che il James, in quest'ultima, ripete inesattamente alcuni particolari della storia giunta al suo orecchio tanti anni prima. Nella Prefazione, infatti, egli parla di « a couple of small children in an out-of-the way place, to whom the spirits of certain 'bad' servants, dead in the employ of the house, were believed to have appeared with the design of getting hold of them ». (Ho indicato col corsivo le varianti).

osserviamo che *The Figure in the Carpet* fu pensata dal James nel 1895<sup>1</sup> e pubblicata nell'anno successivo, è facile stabilire un nesso col motivo che poté spingere lo scrittore, due anni dopo, a mettere alla prova la sensibilità anglosassone offrendole una storia esposta in modo tale da costringere chi legge, o se non altro il critico<sup>2</sup>, a fare uno sforzo e a porre in opera il suo acume per poter leggere la verità attraverso le righe, senza lasciarsi ingannare dalle apparenze e dall'innegabile buona fede della narratrice. Né deve passare inosservata la straordinaria abilità con cui il James riesce a mantenere perfetto l'equilibrio fra apparenza e realtà in questa storia; col risultato che, sotto tale aspetto, essa potrebbe richiamare alla mente il cosiddetto « doppio tempo » dell'*Otello*, mediante il quale lo spettatore, tratto in inganno dall'apparente incalzare degli avvenimenti, soggiace quasi fatalmente all'illusione che il tutto si svolga nel breve spazio di ventiquattr'ore. Proprio come chi legge per la prima volta *The Turn of the Screw*, suggestionato dalla lucidità e dalla logica apparente che caratterizzano l'esposizione fatta dall'istitutrice, è quasi inevitabilmente portato a non accorgersi che il James va di volta in volta inserendovi quegli elementi che dovrebbero invece bastare a far comprendere che con questa storia, come già due anni prima con un'altra « ghostly tale » — *The Friends of the Friends* (1896) — il suo proposito è di seguire di momento in momento le varie fasi dell'ossessione di cui è vittima la narratrice; sì che il racconto, imperniato sulle imprevedibili reazioni di una psiche malata, fu felicemente definito dallo stesso

<sup>1</sup> Per comprendere lo stato d'animo del James a quel tempo, è indispensabile ricordare che egli scrisse *The Figure in the Carpet*, così come *The Turn of the Screw*, in un periodo di scoraggiamento che si spiega non solo col suo insuccesso nel campo del teatro, ma con la consapevolezza che la sua opera più matura, in cui sapeva di aver profuso quanto di meglio gli aveva insegnato la sua lunga esperienza di scrittore, lasciava piuttosto indifferenti quegli stessi scrittori e critici che avevano, invece, acclamato con tanta convinzione i racconti e i romanzi imperniati sulla « international situation ».

<sup>2</sup> In *The Figure in the Carpet*, al giovane studioso che chiede a Hugh Vereker se non sarebbe doveroso da parte sua aiutare in qualche modo il critico a scoprire la segreta intenzione che l'ha guidato nella stesura delle sue opere, questi risponde: « Assist him? What else have I done with every stroke of my pen? I've shouted my intention in his great blank face! ». E più avanti: « To me it's exactly as palpable as the marble of this chimney. Besides the critic *isn't* a plain man: if he were, pray, what would he be doing in his neighbour's garden? ».

autore come una « excursion into chaos »<sup>1</sup>. Ambiguo dunque, come già detto, il commento scritto nel 1907; ma non a punto tale — direi — da impedire che da un'attenta lettura emergano i dati necessari per por fine all'equivoco circa la personalità dell'istitutrice e la natura dei due fantasmi. Incidentalmente, aggiungerò che un dato potrebbe già ravvisarsi nel fatto che il James, nella prefazione, a questo punto, non sentì la necessità di dilungarsi a proposito dei due fanciulli; evidentemente perché, una volta che il lettore si sia reso conto che la narratrice è una psicopatica e i fantasmi sono delle allucinazioni, poco o nulla resta da spiegare intorno alle vittime dello zelo malinteso della loro istitutrice. Ad ogni modo, se il James — come si potrebbe pensare — inserì deliberatamente alcuni elementi chiarificatori nella Prefazione, occorre subito aggiungere che le sue intenzioni non hanno ottenuto l'effetto desiderato, forse a causa delle sue molte divagazioni, e forse per l'ambiguità di alcuni passi che sono stati interpretati non solo superficialmente, ma in modo — vorrei dire — poco felice; mentre ve ne sono altri, interessantissimi, che non mi risulta siano stati presi in considerazione dagli studiosi. Ciò dicasi di quello in cui lo scrittore, dopo aver dichiarato che il racconto « is a piece of ingenuity pure and simple, of cold artistic calculation, an *amusette* to catch those not easily caught », continua specificando chiaramente che si tratta di « a study of a conceived " tone ", of an inordinate and incalculable sort—the tone of tragic yet exquisite mystification ». E, successivamente, nell'indicare quale fosse stata per lui la parte più difficile dell'impresa, egli fornisce un dato prezioso, precisando che dell'errore cui ha alluso è vittima la presunta narratrice della vicenda: « To knead the subject of my young friend's, the supposititious narrator's, mystification thick, and yet strain the expression of it so clear and fine that beauty would result: no side of the matter so revives for me as that endeavour ».

Il gran valore dei due passi da me citati è dovuto al fatto che, oltre a parlare esplicitamente dell'istitutrice (« the supposititious narrator ») come di una ingannata dalle apparenze, lo scrittore afferma qui chiaramente che per lui questa storia è stata un pezzo di bravura, un esperimento. Tale precisazione — a me pare — dovrebbe essere già bastevole a convincere del loro errore quanti

<sup>1</sup> Prefazione al volume IX della New York Edition.

insistono nel voler considerare *The Turn of the Screw* alla stregua di un'autentica «ghost tale»; di una, quindi, del tipo di *Sir Edmund Orme* dello stesso James. Ché, se così fosse, l'autore, anziché avventurarsi in un esperimento, non avrebbe fatto altro che ripetersi, presentando ai lettori una semplice variazione del tema da lui sfruttato otto anni prima con quel racconto, che tratta della persecuzione di una donna da parte di un autentico fantasma<sup>1</sup>.

Poco più avanti, polemizzando con H. G. Wells che pare gli avesse mosso l'accusa di non aver tracciato più distintamente la figura dell'istitutrice<sup>2</sup>, Henry James insiste ancora sulle difficoltà incontrate per ottenere il particolare effetto che si era proposto. Il passo – come vedremo – è innegabilmente ambiguo, e potrebbe trarre in errore chi non avesse letto quanto precedentemente spiegato dall'autore a proposito della «mystification» di colei che narra la storia. Alla luce di quelle parole, invece, non resta adito a dubbio circa il suo vero pensiero. «It was déjà très joli», così egli risponde a H. G. Wells, «... the general proposition of our young woman's keeping crystalline her record of so many intense anomalies and obscurities – by which I don't of course mean her explanation of them, a different matter!» E poco più avanti, sempre in risposta al rimprovero mossogli dal Wells, egli sostiene di aver rivelato al lettore i dati essenziali su quel personaggio, posto che gli ha consentito di seguire il lavorio di quella mente esaltata. «We have surely as much of her own nature as we can swallow in watching it reflect her anxieties and inductions», egli scrive. «It constitutes no little of a character indeed, in such conditions, for a young person as she says, "privately bred", that she is able to make her particular credible statement of such strange matters. She has authority, which is a good deal to have given her», concludeva il James, alludendo certo al *tour de force* che doveva essere stato per lui presentare l'istitutrice come testimone attendibile in base alle apparenze, ma senza tener nascosto

<sup>1</sup> È opportuno osservare che nelle «ghostly tales» (tale è il nome assegnato da Léon Edel alle storie soprannaturali del James), il Nostro non si ripete mai, e ciascuna può venire considerata come un suo nuovo esperimento sul come utilizzare in letteratura argomenti ricavati dal campo psichico o metafisico.

<sup>2</sup> Nella Prefazione il James non fa apertamente il nome del Wells; ma che alluda a quest'ultimo ce lo dice L. Edel nella sua eccellente introduzione al racconto (*The Ghostly Tales of Henry James*, ed. by L. Edel, 1948, p. 433).

uno solo degli elementi che, debitamente osservati, già dall'inizio ci dicono che ci troviamo di fronte a un soggetto dotato di un'emotività morbosa. E, per un verso, era stato innegabilmente una vittoria per lui aver potuto suggestionare a tal punto il lettore, mediante l'illusoria precisione e meticolosità dell'esposizione, da portarlo a prestare ciecamente fede alla narratrice, senza riuscire ad accorgersi delle mille incongruenze e contraddizioni che si fanno sempre più numerose col procedere della storia.

Più avanti ancora, dopo aver fatto chiaramente accenno alle numerose ricerche e scoperte dell'ultimo decennio da parte della Society for Psychical Research<sup>1</sup>, là dove afferma che i suoi fantasmi nulla hanno a che vedere «with the to-day copious psychical record of cases of apparitions», il James si preoccupa di spiegare quale sia la particolare natura di quelli da lui introdotti nel racconto; e lo fa con tale chiarezza che sembra impossibile che il passo si sia prestato a diversa interpretazione. «I recognize again, that Peter Quint e Miss Jessel are not "ghosts" at all as we know the ghost», egli scrive, con chiara allusione a quelli ampiamente spiegati e commentati nei resoconti della Society for Psychical Research; «but goblins, elves, imps, demons as loosely constructed as those of the old trials for witchcraft». Ora, se ci rifacciamo con la mente ai processi per stregoneria, e in particolare a quelli per cui è tristemente famoso il nome di Salem (né mi pare da escludere che proprio a Salem potesse andare col pensiero il James allorché scrisse tali parole), che offrono esempi impressionanti degli eccessi e degli orrori causati da certe forme di isterismo, non è forse lecito concludere che lo scrittore, con questo chiarimento, si proponesse di indicare la vera natura delle due apparizioni a quanti avessero occhi per vedere e orecchie per intendere?

Nella Prefazione il commento si chiude con una pagina in cui rifulge la studiata ambiguità del James. Questi, evidentemente, non si sentiva disposto ad andare ulteriormente incontro a quei

<sup>1</sup> La Society for Psychical Research era stata fondata solo una decina d'anni prima – nel 1882 – e della vasta eco ottenuta dalla sua attività anche negli ambienti non scientifici potrebbe offrire prova il trovarla ricordata, non certo a caso, da Oscar Wilde in *The Canterville Ghost* (1887), allorché egli racconta che la moglie dell'ambasciatore americano, incuriosita dalle manifestazioni del fantasma dei Canterville, «expressed her intention of joining the Psychical Society».

lettori non abbastanza accorti per comprendere quale tipo di situazione si fosse proposto di delineare in *The Turn of the Screw*. Una situazione che potrebbe essergli stata in parte suggerita – come indicherò più avanti – da un diffuso stato d'animo che andò manifestandosi proprio in quegli anni in Inghilterra, con lo scalpore, l'atmosfera scandalistica e certe montature a carattere – diremo – quasi ossessivo, cui dovettero dare fatalmente luogo, per l'enorme impressione suscitata, il processo e la condanna di Oscar Wilde. Mentre un incoraggiamento per l'intera impostazione della storia potrebbe essergli anche venuto dai discorsi del fratello William, in quel periodo in cui l'interesse di quest'ultimo era insistentemente volto allo studio dei fatti psichici<sup>1</sup>. A tal proposito, anzi, non mi pare indizio trascurabile che, a partire da *Nora Vincent* (1892), le storie soprannaturali del James cambino pressoché totalmente carattere, trasferendosi dal mondo dei fantasmi a quello dei fenomeni psichici<sup>2</sup>. Poiché sono gli stati di emotività morbosa, i casi di autosuggestione e di telepatia e, infine, le ossessioni vere e proprie, i motivi su cui in massima parte poggia, a partire dal 1892, quel particolare ramo della narrativa del James<sup>3</sup>.

Ma torniamo, dunque, al commento di quest'ultimo a *The Turn of the Screw*: esso si chiude – come già detto – con una pagina

<sup>1</sup> È utile ricordare che fra il 1880 e il 1890 William era andato allestendo la sua opera fondamentale: *The Principles of Psychology*. Inoltre non è cosa improbabile che, come suggerisce L. Edel, il nostro romanziere, oltre a sentir parlare dal fratello delle teorie di un maestro di quest'ultimo, che fu uno dei grandi fondatori della moderna neuropatologia – Jean-Martin Charcot –, avesse addirittura avuto occasione di conoscerlo a Parigi, in casa del Daudet.

<sup>2</sup> Le uniche eccezioni sono costituite da *The Private Life* (1892) e *The Third Person* (1900). Il primo, evidentemente, non vuole essere nulla più che uno scherzo, un paradosso, basato su un assurdo e impossibile sdoppiarsi della personalità di due dei personaggi. La vicenda del secondo si svolge in un'autentica « haunted house »; ma, a differenza dalle « ghost stories » propriamente dette, il tono oscilla fra il patetico e l'umoristico, e il carattere ibrido che ne risulta fu forse il motivo che indusse l'autore a escluderlo dalla New York Edition delle sue opere.

<sup>3</sup> Questo dicasi di *Nora Vincent* (1892), *Sir Dominick Ferrand* (1892), *Owen Wingrave* (1892), *The Altar of the Dead* (1895), *The Friends of the Friends* (1896), *The Real Right Thing* (1899), *The Great Good Place* (1900), *Maud-Evelyn* (1900), *The Beast in the Jungle* (1903), *The Jolly Corner* (1908).

innegabilmente oscura e che, appunto perché tale, offre buon giuoco a quanti si tengono stretti all'interpretazione *ad litteram* della storia. Questo perché il James parla di Peter Quint e della Jessel come di agenti attivi nella vicenda<sup>1</sup>, quasi che ancora appartenessero al novero dei viventi. Il che, entro certi limiti, corrisponde a verità, poiché i due riescono pur sempre ad influire in modo determinante sugli avvenimenti che si svolgono a Bly, tenuti in vita dal ricordo ivi rimasto della loro malvagità. Un ricordo – si noti bene – che, trasferito in termini vaghi e perciò più suggestivi da Mrs. Grose all'istitutrice, è la molla che pone fatalmente in moto l'azione a danno dei due fanciulli.

Il problema che si era prospettato al James per la delineazione dei due fantasmi – come egli stesso ci dice – era del come riuscire a comunicare efficacemente ad altri il senso della « villainy of motive in the evoked predatory creatures », senza cadere nel banale. E occorre riconoscere che i vaghi suggestivi accenni della maggiordoma furono una trovata geniale, una felice « adumbration » – per valerci della parola usata dallo stesso scrittore – molto più efficace per impartire « that sense of the depths of the sinister », di quanto lo sarebbero stati « the offered example, the imputed vice, the cited act, the limited deplorable presentable instance ». Sì che, in definitiva, sono proprio le parole dell'eccellente Mrs. Grose a portare « the bad dead back to life for a second round of badness »<sup>2</sup>.

Totalmente diverso, quindi, l'indirizzo dato dal James al suo racconto, rispetto a quello della storia di fantasmi giunta frammentariamente al suo orecchio tre anni prima e in cui manca totalmente la figura dell'istitutrice, che è invece l'anima della

<sup>1</sup> « They would be agents in fact; there would be laid on them the dire duty of causing the whole situation to reek with the air of Evil ».

<sup>2</sup> In una breve « ghostly tale » del dicembre dell'anno successivo – *The Real Right Thing* – l'autore riprese più apertamente, sebbene su un piano del tutto diverso, il tema della potenza evocatrice del ricordo. In essa vediamo come la presenza di Ashton Doyle – il grande scrittore scomparso – venga inizialmente avvertita in modo vago ma sensibile dalla vedova di questo ultimo e da un giovane ammiratore dell'estinto che, in omaggio alla sua memoria, si dispongono ad allestire una biografia; finché, dal profondo del loro spirito oscuramente turbato dal dubbio di non fare cosa grata allo scomparso, non emerge per un istante la stessa immagine di Ashton Doyle – « Immense. But dim. Dark. Dreadful », – a impedire l'ingresso nel suo studio per indurli a desistere dal loro proposito.

vicenda di *The Turn of the Screw*; di questa storia che, come fa rilevare il James all'inizio della Prefazione, è dotata della « small strength . . . of a perfect homogeneity, of being to the very last grain of its virtue, all of a kind ». Un'omogeneità che fu da lui ottenuta accentrando esclusivamente la sua attenzione sulle emozioni della narratrice, da lui seguite di momento in momento, dall'adagio iniziale, fino al moto spasmodico e incalzante degli episodi finali.

L. Edel fa osservare che, con questo racconto lo scrittore si proponeva essenzialmente di tracciare un « record of feeling »; e ne è prova il tipo di varianti da lui introdotte nella New York Edition, evidentemente allo scopo di dare maggior rilievo a tale intenzione. Poiché gli « I perceived » dell'istitutrice vengono ogni volta trasformati in altrettanti « I felt »; gli « I now recollect » in « I now feel »; gli « It appeared to me » in « It struck me ». Sì che, conclude l'Edel, « in each case we note the determination to alter the nature of the governess's testimony from that of a report of things observed, perceived, recollected, to things felt »<sup>1</sup>.

Sotto tale profilo, del resto, *The Turn of the Screw* non è fenomeno isolato nella produzione jamesiana di quegli anni. Ce ne rendiamo conto se leggiamo *The Friends of the Friends*, del maggio 1896, e *In the Cage* dell'agosto del 1898, in cui vediamo che l'interesse dello scrittore, allora, era diretto allo studio degli svolgimenti immaginabili per una qualche situazione imperniata sulle reazioni di una mente esaltata, su una sensibilità morbosa del tipo di quella dell'istitutrice di Bly. « A woman, in such a case as mine », scrive la protagonista di *The Friends of the Friends*, « divines and feels and sees; she's not a dull dunce who has to be "credibly informed" »<sup>2</sup>. E quanto alla piccola impiegata postale di *In the Cage*, la vediamo quasi tentata di mandare a monte il matrimonio con l'onesto Mr. Mudge, solo perché suggestionata dalla sua infatuazione per il bel gentiluomo-avventuriero di Mayfair, cui ella è andata attribuendo virtù eroiche e qualità eccezionali che traggono esclusivamente origine dalla sua fantasia esaltata. Che in questi due casi l'autore si proponesse di porre esclusivamente a

<sup>1</sup> L. Edel, *Introduzione a The Turn of the Screw*, in *The Ghostly Tales of Henry James*, 1948, p. 434.

<sup>2</sup> H. James, *The Friends of the Friends*, 1896, cap. 7.

fuoco e di seguire attentamente il flusso della coscienza dell'eroina ci viene confermato dalla limitatezza della scena e del numero dei personaggi, e dal fatto che nulla ci viene comunicato circa l'aspetto delle due protagoniste, cui non è nemmeno assegnato un nome. *The Turn of the Screw*, come si vede, sta al centro di una trilogia di racconti notevolmente affini fra loro, di cui ciascuno presenta lo studio di una psiche in maggiore o minor misura tarata.

Detto questo, è giunto il momento di chiederci se il James possa avere attinto a una qualche fonte per la creazione dell'istitutrice di *The Turn of the Screw*. La domanda se la rivolge anche Léon Edel, il quale conclude che lo scrittore non aveva che la difficoltà della scelta fra la « longish procession of more or less domesticated presences »<sup>1</sup> che sfilarono davanti ai suoi occhi in casa James, al tempo della sua infanzia. Fra le tante, anzi, il modello più probabile, a detta dell'Edel, potrebbe essere stata una certa Mademoiselle Danse, una giovane avvenente francese, elegante e piena di spirito, che i coniugi James si affrettarono a licenziare, a un determinato momento, avendo appreso sul suo conto, come scrive il Nostro, particolari « too dreadful for our young ears »<sup>2</sup>. A me pare, tuttavia, che in questo caso Léon Edel non colga nel segno; poiché è impossibile stabilire un vero raccostamento fra la intraprendente e affascinante avventuriera che per circa un anno fu istitutrice dei ragazzi James, e la figlia del parroco di campagna, « privately bred » e appena ventenne, che giunge a Bly « untried, nervous », ed essenzialmente animata dal desiderio di mostrarsi veramente degna della fiducia del giovane e brillante zio di Miles e di Flora. Mentre è molto probabile che negli anni precedenti, per la creazione di Miss Overmore, la bella e spregiudicata istitutrice della piccola Maisie, lo scrittore avesse effettivamente utilizzato il ricordo di Mademoiselle Danse.

Venendo, invece, all'eroina di *The Turn of the Screw*, io ritengo che il primo spunto per la sua creazione e un incitamento, forse, ad utilizzare allo stesso tempo la storia dei bimbi perseguitati dai fantasmi, poté venire al James dalla lettura di un romanzo cui egli fa apertamente allusione nel corso del racconto,

<sup>1</sup> H. James, *A Small Boy and Others*, 1913, p. 318.

<sup>2</sup> Idem, p. 320.

allorché la giovane istitutrice, impressionata per aver visto un misterioso sconosciuto in cima alla torre, incomincia a fantasticare sulla possibile identità di quest'ultimo. « Was there a "secret" at Bly », ella si domanda, « a mystery of Udolpho, or an insane and unmentionable relative kept in unsuspected confinement? »<sup>1</sup>. La seconda ipotesi contiene una chiara allusione alla circostanza chiave di *Jane Eyre*, con la presenza, ignorata da tutti, a Thornfield della moglie pazza di Rochester, tenuta segregata da questo ultimo nel piano più alto della casa. E, a mio avviso, non solo *Jane Eyre* suggerì allo scrittore la figura dell'eroina, ma è anche probabile che un particolare del romanzo della Brontë possa aiutarci a spiegare una parte dell'enigma costituita dalla misteriosa figura che si mostra dall'alto della torre di Bly. *Jane Eyre*, cui, fra l'altro, mi sentirei incoraggiata a credere che lo scrittore attingesse anche per un piccolo dettaglio di *What Maisie Knew*.

Che l'attenzione del James, fra una data imprecisata del 1896 e il febbraio del 1897, fosse andata all'opera della Brontë, possiamo stabilirlo con certezza, dato che il 6 febbraio 1897 fra le altre recensioni da lui scritte per lo « Harper's Weekly » ne figurava una di un volume di Clement Shorter - *Charlotte Brontë and Her Circle* - la cui pubblicazione risaliva all'anno precedente. Fu questa l'unica volta che il James dedicò, sia pure indirettamente, un suo scritto alla Brontë; e, logicamente, prima di stendere la sua recensione, egli dovette leggere, o rileggere, se non altro l'opera maggiore della scrittrice. Inoltre, poiché questo dovette avvenire in un periodo antecedente al febbraio del 1897, è logico pensare che l'attenzione di uno che andava allora scrivendo *What Maisie Knew*, non potesse non essere stimolata dalla figura di un'altra fanciulletta - la piccola Adela - le cui prime esperienze in un ambiente equivoco parigino presentano grande analogia con quelle da lui riservate a Maisie, prima nella casa del padre e poi in quella della madre. Tanto più che tale episodio, oltre che interessarlo, non poté non appagare il suo senso morale, data la palese indignazione della Brontë rispetto a quanti non si fanno scrupolo di profanare il candore dell'infanzia. Ed è perciò lecito pensare che il quadro della piccola Maisie a cavalcioni sulle ginocchia dei compagni di bagordi del padre potrebbe essere stato suggerito al James da un

<sup>1</sup> *The Turn of the Screw*, cap. 4.

passo di quel romanzo, allorché Adela racconta a Jane Eyre che a Parigi « a great many gentlemen and ladies came to see mamma, and I used to dance before them, or sit on their knee, and sing to them ». Dopo di che la piccola le si esibisce cantando una canzone d'amore. « The subject seemed strangely chosen for an infant singer », commenta a questo punto Jane; « but I suppose the point of the exhibition lay in hearing the notes of love and jealousy warbled with the lisp of childhood, and in very bad taste that point was - at least I thought so »<sup>1</sup>.

Tornando ora a *The Turn of the Screw*, ritengo molto probabile che la descrizione dell'arrivo di Jane Eyre a Thornfield, ove l'attende Adela - una piccola orfana sistemata da Rochester in quell'antica « country-house » - valesse a richiamare alla mente del James, per semplice associazione di idee, la storia dei fanciulli « left to the care of servants in an old country-house, through the death, presumably, of parents ». E la vicenda di *Jane Eyre* - lo vedremo - fu doppiamente utilizzata dal James nel suo racconto: seguendo la traccia della storia della Brontë per quanto si riferisce all'arrivo della sua eroina a Bly; ed indicando copertamente al lettore come questa vi giunga inconsapevolmente suggestionata da quel romanzo, e divisa fra il desiderio e il timore che possa essere in serbo per lei, in quell'ambiente, qualcosa di analogo alle appassionanti esperienze dell'altra istitutrice, eroina del libro.

L'arrivo di Jane a Thornfield e quello dell'istitutrice a Bly presentano un tale numero di analogie che non è possibile considerarle come semplici coincidenze; e, in special modo, sapendo che il James, proprio in quel volger di tempo, aveva indubbiamente riletto il romanzo della Brontë. Si pensi così a Jane colta da seri dubbi mentre percorre in vettura il lungo tratto che separa Thornfield dalla città più vicina, nulla sapendo di ciò che può attenderla, e quasi convinta di aver commesso un grave errore basandosi su una semplice inserzione di un giornale. Uguale lo stato d'animo dell'altra giovane istitutrice, che anche lei si è procurata il posto con lo stesso mezzo, mentre la carrozza la trasporta a Bly: « I ... found all my doubts bristle again, felt indeed sure I had made a mistake », ella racconta<sup>2</sup>. Nei due casi i timori si rivelano infon-

<sup>1</sup> Ch. Brontë, *Jane Eyre*, 1847, cap. XI.

<sup>2</sup> *The Turn of the Screw*, cap. I.



dati: l'atmosfera serena di Thornfield rinfranca completamente Jane, e l'arrivo a Bly produce una momentanea distensione nello spirito turbato dell'altra istitutrice. Le due vengono accolte con grande cordialità dalla maggiordoma, sia nell'una che nell'altra villa, e ciascuna trova ad attenderla una bimbetta di otto anni (Adela a Thornfield, e Flora a Bly), entrambe orfane ed entrambe affidate ad un giovane tutore che si occupa di loro da lontano e senza soverchio affetto. Sia l'una che l'altra istitutrice sono gradevolmente sorprese di vedersi assegnata una camera non solo confortevole, ma veramente elegante. Il giorno dopo il loro arrivo le due visitano per lungo e per largo la loro nuova dimora, e le vediamo un po' intimidite dall'arredamento e dal numero e la vastità degli ambienti. Jane, fra l'altro, viene condotta dalla maggiordoma, attraverso una botola, fin sul terrazzo che sovrasta la casa; ed è mentre passa, rientrando, dalla gran luce dell'esterno alla relativa oscurità del corridoio, che giunge per la prima volta al suo orecchio il demoniaco riso della pazza, che dalla maggiordoma viene invece attribuito a una donna tarchiata, dai lineamenti duri e dai capelli rossi - Grace Poole - che si mostra in quel momento nel corridoio, e alla quale, come si apprenderà molto più avanti, è affidata la custodia della moglie di Rochester. Nell'altra storia è la piccola Flora a far da guida alla sua nuova istitutrice fino in cima alla torre. A Thornfield Jane, colpita forse, dopo tutto, da un che di misterioso nell'ambiente, tempesta di domande la maggiordoma per sapere che tipo di persona sia Mr. Rochester; e lo stesso fa l'istitutrice di Bly per riuscire a procurarsi notizie circa Miss Jessel, la giovane donna che l'ha preceduta nel suo ufficio e della quale sa unicamente che è morta in circostanze non precisate. Jane, infine, si informa se una dimora suggestiva come quella dei Rochester non disponga della presenza o, per lo meno, di una qualche leggenda di fantasmi; e tale semplice accenno potrebbe avere ulteriormente influito sul James, stabilendo un nuovo, se pur tenue punto di incontro fra la storia di bimbi e di fantasmi, da anni in attesa di venire da lui utilizzata, e il romanzo di Charlotte Brontë.

Léon Edèl si adopera per individuare i vari ricordi che potevano a quel tempo trovarsi custoditi nel « pozzo della memoria » del James, nella speranza di riuscire in tal modo a ravvisare gli elementi che contribuirono alla genesi della storia. Ma ancor più

proficuo a me pare utilizzare i dati forniti dallo scrittore nel corso del racconto, per stabilire di quali impressioni egli volle immaginare impregnati i diversi piani della coscienza della protagonista, al momento in cui i suoi occhi si posano per la prima volta sulla figura dello sconosciuto che la fissa dall'alto della torre.

Graziosa, appena ventenne, « privately bred », figlia di un parroco di campagna<sup>1</sup> e comprensibilmente ignara, quindi, della vita, la giovane, presentandosi a Londra al suo futuro datore di lavoro, è semplicemente affascinata dalla cortesia e dall'aspetto di questo ultimo, che corrispondono al suo ideale di quanto può esservi di più « gallant » e « splendid ». Lo apprendiamo nel prologo, da un certo Douglas, il quale, presentando l'eroina, così commenta l'incontro fra i due: « Her prospective patron proved a gentleman, a bachelor in the prime of life, such a figure as had never risen, save in a dream or an old novel before a flattered and anxious girl out of a Hampshire vicarage »<sup>2</sup>. Sappiamo quindi di quale preparazione e di quale bagaglio di esperienza l'autore volle immaginare dotata la sua eroina al suo arrivo a Bly: un'esperienza basata sui sogni, e una mente esaltata dalle storie d'amore, di mistero e di orrore dei suoi libri preferiti<sup>3</sup>. Circa la particolare natura di questi ultimi, poi, un'ulteriore informazione l'otteniamo dalla stessa eroina la quale, dopo aver visto lo sconosciuto sulla torre, cerca lumi per decidere di chi possa trattarsi, attingendo ai ricordi di quanto ha letto nei *Mysteries of Udolpho* e in *Jane Eyre*<sup>4</sup>. L'impostazione mentale dell'istitutrice al suo arrivo a Bly, quindi, presenta una certa analogia con quella di Catherine Morland - anche questa uscita dalla numerosa nidiata di un parroco di campagna - al suo giungere a Northanger Abbey; ma con l'enorme differenza che la vicenda di *The Turn of the Screw* si svolge in chiave di alta tragedia, anziché risolversi in giuliva commedia come il romanzo della Austen. Questo, perché fra gli elementi che concorrono a

<sup>1</sup> Cf. nota 7.

<sup>2</sup> *The Turn of the Screw*, Prologo.

<sup>3</sup> Sarà la lettura degli « ha'penny volumes » di cui va costantemente alimentandosi, ad esaltare la mente della protagonista di *In the Cage*, facendole da guida nella sua fantasiosa interpretazione dei segreti del mondo di Mayfair.

<sup>4</sup> « Was there a secret at Bly - a mystery of Udolpho or an insane, unmentionable relative kept in unsuspected confinement? » (*The Turn of the Screw*, cap. 4).

creare lo stato d'animo dell'eroina del James, all'infatuazione romantica per lo zio dei suoi protetti e a quel misto di timore e desiderio che possano attenderla a Bly esperienze analoghe a quelle di Jane Eyre, si somma il fatto che il suo creatore l'ha dotata di uno spirito indeciso, morbosamente pessimista e apprensivo, tanto diverso da quello di Catherine Morland. Uno spirito che lo scrittore volle forse pensare come impregnato di quel malessere spirituale che fu una caratteristica dell'ultima decade del secolo e che immaginiamo diffuso anche nei più remoti angoli delle contee, nella coscienza di tutti: un senso di disagio che dovette particolarmente incidere negli adolescenti, suggestionati e turbati, fra l'altro, non solo dal dilagare del materialismo e dello scetticismo, ma dalle oscure allusioni a cose innominabili e alla corruzione dei tempi di cui in quegli anni non poterono non echeggiare anche gli ambienti provinciali e in special modo quelli clericali.

Alcuni particolari dei primi giorni della giovane a Bly, intanto, denotano l'intenzione del suo creatore di mostrarci come, ad onta delle apparenze rassicuranti, ella continui a vivere in uno stato di apprensione e sospetto, indubbiamente insiti nella sua natura, ma alimentati dalle letture. Questo dicasi, ad esempio, della diffidenza con cui ella nota la cordiale accoglienza fattale dalla maggiordoma, e che potrebbe esserle suggerita dal ricordo del particolare motivo che, nel romanzo della Brontë, rende Mrs. Fairfax comprensibilmente lieta della distrazione procuratale dalla compagnia di Jane. «The one appearance indeed that in this early outlook might have made me shrink again», si legge, «was that of her being so inordinately glad to see me... I felt within half an hour that she was so glad... as to be positively on her guard against showing it too much. I wondered even then a little why she should wish *not* to show it, and that, with reflection, with suspicion, might of course have made me uneasy»<sup>1</sup>. E ancora più palesemente derivato da *Jane Eyre* il suo impegno all'alba, dopo una prima notte insonne, per riuscire a distinguere, confuso in mezzo al cinguettio degli uccelli, «the possible recurrence of a sound or two less natural, and not without but within, that I had fancied I heard. There had been a moment when I found myself just consciously starting as at the passage, before my door, of a light

<sup>1</sup> Idem, cap. I.

footstep»<sup>1</sup>. Troppo evidente a questo punto, infatti, il ricordo di un famoso episodio dell'altro romanzo, quando Jane è destata nel cuore della notte dai misteriosi rumori prodotti nel corridoio dal passaggio della pazza che ha dato fuoco al letto in cui dorme Rochester. E ancora un'indicazione del medesimo stato d'animo potrebbe forse ravvisarsi nell'ammirazione della giovane per la disinvoltura e il coraggio con cui la piccola Flora le fa da guida, senza mai esitare, «in empty chambers and dull corridors, on crooked staircases that made me pause, and even on the summit of an old machicolated square tower that made me dizzy»<sup>2</sup>.

Inesplicabile, inoltre, nel piano delle cose normali, il silenzio mantenuto con tutti dall'istitutrice circa lo sconosciuto da lei visto sulla torre; morbosa, perché sproporzionata alla circostanza, la sua tremenda carica emotiva prima di aver letto il contenuto della lettera del direttore della scuola di Miles<sup>3</sup>; e addirittura madornale, frutto di un'evidente stortura mentale, la decisione di non chiedere spiegazioni al direttore, di non chiederne a Miles, e di mantenere all'oscuro del fatto lo zio del ragazzo.

Se poniamo poi in relazione l'atmosfera di quegli anni con quanto lo scrittore volle probabilmente immaginare annidato in qualche oscuro angolo della coscienza della sua istitutrice, è opportuno ricordare che L. Edel, in un'interessante pagina della sua introduzione al racconto, dopo avere incluso il processo e la condanna di Oscar Wilde fra i fattori che potrebbero avere vagamente influito sul James<sup>4</sup>, e dopo avere tuttavia precisato che, in verità «The theme of corrupted children was common to trial and to story»<sup>5</sup>, fa osservare che la persona che affaccia l'ipotesi che Miles

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Idem. — Il particolare circa la grande altezza della torre non fu certo inserito a caso dal James, il quale, in tal modo, offre la possibilità a chi legge di rendersi conto di quanto sia inconcepibile che, a tanta distanza, la giovane possa in seguito distinguere dal giardino ogni particolare del viso dello sconosciuto che se ne sta in cima alla torre.

<sup>3</sup> «I broke the Seal with a great effort — so great a one that I was a long time coming to it; took the unopened missive up to my room, and only attacked it before going to bed». (*The Turn of the Screw*, cap. 2).

<sup>4</sup> Lo scandalo scoppiò nel 1895, tre mesi dopo che l'Arcivescovo di Canterbury aveva raccontato la storia al James.

<sup>5</sup> L. Edel, Op. cit., p. 432.

possa essere stato allontanato dalla scuola perché considerato « elemento di corruzione » fra i compagni, è proprio la giovanissima istituttrice. Il che è cosa notevole, trattandosi di una ignara della vita, e rispetto alla quale saremmo piuttosto propensi a chiederci, insieme all'Edel, che significato potesse mai avere una simile espressione per una « *virginal young woman freshly emerged from a sequestered vicarage* ». E che la giovane – tanto diversa, in questo, dalla Nanda di *The Awkward Age*, la quale, a soli diciotto anni, tutto sa di quanto può esistere di peggio nel campo del mal costume e del vizio; – che la giovane sia effettivamente ignara dell'enormità della sua supposizione ce lo dice la sua palese incapacità a utilizzare, nel modo a lei più utile per dimostrarne la fondatezza, l'ambigua confessione strappata a Miles, nel corso del loro tragico colloquio, circa il motivo della sua espulsione dal collegio. « *Well – I said things* », ammette finalmente il fanciullo. « *Only that?* » chiede l'altra al colmo della meraviglia. « *They thought it was enough!* » – « *To turn you out for?* » – Né le idee le si fanno più chiare quando il fanciullo le spiega di avere parlato di quelle cose, com'egli dice, unicamente « *to those I liked* »<sup>1</sup>.

Ora, se è indubbiamente vero, come fa osservare l'Edel, che « *the theme of corrupted children was common to trial and to story* », non si deve tuttavia minimizzare il fatto che l'argomento aveva indubbiamente assunto carattere di grande attualità, dopo che al centro di uno scabroso processo imperniato su cose del genere era venuto a trovarsi il più brillante commediografo del tempo, e per di più a brevissimo intervallo dal suo ultimo immenso successo sulle scene londinesi. Sì, che appare naturale che il nome di Oscar Wilde, in quegli anni, per una semplice associazione di idee, dovesse trovarsi inevitabilmente connesso, nel pensiero e nei discorsi di molti, con certe manifestazioni di omosessualità, che sconvolgono talvolta la quiete della vita nei collegi, nelle comunità. E, poiché quello era un periodo in cui la gente dabbene difficilmente parlava apertamente di simili cose, e tanto meno alla presenza dei giovani, è comprensibile che le idee di una fanciulla, ad onta dei discorsi uditi, potessero mantenersi nel vago, limitandosi a ravvisare l'emblema del male nel nome del Wilde, e connettendo oscuramente quest'ultimo con l'accusa di corruzione che negli

<sup>1</sup> *The Turn of the Screw*, cap. 24.

ambienti puritani viene solitamente mossa al teatro, come pure con certe storie di cose incomprensibili, ma evidentemente spaventose, che possono avvenire nei collegi. Solo in base a questo, – a me pare – si potrebbe stabilire la ragione per cui il pensiero della protagonista, suggestionato dall'atmosfera scandalistica del tempo, non riesca a vedere altro possibile motivo per l'espulsione del ragazzo dal collegio, se non quello più disonorante e che, in verità, dovrebbe invece essere il più impensabile rispetto a un fanciullo di dieci anni. E, in base alle stesse considerazioni, si potrebbe anche giungere – in via congetturale – alla soluzione dell'enigma costituito dal misterioso individuo che si mostra alla giovane dall'alto della torre e di cui, ad onta della notevole distanza – e questo non è certo un particolare di scarso rilievo! – ella riesce stranamente a distinguere le fattezze in ogni particolare<sup>1</sup>. Poiché – a mio avviso – ciò che ella vede dovrebbe essere nulla più che una figura composita che il James fece emergere dallo stato di esaltazione e di morbosa apprensione dell'istituttrice. Una figura in cui si potrebbe ravvisare la sintesi di quanto egli era andato accumulando in quella coscienza: il manifesto e inappagabile desiderio di rivedere lo zio dei due fanciulli; il raccostamento da lei, forse inconsapevolmente, stabilito fra la sua situazione e quella di Jane Eyre a Thornfield; e infine il peso di una responsabilità veramente eccessiva per una giovane inesperta e morbosamente emotiva, col conseguente arrovellarsi, col fantasticare nel buio nel tentativo di immaginare le azioni disonoranti di Miles.

L'apparizione si mostra al tramonto, mentre la giovane si accinge a rincasare, vagheggiando un più che improbabile incontro col padrone di Bly – uno che possa presentare, magari, una certa affinità con quello di Jane e Rochester. « *One of the thoughts that ... used to be with me in these wanderings* », ella informa, « *was that it would be as charming as a charming story suddenly to meet*

<sup>1</sup> « *He has no hat ... He has red hair, very red, close-curling, and a pale face, long in shape, with straight good features and little rather queer whiskers that are as red as his hair. His eyebrows are somehow darker; they look particularly arched and as if they might move a good deal. His eyes are sharp, strange – awfully; but I only know clearly that they are rather small and very fixed. His mouth's wide, and his lips are thin, and except for his little whiskers he's quite clean-shaven. He gives me a sort of sense of looking like an actor* ». (*The Turn of the Screw*, cap. 3).

some one»<sup>1</sup>. E l'incontro avviene, sia pure a gran distanza; ma la persona che si mostra al suo sguardo non è quella desiderata, e la sua vista riesce, anzi, a suscitare in lei un tale senso di orrore e raccapriccio<sup>2</sup> che, per comprenderne il motivo, dobbiamo renderci conto che con quell'immagine il male assume forma sensibile ai suoi occhi. Difficile, altrimenti, spiegare la reazione della protagonista di fronte alla testa da lei descritta che, nel suo insieme, eccetto lo sguardo, non presenta alcunché di particolarmente repulivo o sinistro. Di questa, i capelli rossi potrebbero esserle stati suggeriti dal ricordo di quelli di Grace Poole<sup>3</sup> che, nel romanzo della Brontë, oltre a vivere nella parte alta della casa, così come la più alta a Bly è la torre, è il personaggio più strettamente legato al motivo che rende impossibile il matrimonio di Jane con Rochester; mentre qualcosa degli altri tratti, invece, — i lineamenti regolari, il viso sbarbato, le sopracciglia arcuate, ma, più di tutto, l'impressione ricavata da una come l'istitutrice del James (una che non ha mai varcato la soglia di un teatro) che possa trattarsi di un attore<sup>4</sup>; — tutto questo mi incoraggia a pensare che, essenzialmente, per la composizione di quel viso — nel pensiero dello scrittore — si proiettasse forse dai più oscuri antri della coscienza della giovane, dal suo subcosciente anzi, l'emblema del male, il simbolo per tanti, allora, di quanto potesse esservi di più corrotto: il viso di Oscar Wilde<sup>5</sup>. Una supposizione basata su pochi vaghi indizi, questa, ma non del tutto arbitraria — io penso —; tanto più che ad avvalorarla vi è il nome Douglas, assegnato dal James a colui che presenta la storia, e che potrebbe essere scaturito da una semplice associazione di idee, con l'automatico trapasso del pensiero dello scrittore dal Wilde al nome tanto noto dell'amico di quest'ultimo: Lord Alfred Douglas. Giova, d'altronde, ricordare

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Idem, cap. 5. — « He is a horror », spiega la giovane a Mrs. Grose.

<sup>3</sup> « The door nearest me opened, and a servant came out — a woman between thirty and forty; a set, square-made figure, red-haired and with a hard, plain face ». (*Jane Eyre*, cap. XI).

<sup>4</sup> *The Turn of the Screw*, cap. 5. — « I've never seen one, but so I suppose them », l'istitutrice spiega a Mrs. Grose.

<sup>5</sup> Comprensibile — a me pare — e in special modo trattandosi di un'allucinazione, che l'attore possa sostituirsi al commediografo nella coscienza della istitutrice.

che non è improbabile che al Wilde e al Douglas egli alluda copertamente in the *Awkward Age*, nell'accento al particolare tipo di rapporti che, a giudicare dalle apparenze, intercorrono fra Mitcheff e Lord Petherton.

La scena dell'identificazione dello sconosciuto da parte di Mrs. Grose, oltre ad essere l'anello di congiunzione fra gli elementi suggeriti da *Jane Eyre* e quelli derivati dalla storia dei fantasmi, è indubbiamente una delle più intensamente drammatiche della vicenda, poiché, a partire da quel momento, sotto la maschera del perfetto equilibrio è l'irrazionale che si scatena nella psiche della protagonista, inaspettatamente precipitata in un'atmosfera d'incubo mille volte più terrificante di quella di *Jane Eyre*. Il riconoscimento, tuttavia, preso in sé, è quanto di più grottesco si possa immaginare, ed è tipico, come fu acutamente osservato molti anni fa<sup>1</sup>, di quelli basati su testimonianze rese da persone innegabilmente oneste e in buona fede, ma suggestionabili e ignoranti. Merita infatti la pena di notare che Mrs. Grose si convince che debba trattarsi dell'odiato Quint, semplicemente perché lo sconosciuto si è mostrato a capo scoperto, e questo ancor prima che l'istitutrice si sia addentrata nella sua descrizione. « He has no hat », esordisce quest'ultima, e subito si accorge, dall'espressione della donna, « that she already in this, with a deeper dismay, found a touch of picture »<sup>2</sup>. L'altro tratto decisivo per Mrs. Grose, la quale conserva un vivo ricordo delle malefatte di Quint — non ultima quella di essersi indebitamente appropriato di alcuni indumenti del padrone<sup>3</sup>; l'altro tratto decisivo — dicevo — è costituito dall'informazione che l'uomo era di bella presenza, ma evidentemente indossava abiti non suoi<sup>4</sup>. Tutti qui — è il caso di notarlo, — tutti qui gli elementi su cui si basa la maggiordoma per stabilire *con certezza* che lo sconosciuto non può essere altri che Quint, o meglio

<sup>1</sup> H. C. Goddard, *A Pre-Freudian Reading of « The Turn of the Screw »*, ed. by L. Edel, 1952.

<sup>2</sup> *The Turn of the Screw*, cap. 5.

<sup>3</sup> « He never wore his hat », ella spiega, « but he did wear — well, there were waist-coats missed! » (*The Turn of the Screw*, cap. 5).

<sup>4</sup> È chiaro che l'istitutrice va dotando la figura da lei vista di quei particolari che, nel suo pensiero, ben si addicono alla gente di teatro: la nascita plebea, quindi, e gli abiti non propri, indossati a seconda della parte rappresentata.

il fantasma di quest'ultimo. E poiché ella nulla dice a proposito delle fattezze dell'uomo così minuziosamente descritte, siamo lasciati nel dubbio che, eccetto il viso sbarbato che, per uno come Quint, fa parte della livrea, non esista alcunché in comune — forse nemmeno i capelli rossi — fra le fattezze dell'apparizione e quelle del defunto domestico.

A questo punto occorre riconoscere che il James non avrebbe potuto ideare una situazione più penosa per dare l'avvio alla vera e propria « excursion into chaos », quando stabili di porre una psicopatica — una, per di più, già soggetta ad allucinazioni — al centro di una storia di supposti fantasmi. La prima conseguenza non tardiamo a vederla in un ulteriore dissociarsi della personalità della protagonista, ai cui occhi non tarda a mostrarsi una seconda figura, di cui subito è in grado di stabilire che debba trattarsi di Miss Jessel, della quale ella andava, indubbiamente, da tempo costruendo l'immagine in base ai pochi dati ottenuti da Mrs. Grose e alle oscure allusioni di quest'ultima<sup>1</sup>. A ciò aggiungasi che a una coscienza intenta, come la sua, a cogliere ogni minimo indizio, non è certo passato inosservato il nesso istintivamente stabilito dalla maggiordoma fra i due scomparsi quando, parlando della morte dell'uno, ella ha ripetuto l'espressione da lei precedentemente usata per l'altra, e sottolineando, per di più, il fatto con un « too ». — « Well, Miss — she's gone »<sup>2</sup>, aveva detto Mrs. Grose a proposito della fine di Miss Jessel. « He went too »<sup>3</sup>, ella dice ora di Quint, quasi che riprendendo il discorso da lei fatto a proposito dell'altra.

Ha quindi inizio il silenzioso processo intentato dall'istitutrice ai suoi protetti, di cui non tarda a convincersi che sono entrambi corrotti e più che mai succubi di quelle due anime dannate. « I began to watch them », ella racconta, « in a stifled suspense, a disguised tension that might well, had it continued too long, have turned to something like madness »<sup>4</sup>. Ed è in questo stato di paurosa tensione che rasenta la follia che la giovane va raccogliendo le prove della colpevolezza di Miles e di Flora. Siamo alla

<sup>1</sup> *The Turn of the Screw*, cap. 2.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem, cap. 5.

<sup>4</sup> Idem, cap. 6.

fase degli esaltati: « I know, I know, I know »<sup>1</sup>, per cui, interrogata, non potrebbe offrire giustificazioni di sorta; alla fase degli: « It had come to me as a revelation »<sup>2</sup>; alla fase, infine, per cui ogni dimostrazione di affetto da parte dei fanciulli viene inesorabilmente interpretata come un atto di ipocrisia, un tentativo di mascherare i colpevoli rapporti con la coppia infernale. E non deve passare inosservata l'abilità con cui lo scrittore si vale di alcune brevi considerazioni, o meglio confessioni, che sfuggono, a tratti alla narratrice, per consentire a chi legge di rendersi conto del rapido aggravarsi dello stato di esaltazione di quest'ultima. « In the state of my nerves I absolutely believed she lied »<sup>3</sup>, ella dice a un determinato momento; e, poco dopo, racconta delle undici notti trascorse insonni per tenersi pronta a far fronte a un eventuale ripresentarsi dei fantasmi. Col risultato che Mrs. Grose, impressionata dal suo aspetto, anziché ai fanciulli, « addressed her greatest solicitude to the sad case presented by their deputy-guardian »<sup>4</sup>.

Continuano intanto a rivelarsi nuovi elementi a carico di Miles e Flora: una prova gravissima sarebbe, secondo l'istitutrice, che i due, nei loro discorsi, non alludono mai a Quint e alla Jessel. Un tale silenzio, esaminato alla luce della sua logica, che è la logica del caos, vale a dimostrare nel modo *più evidente* che i quattro (i bimbi e i fantasmi) « perpetually meet »; che i fanciulli conducono una doppia vita, anzi, e che « it has been easy to live with them because they're simply leading a life of their own. They're not mine—they're not ours. They're his, they're hers! »<sup>5</sup>. Un'altra prova, non meno *irrefutabile*, i fanciulli gliel'offrono mentre, seduti l'uno accanto all'altra, leggono insieme una fiaba; poiché la istitutrice *sa* che « even while they pretend to be lost in their fairy-tale, they're steeped in their vision of the dead restored to them. He's not reading to her », ella assicura a Mrs. Grose che la fissa perplessa, evidentemente colta dal dubbio circa il vero stato delle cose; « they are talking of *them*—they are talking horrors! I go

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Idem, cap. 8.

<sup>3</sup> Idem, cap. 10.

<sup>4</sup> Idem, cap. 11.

<sup>5</sup> Idem, cap. 12.

on, I know, as if I were crazy; and it's a wonder I am not. What I have seen would have made you so; but it has only made me lucid»<sup>1</sup>. Altrove, prima di riferire intorno ad un altro *enorme* fatto di cui si è resa conto, ella sente la necessità di premettere che non si tratta di cosa suggerita dalla sua « infernal imagination »<sup>2</sup>. E più avanti ancora le sfugge la parola « obsession ». « How can I retrace the steps of my obsession? »<sup>3</sup>.

Inutile, a me pare, sottolineare l'interesse dei passi da me citati, che tanto contribuiscono a conferire un illusorio aspetto di realtà al drammatico racconto, e che furono indubbiamente introdotti dallo scrittore anche per indicare che la stessa protagonista si rende oscuramente conto del vacillare della sua ragione. Ma ve ne sono altri, verso la fine, in cui si fa talmente palese lo scatenarsi dell'egoismo al di sopra di ogni altra considerazione, insieme alle manifestazioni di assoluta follia, che è lecito chiedersi in base a che cosa molti si siano rifiutati e ancora si rifiutino di accettare la storia per quello che realmente è. Completamente dimenticato, così, dall'istitutrice il suo proposito di proteggere ad ogni costo l'innocenza dei due fanciulli; a un punto tale che, anziché da speranza, la vediamo colta da timore al pensiero di potersi essere ingannata accusando Miles e Flora; poiché i due, per quella mente ottenebrata, si sono trasformati nei suoi nemici ormai, sono gli imputati da lei posti sul banco dell'accusa e la cui assoluzione implicherebbe una tremenda disfatta per lei. Vediamo infatti che, contraddicendo quanto vi è di retto nel suo spirito, « Oh thank God! . . . it so justifies me! » ella esclama, nel sentire che Flora, in preda a un attacco di nervi, si è espressa in modo tale sul conto della sua istitutrice, che è difficile comprendere « wherever she must have picked up » quelle espressioni volgari e oscene<sup>4</sup>. Ed è il terrore, anziché la gioia al pensiero di potersi essere ingannata, la sua prima sensazione, verso la fine del tragico colloquio con Miles, allorché le si affaccia il dubbio che al fanciullo, dopo tutto, sia stata fatta un'ingiustizia nel collegio. « Within a minute », ella confessa, « there had come to me out of

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Idem, cap. 13.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem, cap. 21.

my very pity the appalling alarm of his being perhaps innocent. It was for the instant confounding and bottomless, for if he *were* innocent, what on earth was I?»<sup>1</sup>. — Che dire, poi, della frenesia che la porta a travisare nel modo più assoluto, riferendole a Mrs. Grose, le circostanze del suo silenzioso incontro col fantasma di Miss Jessel, di cui aveva prima narrato di averla inaspettatamente trovata nella « school-room », seduta allo scrittoio, « while her arms rested on the table, her hands, with evident weariness, supported her head »<sup>2</sup>. Alla maggiordoma la giovane annunzia, invece, di essere rientrata a casa « for a talk with Miss Jessel.—A talk! Do you mean she spoke? » chiede l'altra al colmo della meraviglia. E la narratrice, pur avendo poche pagine prima insistito sul completo silenzio in cui si era svolto l'incontro; un silenzio — vale la pena di notarlo — che viene ogni volta scrupolosamente osservato sia dall'uno che dall'altro fantasma; la narratrice — dicevo — dà ora, in evidente buona fede, una ben diversa versione dell'episodio. L'interesse del passo è tale che è bene riportarlo per esteso:

« And what did she say? » I can hear the good woman still, and the candour of her stupefaction.

« That she suffers the torments—! »

It was this, of a truth, that made her, as she filled out my picture, gape. « You mean », she faltered, « — of the lost? ».

« Of the lost. Of the damned. And that's why, to share them — » I faltered myself with the horror of it.

But my companion, with less imagination, kept me up. « To share them —? ».

« She wants Flora ».<sup>3</sup>

E un'altra prova non meno valida del delirare della giovane la troviamo poco più avanti, allorché ella informa Mrs. Grose di aver lasciato Miles nella « school-room », in compagnia di Quint<sup>4</sup>.

Come dubitare — mi domando — quando l'infinità di indizi di cui ho dato qui qualche esempio, e che lo scrittore è andato, inserendo sempre più evidenti e numerosi nel corso del racconto, è coronato da episodi come questo, in cui si assiste allo scatenarsi

<sup>1</sup> Idem, cap. 24.

<sup>2</sup> Idem, cap. 15.

<sup>3</sup> Idem, cap. 16.

<sup>4</sup> Idem, cap. 18.

dell'egoismo e della pazzia, senza più alcuna preoccupazione da parte della protagonista di mantenere l'apparenza almeno della logica e di un certo equilibrio; come dubitare – ripeto – della vera intenzione dell'autore allorché scrisse *The Turn of the Screw*? Come non rinoscere che, ancora una volta, Henry James chiede al suo lettore di adoperarsi per distinguere fra apparenza e realtà? Con la differenza che, in questo caso, anziché invitarlo a vagliare obiettivamente una determinata situazione per distinguere fra i valori morali, è sulla maggiore o minore attendibilità di chi espone i fatti che egli chiede di decidere a chi legge il racconto, per poter stabilire se si debba accettare l'interpretazione datane da una che, contrariamente a quanto è stato di lei affermato nel prologo, è un'autentica visionaria, una squilibrata.

Per quella parte che si riferisce all'istitutrice e in funzione, quindi, di « record of feeling », *The Turn of the Screw* non è d'altronde fenomeno isolato nella narrativa jamesiana poiché, oltre a riallacciarsi con questo alle sue opere maggiori, e oltre a trovarsi – come già detto<sup>1</sup> – al centro di una trilogia di storie scritte fra il 1896 e il 1898 e imperniata sullo studio di una psiche che in maggiore o minor misura si discosta dalla normalità, al racconto deve anche assegnarsi un posto – a me pare – accanto a *The Altar of the Dead* (1895), *The Beast in the Jungle* (1903), e *The Jolly corner* (1908), di cui ciascuno è lo studio di una vera e propria ossessione.

Passando ora a considerare Miles e Flora, è opportuno ricordare che *The Turn of the Screw* è rispettivamente preceduto e seguito da *What Maisie Knew* e *The Awkward Age*, che furono dati alle stampe fra il 1897 e il 1898, e il cui motto potrebbe venir ravvisato nelle seguenti parole di una lettera scritta dal James il 21 ottobre 1898: « But ah the exposure indeed, the helpless plasticity of childhood that isn't dear or sacred to some-body. That was my little tragedy »<sup>2</sup>. Nel trattare di quel determinato tipo di tragedia, lo scrittore aveva esordito indicando come lo spirito della piccola Maisie si trovi prematuramente spogliato del candore dell'infanzia, essendo stato posto a contatto con le cose moralmente

<sup>1</sup> Cf. p. 14.

<sup>2</sup> Lettera al dottor Louis Waldstein. Sta in *The Letters of Henry James*, ed. by Percy Lubbock, 1920, vol. I, p. 305.

più immonde dai genitori incoscienti e corrotti<sup>1</sup>. A pochi mesi di distanza aveva fatto seguito la raccapricciante storia dei due orfani di *The Turn of the Screw*, al cui proposito il parere dei critici si mantiene diviso ove si voglia stabilire fino a qual punto, nel pensiero dell'autore, la « helpless plasticity » della loro infanzia abbia subito gli effetti della prolungata intimità con i due scellerati posti loro accanto dal giovane zio leggero ed egoista. E, successivamente, a partire dal 1° ottobre 1898, con l'inizio della pubblicazione a puntate della penosa storia di una giovinetta – Nanda –<sup>2</sup>, lo scrittore aveva preso ad indicare con grande evidenza i disastrosi effetti per l'avvenire dell'eroina di un'adolescenza cui tutto è stato rivelato delle cose peggiori della vita a causa del cinismo e del feroce egoismo della madre.

Gli interrogativi che si prospettano a chi voglia stabilire l'intenzione che guidò l'autore mentre andava delineando le figure di Miles e di Flora vertono sul perché i due non abbiano mai parlato di Quint e della Jessel alla loro istitutrice; sul motivo dell'espulsione di Miles dal collegio; e sul fatto che dalla bocca di una fanciulletta di otto anni e allevata in un ambiente tanto protetto possano uscire espressioni tali da fare inorridire la maggiordoma: tutti volti a stabilire, naturalmente, se l'autore abbia inteso tracciare il ritratto di due fanciulli angelici e affascinanti, o non piuttosto quello di due piccoli mostri. La risposta – a me pare – dovrebbe ottenersi senza difficoltà ove si esamini il racconto non solo come cosa a sé stante, ma alla luce di una serie di fatti su cui insistono le altre due parti della trilogia; e prendendo, inoltre, in considerazione un tema che, a partire dal tempo di *Daisy Miller* (1878) non può mai dirsi veramente assente dalla narrativa jamesiana: il tema della fondamentale incorruttibilità delle anime veramente pure, anche se in apparenza o superficialmente contagiate dal vizio. « To the pure all things are pure, not only meats and drinks, but all kind of knowledge, whether of good or evil », scriveva il Milton nell'*Areopagitica*; e tali parole potrebbero essere del James, tanto esprimono quell'intimo convincimento che lo porta a fare uscire indenni le sue figure più nobili dal contatto con la corruzione altrui:

<sup>1</sup> *What Maisie Knew* fu inizialmente pubblicato a puntate nel « Chap Book », dal 15 gennaio al 1° agosto 1897.

<sup>2</sup> Protagonista di *The Awkward Age*.

alcune a seguito di una lotta con le loro passioni; molte, invece, sfiorando il male, in completa innocenza, senza nemmeno riuscire a vederlo. Si pensi, così, ad alcune delle fanciulle della « international situation » – siano esse ingenuie o accorte, primitive o raffinate – Daisy Miller, Francie Dosson<sup>1</sup>, Bessie Alden<sup>2</sup> e Miranda Hope<sup>3</sup>, per limitarmi a ricordare quelle a contorni più netti e che maggiormente si prestano a un raccostamento con i bimbi della trilogia dell'infanzia; quelle la cui figura morale è così ben delineata delle enfatiche parole di Louis Everett a proposito di Miranda: « She looks at everything, goes everywhere, passes her way, with her clear quiet eyes open; skirting the edge of obscene abysses without suspecting them; pushing through brambles without tearing her robe; exciting, without knowing it, the most injurious suspicions... »<sup>4</sup>. E lo stesso potrà su per giù dirsi di Isabel Archer, per citare un altro esempio; lo stesso di Maisie, di Nanda, e anche di Miles e Flora, come vedremo; fino a Milly Theale, fino a Lambert Strether.

Daisy Miller, Bessie Alden, Miranda Hope – si noti bene – che, col loro comportamento, sia per l'uno o per l'altro verso, suscitano il sospetto e i malevoli commenti degli europei, che le osservano senza giungere a rendersi conto che si tratta di fanciulle oneste, schiette e soprattutto ingenuie, le quali – nelle intenzioni del loro creatore – tutto ignorano della corruzione e dello spirito meschino di una società tanto più vecchia e più corrotta della loro. Sì che gli europei, in quei racconti, rispetto alle giovani americane appena giunte dal loro giovane mondo, si comportano su per giù come l'istitutrice in *The Turn of the Screw* e come Vanderbank in *The Awkward Age*. Poiché gli adulti, nel caso di Miles, di Flora e di Nanda, non riescono a distinguere, attraverso le apparenze, l'incorruttibile dirittura di quei giovanissimi; non comprendono che quanto può esserci di inconsueto, di stridente, di inaccettabile in loro, è un qualcosa che non incide sul sottofondo morale, ed è nulla più che la traccia lasciata dalle deplorable circostanze in cui si è svolta la loro infanzia. I quattro, infatti, – dico i quattro poiché, a questo punto, il discorso si estende anche a Maisie; –

<sup>1</sup> Protagonista di *The Reverberator*, 1888.

<sup>2</sup> Protagonista di *An International Episode*, 1878.

<sup>3</sup> Una delle fanciulle americane di *A Bundle of Letters*, 1879.

<sup>4</sup> H. James, *A Bundle of Letters*.

i quattro poco o nulla sanno delle leggi stabilite dalle convenzioni, dal buon costume, dalla religione, da quel qualcosa, insomma, che regola la condotta dell'uomo e della società; poco o nulla sanno dei limiti che separano il lecito dall'illecito, il morale dall'immorale.

Si pensi, così, a Maisie che si rallegra di essere stata il motivo dell'incontro e della relazione nata fra le due persone da lei maggiormente ammirate e amate – Sir Claude e Mrs. Beale – senz'essere colta dal minimo turbamento all'idea che i due sono rispettivamente marito e moglie dei suoi genitori divorziati. « You are both very lovely », ella dice ai due con commovente semplicità; « ... it's beautiful to see you side by side »<sup>1</sup>. La stessa Maisie che, in Kensington Gardens, riesce a convincersi che fra i vari uomini che hanno amato la madre quello che le dà maggiore affidamento è colui che le sta ora davanti – il Capitano –; e gli si raccomanda, quindi, affinché continui ad amarla quanto merita, affinché non si limiti a farlo « for just a little ... like all the others »<sup>2</sup>! Un episodio, quest'ultimo, in cui il senso quasi materno che porta la piccola, nella sua innocenza, a voler proteggere la madre scellerata, non può non richiamarne alla mente un altro, non meno patetico e penoso, in cui Nanda, comprendendo quanto sia vano sperare che Vanderbank voglia farla sua moglie, e avendo intuito che il giovane è indispensabile alla felicità della madre, supplica quest'ultimo, affinché non voglia abbandonarla. « Do stick to her », lo prega. Dopo di che, gli fa il più straordinario inconcepibile discorso che possa partire da una giovinetta consapevole di rivolgersi a uno che, con tutta probabilità, è l'amante della propria madre. « What I really wanted to say to you – to bring it straight out – is that I don't believe you thoroughly know how awfully she likes you ... I hope my saying such a thing doesn't affect you as "immodest" ... I suppose it *would* be immodest if I were to say that I verily believe she's in love with you. Not, for that matter, that father would mind – he wouldn't mind, as he says, a twopenny rap ... When I think of her downstairs there so often nowadays practically alone, I feel as if I could scarcely bear it. She's so fearfully young »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> H. James, *What Maisie Knew*, cap. 14.

<sup>2</sup> Idem, cap. 16.

<sup>3</sup> *The Awkward Age*, cap. 36.



Sono appunto le altre due parti della trilogia, data la notevole affinità del tema trattato; sono *What Maisie Knew* e *The Awkward Age* i documenti che ci consentono di rispondere in modo esauriente ai diversi interrogativi rispetto a Miles e Flora. Il che si spiega col fatto che in quei romanzi lo scrittore ci rivela direttamente ciò che avviene nella coscienza delle due giovani protagoniste; mentre la vera difficoltà presentata da *The Turn of the Screw* è che quella dei due fanciulli si mantiene un libro chiuso per noi, costringendoci ad accettare la versione della vicenda data dalla istituttrice, che non è certo un testimone attendibile.

L'assoluto silenzio dei due fanciulli circa quanto può essere avvenuto nei mesi trascorsi con Quint e con la Jessel trova la sua spiegazione nella tattica adottata dalla piccola Maisie, della quale il James racconta che, avendo sofferto le conseguenze della franchezza con cui aveva risposto alle domande della madre circa quanto avveniva in casa del padre, e dopo aver fatto una non meno sconcertante esperienza con quest'ultimo, giunge ad acquistare « a new feeling, the feeling of danger; on which a new remedy rose to meet it, the idea of an inner self or, in other words, of concealment »<sup>1</sup>. Dopo di che né il padre né la madre riusciranno a procurarsi una sola informazione dalla bimba, la quale, per difendersi, continuerà a mentire, sostenendo di nulla ricordare di quanto si vorrebbe sapere da lei; incoraggiata anche – e per noi la cosa assume un particolare interesse – dalla sua affascinante istituttrice, la futura Mrs. Beale, la quale, dopo le prime manifestazioni di simpatia da parte del padre di Maisie, « had expressed the hope that the child wouldn't mention it to mamma. Maisie liked her so, and had so the charmed sense of being liked by her, that she accepted this remark as settling the matter, and wonderingly conformed to it »<sup>2</sup>.

L'analogia fra la particolare situazione di Maisie e quella di Miles e Flora non potrebbe essere più completa, essendo sia gli uni che l'altra coinvolti in una tresca di cui non sono in grado di comprendere la gravità. Sappiamo, inoltre, che anche i due si sono visti incoraggiati al silenzio dalle rimostranze fatte da Mrs. Grose a Miles per i rapporti di eccessiva intimità da lui stabiliti con Quint,

<sup>1</sup> *What Maisie Knew*, cap. 2.

<sup>2</sup> Idem.

un domestico; e, in più, Miles non può aver dimenticato i rimproveri e i castighi indubbiamente inflittigli in collegio per aver parlato troppo liberamente di quei fatti della vita di cui è venuto a conoscenza grazie alla sua dimestichezza con un losco individuo come Quint; per aver detto, com'egli stesso confessa all'istituttrice, « things to those I liked »<sup>1</sup>. Dopo di che, guidati dall'istinto, Miles e Flora hanno evidentemente adottato anche loro la tattica del silenzio, per proteggersi dai soprusi e dall'incomprensione degli adulti. Tanto più, che il silenzio assoluto circa le cose indegne di cui li ha resi edotti la coppia colpevole non può non essere stato raccomandato ai fanciulli dall'attraente e molto amata Miss Jessel e dal non meno amato Quint. Chi non conosce la fedeltà a tutta prova dei fanciulli quando siano stati messi a parte di un segreto degli adulti, e quando questi chiedono la loro omertà?

Inoltre, chi abbia seguito le ingenue ma sconcertanti riflessioni di Maisie in fatto di morale; chi abbia osservato quali scabrosi argomenti vengano da lei liberamente trattati con Mrs. Wix; chi abbia ascoltato i discorsi di Nanda e notato il candore e la naturalezza con cui ella parla delle cose più turpi, dei libri pornografici e delle situazioni scabrose che si presentano nella cerchia degli amici della madre; chi abbia ben valutato tutti questi elementi che sono la materia prima su cui poggiano le altre due vicende, potrà facilmente comprendere che se Miles ha usato un linguaggio altrettanto libero per raccontare cose di quella fatta ai suoi compagni di collegio, non occorre portarsi nel campo delle perversioni sessuali per spiegare il motivo che ne ha reso la presenza indesiderabile in una scuola. Né deve far meraviglia che Flora disponga di un notevole repertorio di espressioni oscene, ove si pensi alle cure di chi è stata per mesi affidata la sua tenera infanzia.

Non esistono malvagi, quindi, in *The Turn of the Screw*, ove si eccettuino le immaginarie ombre evocate dai discorsi di Mrs. Grose, mercè la quale « the bad dead » sono come riportati in vita « for a second round of badness »<sup>2</sup>. Poiché nulla potrebbe esservi di più encomiabile, all'inizio, delle intenzioni dell'istituttrice, la quale, comunque, pecca per eccesso di zelo e perché non sa, e non è in grado di comprendere che se esiste un terreno veramente deli-

<sup>1</sup> Cf. p. 114.

<sup>2</sup> *The Turn of the Screw*, cap. 8.

cato e su cui gli stessi angeli – per valerci dell'espressione del Poeta – « fear to tread », questo è appunto la coscienza di un fanciullo. E, quanto a Miles e Flora, i due nulla hanno in comune con quel piccolo delinquente, con quell'essere repulsivo cui diede vita il James tratteggiando la figura del fratello minore di Nanda, che è forse l'unico giovinetto corrotto che si affaccia dalle pagine della sua narrativa. Il solo torto di Miles e Flora, a giudicarli un po' superficialmente, potrebbe piuttosto essere che l'autore li ha fatti troppo affascinanti perché ci sentiamo disposti ad accettarli come veri: Miles che, da un capo all'altro della storia, continua ad essere un « imperturbable little prodigy of delightful lovable goodness »<sup>1</sup>; e Flora sul cui visetto, se si esclude l'ultima scena in riva al lago, all'angelica bellezza si accompagna una « deep sweet serenity »<sup>2</sup> che non può non richiamare alla mente quella della piccola Maisie. Benché, a volerci riflettere, dobbiamo riconoscere che il James alle doti eccezionali ebbe cura di aggiungere, sia pure in dose minima, il necessario inevitabile pizzico di malizia infantile. « Children grow positively good », aveva scritto egli stesso una trentina d'anni prima, « as they grow wise, and they grow wise only as they grow old, and leave childhood behind them. To make them good before their time, is to make them wise before their time, which is a very painful consummation »<sup>3</sup>. Tale il triste destino da lui assegnato a Maisie, che è moralmente perfetta, ma a scapito della vera infanzia – l'infanzia spensierata dei giuochi, delle corse, delle birichinate fatte insieme ad altri bimbi. A Miles e Flora, invece, il James ha concesso anche un pizzico di malizia infantile; vediamo, così, che i due hanno i loro piccoli e più o meno innocenti segreti; e che, fra l'altro, non tardano a farsi giuoco delle incomprensibili manie della nuova istituttrice, dando luogo a incidenti che servono a inasprire lo stato di angoscia di quest'ultima. « I came across traces of little understandings between them », racconta la giovane fin dall'inizio; « by which one of them should keep me occupied while the other slipped away »<sup>4</sup>. Più grave delle altre birichinate,

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Idem, cap. 1.

<sup>3</sup> H. James, Recensione di *Winifred Bertram and the World She Lived In*, 1866. – Sta in *Notes and Reviews*, 1921.

<sup>4</sup> *The Turn of the Screw*, cap. 9.

anche per il suo contraccolpo sul sistema nervoso dell'istitutrice, è la commedia notturna inscenata dai due, e per cui Miles, con una certa spavalderia, offre come unica giustificazione il suo desiderio di mostrare fino a qual punto possa essere cattivo. « How otherwise should I have been bad enough? »<sup>1</sup>, egli chiede scherzosamente alla giovane abbracciandola.

« The best good children can accomplish », aveva ancora scritto il James nella stessa recensione del 1866, « is effected through a compromise with their essentially immoral love of pleasure ». E fu forse tale convinzione a porre opportunamente freno alla sua istintiva predilezione per quanto vi è di più perfetto, mentre andava delineando le incantevoli figure dei due fanciulli di Bly.

Non dunque un racconto imperniato sulla malvagità o la perfezione angelica di questo o quel personaggio – come taluno vorrebbe – ciò che il James intese presentare ai lettori allorché scrisse *The Turn of the Screw*; e nemmeno un'agghiacciante storia di fantasmi. Ma uno studio scritto in una prosa volutamente lineare e cristallina, e tale che dal suo impiego « beauty would result »: lo studio « of a conceived "tone", the tone of suspected and felt trouble, of an inordinate and incalculable sort – the tone of tragic yet exquisite mystification »<sup>2</sup>.

VITTORIA SANNA

<sup>1</sup> Idem, cap. 11.

<sup>2</sup> *Prefazione* al volume IX della New York Edition. – Cf. p. 9.

## THE DIALECT OF NORTH STAFFORDSHIRE

The dialect of North Staffordshire centres on Stoke-on-Trent: the Five Towns of Arnold Bennett's novels. It is a dialect of particular interest owing to the fact that "the Potteries" have remained far more self-contained and isolated than most other important industrial areas. In the 19th Century the main north-south railway lines passed it by, and even in recent times there has been comparatively little population movement towards this long-established conurbation, owing to its specialized industries, all of which are connected with ceramics. Practically all labour is still recruited in the district itself.

In its main features of pronunciation and vocabulary, the speech of North Staffordshire has close affinities with the dialects of the Northwest of England. Like all dialects north of a line running roughly through Birmingham, it differs very considerably from Standard (Southern) English, and from the dialects of the Southeast Midlands on which the latter is largely based. There are however many respects in which, together with the rest of the North Midlands, the North Staffordshire dialect forms a sort of buffer state between the characteristic dialects of the north and the south of England. In other words it has closer affinities with dialects to west and east than with those to north or south.<sup>1</sup> Finally, owing the district's isolation and autonomy, there are many sound developments, especially among the vowels, which are not found elsewhere.

With regard to dialect vocabulary, although much of this is shared with the Northwest, there are many words which it has in

---

<sup>1</sup> In fact the nearest thing to Potteries dialect in literature appears in the novels of D. H. Lawrence, particularly *Sons and Lovers*, where the dialect is of course Nottinghamshire. Arnold Bennett for the most part used a prettified, half-standardized language to represent the dialect of his native city.

common with Shropshire, Warwickshire and, above all, Cheshire. As will be seen from the following pages, many of the words used by the anonymous 14th Century poet of *Sir Gawain and the Green Knight*—who almost certainly hailed from Cheshire and probably from the Wirral—are still to be heard in the Potteries dialect. There is, in addition, a remarkable number of words that are confined absolutely to the region, especially words connected with the potter's craft.

Glancing through dialect dictionaries of the last century, one is at once struck by the number of country words that have gone completely out of use. This is of course due, as elsewhere, to such factors as compulsory elementary education and the encroachment of the city. Words connected with the pottery industry have fared better and there has been far less loss of dialect words within Stoke-on-Trent than in most industrial cities of the size.

The process of change to modified Received Standard English pronunciation and standard English vocabulary has increased rapidly since the advent of television. Grammatical peculiarities seem to offer greater resistance. We thus find many classes of people speaking a language from which extreme dialect sounds and unusual dialect words have largely disappeared, but still using such constructions as: *the one what came round yesterday*. In the true dialect such forms, reflecting earlier characteristics of English grammar, sound both natural and correct. In the half-standardized language that is rapidly taking its place they appear ugly and uncouth.

#### A.—Pronunciation

The most noticeable differences from Received Standard and, in many respects, from the dialects in surrounding areas are:

a) the number of vowel sounds subject to unusual diphthongization;

b) the common dropping of consonants, especially at the end of words;

c) the elision of the definite article as a voiced consonant: *the dog* [ðdɔg], *the house* [ðais].<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Elision of the definite article as a voiceless consonant /θ/ is common in the North of England.

#### I.—VOWELS.

a) The Received Standard use of /a:/ in the so-called *ask*-words<sup>1</sup> is replaced, as it is in the North of England, by /a/—the “continental a” similar to the Italian *a* of *fatto*—thus: *ask* [ask], *last* [last], *plant* [plant], *chance*, etc.

The only exceptions are *can't* and *shan't*, where /a:/ or /a:/ is used; but then these forms are modern, the true dialect pronunciation of *cannot* being [ˈkɔnə] and of *shall not* [ˈʃɔnə]. *Aunt* is pronounced [a:nt/ as in the south, not [ant/ as in the north, and Stoke-on-Trent must represent the extreme northern limit of the southern pronunciation.

b) In words with *ar*, the /a:/ of Received Standard becomes /a:/, similar to the German pronunciation of the second vowel in *Karlsbad* [ˈkɑrlsbɑ:t]: *start* [stɑ:t], *part* [pɑ:t], etc. Most English speakers would hear in this a resemblance to a common Australian or Eastern New England pronunciation of these words.

c) The word *father* is still sometimes pronounced [ˈfeɪðə/], and *rather* as [ˈreɪðə/]. But the standard pronunciation with /a:/ now prevails in both cases.<sup>2</sup>

d) As in the whole of the North of England, Received Standard [ʌ] is replaced by /u/: *come* [kum], *once* [wuns], *cut* [kut].<sup>3</sup>

e) /e/ is lowered to [ɛ]: *bed* [bɛd], *get* [gɛt], etc. However, before /l/ it is lowered still further to [a]: *bell* [bal], *well* [wal], *Elsie* [ˈalsi/].

f) [æ] > /a/: *man* [man], *hat* [hat], etc. In the strong (accented) forms of *can*, however, [æ] > [ɔ]: *can* [kɔn], *canst* (2nd pers. sing.) [kɔst], *cannot* [ˈkɔnə/].

<sup>1</sup> I. e. before voiceless fricatives /f, s, θ/ and before /n/ followed by a voiceless fricative or stop: *after*, *glass*, *path*, *dance*, *plant* etc.

<sup>2</sup> Dr. Johnson claimed to have cured Garrick—whose accent was of course South Staffordshire like Johnson's own—of saying *Feyther* for *Father*. Mrs. Piozzi, marginal note in *The Life of Dr. Johnson*, 1816.

<sup>3</sup> Boswell was struck by Dr. Johnson's South Staffordshire pronunciation of *punch*: “Garrick sometimes used to take him off, squeezing a lemon into a punch-bowl, with uncouth gesticulations, looking round the company, and calling out, ‘Who's for *poonsh*?’” J. Boswell, *The Life of Johnson*, II, Hill-Powell edition, Oxford 1934, p. 464.

- g) /i:/ > /ɛi/: *thee* /ðɛi/, *see* /sɛi/, *three* /θɛi/, *mean* /mɛin/.  
 h) /u:/ > /ɛu/: *do* /dɛu/, *school* /skɛu/, *few* /fjɛu/.

It is this diphthongization in the case of f) and g) that makes the dialect so difficult to understand for outsiders.

## II.—DIPHTHONGS.

- a) /ai/ > /a:/: *time* /tɑ:m/, *mine*<sup>1</sup> /mɑ:n/, *thine* /ðɑ:n/, *I* (pers. pronoun, strong form) /a:/.<sup>2</sup>

When followed by a voiceless consonant however, /ai/ usually > /ɛi/: *wife* /weif/, *fight* /feit/.

- b) /au/ > /ai/: *the house* /ðais/, *ground* /graɪnd/. Sometimes, possibly as an attempt to approximate to standard speech, /au/ becomes /ɛu/: *the house* /ðɛus/.

- c) /eə/ > /iə/: *chair* /tʃiə/, *there* /ðiə/.<sup>3</sup>

- d) /ei/ > /i:/: *pay* /pi:/, *day* /di:/, *plate* /pli:t/, *main* (O. E. *mæzen*) /mi:n/.

- e) /eə/ > /ɛ:/: *bear* /bɛ:/, *there* (strong form) /ðɛ:/, *wear* /wɛ:/. This midland tendency seems to be spreading to younger speakers of Received Standard throughout the country.

- f) /ou/ > (i) /u:/: *go* /gu:/  
 (ii) /ɔu/: *know* /nɔu/.  
 (iii) /ɛu/ before orthographical *ld*: *hold* /hɛud/,  
*sold* /sɛud/, *cold* /kɛud/.  
 (iv) As in sub-standard speech over much of the English-speaking world, final /ou/ > /ə/:  
*window* /'wində/, *yellow* /'jelə/.

## III.—CONSONANTS.

There are comparatively few consonant changes (apart from omissions), as English consonants are extremely stable in most dialects.

<sup>1</sup> The word *mine*: 'pit', is pronounced /main/, but in any case the word *pit* is commoner.

<sup>2</sup> Not /a/, the strong form in the North.

<sup>3</sup> Dr. Johnson pronounced *there* like *fear*, not like *fair*. J. Boswell, op. cit. II, p. 464.

- a) Initial /d/ > /dj/ or even /dʒ/: *dead* /dʒɛd/.

- b) /h/ is dropped as it usually is in northern England. *Home* becomes /wɔm/.

- c) Final (dark) /l/ > /u/: *school* /skɛu/.<sup>1</sup> In the group /ld/, /l/ > /u/: *told* /tɛud/, *cold* /kɛud/. When the /l/ is pronounced the final *d* is unvoiced: *hold* /oult/.

- d) Velar *n* /ŋ/ is not used as a separate phoneme, and never occurs finally, being replaced by /ŋg/: *sing* /sɪŋg/, *ring* /rɪŋg/, *singer* /'sɪŋgə/. It remains as in Standard English as an allophone of /n/: *tank* /tɑŋk/, *finger* /'fɪŋgə/.

The pres. part. ending *ing* /ɪŋ/ becomes /ɪn/: *singing* /'sɪŋɪn/.

- Compounds of *thing* /θɪŋ/ become /θɪŋk/: *anything* /'eniθɪŋk/, *nothing* /'nuθɪŋk/.

- e) The incomplete plosive *t* before velar plosives in Standard English is replaced by a glottal stop: *I've got go home* /av 'gɔ? 'gu: 'wɔm/.

In some speakers *t* with lateral plosion is also replaced by a glottal stop: *bottle* /'bɔ?l/, *little* /'li?l/.

- f) Intervocalic *t* following an accented syllable becomes post-alveolar /r/: *We haven't got it* /wei 'anə 'gɔr it/.

- g) The semi-vowel /j/ is often introduced before initial /ɛ/ in accented syllables: *head* /jɛd/.<sup>2</sup>

## B.—Grammar

The main differences from Standard English are:

### I.—THE VERB.

- a) The infinitive is regularly used without *to*: *I do not know what do* /a 'dunə 'nɔu 'wɔt 'dɛu/, *I've got go home* /av 'gɔ? 'gu: 'wɔm/, *'er's had go get it* /ɛz 'ad 'gu: 'gɛr it/.

The infinitive of purpose is formed with *for* instead of *to*: *Hast got a bit of string for mend this?* /ast 'gɔr ə 'bɪr ə 'strɪŋg fə 'mend 'ðɪs/.

<sup>1</sup> This occurs in other dialects, such as Cockney, and in other languages: final /l/ > /u/ in Slovene.

<sup>2</sup> A common Midland feature, cf. Shakespeare's *Yedward* for *Edward*.

b) The 2nd person singular ending is usually *st* with ordinary verbs, and invariably so in the case of the auxiliaries: *canst* /kəst/, *hast* /ast/, *thee* (for *thou*) *hast* /ðeist/, *doest* /dust/, *shalst* (for *shalt*) /ʃalst/, *shast* (for *shalt*—weak form) /ʃəst/.<sup>1</sup>

The only exceptions are the verb *will*, which has a second pers. form *woot* (for *wilt*) /wut/,<sup>2</sup> and *to be*: *art*, strong form /at/, weak /t/, *thee art* /ðeit/.

c) The negative is formed by adding the suffix /nə/ to the auxiliary: *thee canst not* /ðei 'kɔsnə/, *I must not* /a 'munə/, *thee woot not* /ðei 'wutnə/, *I have not* /ar 'avnə/, *he cannot* /ei 'kɔnə/, *it is not* /it 'inə/ or /i'tinə/.

## II.—PERSONAL PRONOUNS.

a) *I* /ai/ has the same weak form as in the North /a/, but the strong form is /'a:/: *I will not do it!* /'a: 'wunə 'deu it/.

b) The old second person singular is still used and is carefully (though usually quite unwittingly) reserved for familiarity, contempt and strong emotional situations. *Thee* /'ðei/ is used as nominative and accusative, as in many dialects and among Friends (Quakers). The use of a third person verb after *thee* (found among Friends and in some dialects) is not followed: *thee canst* /'ðei kəst/, *thee hast* /'ðeist/, etc.

The weak form of the nominative is /ða/ or /ðə/ and may thus come from *thou* rather than *thee*.

c) The third person singular feminine has a nominative form /ə/, and /ər/ before vowels, (usually represented orthographically by *'er*).

This may simply be the common use of *her* or *'er*, as in much sub-standard English, when the nominative follows the verb *to be*: *I'm sure it was her that told me. It could be her*, etc. However, the fact that the form frequently occurs in other positions seems to support the conjecture that /ə/ derives from the O. E. feminine nominative *heo*. The use of /ər/ before vowels does not necessarily

<sup>1</sup> N. E. D. has no examples of *shalst* and only one of *shast*, from *The Shropshire Word-book*, 1879, p. lxxi: *Thou sha't, or sha'st, be*.

<sup>2</sup> The common pronunciation in 17th Century literature: *Woo't weepe? Woo't fight? Woo't teare thyself?* (*Hamlet*, V. i. 297).

prove that the form derives from *her*, as it may merely represent a case of r-linking.

However this may be, modern education has ensured that most dialect speakers nowadays feel that *'er's a nice girl* /əzə 'nais 'gə:l/ is "wrong" for the schoolmaster in the same way as *It's me*.

d) The second person plural is *you* /jəu/, which is also the singular polite form.

e) The 3rd pers. plural accusative (weak form) is *'em* /əm/, the frequently found relic of O. E. *heom*, dat. pl. of *he*.

The accusative form of the personal pronoun is invariably used in the following positions:

a) After *to be*: *It's me* /its 'mei/.

b) Before *as* used as a relative pronoun: *Him as was married Saturday* /'im əz wəz 'marid 'satdi/.

c) When the subject contains other pronouns and/or nouns: *I'll do it* /'a:l 'deu it/, but *Me and thee'll do it* /'mei ən 'ðei əl 'deu it/.

d) In 1st pers. pl. interrogative sentences like: *Shall us go out?* /'ʃaləz 'gu: 'ait/, *Should us?* /ʃudz/. (Possibly on the analogy of *Let us go out*).

Finally, the plural form *us* replaces *me* as the indirect object after an imperative: *Give us a bit* /'giz ə 'bit/.

## III.—REFLEXIVE PRONOUNS.

The personal pronouns are regularly used as reflexives: *I must wash me* /'a məs 'weʃ mi/, *I've got get me dressed* /av 'gɔ? 'gɛ? mi 'drest/, *Sit thee down* /'sit ði 'dain/.

When the compound pronouns are used for emphasis *-self > -sen* (formed on the O. E. oblique case *selven*), as in the rest of northern England. *Do it thyself* /'deu it ði'sɛn/.

## IV.—POSSESSIVES.

The possessive adjectives are regular, *my* /ma:/, *thy* /ða:/, etc. The possessive pronouns are regular except for *yourn* /jɔ:n/ and *theirn* /ðe:n/, both formed on the analogy of *mine*. One would expect to find *hisn*, which is common in other dialects, including

those of the U.S.A., but though it is recorded in 19th glossaries of the Staffordshire dialect, I have never once heard it used.

The genitive of *it* is often *it*: *The baby's knocked it 'ead on the chair* /ð'babiz 'nɔkt it 'jɛd ɔn δ'tʃiə/.<sup>1</sup>

#### V.—DEMONSTRATIVES.

*Those* is replaced by *them* /ðɛm/. Standard English *those are they* becomes *them's them* /'ðɛmz 'ðɛm/.

*Here* and *there* are often used after the demonstrative for emphasis: *this here dog* /'ðis iə 'dɔg/, *them there dogs* /'ðɛm ðɛə 'dɔgz/.

#### VI.—RELATIVES.

The normal relatives are *as* and *what*: *A man as (what) you can trust*. 'im as 'ad 'is leg off /'im əz 'ad iz 'leg ɔf/.

The relative is often omitted even when nominative: *I've a brother went Scotland last year*.

#### VII.—CONJUNCTIONS.

*That* is replaced by *as*: *My mother said as thee couldst come* /mi 'muðə 'sɛd əz 'ðɛi kɔdst 'kum/, *'er said as er could not come* /ə 'sɛd əz ə 'kudnə 'kum/.

*Unless* is replaced by *without*: *Do not do it without thee tellst me* /'dunə 'dɛu it wið'aɪt ðə 'tɛls mi/.

*Otherwise* is replaced by *else* at the end of the sentence: *Art comin'? I'm goin' home else*. /at 'kumin - am 'gin 'wɔm 'ɛls/.

#### VIII.—PREPOSITIONS.

The preposition *to* is frequently omitted:

a) with verbs of motion: *Art goin' Burslem?* /'at gin 'bɜzləm/;

b) before the infinitive: *Wouldst like have somewhat eat?* /'wudst lɑ:k əv 'sumət 'ɛɪt/.

c) After *according*: *It's just according 'ow you look at it*.

The expression *it's just according* is used in place of *it depends*: *Art comin' with us?—It's just accordin'*.

<sup>1</sup> The genitive *it* was dying out of Standard English at the beginning of the 17th Century. Shakespeare has: *The hedge sparrow fed the cuckoo so long, That it had it head bit off by it young*. (King Lear, I. iv. 238).

*To* is used for *with*: *What art having to thy dinner?* /'wɔt at 'əvin tə ði 'dɪnə/. It is used for *of* after *know*: *Not as I know to* /'nɔt əz a: 'nɔu 'tɛu/.

The preposition *for* is replaced by *on* after *wait*: *Thee canst wait on me* /'ðɛi kəst 'wi:t ɔn mi/.

Other prepositional forms not normally used in Standard English are: *aback o'* 'behind', *aside o'* 'besides', *(a)top o'* 'upon, on', *stead o'* 'instead of', *along o'* 'because of'.

#### IX.—ADVERBS.

The ending *-ly* is generally dispensed with: *Thee hadst better do it quiet* /'ðɛɪdɪst 'berə 'dɛu it 'kwaiət/.

*Ago* is often replaced by *back*: *I went there three years back* /a 'went 'ðie ðɛɪ 'jɜ:z bak/.

### C.—Vocabulary

Judging from the dialect glossaries of the last century the number of essentially dialect words used in North Staffordshire must have declined rapidly. Such attractive and interesting words as *undern*,<sup>1</sup> which as the N. E. D. shows, was common enough in Shropshire, Cheshire and Staffordshire a century ago, have now disappeared entirely. The following list contains only such words as I have heard myself in recent times and such as I used in childhood during the thirties.

#### I.—CHILDREN'S SPEECH.

*barley* /'bɑ:li/: a common exclamation in many games, where it appears no longer to have any meaning, though originally a cry for truce:

Barley, barley go shel!

'er locks the door and 'er turns the key!

<sup>1</sup> 'Afternoon' < O.E. *undern*: 'tierce'. It is found in another famous Middle English poem from the Cheshire area: *Aboute undern a lorde to marked tot3* ... (The Pearl, A. 513).

Possible derivations are Fr. *baillez-moi*, or *parlé* (Eng. *parley*). However, two words which may be related to *barley* are found in *Sir Gawain and the Green Knight*: (i) *barely* < O. E. *bærlic* "unconditionally" (*Gawain* 548); (ii) *barlay* "without resistance shown" (*Gawain* 296).<sup>1</sup>

*to blart* /bla:t/: 'to cry, of a child.' Apparently of the same origin as *to bleat* (O. E. *blæten*); in Cheshire *to blart* is still used in the sense of 'bleat'.

*butty* /'buti/: 'bread and butter sandwich'.

*channels* /'tʃanəlz/: 'challenge'. In certain games and at the beginning of a fight, one child will tap another on the shoulder and say: 'There's thy channels'.

*foggies* /'fɒgiz/: 'firsts' meaning 'I go first' in a game. Presumably from the dialect *fost* 'first' on the analogy of *seggies*, below.

*kag-handed* /'kag'andid/: 'clumsy, gauche'. In Shropshire and elsewhere the forms *heck-handed* and *cack-handed* are also found, the latter suggesting a connection with *cack* 'faeces', though this is probably popular etymology. A Cheshire form *key-pawed* apparently meant first 'left-handed' then 'gauche'. Note also that *kay* means 'left' in *Sir Gawain*: "þe kay fot on þe folde" (*Gawain* 422).

*keggy-handed*, derived from the preceding, but with a different meaning, seems to be confined to North Staffordshire. It is used in the game of cricket to mean a left-handed player, with no implication of awkwardness. Also, subst., *keggy-hander*.

*ligger* /'ligə/: 'liar, fibber'. From O.E. *leogan*, possibly influenced by O.N. *ljūga*.

*moggy* /'mɒgi/: 'house cat'. Apparently from *Moggie*, *Maggie*, nickname from *Margaret*. In other dialects it can mean either 'calf' or 'slattern'.

*pillock* /'pilək/: 'dunce, dunderhead'. From *pillie*: 'penis'. Cf. the obsolete *pillcock*: *Pillicock set on Pillicock-hill* (*King Lear*, III. iv. 75) and in Florio: *Zugo, ... a pillicocke, a darling, or a wanton, or a minion*. (*A Worlde of Wordes*, 1598).

*seggies* /'segiz/: 'seconds' meaning 'I go second' in a game. *I'm foggies and thee art seggies* /'a:m 'fɒgiz ən ðeit 'segiz/.

<sup>1</sup> See also E. V. Gordon's note on *barlay*, *Sir Gawain and the Green Knight*, ed. J. R. R. Tolkien and E. V. Gordon, Oxford, 1925.

*stare-a-bob* /'ste:rə,bɒb/: 'an inquisitive gazer'. Ben Jonson uses *stare-about* (*Bartholomew Fair*, III, v.).

*stoney* /'stouni/: 'a stone marble or taw'.

*tell-tale-tit* /'telti:l'tit/: 'a tale bearer'. The word is widely known through nursery rhymes. *Tit* appears to be the word for a young girl common in the 17th and 18th Centuries.

*yacky* /'jaki/: 'filthy, disgusting'. Possibly echoic, cf. *yah!* to denote disgust and Swift's *yahoo*.

## II.—WORDS FROM THE POTTERY INDUSTRY.

Apart from technical words for tools, etc., the pottery words which spill over into ordinary speech are:

*bank* /bɑŋk/, *potbank*: 'a pottery factory'. The only use that appears to be in any way related is to mean the floor of a glass-melting furnace.

*blunge* /blundʒ/: 'to mix clay (powdered flint, etc.) with water by pounding'. Possibly from *plunge*, influenced by the *bl*-words denoting hitting, thrusting, etc. A *blunger* is a machine for this work.

*kiln* (O.E. *cylene*, *cyln* < lat. *culina*) still has the historical pronunciation /kil/. Standard English /kɪln/ is in fact a spelling pronunciation, as the final *n* became silent in most districts in medieval times. Cf. *mill*, formerly *miln* < lat. *molina*.

*saggar* /'sagə/: 'coarse earthenware container for pottery when fired'. Possibly from *safeguard*.

*saggar-headed* /'sagə 'jedid/: 'dim-witted, clumsy'.

*saggar-man* /'sagə, man/: 'labourer who loads saggars'.

*shawdruck* /'ʃɔ:druk/: 'shard heap'—the mound of broken and rejected pottery seen near every "potbank". (O.E. *sceard* + *ruck* of Scand. origin: cf. O.N. *hraukr*, var. *hrūga*, and Norwegian dialect *ruka*).

## III.—COUNTRY WORDS.

*bank* /bɒŋk/: not merely a mound as in Standard English, but a hill. Note that the pronunciation differs from that of *bank* 'pottery factory'.



*bread and cheese* /'brɛdn 'tʃeiz/: 'first buds of the hawthorn leaf'.

The term is used across the middle of England in a number of counties, including Cheshire and Leicestershire. In some dialects it is used of the wood sorrel.

*chonuck* /'tʃɒnək/: 'turnip'. Though common the word is apparently unrecorded. Origin obscure.

*cop* /kɒp/: 'hill, hill-crest' as in *Mow Cop*<sup>1</sup> on the Cheshire-Staffordshire border. (O.E. *copp* 'summit').

*delf* /dɛlf/: 'pit, quarry'. Used along the Cheshire-Staffordshire border. (O.E. *dælf*, aphetic of *zedelf*: 'a delved place').

*muck* is used in the general sense of 'dirt, mud', but the expression *It's muck or nettles*: 'it's a dilemma' seems confined to the area.

#### IV.—WORDS OF EVERYDAY LIFE.

*back-end* /'bak'end/: 'autumn'.

*bad* /bad/: 'sick, ill'.

*barrer* /'barə/: 'capacity'. *That's about my barrer*. Probably from *barrow* (-load).

*to bob* /bɒb/: 'to push through'. *Don't bob thy finger through it* /'dʌnə 'bɒb ði 'fɪŋgə 'θru it/.

*cagmag* /'kagmag/: 'rotten meat', especially bad meat illegally offered for sale. In Cheshire the term means 'carrion'. (Origin unknown).

*caky* /'keiki/: 'stupid, mad'. (From *caky*: 'spongey'?) Recorded in *The Shropshire Wordbook*, 1879.

*chunner* /'tʃʌnə/: 'grumble, murmur'. (Echoic) Other dialects have *chunter*, *chunder*.

*cob* /kɒb/: 'a small loaf'. The original sense appears to be 'lump' (of coal, clay, corn, etc.), cf. Fris. *kobbe*, var. *kub*, 'a seagull', O.N. *kobbi* 'a seal' and in compounds, *-kubbi*, 'a block or stump'.

*cockstride* /'kɒkstraɪd/: 'a cock's stride, a short distance'. *It isn't more than a cockstride* /it 'ɪnə 'mo:ɪ ən ə 'kɒkstraɪd/.

*to cod* /kɒd/: 'to tease'. (From the noun *cod*: 'codger'?).

<sup>1</sup> The Received Standard pron. is /'mou 'kɒp/, the local pron. /'meu 'kɒp/.

*to dinge* /dɪndʒ/: 'to dent'. (O.E. *dynt*? O.N. *dengja*?).

*to diddle* /'dɪdl/: 'to busy oneself with trifles; to potter about'.

Apparently echoic with original sense 'to jog up and down'.

*to fang* /fɑŋg/: 'seize, grasp', especially in the expression *fang hold of* /'fɑŋg 'oʊlt əv/. (O.E. *fon*: the past part. stem, *fang-* later became an infinitive *fangen*).

*to firik* /fə:k/: 'fish out, hook out, flick out'. *Canst not firik it out with a stick?* /'kɒsnə 'fə:k it 'ait wi ə 'stɪk/. (O.E. *fercian*).

*fur* /fə:/: 'sediment inside a kettle'.

*goosegog* /'gu:zɒg/: 'gooseberry'.

*to jigger* /'dʒɪgə/: 'to ruin'. Origin unknown. In the neighbouring county of Cheshire, potato-rot was at one time called *jiggeroo*. Cf. also the colloquial "I'll be jiggered", where *jiggered* is presumably a euphemism for *buggered* 'ruined'.

*like* /la:k/ is used as a tag at the end of a sentence, meaning 'you see, you know'. *I could not do it because I'd just been home like* /ə 'kʌdnə 'deu it bi'kɒz ad 'dʒʌst bɪn 'wɒm 'la:k/.

*mester* /'mɛstə/: 'husband, householder'. *Is th' mester in?* /'ɪs ð'mɛstə 'ɪn/. From *master*.

*to mither* /'maɪðə/: 'bother, irritate'. *Moyder'd* was recorded in Cheshire by Ray (*North Country Words*, 1674). (Origin unknown).

*nesh* /nɛʃ/: 'weak, frail, soft' of persons. The concrete sense, found in Alfred's *ðæt hnesce flowende water* (*Boethius*, xxxiii, 5), no longer exists. The Staffordshire word is used particularly with reference to a person's ability to withstand cold or exposure, as in Ælfric: *Ic hæbbe hnesce litlingas...mid me* (*Genesis*, xxxiii, 13).

*road* /roud/: 'way, direction'. *Go that road* /'gu: ðæt 'roud/: 'Go that way'. *Any road*: 'anyhow, anyway'. *Thee canst do it any road* /ðeɪ kɒst 'deu it 'eni 'roud/.

*ronk* /rɒŋk/: 'bad, stinking' from *rank*.

*to ruck up* /'ruk 'ʌp/: 'make untidy'. *The bed's all rucked up* /ð'bedz 'ou 'rukt 'ʌp/. Vedi *shawdruck*.

*to ruckle up* /'rukl 'ʌp/: 'to crease, crinkle'. *Thee hast got thy dress all rucked up* /'ðeɪst 'gɒ? ði 'dres ou 'rukl 'ʌp/. The frequentative form of *ruck*. Also pronounced /'rutl/.

*shut* /ʃut/: 'riddance'. *That's good shut to bad rubbish* /'ðats 'gud 'ʃut tə 'bad 'rubɪʃ/. One also hears *shuttance* /'ʃutɪns/ presumably formed on the analogy of *riddance*. *To get shut of*: 'to get rid of' is common in many northern dialects.

*shakabag* /'ʃakə,bag/: 'lazy good-for-nothing'. *Shack* exists in Derbyshire and in some U.S. dialects in the sense of 'idler'. Probably a variant of *shake-rag*, *shag-rag*.

*shagabag* /'ʃagə,bag/: 'lecher'. A variant of the former, the meaning being perhaps influenced by *to shag*: 'to shake, wobble, copulate'.

*to sken* /skɛn/: 'to squint'. (From *askance*?).

*skew-wif(t)* /'skjɛw'wɪf(t)/: 'askew' and in some contexts 'wrong'. *Thee'st got it all skew-wift* /'ðeɪst 'gɔt ɪt 'ou 'skjɛw'wɪft/. *Wift* may be *whift*: 'to drink liquor'.

*to slat* /slat/: 'throw hard'. *Dunna slat it in my face* /'dunə 'slat ɪt ɪn mi 'fi:s/. (O.N. *sletta*: 'slap').

*slink meat* /'sliŋk 'meɪt/: 'rotten meat'. In other dialects it simply means lean, or inferior meat. Cf. *slink* adj. 'born prematurely', especially of a calf.

*slutch* /slutʃ/: 'mud, slush, sludge'.

*to sneap* /sneɪp/: 'to embarrass, to offend against a person's *amour propre*'. The word has a much narrower sense than obsolete *sneap* 'to snub'. Shakespeare's sense: *An envious sneaping frost* (*Love's Labour's Lost*, I. i. 100) is not used. (Akin to O.N. *sneyða* 'to disgrace').

*spark out* /'spɑ:k 'aɪt/ adverb: 'unconscious (of persons); extinct (of a fire)'. *He was knocked spark out* /'eɪ wəz 'nɔkt 'spɑ:k 'aɪt/. An adverbial phrase of the type favoured in Elizabethan times.

*to splather* /'splaðə/: 'sprawl, spredeagle'. *He was splathered out in front of the fire* /'eɪ wəz 'splaðəd 'aɪt ɪn 'frʌnt əv ð'faɪə/. Senses in other dialects are 'spread about' and 'speak confusedly'. Probably a blend of *splash* and *blather*, cf. *splatter*.

*splather-footed* /'splaðə'fʊtɪd/: 'awkward of gait, clumsy'.

*spon-new* /'spɒn 'nju:/: 'brand-new'. Cf. Chaucer, *Troilus*, III, 1665 and *Havelock*:

*þe cok bigan of him to rewe  
and bouthe him cloþes, al span-newe* (*Havelock*, 968)

(O.N. *span-nyr*: 'chip-new', cf. Eng. *spoon* and Ger. *Span*).

*surry* /'sʊri/: 'my friend, sirrah'. Like U.S. *sirree* from Elizabethan *sirrah*, altered form of *sir*, as mode of address.

*threeweek* /'θreɪweɪk/: 'a period of three weeks'.

*to upend* /'ʊp'end/: 'upset'. *I shall upend thee in a minute* /'asl 'ʊp'end ði ɪn ə 'mɪnɪt/.

*youth* /jɛθ/: 'brother, friend'. *Our youth* /'ɑ: ,jɛθ/: 'my brother'.

D. PLANT

## RECENSIONI

P. H. Sawyer, *The Age of the Vikings*. E. Arnold, Londra 1962.

La formidabile espansione d'oltremare dei popoli nordici, a occidente e a oriente, fra l'ottavo e l'undecimo secolo, è stata sempre oggetto di polemiche e di rinnovati studi storici.

L'ampiezza della diaspora vichinga (che come tenaglia s'apre attorno all'Europa per richiudersi nel Mediterraneo) con i suoi compositi caratteri di scorreria colonizzazione e commercio; il fatto che il *ferus victor*, attestatosi agli sbocchi del Tamigi e della Senna della Loira e del Rodano, e minacciante la cristianità dalla Groenlandia a Bisanzio, si sia lasciato prendere e assimilare dalle superiori civiltà delle terre conquistate; le contrastanti testimonianze delle fonti: ostili e deprecatorie nella coeva annalistica anglosassone e franca, meno sfavorevoli ma generiche e vaghe in slavi greci e musulmani, celebrative ed epiche nella tarda tradizione nordica prevalentemente letteraria, spiegano le difficoltà d'una esatta interpretazione del fenomeno vichingo.

È vero che l'insufficienza delle fonti scritte può in parte esser compensata dagli apporti delle scienze « ausiliari »: l'archeologia, la toponomastica, la numismatica; alle quali lo storico deve continuamente ricorrere e sin troppo spesso interamente rimettersi. Ma resta il fatto che dal contrasto delle opinioni si è venuto formando uno schema convenzionale, anzi tutta una serie di schemi convenzionali sulla storia dell'espansione vichinga, rispondenti alle specializzazioni dei singoli studiosi. E il volume del Sawyer ce ne dà un'ennesima dimostrazione.

Pubblicato dopo le recenti sintesi di insigni archeologi, come quella del danese J. Brøndsted (*The Vikings*, Penguin Books, 1960) e dello svedese H. Arbman (*The Vikings*, London, 1961), questo ampio e analitico studio dello storico inglese si propone la confutazione di molte idee tradizionali sui vichinghi.

Sua tesi principale è che l'entità nelle incursioni e quindi l'ampiezza e importanza degli insediamenti delle terre conquistate è stata grandemente esagerata dai cronisti occidentali: per fanatismo religioso, per scusare e nascondere viltà e sconfitte nel proprio campo, per coonestare la credenza in castighi divini ecc., mentre l'intero fenomeno – a detta dell'A. – acquisterebbe giuste proporzioni se visto sullo sfondo del caos dell'Impero carolingio, delle guerre fra i figli di Lodovico il Pio, o anche delle precedenti conquiste di Carlomagno. Secondo Sawyer, non possedevano i vichinghi né grandi flotte né grandi eserciti;

norvegesi e danesi a ovest, svedesi a est, emigravano in piccoli gruppi, cercavano in primo luogo terre su cui stabilirsi, esigevano tributi, e solo se osteggiati, ricorrevano alla violenza. Integrando i recenti studi degli svedesi B. Almgren e H. Åkerlund sulla tecnica navale vichinga con la testimonianza dell'arazzo di Bayeux, l'A. vorrebbe dimostrare che i mezzi aggressivi di questi nordici erano cosa assai modesta, e comunque non tali da giustificare le fantasiose descrizioni e gli alti lai e le espressioni di terrore e di abominio, che, quasi a distanza di un secolo, accomunano i distici elegiaci di Alcuino agli esametri di Abbone di San Germano.

Su più d'un punto la serrata disamina dell'A. appare convincente: p. es.: quando raffronta la *Cronaca Anglosassone* e gli *Annali di San Bertino* per dimostrare come gli interessi dinastici dei re del Wessex e quelli ecclesiastici rispettivamente prevalgano nella prima e nei secondi, determinandone così i diversi punti di vista; quando analizza e utilizza l'epistolario d'un uomo della statura intellettuale di Lupo di Ferrières, o i giudizi di Prudenzone di Troyes e Hincmaro di Reims; quando, sulla traccia delle vecchie e nuove ricerche di Sture Bolin intorno ai rapporti fra nordici franchi e musulmani, tenta di stabilire la cronologia e gli itinerari dell'imponente afflusso di monete argentee orientali del nono e decimo secolo reperite in tombe nordiche (il problema dei ritrovamenti dell'isola di Gotland ci sembra però ancor lontano da una soddisfacente soluzione); quando, infine, critica certo combinatorio empirismo degli archeologi in fatto di cronologia (ma proprio qui, con argomenti archeologici, si potrebbe contestare all'A. l'asserita esiguità degli armamenti e delle flotte vichinghe: almeno un paio di ritrovamenti - di Trelleborg e di Fyrkat - starebbero a dimostrare il contrario; v. O. Olsen in *Scandia*, 28, Lund 1962, pp. 92-112).

La netta presa di posizione dell'A. contro le idee ricevute, contro i periodizzamenti storici convenzionali, contro l'accettazione acritica della tradizione, non meno che la chiarezza della forma e la ricchezza della informazione, bibliograficamente aggiornata, contribuiscono a rendere gradevole e utile la lettura del libro; che s'impone, al di là d'ogni tesi, appunto per il suo invito al ripensamento e al riesame dei problemi.

Eppure non va taciuta una certa sproporzione fra le varie parti del lavoro, e una frettevolezza di trattazione soprattutto in quella sulle fonti scritte; inevitabile forse, data l'eterogeneità delle medesime e - come si è detto - la conseguente impossibilità per il singolo studioso di utilizzarle tutte di prima mano. Più sensibile è questa deficienza nelle pagine dedicate alla tradizione norrena. L'A., pur senza dirlo, esplicitamente condivide l'opinione ipercritica della più recente scuola islandese, e, nettamente distinguendo tradizione da storia, rifiuta in blocco il valore testimoniale della tarda documentazione delle Saghe, Ari e Snorri compresi. Perfino di quelle come il *Landnámabók*, che neppure nomina. Così ci sembra che anche in altri campi dell'indagine filologica l'A. abbia ignorato o sottovalutato tutta una serie di significativi indizi e prove: lessicali onomastiche toponomastiche giuridiche istituzionali, che stanno a dimostrare, in contrasto con la sua tesi, l'estensione e la compattezza dell'infusso vichingo in più aree occidentali.

Se le posteriori stratificazioni storiche hanno presto cancellato ogni traccia dell'espansione nordica a oriente (da Novgorod a Kiev, dal Mar Nero al Caspio),

proprio in Inghilterra sono individuabili preminenti fattori di civiltà, specificamente nordica, ivi trapiantatisi, e sopravvissuti ben oltre le radicali trasformazioni, cui dettero il primo avvio le armi vittoriose del bastardo Conquistatore.

MARIO GABRIELI

M. Brøndsted - S. Møller Kristensen, *Dansk litteratur*, Gyldendal, Copenhagen, 1963.

La storia della letteratura danese pubblicata in collaborazione da due specialisti M. Brøndsted di Copenhagen e il ben noto musicologo e cattedratico di Aarhus, S. Møller Kristensen, è senza dubbio uno dei migliori testi in materia messi a disposizione della scuola e del pubblico in questi ultimi anni. Compito immane e ingrato questo di tracciare il disegno storico d'una letteratura che non voglia essere un puro catalogo informativo. Si tratta di analizzare e valutare una quantità enorme di documenti originali, di studi critici filologici storici, di ricerche speciali su singoli problemi; di risolvere questioni preliminari d'impostazione e di prospettiva, di fare delle scelte e delle esclusioni, di temperare il ritratto monografico con la storia delle idee, la ricostruzione d'un ambiente culturale con gli apporti individuali. È tutto un complesso di questioni metodologiche che occorre risolvere, prima di ridigere anche un semplice manuale letterario.

Nell'insieme i due studiosi hanno seguito una equilibrata via di mezzo del pari lontana dalle concessioni al tradizionale biografismo (qualche superfluo aneddoto è però rimasto, p. es.: nelle pagine su Hauch e su Grundtvig) come dalla accumulazione di giudizi critici troppo soggettivi. La discussione delle opere, dei singoli scrittori, dei movimenti spirituali è ampia, solidamente costruita e sempre inquadrata in un preciso disegno storico, che di volta in volta si allarga a toccare delle principali correnti del pensiero europeo. Anche nei lunghi periodi di predominante influsso straniero, nei quali, a dirla col Brandes, la letteratura danese è simile alla cappellina d'una cattedrale, che ha sì il suo altare, ma non certo l'altare maggiore, l'erudizione e la più rigorosa selezione di quanto è vivo e significativo suppliscono degnamente all'assenza di opere poeticamente o culturalmente notevoli.

Buono il quadro della letteratura medievale anche se sommario e troppo spesso basato su una ormai tradizionale identificazione di confini letterari e confini politici; ottimo il capitolo sulla diffusione della fede luterana in Danimarca e sul pensiero illuministico (dove però l'opera e la figura di Heiberg poteva essere illustrata in forma meno esteriore e frammentaria).

Nella seconda parte del manuale - che è la rielaborazione d'un fortunato volume del Kristensen (*Dansk litteratur 1918-1950*, Munksgaard, Copenhagen, 1950) sulla più recente letteratura danese - è di particolare rilievo la trattazione dei poeti simbolistici, dei quali è ben delineata la diversa personalità artistica pur nella comunità delle idee e del gusto. Così pure da segnalare le pagine dedicate alla rinascita lirica danese dopo il 1940 e alle più eminenti figure di roman-

zieri e di poeti: da Branner a M. A. Hansen, da La Cour a Bjørnvig e ai giovanissimi.

Si nota la mancanza d'una bibliografia. Gli scarsi e più che sommari cenni infondo al libro aiutano ben poco chi cerchi informazioni particolari o aggiornamenti.

MARIO GABRIELI

J. A. Dale, *Norsk litteraturhistorie*, Cappelen, Oslo, 1962.

Questo volumetto di storia letteraria norvegese in *nynorsk*, ora all'ottava edizione, si propone solo fini didattici e scolastici, ma merita un particolare cenno per l'essenzialità del contenuto e per la obiettività della trattazione. È facile rilevare come in qualche punto tale essenzialità diventi schematico puro e semplice (p. es.: quando si parla delle rune o del fenomeno linguistico della riduzione, illustrato con solo due esempi: *harabanar* > *hrafn*; *wulafar* > *ulfr*); e come l'A., cui si devono importanti studi sul teatro e sulla lirica moderna del suo paese, senz'altro si presenti quale fautore della cultura neonorvegese (che, piaccia o non piaccia, è una realtà dell'odierno bilinguismo in Norvegia). Ciò che va invece segnalato è la misura dei giudizi critici, liberi da quel fanatismo e nazionalismo, che troppo spesso nella Norvegia di oggi avvelena il dibattito dei problemi culturali. Le pagine dedicate alla poesia scaldica, alla Saga norrena, alle ballate popolari, e soprattutto al problema linguistico (che già nel 1874 era un problema politico-parlamentare!) durante l'età illuministica e postromantica, bastano a spiegare la larga e meritata diffusione di questa storia letteraria.

MARIO GABRIELI

C. Fehrman, *Hjalmar Gullberg*, Norstedts, Stoccolma, 1958.

Due anni fa con la morte dello svedese Hjalmar Gullberg s'è spenta una delle più alte e autentiche voci di poesia moderna. È stato in gran parte l'esempio di Gullberg a mantenere vivo in Svezia, nel ventennio fra le due guerre ed oltre, il concetto stesso dell'arte contro le tendenze eversive e distruttive della più esasperata avanguardia.

Precedente dai crepuscolari B. Sjöberg e H. Löwenhjelm, ma sensibile anche all'espressionismo di Lagerkvist, Gullberg ha rinnovato le forme della poesia decadente descrittivo-autobiografica e ironico-sentimentale in schemi estremamente compositi ed elaborati, ma vibranti tutti di profonda aspirazione cosmica e religiosa, di ansia mistica e panteistica.

Nella lirica della prima maniera (*I en främmande stad*, 1927; *Sonat*, 1929; *Andliga övningar*, 1932; *Kärlek i tjugonde seklet*, 1933; *Ensamstående bildad herre*, 1935) si avverte, benché dissimulato sotto la maschera dell'ironia e del grottesco, il travaglio morale della complessa personalità di Gullberg, oscillante fra lo scetticismo e la ricerca d'una fede, tra l'aderenza al reale e la nostalgia d'evasione.

Basterebbe trascogliere qualche saggio di queste raccolte (p. es.: *Uppbrott*, *Själamässa*, *Saulus*, *Hänryckning*, *Cloaca maxima*, *Huvudskalleplats*, *Undinen*, *Bebådelse i havet*) per circoscrivere i temi e i modi della sua poesia profondamente radicata nella odierna crisi di tutti i valori: quel suo senso della estraneità e precarietà della vita (dietro il quale si avvertono gli ultimi sussulti del Romanticismo), il voluto *contemptus mundi* e la ricerca di *mors mystica* (che si alimentano di letture religiose: da Kierkegaard a Thomas a Kempis, da Suso a Silesius (e a Pascal); e poi quello stile che, su una trama antitetica (risultato stilistico d'un atteggiamento mistico), senza posa trascorre dalla ironia al pathos, dalla celia all'elegia, dal banale al sublime in una contrapposizione caricaturale e paradossale d'ispirazione schiettamente religiosa, nella quale ogni spunto realistico trapassa in simbolo metafisico.

Ad approfondire e completare questa che è l'immagine tradizionale della poesia di Gullberg contribuisce l'originale e congeniale monografia del Fehrman. Dopo aver tracciato un accurato profilo biografico del poeta scania, soffermandosi con amore di filius loci sull'ambiente letterario e accademico di Lund, in cui quello si formò, e sulle più significative figure dei suoi maestri ed amici (Hans Larsson e F. Böök, Martin P:son Nilsson e Olle Holmberg, K. R. Gierow e I. Harrie), l'A. passa ad analizzare i primi saggi poetici di Gullberg in stile ironico-parodistico, pubblicati nel locale foglio goliardico *Lundagård*; e poi il progressivo ampliarsi e arricchirsi di questa poesia «dalla doppia prospettiva» mondana e spirituale, realistica e mistica a un tempo (così bene esemplificata nella lirica *Sjön*).

Seguendo poi la parabola della fortuna del Gullberg che — ricorda l'A. — si affermò come poeta erotico verso il 30, proprio negli anni cruciali in cui la corrente vitalista e pansessualista ispirantesi a Freud e a D. H. Lawrence, minacciava di sommergere la letteratura svedese nel semplicismo irrazionalistico, l'attenzione si concentra soprattutto sulle quattro ultime raccolte di versi (*Fem kornbröd och två fiskar*, 1942; *Dödsmask och lustgård*, 1952; *Terziner i okonstens tid*, 1958; *Ögon, läppar*, 1959), dove tutti gli elementi dell'arte di Gullberg: dalla ascesi cristiana al senso classico dell'equilibrio formale (Gullberg è stato anche felice traduttore del teatro greco e spagnolo) e al gusto della parodia, dell'antitesi, del contrappunto metaforico e musicale, si fondono a creare singoli componimenti di schietta originalità.

La critica del Fehrman, sempre attenta all'aspetto tecnico e formale della poesia, fa però larga parte alla storia della formazione culturale del poeta scania, ai suoi studi umanistico-classici nel solco aperto da Tegnér e da Ekelund, al suo impegno politico in difesa della libertà durante gli anni più neri della storia d'Europa; e dispiace perciò vedere come su alcuni punti (p. es.: la posizione di Gullberg di fronte all'avanguardia svedese; l'uso della terzina dantesca) la trattazione si limiti a semplici e fuggevoli cenni.

L'utilizzazione d'un copioso materiale documentario ha inoltre permesso all'A. d'illustrare vari aspetti inediti della biografia del poeta, facendo così di questa monografia una delle fonti primarie da cui dovrà prendere le mosse ogni ulteriore ricerca sulla vita e sull'opera di Hjalmar Gullberg.

MARIO GABRIELI

Sara Lidman, *L'uccello della pioggia*, Rizzoli, Milano, 1963 (trad. dallo svedese di Silvia Epifani De Cesaris).

Che Sara Lidman derivi dalla corrente del provincialismo popolare-giante – ancor oggi fra le più vistose e tenaci in tutto il Nord – non c'è dubbio. Ma altrettanto chiaro è che non si tratta in lei di esotismo e di evasione nel folklore e nel colore locale. Basta aprire uno qualsiasi dei suoi romanzi paesani del Västerbotten per rendersene conto. Il sentimento lirico-visionario della natura, la lingua fresca e viva, capace di passare senza scosse da inflessione dialettale, da attacchi e cadenze di canzone popolare (*Långt ner i lunden där björken stått grön, blev det gult och fult och kallt att vara... Arla i ljusa april stod Linda opp...*) alla laconica crudezza naturalistica di remota ascendenza americana, la psicologia dei personaggi (da Jonas e Petrus di *Tjördalen*, 1953; da *Anna e Claudette di Hjortronlandet*, 1955, fino a Linda di *Regnspiran*, 1958 e di *Bära mistel*, 1960) vibrante di segreti echi biblici e pietistici, il senso diffuso d'una fatalità maligna, che si accentua col ricorrere dall'uno all'altro romanzo di certi personaggi: tutto dimostra l'approssimazione dei riavvicinamenti tentati a scrittori come Stina Aronson, Tage Aurell, Thorsten Jonsson.

La Lidman ha una sua voce, un suo stile. Le sue grandi possibilità psicologiche di sobria e penetrante analista della sofferenza umana sono appieno documentate nel romanzo che qui si annunzia, fedelmente ed elegantemente tradotto in italiano, e – a nostro avviso – il suo migliore sin oggi.

La scrittrice non ha scoperti intenti programmatici. Non moraleggia né illustra il pur colorito mondo sociale e rurale della sua infanzia. La storia di Linda e di Leander, la cui naturale sete d'amore, corrotta da un'educazione pietistica, trapassa in odio vendicativo non è un pretesto polemico.

Ciò che soprattutto interessa alla Lidman è il dramma morale delle anime: un dramma senza soluzione e senza luce, ma che pure, attraverso la sconfitta e la colpa, genera in chi lo soffre l'esigenza d'una insospettata scala di valori umani. Da tale ispirazione etica scaturisce l'intreccio del romanzo, ordito e svolto con sicuro intuito attraverso un complesso gioco di avvicinamenti, di paralleli, di contrasti significativi che lo rendono nell'insieme convincente. Detto questo non vogliamo però nascondere l'insidia intellettualistica che sempre minaccia l'arte della Lidman (e basta a darcene un esempio la figura non secondaria di Karl, che resta poco più di un'ombra, d'un espediente strumentale da romanzo d'appendice. Qui ancora velata tale insidia riappare palese e sconcertante nella continuazione della storia di Linda (*Bära mistel*), dove l'assurdo amore della ormai matura protagonista per l'omosessuale Björn Ceder, è assunto a simbolo d'una assai discutibile nemesi.

È un fatto che potrebbe esser tenuto presente dai panegiristi della scrittrice svedese.

MARIO GABRIELI

Poesie di Enrico Heine, tradotte da Ferruccio Amoroso (*Nuove Poesie – Atta Troll – Germania – Dall'ultimo Canzoniere*); Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1963.

Heinrich Heine ist und bleibt der kosmopolitischste, schelmischste, gefühlsseligste, ironischste und unklassischste der deutschen Dichter, witzig, klug, respektlos, nach links hin geöffneter, mit allen Wassern gewaschener Journalist und prophetisch begabt, ein absonderlicher Charakter. In Deutschland und draussen in der Welt begegneten ihm, ähnlich wie Wagner, zeitlebens und postum bis heute, höchste Gunst und erbittertster Hass. Auch in Italien war das kaum anders: Cattaneo wollte nichts von ihm wissen, Carducci war entzückt von ihm. War Heine ein Genie? Schwer zu sagen. Manche reichen ihm die Palme unmittelbar nach Goethe, andere wollen in ihm überhaupt keinen Dichter erkennen, sondern bloss einen, je nachdem, sentimental oder giftigen Reimeschmied. Ihn so zu sagen wissenschaftlich zu klassifizieren ist ein Ding der Unmöglichkeit: Man muss ihn bewundern und lieben, um ihn schätzen zu können.

Und Ferruccio Amoroso, dessen zweiter Band Heine'scher Lyrik auf Italienisch neuerdings erschienen ist, liebt ihn passioniert und opferte daher manches Lustrum, seines Lebens der verwünscht schwierigen Aufgabe, mehr als zwei Drittel aller Gedichte des zum Wahlpariser gewordenen, aber doch so sehr deutsch gebliebenen «Götterlieblings», der gleichwohl so Entsetzliches durchzumachen hatte, in eine adäquate italienische Form hinüber zu retten. Der erste Band der Amoroso'schen Heine-Übertragung ist bereits 1952 erschienen, und wir haben seinerzeit<sup>1</sup> versucht, die hervorragende Leistung des Triester Germanisten zu würdigen. Dieser abschliessende, sich zum Teil leider mit einer Auswahl begnügende Band gibt uns Gelegenheit zu einigen, unsere frühere Recension ergänzenden Bemerkungen.

Neuere italienische Übersetzungen fremder Poesie kranken zumeist an einem modischen Conformismus und offene Türen einrennenden Avantgardismus, welcher geradezu grundsätzlich der Möglichkeit, ja, Notwendigkeit ausweicht, die dichterische Originalform mit den reichen linguistischen Mitteln der italienischen Sprache nachzugestalten. Man begründet das mit allerlei billigen Ausreden, ohne sich eingestehen zu wollen, dass man den Mut zur unerschütterlichen Treue gegenüber Inhalt und Form des Textes und zur ungemeinen Schwierigkeit solchen Unternehmens nicht aufbringt. Andererseits hat man aber doch die Keckheit, die Sache zu versuchen und gleichzeitig recht zeitgemäss das Wesentliche zu vernachlässigen. Wie soll denn eine sich mit einer mehr oder minder poetisierenden Prosaform begnügende Übertragung von meist gereimter und genau rhythmisierter Dichtung eine halbwegs reine Vorstellung vom Original vermitteln? Wir können in derartigen Versuchen, die Rhythmus, Reim, Versmass, auch den lautlichen Reiz als quantité négligeable abtun, überhaupt nicht den geringsten Sinn erblicken, weil gerade im Gedicht der Inhalt mit der Form steht und fällt. Sicherlich grenzt das Beginnen, fremde Poesie in den Vorrat eigener «nationaler» Dichtung einzubauen, hart an die Unmög-

<sup>1</sup> «*Neue Schweizer Rundschau*», XXI. Jg., p. 566 ff.

lichkeit. Aber man unternimmt doch immer wieder das schöne Wagnis, und die paradoxe Bemühung hat dazu geführt, dass bedeutende und selbst mittlere Dichter auf der ganzen Erde heimisch geworden und sogar in ihrer Technik und Form bis zur Vollkommenheit begreiflich geworden sind.

Heine in fremder Sprache nachzubilden ist in der Tat namenlos schwierig, weil hier in einer scheinbar überlebten Form etwas uns sehr Zeitgemässes, eine Mischung aus Verwegenheit und Dekadentismus entgegentritt, ein Sonder- und Grenzfall der Literatur, dem heutzutage – freilich in unfasslicher Verkommenheit und Hemmungslosigkeit – das Schreiben und Fabulieren eines Günter Grass entspricht. Wenn denn also dem italienischen, der deutschen Sprache wenig oder garnicht mächtigen Leser in diesem neuesten italienischen Heine neben vielen köstlichen Stücken auch allerlei banal und oberflächlich, etwa auch unziemlich anmutende Sachen begegnen, so liegt die Schuld nicht bei dem Übersetzer, sondern ganz einfach bei Heine selber, der bei aller ursprünglichen und quirlenden Springlebendigkeit nicht immer durch ein stets überragendes und tiefschöpferisches Menschentum gegen das Veraltete und Verstaubte gefeit ist. Die Explosivkraft des Heine'schen Witzes hat naturgemäss durch die Zeit Einbusse erlitten, und manche seiner moquanten Spässe waren schon einst Blindgänger. Zu vielen Dingen bräuchte der heutige Leser Kommentare, um die Pointe wenigstens zu errahnen. Selbst das, was im Italienischen manchmal gewaltig aussieht, ist im deutschen Vorbild ähnlich geartet, vielleicht auf Grund eines spöttischen oder verächtlichen Sprachgestus, mit welchem Heine so oft einen echt poetischen Klang und Gehalt seiner eigenen dichterischen Kompositionen unter den Schreibtisch wischt.

Freilich gebietet echte Humanität in Heine und überhaupt seine innere Kultur, die sich immer noch in der Nähe klassischer Noblesse hält, immer wieder der Hemmungslosigkeit Einhalt. Das zeigt sich ebenso in seiner gepflegten und gewürzten Prosa, wie in den scheinbar so leicht geschürzten und feingesponnenen Formen seiner gebundenen Sprache auf Schritt und Tritt. Gerade diese – oft nach zahllosen Überarbeitungen mühsam gewonnene – fast improvisiert wirkende Leichtigkeit und Simplität der Formgebung erheischt die sorgfältigste Rekonstruktion in der Fremdsprache; sonst geht der ganze Heine verloren. Diese Übersetzer-Aufgabe hat Ferruccio Amoroso nach Menschenmöglichkeit gelöst und darin die besten Vorgänger, die sich an Heine versuchten, erreicht, wenn nicht übertroffen. Es erübrigt sich, Proben zu zitieren. Man müsste schier alles zitieren, da das hohe Übersetzer-Niveau immer gehalten werden konnte.

*Tolle, lege* – nimm und lies! Es lohnt sich.

ROLF SCHOTT

Willy Krogmann, *Der Dichter des Nibelungenliedes*, Berlin 1962.

L'Autore volge la sua ricerca a due problemi fondamentali della critica nibelungica: la patria del poema e la data di composizione. Riguardo al primo egli combatte l'ipotesi, comunemente accettata dai critici (e basata, oltre che sulle caratteristiche austro-bavaresi del linguaggio nei vari manoscritti, su alcuni

dati geografici che rivelano conoscenza diretta di quelle regioni), che il poema sia sorto nella regione germanica sud-orientale. Attraverso l'esame del testo a noi giunto (in particolare del manoscritto C che egli considera il più vicino all'originale) ritiene di poter sostituire, in almeno tre casi, ai vocaboli tramandati dai copisti vocaboli tipici del dialetto alemannico. In tutti e tre i casi sarebbe possibile risalire al dialetto alemannico, giacché – egli pensa – chi rielaborò il testo traducendolo in bavarese lo avrebbe inteso facendo così nascere varie incongruenze. I vocaboli in questione sono: «betten», «petten» della strofa 268 che sostituirebbe un alemannico «peie», finestra; «pfinztacmorgen» della strofa 269, che il Krogmann riconduce dal significato comunemente attribuitogli di «Pentecoste» a quello di «martedì», alemannico «zistacmorgen», attraverso una serie avventurosa di ipotesi che varrà la pena di esaminare da vicino; «gehit» della strofa 1494 (che effettivamente nel significato di «verheiratet» appare piuttosto strano nel breve episodio del barcaiolo che sarà poi ucciso da Hagen) che egli sostituisce con l'alemannico «grît», avido, aggettivo non documentato in tale dialetto, ma di cui, piuttosto arbitrariamente, l'Autore postula l'esistenza accanto alla forma documentata «gritic»<sup>1</sup>. Su questo sottile filo linguistico il Krogmann pone senz'altro la patria del *Nibelungenlied* nella regione germanica occidentale: il testo originale, egli sostiene, era scritto in alemannico; la mano di un rielaboratore ha sostituito ad esso il bavarese e di lì gli amanuensi hanno tratto i manoscritti a noi pervenuti. La conclusione è per lo meno alquanto affrettata. L'Autore trascura di dare una risposta al problema aperto da elementi del poema stesso: come mai la prima parte della *Canzone*, che si svolge nella Germania occidentale, non ci mostra un quadro, un paesaggio, un accenno geografico che riveli diretta conoscenza dei luoghi, mentre tutto ciò mostrano le *Avventure* ambientate nella regione di Vienna, Passau, Bechlar, giù giù fino a Etzelsburg? E inoltre, ammesso che veramente la ricostruzione dei termini suddetti ripercorra il cammino della realtà, sono sufficienti tre termini, sia pure tipici del dialetto alemannico e solo di quello, per affermare che la «Urschrift» era scritta in quel dialetto? Non potrebbero detti vocaboli risalire ad una tradizione letteraria che noi non conosciamo, ma che pure esisteva? Non dobbiamo dimenticare che il *Burgundenlied* e il *Siegfriedlied* della più antica tradizione nibelungica erano stati scritti in ambiente franco e che intere scene di quelle antiche canzoni ricompaiono con una fedeltà quasi fotografica nel poema, sebbene assunte in un complesso profondamente diverso e spesso con significato diverso. Penso alla scena in cui Crimilde va incontro ai fratelli giunti nel regno di Attila; lì per metterli in guardia e salvarli, qui per provocare la vendetta e perderli; e ancora alla scena della richiesta del tesoro a Gunther e Hagen, lì da parte di Attila, qui da parte di Crimilde; dove, malgrado lo scambio dei due personaggi maschili, tutto si ripete con sorprendente consonanza di eventi ed effetti. Se la tradizione ha tramandato le scene con tanta esattezza, come escludere che nel

<sup>1</sup> L'Autore stesso dice che accanto al sostantivo «grît», avidità, non è documentato un aggettivo «grît», avido, ma se ne può postulare l'esistenza sull'esempio dell'aggettivo «gît» che sussiste accanto al sostantivo «gît» (p. 26).

suo spostarsi da occidente ad oriente abbia potuto conservare dei vocaboli di dialetti occidentali? Tanto più che «peie», ad esempio, era precedentemente stato fatto risalire dallo Zarncke all'antico francese «baée», «bée», affine alla radice latina di «batare» (p. 10).

Più accettabile è il procedimento seguito dal Krogmann per stabilire la data di composizione. Egli fissa un termine «post quem» nel 1197, data di composizione del Parzival, dimostrando in più d'un passo la dipendenza di questo dalla «Urschrift» del poema. Così anche dimostra che il manoscritto C è stato a sua volta influenzato dal poema di Wolfram, poiché contiene nella strofa 353 un errore geografico già accolto da Wolfram. Come termine «ante quem» stabilisce il 1174, anno in cui fu celebrato a Vienna con immenso fasto il fidanzamento di Leopoldo V con Helena, figlia del re Belas d'Ungheria. Questo episodio, secondo il Krogmann, (non il posteriore matrimonio di Leopoldo VI, avvenuto nel 1203 e cui assistette, al seguito del vescovo di Passau, anche Walther von der Vogelweide) avrebbe fatto sì che le fastose nozze di Attila e Crimilde venissero rappresentate non a Worms, non nella capitale di Attila, ma a Vienna. Un altro avvenimento, e precisamente i miracoli avvenuti nel 1181 presso la tomba di un vescovo Pilgerin di Passau (in carica dal 971 al 991), rinnovando la memoria del morto, avrebbero determinato l'introduzione nel poema del vescovo Pilgrim quale zio di Crimilde. A questo punto si deve notare che le due date, 1174 e 1181, fissate come termine «ante quem», sono riferite dal Krogmann non al testo originale, non alla «Urschrift», bensì ad una ipotetica prima rielaborazione, a quell'archetipo da cui sarebbero poi derivati manoscritti a noi pervenuti. Perché? Perché — questa è la risposta — i due episodi non trovano rispondenza alcuna nella *Thidrekssaga*, che ebbe a modello la «Urschrift»; e quindi in questa non comparivano. Donde l'ipotesi dell'interpolazione; ed il Krogmann aggiunge che forse anche i nomi dei luoghi ed i particolari descritti lungo il viaggio di Crimilde e poi dei Burgundi verso oriente, sono stati aggiunti dall'autore dell'archetipo. Si potrebbe obiettare che la testimonianza della saga nordica è piuttosto debole. E ancor più ovvia è un'altra obiezione: se di interpolazioni si trattasse, esse sarebbero troppo vaste e tali da sfigurare il testo originale. Ed è inverosimile che un rielaboratore abbia introdotto tanti motivi e ricordi personali in un poema preesistente, soprattutto se si tien conto della oggettività del poema epico. Se l'autore stesso, scrivendo il poema, non si considerava poeta nel senso originario della parola, ma semplicemente conservatore e trascrittore di una tradizione alla quale sacrificava la propria personalità, come si può pensare che un amanuense rispettasse il poema già composto, meno di quanto l'Autore non avesse fatto con la materia tradizionale?

Ma l'accanimento del Krogmann nel sostenere la sua tesi è chiaramente comprensibile. Se gli avvenimenti di cui si serve per spiegare il termine «ante quem» (avvenimenti svoltisi tutti nella regione austriaca) fossero serviti all'autore della «Urschrift» (cioè al poeta), come potrebbe ancora sostenere che questi proveniva non dalla regione austro-bavarese, bensì dalla Germania occidentale? Poiché non si può certo pensare che tali avvenimenti, anche se di notevole risonanza, potessero non solo essere conosciuti nei loro particolari, ma addirittura commuovere ed ispirare a tanta distanza. Leggendo la terza parte, in cui il Krogmann giunge ad identificare l'autore del poema con il Kürenberg (avendo

cura naturalmente di sradicare la convinzione dominante che il Kürenberg fosse un austriaco per trasformarlo in un alemanno, mediante identificazione del villaggio che porta il nome di Kürenberg con un villaggio presso Kenzingen, nei pressi di Freiburg im Breisgau), si scorge un altro motivo per cui il termine «ante quem» doveva valere solo per la rielaborazione del Nibelungenlied: il Kürenberg infatti visse intorno alla metà del XII secolo, quindi anche il poema, la «Urschrift», doveva risalire a quell'epoca.

Appare evidente da quanto si è detto l'artificialità del procedimento del Krogmann; il quale dà sempre l'impressione di aver prima scelto una tesi, e di forzare poi le cose in modo da dimostrarla. Ciò offusca i lati positivi della sua ricerca. Si osservi ad esempio come procede nell'esame della già citata parola «pfinztacmorgen». La si intende generalmente per «Pfungsten», egli dice. Ma tale significato è da escludersi, perché, riferendosi alle feste indette a Worms per celebrare la vittoria sui Sassoni (ed essendo tali feste indette sei settimane dopo la vittoria per dar modo ai feriti di guarire) assegnerebbe quel fatto d'armi a una stagione inadatta. Ci domandiamo invano perché. Il periodo che ne risulta individuato è quello di Pasqua, primavera quindi, la stagione tipica delle incursioni militari. Il Krogmann prosegue così: il termine «pfinztacmorgen» col significato di «Pfungstmorgen» deve essere stato sostituito al termine bavarese «pfinztac», che vale «Donnerstag» da un amanuense che non conosceva il bavarese. Ma a sua volta «giovedì» non vuol dir nulla (ed è un termine bavarese, quindi il Krogmann non può fermarsi ad esso come all'originale) e perciò vien fatto derivare dall'alemannico «zistac» o «zinstac», cioè «Dienstag», giorno sacro al dio della guerra germanico e quindi adatto alla celebrazione di una vittoria. Essendo espressione alemannica e non in uso nella regione austro-bavarese, non fu capita dal compilatore dell'archetipo (bavarese) e perciò trasformata nel bavarese «pfinztac». Questa parola a sua volta apparve incomprendibile ad un trascrittore non bavarese e fu trasformata in «pfinztacmorgen». Non si può negare che tale ricostruzione sia piuttosto avventurosa e che, se così realmente fosse, il caso avrebbe avuto una parte troppo grande nella formazione del testo a noi pervenuto.

LAURA MANCINELLI

Giovanni Vittorio Amoretti, *Saggi critici*, Bottega d'Erasmus, Torino 1962.

Molti sono gli interessi che suscita questa raccolta di saggi e, se ci si vuole limitare agli scritti più importanti, non può passare inosservato quello su Georg Büchner. E per diversi motivi: anzitutto la data a cui esso risale (fu stampato per la prima volta negli *Annali delle Università Toscane* nel 1928) dimostra che ha avuto una sua parte nella riscoperta del poeta ottocentesco operata dalla critica moderna. Alcune tesi dell'Amoretti, inoltre, sono comunemente accettate anche dalla più recente critica<sup>1</sup> (ricordo a titolo d'esempio la concezione fatalistica della storia in *Dantons Tod*). A proposito del *Hessischer Landbote* giustamente l'Autore rileva: «Poco si preoccupa della libertà di stampa, di associazione, di diritti elettorali tanto proclamati intorno a lui da quelli che parevano



tendere nella sua stessa direzione, non si rivolge alle persone colte, ma alla massa; non a chi si andava irrigidendo nell'idea di uno stato liberale, ma a chi, poco curando di problemi astratti, soggiaceva a quella realtà della vita che gli altri trascuravano perché non pesava sulle loro spalle» (pp. 73-74). Nell'esame del *Woyzeck*, tra le molte notazioni felici, come quella, ad esempio, che sottolinea l'importanza dei *Lieder* nel dramma (p. 92), ce n'è una tuttavia che pare contraddire il valore più profondo della figura di Woyzeck: «Pertanto quel lottare contro il destino, che noi troviamo nel *Dantons Tod*, qui scompare e cede il posto ad un soffrire senza reazione e senza ribellione... un soffrire che è tutt'uno col destino stesso» (p. 87). Solo apparentemente Woyzeck è un carattere passivo, anche se accetta tutto ciò che di avvilente la vita gli impone; alla fine egli reagisce e uccide. E molto giustamente l'Amoretti annota: «Si decide ad uccidere e a morire non per un sentimento di vendetta contro la donna o per riabilitare dall'offesa il suo onore di uomo, ma quasi per ristabilire l'ordine delle cose che gli appare turbato» (p. 88). È vero: l'assassinio commesso da Woyzeck ha un valore morale.

Carattere fondamentalmente diverso ha il saggio su Goethe. Non vuole essere infatti un'analisi critica dell'opera, ma una presentazione dell'uomo Goethe attraverso la sua vita e le sue opere. Quindi l'Autore, pur quando esamina ad uno ad uno gli scritti del poeta, ha innanzi a sé, come fine, il profilo dell'uomo, che si completa anche attraverso le opere di carattere scientifico, che tanta importanza ebbero nella vita di Goethe. Il saggio si prolunga idealmente negli altri due, «L'esperienza politica del Goethe» e «Johan Peter Eckermann»: la figura del poeta ne risulta molto ben delineata e arricchita di lati umani, come, ad esempio, la patriarcale vecchiezza nella solitudine che seguì la perdita delle persone più care e in cui il poeta mantenne intatto quel suo religioso senso dell'«umanità», «che è fedeltà verso se stessi, dignitoso rispetto del proprio io e, nello stesso tempo, bontà, altruismo» (*Goethe*, in *Saggi critici*, p. 195).

Ricordo ancora il saggio su Gottfried von Strassburg, in cui l'Amoretti sottolinea la ricerca di perfezione formale perseguita dall'artista, ricerca che conduce alla cristallina bellezza del *Tristan*, in cui tuttavia il critico sente una meccanica freddezza: «Il grandissimo godimento estetico che la lettura del *Tristan* ti può concedere è per le ore serene della vita, per le ore di quiete, ma quando l'anima è cupa ed il cuore è triste non vi trovi eco adeguata ed hai come l'impressione di aggirarti in un giardino ricco di fiori, di sole, ma privo di quegli angoli remoti dove puoi ritirarti in solitudine e riposare fasciato d'ombra, di verde. Tutta la luminosità cristallina del poema assume allora un non so che di meccanico, di esterno, di superficiale e ci lascia l'anima desolata e fredda» (pp. 224-225).

Attraverso il saggio sul *Nibelungenlied*, e gli altri, non meno interessanti, si completa un panorama di studi vasto e quanto mai vario.

LAURA MANCINELLI

<sup>1</sup> Vedi G. Dolfini, *Il teatro di Georg Büchner*, Milano 1962.

Helmut Richter, *Franz Kafka. Werk und Entwurf*. Rütten & Loening, Berlin 1962.

Das Interesse für das dichterische Werk von Kafka erfuhr nach dem zweiten Weltkrieg einen ungewöhnlich grossen Aufstieg. Nur wenige Dichter des 20. Jh. sind in dem Masse Gegenstand literarischer Besprechungen geworden wie Kafka. Die grosse Anzahl von Aufsätzen und Artikeln über diesen Dichter wechselten von grenzenloser Bewunderung bis zu vernichtender Verurteilung und prinzipieller Ablehnung seines Werkes. Dieses Kafka-Interesse hat schon in den zwanziger Jahren begonnen. Hermann Hesse, Alfred Döblin, Kurt Tucholsky veröffentlichten Besprechungen über ihn und Thomas Mann nannte 1927 Kafkas Bücher «beängstigend, traumkomisch, treumeisterlich und krankhaft, die sonderbar eindringlichste Unterhaltung, die man sich denken kann» (in: *Die Forderungen des Tages*, Berlin 1930, S. 243).

Während der Nazizeit ist jede weitere Beschäftigung mit Kafkas Werken unmöglich geworden. Nur im Ausland liess dieses Interesse für sein dichterisches Werk nicht nach und in England, Frankreich, in den USA und sogar Italien und Südamerika wurden seine Werke veröffentlicht und Besprechungen publiziert. Doch die grundlegendste und wichtigste Phase des Kafka-Interesses vollzieht sich nach dem zweiten Weltkrieg. Es soll hier nur erwähnt werden, dass z. B. die Zahl der Veröffentlichungen in den USA von drei im Jahre 1944 auf neununddreissig im Jahre 1948 stieg. Dieses modehafte Interesse wuchs allerdings auch in Westdeutschland, wo sich eine Flut von Büchern und Aufsätzen über diesen Dichter ergossen hat. Diese Kafka-Mode musste schliesslich auch einen Eindruck und Einfluss auf die Forscher in der DDR ausüben, da man hier diesem Dichter anfangs nur selten etwas Platz schenkte. Erst allmählich drang hier die Erkenntnis durch, dass zu der Position des Dichters im gegenwärtigen literarischen Leben Stellung genommen werden muss.

Die neuere Kafka-Literatur ist sehr umfangreich, wir wollen nur auf die Werke von Beissner, Emrich, Walser, Baumer, Hermsdorf und Pongs hinweisen. Im Jahre 1962 wurde diese Literatur um ein weiteres Werk von Helmut Richter bereichert. In der Einleitung werden die Ziele und Voraussetzungen dieser Arbeit formuliert: «Absicht des Verfassers ist es vielmehr, Kafkas Dichtung als Kunstwerk zu interpretieren, als eigentümliche Widerspiegelung der Welt seiner Zeit, zu zeigen, welche Stoffe und Probleme Kafka zu künstlerischer Gestaltung angeregt haben und in welcher Weise er sie bewältigt hat. Es wird versucht, das Verständnis des Werkes und der Entwicklung von Franz Kafka zu erleichtern, der Diskussion um diesen Dichter ein festeres Fundament zu geben, indem nicht über Kafka gesprochen, sondern ein Bild seines künstlerischen Charakters und Aussagewillens aus seinem Werk entwickelt wird» (a.a.O. S. 5).

Die Abhandlung von Richter teilt sich insgesamt in 5 grössere Abschnitte:

1. Einleitung  
Biographische Notiz, Bemerkungen zum Stand der Kafka-Forschung.
2. Der Einsame in der fremden Welt  
Zeitschriftenbeiträge 1909-1910, Betrachtung, Die Brücke u.a.

3. Der Weg durch die Welt  
Das Urteil, In der Strafkolonie, Ein Landarzt, Der Prozess u.a.
4. Die Problematik des Künstlers  
Ein Hungerkünstler, Das Schloss.
5. Wirklichkeitskonzeption und Bildgestaltung  
Zum Problem des Realismus im Werk Kafkas.

In der Einleitung scheinen die Bemerkungen zum Stand der Kafka-Forschung erwähnenswert zu sein, obwohl wir uns nicht allen Ansichten Richters anschliessen können. Besonders seine strenge Beurteilung der interessanten Ergebnisse der Untersuchungen Emrichs ist zu weitgehend. Dagegen ist die Kritik des Werkes von Pongs (Franz Kafka, *Dichter des Labyrinths*, Heidelberg 1960), der in seiner Arbeit eine Mystifizierung der realen Bezüge durchsetzt, vollständig begründet.

Richter entwarf in seiner Arbeit im Vergleich zu vielen anderen Deutungen ein nüchternes und einfaches Kafka-Bild. Er hat ein klares, bisher kaum gekanntes, unvoreingenommenes Bild des Kafkaschen Werkes gegeben. Es ist selbstverständlich, dass dem Verfasser dabei keineswegs eine vollständige Beantwortung auf literarische, philosophische, weltanschauliche und theologische Fragen gelungen ist. Man ist geneigt dem Ergebnis Helmut Richters zuzustimmen, wenn er im Hinblick auf Kafkas Tätigkeit zu einer wissenschaftlichen Objektivität gelangt und die einzelnen Werke einer selbständigen kritischen Analyse unterzieht. Insgesamt hat hier der Verfasser ein sehr umfangreiches Material durchforscht und eine, wenn auch lückenhafte Kafka-Konzeption ausgearbeitet.

NORBERT HONSA

*Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1962. Herausgegeben von Detlev Lüders, Tübingen 1962.

Nach zweiundzwanzigjähriger Unterbrechung erschien 1962 wieder das *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Der Herausgeber Detlev Lüders, der junge Nachfolger Ernst Beutlers im Hochstift, wahrt den Charakter, den dieser dem Jahrbuch in der Zeit von 1926–1940 gegeben hat: es wird das vorzügliche Organ der germanistischen Klassik- und Romantikforschung bleiben. Allerdings soll von nun an noch mehr als früher aus den handschriftlichen Schätzen des Hochstifts mitgeteilt werden, aus Sammlungen, die gerade in den letzten Jahren durch bedeutendste Neuerwerbungen vermehrt worden sind. Und so bestreiten kritische Editionen von bisher grösstenteils unveröffentlichten Texten und Briefen über die Hälfte des 600 Seiten starken Bandes.

Richard Alewyn beschreibt ein Tieck-Fragment, das als Beginn eines dritten Teiles den *Sternbald* fortsetzt und in welchem zwar nicht die Rätsel der Handlung aufgelöst werden, aber doch eine Lösung aller Geheimnisse in einer endlichen Liebesvereinigung des Paares sich abzeichnet. Birgit Heinemann identifiziert ein Dramenfragment Zacharias Werners als Bruchstück des *Ostermorgen*, einer verlorenen Bearbeitung der beiden Teile des *Kreuzes an der Ostsee*.

Max Preitz beginnt eine Aufsatzreihe über Karoline von Gündendode mit der Publikation von meist unbekanntem Briefen, welche die Lyrikerin mit Freunden – darunter Clemens Brentano – gewechselt hat. Und Walther Migge stellt ein Erzählfragment Achim von Arnims vor, das er aus stilistischen Gründen in die Spät- und Krisenzeit des Dichters, in die Jahre 1820–31 datiert. Werner Vortmiede endlich klärt die Quellenverhältnisse in Bettina von Arnims *Armenbuch*.

Die philologische Akribie, die hier für unfertige Stücke « Werksstattarbeit » (so Walther Migge zu Arnims Fragment, S. 376) oder *poetae minores* aufgebracht wird, wirkt nicht zuletzt als eine Werbung um weiteres editorisches und monographisches Bemühen, welches helfen würde, dieses noch immer vernachlässigte Feld am Rande der Romantik zu bestellen.

Walther Rehm, der im letzten Jahrbuch 1940 mit einer Untersuchung über die « dichterische Gestaltung des Unglaubens » bei Jean Paul und Dostojewski vertreten war, konnte auch für das neue gewonnen werden. In seiner Eichendorff-Studie *Prinz Rokoko im alten Garten* belegt er, dass « Eichendorffs Herkunft aus der Adelswelt des 18. Jahrhunderts sein Werk in einigen Zügen stärker geprägt hat, als das bisher vielleicht gesehen wurde » (S. 195). Rehms einfühlsame und im Detail genau belegende Darstellung zeichnet die zierliche Garten- und Menuettwelt nach, deren greise Umständlichkeit der romantische Dichter bald parodiert, bald als den Dekor seiner Jugend sehnsüchtig verklärt. Doch bisweilen werden ältere Bildschichten einer « *interpretatio christiana* » bei Eichendorff sichtbar: der Garten als Paradies, der Garten der Lüste; auch der Vorwurf, im Garten werde die gottgeschaffene Natur sündhaft verdorben, klingt in Eichendorffs Variationen des Bildes an, wenngleich das Thema der « versucherisch experimentierenden Despotengewalt des Menschen » (S. 204) bei diesem Dichter im Hintergrund bleibt. Das « *experimentum suae medietatis* », wie es Rehm 1940 etwa für die Dichtung Jean Pauls beschreiben konnte, findet nicht statt.

Den *Einfluss von Mercks Schicksal auf 'Faust' und 'Tasso'* sucht Hermann Bräuning-Oktavio wahrscheinlich zu machen. Mercks Frau hatte sich im Herbst und Winter 1773, als der Gatte während einer Seereise für einige Zeit verschollen war, in ein Abenteuer eingelassen und erwartete ein Kind. Goethes erfuhr davon im Sommer 1774: « Das Unglück der Frau und der Gram des Mannes rührten ihn mit übermächtiger Gewalt an » (S. 25), und die Gretchen-Szenen – wohl wenig später entstanden – hätten aus diesem Eindruck ihre « tragische Substanz » (S. 26) erhalten. Zum *Tasso* aber habe Goethe Anregung und Stoff in Mercks Intrigenspiel 1780–83 und schliesslich in dessen neurotisch übertriebenen und würdelosen Klagen gefunden, als geschäftliche Spekulationen in einem finanziellen Zusammenbruch 1788 endeten. Gewiss ist denkbar, dass Goethes reizbare Phantasie an den Schicksalen seines Jugendfreundes produktiven « Anstoss » nahm, und weiter, dass seine dichterischen « Pläne » sich auch in diesen Wirrnissen bestätigt fanden, aber die Figuren der Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt (cf. Beutler, *Jahrb. d. Fr. Dt. Hochstifts*, 1940) und des historischen Dichters Torquato Tasso weisen sich ungewollt von den Quellen aus. Von allgemeinen Stimmungen einmal abgesehen besteht nur eine sehr problematische Gemeinsamkeit zwischen dem Fehltritt einer vernachlässigten Ehefrau im Klima bürgerlicher Empfindsamkeit und der elementaren

Hingabe und Zerstörung Gretchens, deren Gewissen kein entschuldigender Zufall erleichtert. Tassos Jammer auf der anderen Seite ist nicht bloss kläglich, sondern allzeit bereit, Gedicht zu werden.

Solche Überlegungen rühren an die Frage der Quellenforschung als Methode, eine Frage, die Emil Staiger in seiner den Band einleitenden Huldigung an den verstorbenen Ernst Beutler umsichtig und vorsichtig miteinbezieht. Gleichermassen warnt Staiger vor unhistorischer Interpretation wie vor «krudestem Positivismus» und spricht für eine wohl abgewogene und jeweils neu reflektierte Verwendung aller methodischen Möglichkeiten. Aus solchem Zusammenhang heraus bewundert er in Beutler mehr den Kenner eines geistigen und geschichtlichen Raumes als den Deuter, bewundert er vor allem den urbanen Frankfurter Mitbürger Goethes, dessen Werk behutsame Mitteilung der Umstände ist. Gewiss: «das Interpretieren überhaupt ist... kaum je Beutlers Geschäft (S. 3)», aber er war sich gleichwohl der «Bestimmung der Dinge... durch den Genius» (S. 5) – und das heisst ja: des besonderen Sinnes jeder Dichtung – bewusst.

Den Band schliesst der Bericht über die Geschichte des Hochstiftes in den Kriegs- und Nachkriegsjahren, in denen Ernst Beutler zäh um die Rettung der gesammelten Schätze und um den Wiederaufbau des Goethe-Hauses gekämpft hat.

PETER PFAFF

Bonaventura Tecchi, *Le fiabe di E.T.A. Hoffmann*, Firenze 1962.  
Bonaventura Tecchi, *Mörrike*, Caltanissetta-Roma 1962.

Nel vasto e molteplice campo d'interesse del Tecchi critico, il Romanticismo tedesco occupa un posto di rilievo. Su Hoffmann in particolare aveva già scritto, non più tardi del '59, un saggio dove aveva soprattutto sottolineato la più rivoluzionaria tra le scoperte di Hoffmann, vale a dire l'introduzione del meraviglioso nella realtà, nella vita di tutti i giorni. Ora egli torna al suo autore con un fitto e documentatissimo libro, nel quale la natura di questo meraviglioso e il suo rapporto con la realtà vengono analizzati non solo a fondo, ma in una prospettiva diversa da quella comunemente seguita dalla critica, tenendo, cioè, presente non soltanto quello che l'autore chiama «il *sub* della sua anima», gli aspetti puramente fantastici o addirittura patologici della sua arte, ma anche l'altro polo, rappresentato da una celata aspirazione a liberarsi dai fantasmi nella visione di un mondo superiore, in cui spirito e natura siano uniti e pacificati. E se prende per oggetto del suo studio le fiabe, ciò avviene, sì, per ragioni di chiarezza, per la necessità di limitare il campo dell'indagine in un'opera così complessa e intricata quale quella dello scrittore di Königsberg, ma soprattutto perché esse gli sembrano le più adatte a dimostrare la presenza di quella aspirazione di cui si è detto. Questo non gli impedisce, del resto, di ampliare il suo discorso con confronti o osservazioni che investono tutti gli scritti di Hoffmann, tanto più che sulla stessa definizione di «Märchen» ci sono molte cose da dire. Innanzi tutto, come giustamente osserva Tecchi, «Hoffmann scrisse tutte fiabe

o non ne scrisse alcuna» (p. 23) – in secondo luogo, la suddivisione tentata da Benz (tra «Kunstmärchen», «Volksmärchen», «Naturmärchen» e così via) è, come tutte le generalizzazioni, approssimativa e non sempre applicabile. Accettata tuttavia per comodità di linguaggio, l'A. si sofferma soprattutto sulla cosiddetta «fiaba della realtà», che è appunto quella cui si suole ascrivere la fiaba di Hoffmann, dedotta dal «Naturmärchen» di Tieck e influenzata dalla goethiana *Neue Melusine*, ma resa inconfondibile da quei caratteri particolarissimi che la realtà aveva per Hoffmann: non solo l'apparenza delle cose e nemmeno la scenografia orrida e tenebrosa che soprattutto aveva attratto il gusto di Tieck, ma ciò che è colto dal nostro «occhio interiore» e che muove il nostro cuore – il quale resta la cosa più sorprendente di tutte e la più autentica sede del meraviglioso. A questa esposizione storico-teorica segue poi l'esemplificazione, condotta sull'esame di otto fiabe: *Le miniere di Falun*, *Il vaso d'oro*, *Schiaccianoci* e *il re dei topi*, *Il piccolo Zaccaria*, *La fidanzata del re*, *La principessa Brambilla* e *Maestro Pulce*. Di ognuna di esse vengono esaminate tutte le componenti: il racconto e il significato, le caratteristiche dello stile e le condizioni storiche e biografiche in cui nacquero, ricavandone un ritratto completo dello scrittore con i suoi patenti pregi e i suoi numerosissimi difetti. Alle pp. 184-85, parlando della *Principessa Brambilla*, l'autore osserva infatti: «Questa fiaba o la si accetta tutta come è, con tutte le sue stranezze e imbrogli; oppure (e c'è gente che questo genere di componimenti non li può soffrire) la si respinge in pieno». Ora a noi sembra che questa osservazione, giustissima, valga per tutto Hoffmann, nel senso che chi voglia entrare nel suo mondo poetico debba prima rassegnarsi a pagare il pedaggio imposto dai lati deteriori della sua scrittura: il faticoso inscatolarsi di una vicenda nell'altra, il prolisso dilungarsi su certi particolari, il frequente ripetersi e soprattutto il perenne contraddirsi – specie nelle affermazioni programmatiche –, che è una delle caratteristiche del nostro scrittore, non meno che di tanti altri poeti romantici. Salvo un'onnipotente fantasia che ogni nuovo scritto conferma, non c'è infatti nessun tratto o motivo della sua arte che possa interpretarsi in modo univoco. Che si parli del suo umorismo, tentando di distinguerlo dalla satira e dall'ironia; che si analizzino nel suo stile gli elementi pittorici e quelli musicali; che, infine, si cerchi di precisare se il gioco degli sdoppiamenti ricalca o invece denuncia la teoria fichtiana dell'io – sempre il critico è costretto ad ammettere, di volta in volta, l'una o l'altra possibilità. Perfino nella sua ripetuta contrapposizione del mondo piatto e utilitaristico dei *Philister* col ricco mondo interiore dei poeti e dei sognatori, Hoffmann introduce il segno del dubbio, smentendo questi ultimi quando la loro esaltazione li porti troppo oltre, reinserendoli nei limiti della realtà e del buon senso. E su questo dubbio s'innesta appunto l'interpretazione di Tecchi che in esso, giustamente, vede non solo l'originalità di Hoffmann rispetto ai romantici, ma anche la prova di un personalissimo conflitto interiore. Se realismo c'è in Hoffmann, esso è certo qui piuttosto che nella precisione, spesso parodistica, dello stile. Qui e nell'esattezza della sua psicologia che, quando non è soverchiata dall'intento satirico, come ad esempio nel *Piccolo Zaccaria*, coglie sempre nel segno. C'è anzi, a proposito dei confini del meraviglioso, una sorta di gradualità nelle fiabe prese in esame. Nelle prime, e particolarmente nel *Vaso d'oro*, l'esaltazione della fantasia, del sogno, del sovrasensibile in generale, è press'a poco incondizionata – mentre

nelle seguenti c'è un progressivo riconoscimento dei diritti del reale: a cominciare dal dono di nozze della fata Rosabelverde nel *Piccolo Zaccaria* (una collana, il cui potere magico è limitato ad allontanare i piccoli fastidi della vita quotidiana), per finire al gesto quanto mai saggio, umano e insieme poetico di Pellegrino Tyss, l'amico di maestro Pulce, che butterà via la lente che sa leggere nel pensiero, preferendo fondare sulla fiducia e sull'amore, più che sulla conoscenza, i suoi rapporti coi propri simili. Naturalmente, Tecchi non sarebbe il critico e l'artista che è, se non scoprisse subito il lato debole di questa dimostrazione che è, nel caso di *Maestro Pulce*, proprio un eccesso di dimostrazione, una soluzione troppo facile e, nell'economia del racconto, sproporzionata a tutto il precedente sfoggio di stranezze, imbrogli e fantasticherie. Ciò nondimeno, essa resta indicativa di un'intenzione, che è confermata da un altro tardo componimento di Hoffmann, *La principessa Brambilla*. Anche lì, infatti, dopo una serie di intricati e misteriosissimi fatti, complicati da travestimenti e sdoppiamenti di personalità, i due protagonisti borghesi, specchiandosi nella fonte di Urdar, imparano a riconoscere i propri limiti e a cercare la felicità non fuori la vita, ma dentro di essa, accettandone cioè il peso e la responsabilità, ma insieme continuando a coltivare in questo giardino terreno il fiore del sogno e della fantasia, che altro poi non sono se non la poesia stessa, nella quale si appunta la speranza del poeta. L'ampio e approfondito studio dell'A. non mira dunque a cogliere un nuovo « messaggio » nella contraddittoria opera di Hoffmann, ma solo suggerisce una nuova possibilità di lettura, che, accanto ai noti e conclamati aspetti del fantastico e addirittura del demoniaco, tenga conto anche delle verità psicologiche e morali che in essi si celano. E, per la ricchezza della documentazione su cui il lavoro si basa (basta guardare la bibliografia critica in appendice – ma anche nel testo stesso si discutono le più note e le più recenti tesi interpretative), per la finezza della analisi e per la piacevolezza dell'esposizione, non c'è dubbio che vi sia pienamente riuscito.

Anche a Mörike, Bonaventura Tecchi aveva già dedicato più d'uno studio, a cominciare dalle dispense dell'Università di Padova nel 1942, fino al bel saggio compreso nel volume sui *Romantici Tedeschi*, che è del '59. Questo nuovo lavoro si inserisce però in un'altra prospettiva. Innanzi tutto è chiaro che la parte più strettamente critica del libro (la prima), facendo seguito a recenti e più vaste analisi, non può e non vuole esprimere nulla di rivoluzionario, ma solo ribadire i motivi principali dell'indagine già condotta sull'opera poetica di Mörike. Si mette in luce, soprattutto, il valore della produzione in prosa, meno felice di quella lirica, ma più illuminante ai fini del processo di interiore chiarificazione seguito dal poeta: processo che andrà in massima parte a vantaggio della poesia, ma che anche nella prosa porterà al raggiungimento di un capolavoro quale la novella *Mozart in viaggio per Praga*. E dalla disparità tra le ambizioni epico-drammatiche dello scrittore e l'effettiva riuscita dei suoi romanzi e racconti si traggono interessanti conclusioni circa quello che resta il problema centrale della critica mörikiana, vale a dire i limiti della sua arte. I quali sono certo troppo angusti per giungere al dramma, ma nello stesso tempo troppo ampi per restare confinati nell'ambito dell'idillio inteso in senso tradizionale. C'è infatti, in questo poeta amante della pace, « un'eco vibrante » (p. 43), che è come l'eco della tempesta: fuggita, ma non del tutto vinta; temuta, ma sempre presente con la sua

misteriosa forza d'attrazione. La pace, insomma, sembra nascere solo dopo la sofferenza e nel ricordo di essa – ciò che costituisce soltanto una delle profonde contraddizioni dell'animo di Mörike. Come infatti in lui si avvicendassero la malinconia e la malizia, la paziente e spesso pigra accettazione delle cose e l'intuizione delle inesplorate profondità dell'animo umano, ci viene, non spiegato, ma illustrato per successive illuminazioni nella seconda parte del libro, che reca il titolo di *Luoghi di Mörike*. L'intimità aperta sull'infinito di Urach; il sicuro rifugio offerto da Nürtingen, il luogo dove viveva sua madre; la confidenziale atmosfera di Bebenhausen; la minuscola parrocchia di Cleversulzbach, in cui la povertà minacciava di soffocare lo spirito, ma offriva sempre all'anima il prezioso dono della pace – tutto ciò viene visto, sentito e descritto con una semplicità e un'immediatezza che spiegano meglio di tante dotte interpretazioni il segreto di un paesaggio e di un ambiente che tanta influenza ebbero sull'arte di Mörike. Questa parte non è soltanto tipograficamente inedita, come avverte l'autore, ma assolutamente nuova: un fiore isolato, sbocciato al confine tra critica e poesia, quale soltanto la doppia personalità di Tecchi poteva darci.

ANNA MARIA DELL'AGLI

Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1962.

Questo di Giuliano Baioni non è soltanto il libro più esauriente che sia stato scritto in Italia su Kafka, ma è, in senso assoluto, uno degli studi più completi e equilibrati sull'argomento. Quando parliamo di completezza, ci riferiamo innanzi tutto alla conoscenza profonda dell'opera kafkiana, che gli permette – dal confronto tra le varie stesure, dalla valorizzazione di brani spesso trascurati, dalla penetrazione in genere di ogni frase – di apportare più di una correzione alla lettura tradizionale (si veda ad esempio la valutazione degli aforismi nel loro insieme, o il significato finale del *Processo* e del *Castello*), ma anche alla conoscenza dell'imponente letteratura critica, che ha accumulato negli anni tesi interpretative dalle quali non si può ormai prescindere. E in questo duplice senso va inteso anche l'equilibrio nel giudizio, che è forse la qualità essenziale per il critico che voglia difendersi dalle suggestioni pericolose di un'opera così potentemente allusiva, ma insieme così sfuggente da giustificare e quasi provocare la scelta di una « chiave » che valga a dischiuderla tutta. Il segreto di Baioni sta forse proprio nell'aver respinto questa tentazione, registrando invece e prendendo in considerazione solo quello che di volta in volta ha il carattere dell'evidenza: l'eroismo dell'asceti kafkiana, ma anche la sua componente masochistica e il crudele tormento che infliggeva, coscientemente, a chi lo amava; la genuinità della sua visione, ma anche il virtuosismo razionalistico col quale, mostrando di interpretarla, la copriva e la complicava – finché all'onestà del lettore non resti che ammettere l'impossibilità di decifrare ogni cosa, come fa appunto Baioni in più di un'occasione (Ved. pp. 24, 122, 238). Analogamente, l'A. accetta senza pregiudizi quanto di convincente è stato messo in luce dalla critica precedente, di qualunque tendenza essa sia (teologica, freudiana, esistenzialistica, estetica) e non è cosa da poco che, quando è il caso, egli difenda oggi – in una stagione, cioè, in cui

anche in Germania la tradizionale *Geistesgeschichte* viene sempre più sovente rimpiazzata dalla lettura del testo – i risultati positivi di Brod, di Schoeps, di Tauber: la loro, come tutte le formule, non contiene infatti l'intera verità, ma appunto per la stessa ragione anche quelle rivoluzionarie di Anders, di Emrich, o di Uyttersprot non sono esenti da contraddizioni, che Baioni rileva e confuta in discussioni che è un peccato non poter riassumere, ma che dovrebbero essere lette da ogni studioso della materia. Sgombrato quindi il campo da ogni preconcetto ideologico e metodologico, due punti fermi danno l'avvio alla ricerca personale: le condizioni storico-biografiche in cui l'essere e l'arte di Kafka si svilupparono e l'idea che egli ebbe della poesia, del suo compito e dei suoi limiti. Questi due punti convergono in un'esperienza unica che, inizialmente solo privata, diventerà nell'oggettivazione artistica il contrassegno di una situazione umana universale: la solitudine dell'io escluso dalla comunità. Questo isolamento si rifletteva in Kafka su molti piani: su quello della lingua, della razza e, più tardi, della malattia, ma determinante fu soprattutto la sua posizione di ebreo occidentale tagliato ormai fuori dalla tradizione. Il conflitto col padre, il desiderio di fondare una famiglia e il disprezzo di se stesso per la propria incapacità a farlo (altra ragione di inferiorità nei confronti del padre) sono tutti riportabili a questa frattura col mondo dell'antica legge, che, proprio in quegli anni, risorgeva nel chassidismo di Martin Buber e si alimentava di sogni di restaurazione politica, cui aderirono molti degli amici di Kafka e primo fra tutti Brod. Ma quanto a Kafka stesso, pur sedotto dall'antico richiamo, egli trovava nel proprio razionalismo una remora invincibile alla partecipazione attiva, rivelando in questo personalissimo conflitto quella che sarà, come dice l'A., l'aporia fondamentale della sua poetica. La poesia è infatti per lui, l'eterno escluso, il solo mezzo a disposizione per avvicinarsi al mistero del mondo, terribile « feticcio » di cui sente tutta la realtà ma ignora il senso, le leggi. E, in conseguenza di questa sua ignoranza, che è poi la vera colpa esistenziale, la sua poesia non potrà essere che similitudine, parabola, metafora – imperfetta, dunque, e ingannevole, anche se dolcissima, come appare appunto incarnata nella figura di Barnaba, il messaggero del *Castello*. E come l'agrimensore, deluso da lui, l'abbandonerà per dedicarsi, senza più distrazioni e fallaci speranze ma con lucida e implacabile volontà, all'assalto diretto del castello, così Kafka passerà dalla visione ispirata dei racconti e delle parabole (opere scritte in stato di estasi come il *Verdetto*, opere di sublime potenza lirica come il *Messaggio dell'Imperatore*) alla loro esegesi, condotta con tutta l'astuzia e il rigore logico del sofista, culminanti nell'esempio della *Tana*. Lì il pensiero nel suo eterno moto circolare non è più soltanto lo strumento o l'oggetto, ma il protagonista stesso; è lo scrittore che si distrugge perché, dopo il vano tentativo di penetrare la realtà col sogno o la ragione, gli resterà una sola ultima speranza: di trovare nella distruzione, nella morte « vera », il fine della sua ricerca. Tra i due termini estremi di questa ricerca sta il romanzo, che appare all'A. il solo mezzo che possa realizzare appieno l'ideale estetico kafkiano (p. 260), perché li comprende entrambi. Questa, che è una delle tesi centrali del libro (si veda il sottotitolo), viene illustrata soprattutto sulla base del *Processo*, dove la parabola dell'uomo di campagna non viene intesa soltanto come il punto di partenza di tutto il romanzo, ma anche come il centro ideale di quella lunga meditazione sulla legge, la colpa e il castigo che, abbozzata in

*America*, raggiungerà nel *Castello* la sua formulazione più piena e consapevole. Come si passi dall'« innocenza demoniaca » di Karl Rossmann alla colpevolezza per rifiuto di colpa di Joseph K. e infine alla sfida, sempre colpevole ma necessaria, dell'agrimensore K.; quale parte abbia in tutti questi rapporti l'eros; quale sia il significato del « divertimento » come alternativa narrativa tra empito religioso e satira: tutto questo non si può riassumere, ma si deve citare perché, testimoniando dell'ampiezza e della finezza di quest'ultima esegesi kafkiana, aiuti a conquistare al libro di Baioni tutti i lettori e i suffragi che merita.

ANNA MARIA DELL'AGLI

---

## NECROLOGIO

CARLO GRÜNANGER

(10.12.1891-14.4.1963)

Con Carlo Grünanger, professore emerito di Letteratura Tedesca all'Università di Milano, scompare uno dei migliori germanisti italiani.

In lui eravamo abituati ad apprezzare, prima di tutto, il filologo esperitissimo che era di casa come pochi altri in tutti i meandri linguistici, testuali e storici della letteratura tedesca, in particolare di quella medioevale. Pure, Grünanger fu tutt'altro che un puro filologo. E qualunque pagina sua si apra, il lettore avvertirà immediatamente la presenza dell'uomo completo, di un prepotente impegno etico, addirittura esclusivo. Da ciò, semmai, quel che di scabro, di roccioso nella sua personalità, che poteva a prima vista riuscire scostante ma che finiva con l'imporre rispetto e simpatia anche a chi non condividesse quelle idee e il modo in cui Grünanger ne permeava la ricerca scientifica: rispetto e simpatia tanto più spontanei in quanto in Grünanger - cosa assai rara - quell'amore esclusivo per gli ideali spiritualistici (che pur l'aveva portato ad estraniarsi dall'esperienza idealistica e poi storicistica della nostra cultura), era congiunto con un umano spirito di tolleranza.

Nell'opera del critico questa impostazione ha creato un complesso intreccio di motivi che non sempre hanno raggiunto una piena armonia strutturale. All'ostinato, ricchissimo interesse filologico si sovrappone infatti un filone che per comodità possiamo avvicinare alla *Geistesgeschichte* in voga in Germania fino all'ultima guerra, ma che poi Grünanger volgeva a ricercare, in diverse incarnazioni storiche, alcuni essenziali, eterni nodi spirituali. Così che la sua opera si presenta come un ribollire - ora disordinato e ora ricco di un suo robusto fascino oratorio - di ricerche filologiche e *geistesgeschichtlich* subordinate però a una meta diversa: la ricerca di « costanti » soprastoriche culturali ed estetiche basata a volte su accostamenti diacronici anche troppo arditi e a volte sull'originale illuminazione di effettivi nodi storici.

Il Medio Evo tedesco e germanico, naturalmente, si prestava meglio di ogni altra epoca ad incarnare la dialettica, fondamentale per la problematica di Grünanger, fra spirito germanico e spirito cristiano intesa come molla essenziale della storia letteraria (e non solo letteraria) dei paesi tedeschi. Che era poi anche il suo modo, se ben si guarda, di contribuire, dal proprio punto di vista, all'opera di interpretazione del nostro tempo e delle sue clamorose contraddizioni storiche. E si ricordi soprattutto la sua *Storia della letteratura tedesca medioevale*,

la cui stesura serrata e fluida ad un tempo si è forse giovata anche dell'esteriore obbligo espositivo. Ma altrettanto importanti sono, in questo ambito, la *Einführung in die Geschichte der altgermanischen und der frühdeutschen Dichtung, Heinrich von Morungen e il problema del Minnesang, La poesia dei Nibelunghi* (una trattazione che va dai canti germanici a Hebbel e a Wagner), *La sequenza mariana di Walther von der Vogelweide e la coscienza religiosa dell'età sveva*.

Altro centro della ricerca storica di Grünanger è dato dall'età di Goethe o per meglio dire da quei suoi aspetti che allo studioso pareva si inserissero come momenti di una sia pur confusa ricerca della presenza del divino nella storia: anche se a noi possono poi apparire più convincenti le concrete analisi, linguistiche e storiche insieme, della crisi di quell'età (*La crisi etico-religiosa dello Sturm und Drang e il titanismo cristiano di Lenz, Il linguaggio lirico del giovane Goethe, Il superamento del tragico nella fiaba di Goethe e Novalis, Das Problem der Theodizee im 5. Akt von Faust II, Vincenzo Errante interprete del Faust*).

Analogo interesse problematico animò il pluridecennale amore per la poesia e ancor più per la personalità di Hebbel, anche se allo studioso triestino non fu dato coronare con un'unitaria trattazione storica le disparate ricerche già portate avanti: e pensiamo soprattutto a *Il noviziato poetico di Federico Hebbel* e al primo volume critico di Grünanger: *Studi hebbeliani. Parte prima: Hebbel e lo spirito tragico del germanesimo*. Un volume, questo, tipico del più autentico modo di lavorare di Grünanger, in cui il filo dell'indagine principale rischia quasi di venir soffocato dal rigoglioso fiorire delle amplissime note e degli innumeri *excursus*. Un rischio, senza dubbio. Pure a noi sembra che proprio in queste indagini particolari si trovino forse alcune delle cose più vive della produzione critica di Grünanger, per ricchezza di dottrina e di idee e anche perché vi si sente circolare quel felice spirito didattico che formava tanta parte della sua personalità.

E, proprio per questo, vorremmo concludere queste righe di ricordo augurandoci che una prossima, terza edizione della *Storia* esca arricchita dell'apparato di note che al maestro triestino non fu più concesso dare lui stesso alle stampe.

LUCIANO ZAGARI

#### PUBBLICAZIONI RICEVUTE

- « ACME », vol. XV (1962).
- « Acta Philologica Scandinavica », vol. 25 (1962).
- « Annali dell'Università Cà Foscari », vol. I (1962).
- « Archiv für das Studium der neuen Sprache », Jhrg. 113 (1962) H. 3-6.
- « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprachen und Literatur », Jhrg. 84 1-3.
- « Bollettino Bibliografico della Camera dei Deputati », 1961 N. 1-6.
- « Bucknell Review » (1962), vol. X, 1-4.
- « De Nieuwe Taalgids », Jhrg. 55 (1962) H. 1-6.
- « Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte », Jhrg. 36 (1962) 1-4.
- « Durham University Journal » (1962), vol. LIV, N. S. vol. XXIII, 2.
- « Études Germaniques », 17<sup>e</sup> année (1962), N. 1-4.
- « Euphorion », Bd. 56 (1962) H. 1-4.
- « Germanisch-Romanische Monatsschrift », N. F. Bd. XII (1962) H. 1-4.
- « German Life and Letters », vol. XV (1962) 1-4.
- « Jaarboek van de koninklijke Vlaamse Academie voor Taal en Letterkunde Gent 1962.
- « JEGP » (Journal of english and germanic philology) vol.
- « Language Learning », vol. XII, N. 1.
- « Leuvense Bijdragen », 51, (1962) 1, 3, 4.
- « Manuscripta », 1962, 1-3.
- « Muttersprache », 1962, H. 1-10.
- « Neophilologus », 1962, H. 3, 4.
- « Niederdeutsches Jahrbuch », Jhrg. 85 (1962).
- « Philological Quarterly », 1962, H. 1-4.
- « Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society », vol. X, I, II.
- « The Rice University Studies », Vol. 48 (1962).
- « Sbornik Praci », 1962, N. X, XI.
- « Studia Germanica Gandensia », IV (1962).
- « Studies in English Literature 1500-1900 », vol. II, 1-4.
- « Studi Germanici », N. S. 1963.
- « The Review of English Studies » (1962), vol. XIII, N. S. 49, 50.
- « The Arts and Education », The British Council, 1962.
- « Tijdschrift van de vrije universiteit van Brussel », 1961-62, 1-4.
- « Verslalen en mededelingen van de koninklijke vlaamse academie voor taalen letterkunde-Gent », 1962.

- « Wirkendes Wort », Jhrg. III.  
 « Wissenschaftliche Zeitschrift der E. M. Arndt Universität », Jhrg. XI, 1962.  
 « Zeitschrift für Mundartforschung », Jhrg. XXIX (1962) H. 2-4.

- Arents, Prosper, *Cervantes in hat Hederlands*, Gent 1962.  
 Autenboer van E., *Volksfeesten en Rederijkers te Mechenen (1400-1600)*, Gent 1962.  
 Boutens P. C., *Verzamelde Werken* (7 voll.).  
 Bowmann Frank Paul, *Prosper Mérimée, Heroism, Pessimism and Irony* (Modern Philology, 66), University of California 1962.  
 Carmody, Francis J., *Y an Goll Jean Sans Terre. A Critical Edition with Analytical Notes* (Modern Philology, 65), University of California 1962.  
 Debiel Gisela, *Das Prinzip der Verfremdung in der Sprachgestaltung Bertold Brechts*, Bonn 1960.  
 Decker Henry W., *Pure Poetry, 1925-1930*, University of California 1962.  
 Dellers Walter, *Clemens Brentano. Der Versuch eines kindlichen Lebens*, Basel 1960.  
 Deblaere Albert, *De Mystieke Schrijfster Maria Petyt (1623-1677)*, Gent 1962.  
 Gadde E., *Stifters Nachsommer und der Heinrich von Ofterdingen*, Bonn 1960.  
 Grüters Walter, *Der Einfluss der norvegischen Literatur auf Thomas Mann 'Buddenbrooks'*, Bonn 1961.  
*Handbuch österreichischer Bibliotheken*, 1962. Leoben 27-29 September 1962, Wien 1963.  
*Handbuch österreichischer Bibliotheken*, 1963. Leoben I. I. 1963, Wien 1963.  
 Handschein Paul, *Wilhelm Martin de Wette als Prediger und Schriftsteller*, Basel 1958.  
 Hoffmann Charles W., *Opposition Poetry in Nazi Germany* (Modern Philology 67), University of California 1962.-  
 Jacobs A. M., *Carry van Bruggen. Haar Leven en Literair Werk*, Gent 1962.  
 Jacobson Ulf, *Phonological Dialect Constituents in the Vocabulary of Standard English* (Lund Studies in English 3), Lund 1962.  
*Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Göttingen 1962.  
*Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, hrsg. v. Detlev Lüders, Tübingen 1962.  
 Jankuhn Herbert, *Zur Lage von Sliesthorp und Sliavich mit einem Beitrag über die Runenschrift auf dem Kamm von Heidaby* von Wolfgang Krause, Göttingen 1963.  
 Kanes Martin, *Zola's la Bête Humaine. A Study in Literatur Creation* (Modern Philology, 68), University of California 1962.  
 Kirkner Berna, *Karl Gustav Carus, seine 'poetische' Wissenschaft und seine Kunsttheorie, sein Verhältnis zu Goethe und seine Bedeutung für Literaturwissenschaft*, Bonn 1962.  
 Kohn Hans, Schnitzler A., Weiniger Otto, Kraus Karl, *Aus dem jüdischen Wien des Jahrhundertwende*, Tübingen 1962.

- Laurenti Cervani Jole, *Considerazioni sulla 'Verwandlung' di Kafka*, Trieste 1962.  
 Lissen R. F., *Benamingen van onze Letterkunde in Encyclopedieën en Literaire Lexicons*, Gent 1962.  
 Meister Eckhart, *Die deutschen und die lateinischen Werke. Die deutschen Werke*, Bd. 5, Stuttgart 1963.  
 Novak Massimilian E., *Economic and the Fiction of Daniel Defoe* (English Studies 24), University of California 1962.  
 Passen Robert, *Toponymie van Kontich en Lint*, Gent 1962.  
 Quattrocchi Luigi, *La poetica di Lessing*, Messina-Firenze 1963.  
 Radivi - Radzio linguistico Filoloski 2, Zadar 1962.  
 Vermeersch A. P. L., *De Taalschat van Het Laat-Middelnerderlandse 'Kuerbouc Werveke'*, Gent 1962.  
 Vanderheyden Jan F., *Hervorming en Neo-filologie*, Gent 1962.  
 Waldschnid E., *Londoner Entsprechungen*, Göttingen 1962.  
 Wirz Jaques, *Die Gestalt des Künstlers bei E. T. A. Hoffmann*, Lörrach 1960.



PUBBLICAZIONI DEL SEMINARIO DI GERMANISTICA  
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI

1960-62

- U. Schwab, *Der Stricker, Tierbispel* (Altdeutsche Textbibliothek 54), Tübingen 1960.  
G. Manganella, *L'anglosassone e il sassone antico*, Napoli 1961.



---

*I Sigg. Collaboratori sono pregati di osservare attentamente le norme redazionali. L'opuscolo delle norme è inviato su richiesta.*

*Le pubblicazioni periodiche e non periodiche, inviate per cambio, recensione o omaggio, la corrispondenza e i manoscritti vanno indirizzati - se concernenti la Sezione germanica - unicamente al direttore della Sezione:*

Prof. Mario Gabrieli, Istituto Orientale, Napoli.

---

In vendita presso la Libreria Orbis Catholicus - Rappresentanza Herder,  
Piazza Montecitorio 117-121, Roma.