

ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

VII

NAPOLI 1964

INDICE

| | |
|--|--------|
| Bredsdorff E., <i>H. Chr. Andersen and Ch. Dickens</i> | Pag. 5 |
| Gabrieli M., <i>Echi di Ibsen e di Strindberg in Italia</i> | » 21 |
| Marbach J. U., <i>Beiträge A. v. Hallers zu Herders Anthropologie</i> | » 41 |
| Koch M. L., <i>Le ballate popolari scandinave e la letteratura norrena</i> | » 61 |
| Hall R. A., <i>P. G. Wodehouse and the English language</i> | » 103 |
| Honsza N., <i>Stefan Zweig und die dichterische Biographie</i> | » 123 |
| Schultze E., <i>Pamela e le sue origini</i> | » 143 |
| Sullens Z. R., <i>Neologisms in Donne's English poems</i> | » 175 |
| Manganella G., <i>Cristo e Satana</i> | » 273 |

Recensioni:

| | |
|---|-------|
| Santoli V., <i>Fra Germania e Italia</i> , Firenze, 1962 (A. M. dell'Agli) | » 283 |
| Görling L., 491, Stoccolma 1964 (M. Gabrieli) | » 284 |
| Bredsdorff E., <i>Henrik Pontoppidan og Georg Brandes</i> , I-II, Copenaghen, 1964 (M. Gabrieli) | » 286 |
| Gravier M.-Nord S. E., <i>Manuel pratique de langue suédoise</i> , Parigi, 1964 (M. Gabrieli) | » 288 |
| Scovazzi M., <i>Antiche saghe islandesi</i> , Varese 1963 (M. Gabrieli) | » 288 |
| Lupi S., <i>Poeti religiosi tedeschi del Seicento</i> , Milano, 1963 (A. M. dell'Agli) | » 289 |
| Kozielek G., <i>Friedrich Ludwig Zacharias Werner</i> , Wrocław, 1963 (K. Koczy) | » 292 |
| Tagliavini C., <i>Crestomazia germanica</i> , vol. I, Bologna, 1964 (G. Manganella) | » 294 |
| Becker G., <i>Geist und Seele im Altsächsischen und im Althochdeutschen</i> , Heidelberg, 1964 (R. Del Pezzo) | » 295 |
| Arntzen H., <i>Der moderne deutsche Roman</i> , Heidelberg, 1962 (N. Honsza) | » 296 |
| Heggers H., <i>Deutsche Sprachgeschichte - I - Das Althochdeutsche</i> , Monaco, 1963 (M. Grimaldi) | » 299 |
| Chinol E., <i>Saggisti inglesi del Settecento</i> , Milano, 1963 (E. Schulte) | » 299 |
| Maurer F., <i>Dichtung und Sprache des Mittelalters</i> , Berna e Monaco, 1963 (L. Mancinelli) | » 301 |
| Weber G., <i>Das Nibelungenlied</i> , Stoccarda, 1963 (L. Mancinelli) | » 303 |
| Schupp V., <i>Septenar und Bauform</i> , Berlino, 1964 (L. Mancinelli) | » 304 |
| <i>Elenco dei cambi</i> | » 307 |

Cambi's Annual

AIQN

SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

VII

ISTITUTO UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 1525
SEMINARIO IBERO-AMERICANO

NAPOLI 1964

HANS CHRISTIAN ANDERSEN AND CHARLES DICKENS *

Speaking of the unhappy time he spent at his school in Elsinore Hans Christian Andersen writes in his autobiography: "Charles Dickens has given us a description of poor boys' sufferings; had he known the times I lived through, what I felt and suffered, he would not have found it less miserable, nor less humorous to portray." There was something related in the life histories of Andersen and Dickens, and so it was not altogether surprising that they should feel drawn to one another before they ever met. Before he ever visited England Andersen wrote, in 1846, to an English critic who had tried to persuade him to come to England: "How dear do I not hold Bulwer, how fervently do I not wish to press Boz's (*i.e. Dickens's*) hand; when I read his books I often think: that have I myself experienced, that could I portray. . . As the wind whistles in his bell ropes, so have I often heard it on a cold, wet autumn day, and the cricket's chirp I know well from the warm corner in my parents' poor room."

During the years 1845-47, when translation after translation of Andersen's works began to pour out in England, Andersen was considered a great, exciting, newly discovered author—"the Dane"—whose popularity rapidly exceeded that of both Madame de Staël and Fredrika Bremer, the two foreign authors who, at the beginning of the 1840s, had aroused the most interest in England.

Andersen's Italian novel, "The Improvisatore", was translated into English in 1845 and became a great success, and later in the same year two more novels, "Only a Fiddler" and "O.T.", were also translated. The first English versions of Andersen's stories and fairy tales began to appear in 1847, and by the sum-

* Conferenza tenuta nell'Istituto Universitario Orientale di Napoli il 10 aprile 1964.

mer of that year no less than five different selections had been published. In addition also "A Poet's Bazaar" and Andersen's autobiography, "The True Story of My Life", and his "Picture Book without Pictures" appeared in English during 1846 and 1847. All the leading English journals had praised Andersen's genius, and there is plenty of evidence to show the impact he made at that time in literary circles in England. Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning discussed his works in their love letters, and Thackeray wrote to a friend: "And Hans Christian Andersen, have you read him? I am wild about him, having only just discovered that delightful fanciful creature."

Dickens, too, knew Andersen and his work, before they first met in 1847. In any case we know that he had read "The Improvisatore", "A Poet's Bazaar" and some of Andersen's fairy tales. "My father thought very highly of his literary work," wrote Dickens's son about Andersen in his memoirs. And when William Jerdan had persuaded Andersen to come to England in the summer of 1847 he wrote to him to say that he had just seen Dickens—"and no one will be more desirous to give you a warm welcome than he will be."

What I have to say about the friendship and its dissolution must therefore be seen against this background of mutual admiration in advance.

* * *

At the end of June, 1847, Andersen came to England for the first time in his life. To all his friends he had written that one of the highlights for him during his visit to England would be the meeting with Charles Dickens. In London Andersen discovered to his amazement that he was looked upon as the literary lion of the season, and so sought after by an entirely unliterary and snobbish English aristocracy that he required a completely unreasonable amount of time and strength to dine, sup and dance at the houses of dukes and lords, vying with one another in showing off this remarkable new discovery. But in these circles Andersen did not meet any English men of letters. "Dickens has written for *Punch*, so one mayn't speak to him," said the Hereditary Grand Duke of Weimar to Andersen in London.

The first meeting between Andersen and Dickens took place on July 16, 1847, at the house of Lady Blessington, Gore House, Kensington. She was a literary countess, frowned upon by many of her own class for moral reasons, but Dickens, who saw her frequently, came up to London to attend a dinner party which she gave in honour of the Danish writer. The meeting is described by Andersen in his memoirs in these words: "I was just writing my name and a few words in front of 'The True Story of My Life' when Dickens entered, youthful and handsome, with a wise and kind expression, and long, beautiful hair, falling down on both sides. We pressed one another by the hand, gazed in one another's eyes, spoke together, and understood one another. We stepped out on the balcony. I was deeply moved and happy by seeing and speaking to the one man among the living writers of England whom I loved most, and my eyes filled with tears. Dickens understood my love and admiration. Among my stories he mentioned 'The Little Mermaid', which had been translated by Lady Duff Gordon, in 'Bentley's Miscellany'; he knew also 'A Poet's Bazaar' and 'The Improvisatore'. I was placed near Dickens at the table, only Lady Blessington's young daughter sat between us. He drank my health ..."

On that occasion Dickens invited Andersen to come and have breakfast with him on August 1. But two days before, on July 30, Dickens wrote to Andersen to say that he had to cancel the invitation. For various reasons he could not move into his London house until the middle of August, when he hoped to see Andersen instead. On the following day Dickens called at Andersen's hotel in Leicester Square, found him away, and left a parcel containing the collected edition of his own works in 12 volumes, and in each volume he had written the words: "Hans Christian Andersen. From his Friend and Admirer, Charles Dickens". Though disappointed at not having been in when Dickens called, Andersen was very pleased with this present and immediately wrote a letter of thanks to Dickens.

On August 10 Andersen left for Scotland, from where he did not return before August 26. Andersen then only had a few days in London before leaving for Germany, but he had written in advance to his friend Jerdan to ask whether there would be any chance of seeing Dickens again—"my dear Dickens"—and Jerdan

had informed him that Dickens was staying with his family at Broadstairs in Kent.

On August 29, while Andersen was staying with Richard Bentley, his English publisher, at Sevenoaks, he sent the following note to Dickens:

My dear dear Dickens!

to morow I shall kome to Ramsgate, I hope you will giw yours Adresse in the Royal Oak Hotel, where I shall remane till the next morning, when I shall go by the stamboat to Ostende. I must see you, and thank you; that is the last flower for me in the dear England:

Your Admirer and true Friend for ever

Hans Christian Andersen.

Dickens's reply came immediately. He asked Andersen to come and have supper with him and his family the next day at five o'clock at Broadstairs and added: "When you come back to England—which you must take an oath today to do soon—I shall hope to see you often in my own house in London, where I have a few little pictures and so forth, that I hope may interest you. But wheresoever you are, believe me that I always am Your friend and admirer, *Charles Dickens.*"

Andersen came, and he enjoyed every minute of his stay with Dickens and his family. In the evening Andersen returned to Ramsgate, and when he came down to the quay at Ramsgate the next morning, there stood Charles Dickens to say goodbye. "He had walked from Broadstairs, to say Goodbye to me, and was in a green Scotch dress, and gaily coloured shirt, extremely smart English. He was the last person to shake my hand in England, promised, when he received a letter from me, to write how it was in England," wrote Andersen in his diary for August 31. "As the ship glided out of the harbour, I could see Dickens on the furthestmost point. I thought that he had left long ago. He waved his hat and finally raised one hand towards heaven. I wonder if he meant to say: we shall meet again aloft!"

After his return to Denmark Andersen wrote five new stories. "The Story of a Mother", "The Happy Family", "The Drop of

Water", "The Old House" and "The Shirt Collar", and in November, 1847, he wrote to his English publisher that he would like these five stories to be printed as a book in English before they ever appeared in Danish. For this edition, which Andersen gave the title "A Christmas Greeting to My English Friends", he wrote a special dedication to Charles Dickens, in which he said: "I feel a desire, a longing, to transplant in England the first produce of my poetic garden, as a Christmas greeting; and I send it to you, my dear, noble Charles Dickens, who by your works had been previously dear to me, and since our meeting have taken root for ever in my heart.—Your hand was the last that pressed mine on England's coast; it was you who from her shores wafted me the last farewell. It is therefore natural that I should send to you, from Denmark, my first greeting again, as sincerely as an affectionate heart can convey it."

In January, 1848, Dickens wrote to Andersen to thank him: "A Thousand Thanks, my dear Andersen, for your kind and dearly-prized remembrance of me in your Christmas book. I am very proud of it, and feel deeply honoured by it, and cannot tell you how much I esteem so generous a mark of recollection from a man of such genius as yours." The story Dickens liked best was "The Old House": "I read that story over and over again, with the most unspeakable delight." And he went on: "Come over to England again, soon! But whatever you do, don't leave off writing, for we cannot afford to lose any of your thoughts. They are too purely and simply beautiful to be kept in your own head."

The acquaintance between Andersen and Dickens had developed very quickly into a friendship, based on mutual literary admiration. But it was not evenly balanced. Dickens's letters are kind, full of sympathy, but have perhaps a suggestion of condescension in their tone. Andersen was warmed and deeply affected, realising that an event of great importance had occurred in his life.

* * *

During the next ten years Andersen and Dickens did not see one another, but I have been able to trace almost all the letters they exchanged during these years.

In September, 1848, Andersen's novel "The Two Baronesses" appeared in English, two months before the novel was published in Danish, and Andersen had arranged for a copy to be sent as a present to Dickens. As he received no reply Andersen wrote a letter to Dickens in April, 1849, to ask whether he had in fact received the book, and in a postscript he told Dickens that he was just about to leave for Stockholm and Finland.

Dickens replied on June 4, 1849: "My Dear and admired Andersen,—I send this hasty note across the water to you, to thank you for the delight your kind letter has given me, and assure you that you live, always fresh, in my remembrance. My wife and children entreat me to give their loves to you, and we all want to know when you are going to make us happier and better by writing a new book. We feel jealous of Stockholm and jealous of Finland, and we say to one another that you ought to be at home and nowhere else (unless in England where we should receive you most heartily) with a pen in your hand and a goodly pile of paper before you." Dickens went on to tell Andersen that he had found "The Two Baronesses" a charming book, and he assured him of his cordial sympathy, friendship and esteem.

Andersen received Dickens's letter during his stay in Sweden, but a whole year went by before he wrote back to Dickens. "You are so vividly in my thoughts that I often think I live in the same house with you, and therefore put off writing," he wrote in his letter, in which he particularly thanked Dickens for "David Copperfield", which he had read with great enthusiasm. "I long incredibly to see and speak with you."

In 1853 Richard Bentley published a collection of thirty new fairy tales by Andersen, entitled "A Poet's Day Dreams", and this book was again dedicated to Charles Dickens—"as a token of kind remembrance by his Danish friend and admirer *Hans Christian Andersen*."

In the summer of 1856 Andersen sent a letter to Dickens, to be delivered personally by a Danish friend. But Dickens happened to be away in France at the time, and so Andersen's letter was forwarded to him there. From Boulogne Dickens wrote a long letter to Andersen, in which he expressed his regret at not having been able to see Andersen's friend, for he would have been

delighted to have taken a hand that had lately been in Andersen's grasp. Dickens then went on: "And *you*, my friend—when are *you* coming again? Nine years (as you say) have flown away, since you were among us. In these nine years you have not faded out of the hearts of the English people, but have become even better known and more beloved, than when you saw them for the first time." Dickens suggested that Andersen should come for another visit: "You ought to come to me, for example, and stay in my house. We would all do our best to make you happy." Dickens went on to say that he was hard at work at "Little Dorrit" and that both his wife and his daughters would have been mortally offended if Andersen had suspected them of having forgotten him. "They say, that if you knew them half as well as they have for years and years known Tommelise or the ugly Duck, you would know better." And Dickens ended his letter by assuring Andersen, "that I love and esteem you more, than I could tell you on as much paper as would pave the whole road from here to Copenhagen."

Though Andersen was delighted to receive this letter he did not reply for nine months. When eventually he did write, in March, 1857, he told Dickens that he had taken up his suggestion and decided to go to England and stay with Dickens and his family—"for if you are not in London, then I shall not come to England, my visit shall be to you only."

This time Dickens replied at once, and he implored Andersen to come and stay with him in England. The Dickens family were going to spend the summer at their summer residence, Gad's Hill, 27 miles south of London, in Kent. "You shall have a pleasant room there with a charming view, and shall live as quietly and wholesome as in Copenhagen itself", Dickens wrote. If and when he wanted to go to London Andersen would always be welcome to use Dickens's London house in Tavistock Square. "So, pray, make up your mind to come to England," Dickens went on, and continued: "Little Dorrit at present engages me closely. I hope to finish her story by the end of this month, and that done you will find me in the summer quite a free man, playing at cricket and all manners of English open-air games." His letter ended: "Mind! you must not think any more of going to Switzerland. You must come to us."

Andersen at once accepted the invitation: "I am completely filled and thrilled with joy at the thought of being for a short time together with you, nay, to stay in your house and belong to your circle. You do not know how I appreciate it, how in my heart I thank God, you and your wife." But at the same time Andersen was worried because he felt that his English was so bad, and he thought he should express himself like a true Caspar Hauser. "Pray do not lose patience that in English I shall express myself so heavily and awkwardly."

At the end of May, 1857, Andersen's novel "To Be, or Not to Be?" was published in London, simultaneously with its publication in Copenhagen. The book was dedicated to Dickens "by his sincere friend *Hans Christian Andersen*."

At the same time Andersen left Copenhagen, and from Brussels he wrote to Dickens: "I am longing like a child to shake your hand, see you and yours for a short happy time. . . . My visit to England is in order to see you, to be mostly with you, and I reckon that you will have me with you a week or a fortnight, and that I shall not inconvenience you too much. . . ."

On the night of June 11, 1857, Hans Christian Andersen crossed the Channel from Calais to Dover—on his way to Charles Dickens.

* * *

Andersen stayed with Dickens from June 11 till July 15, i.e. for a period of five weeks. In my book "Hans Andersen and Charles Dickens. A Friendship and its Dissolution" (Cambridge, 1956) I have published for the first time the full text of Andersen's diary during those five weeks.

Andersen was received very cordially by both Dickens and his family, who took him to outings in the neighbourhood and also on several occasions to London, where he spent the night in Dickens's house. He was taken to see the Crystal Palace, where he attended a performance of Handel's "Messiah", and to various London theatres; twice he saw the Italian *tragedienne* Adelaide Ristori, in Montanelli's "Camma" and in "Macbeth". He also saw, together with the Dickens family, Shakespeare's "The Tempest" and Verdi's "La Traviata" (with the Italian singer Marietta Piccolomini as the guest star), and watched a special

performance in London, attended by Queen Victoria, of Wilkie Collins's "The Frozen Deep", in which Charles Dickens himself played the leading part. Unfortunately for him he missed the chance of hearing Dickens reading publicly, for the first time in London, his "Christmas Carol". In Dickens's house Andersen met Miss Burdett-Coutts, the wealthiest lady in England, at whose house he spent one night.

In most of his letters to his Danish friends Andersen was beaming with happiness. Everything was charming and harmonious, at least to begin with: "The family life seems so harmonious, and a young Miss Hogarth, who has been living in this house for many years, pours tea and coffee, plays with the young Misses Dickens and seems to be a most kind and cultured lady. Dickens himself is like the best in his books: affectionate, lively, cheerful and cordial." Mrs. Dickens he found "so mild, so motherly, so exactly like Agnes in 'David Copperfield'", and the daughters were "pretty, natural and talented".

But, as so often before, Andersen's happy mood did not last. He suffered from stomach trouble, toothache and fits of melancholy. And after a while he began to feel that neither Dickens's sister-in-law, Miss Georgina Hogarth, nor Dickens's children really liked him. On June 22 Andersen wrote in his diary: "Charles (*i.e. Dickens's eldest son*) was far from agreeable, and I returned in very bad humour which I could not conceal. This is the first disagreeable day in England." But it was not the last one! On June 27 he wrote about another of the sons, Walter Dickens and his friend: "Neither of them showed any interest or attention in helping me by taking a little of my luggage; they walked ahead. . . . I . . . had the feeling that no one sympathised with me. . . ."

And on the following day, during Dickens's absence: "I . . . feel myself a stranger among strangers; if only Dickens were here!" On June 29: "Miss Hogarth is not at all attentive, nor are the sons; there is altogether a great difference between the whole family and Dickens and his wife. Not in good spirits." On June 30: "The aunt (*i.e. Miss Hogarth*) quite decent; Dickens as always matchless. . . the daughters without thought for me, the aunt even less. Went to bed out of humour." On July 4, during a visit to the Bentley family, Andersen wrote: "Bentley's

sons and daughters extremely kind, more sociable and sympathetic than Dickens's children." On July 12: "Young Walter Dickens silly!" And on July 13: "My little friend (the musical genius) appeared casual and unfriendly towards me."

The picture is quite clear. Andersen felt happy and at ease with Charles Dickens and his wife, but he felt an unfriendly atmosphere from Dickens's sister-in-law and the children.

The question then remains: how did Dickens and his family look on Andersen? On this point some evidence is available which shows that from their point of view the visit was a complete failure. In fact, their feelings towards Andersen were far less friendly than he ever suspected.

Dickens's own attitude is, in some respects, very peculiar. Against the background of his cordial and pressing invitation to Andersen to come and stay with him, some of the things Dickens wrote *about* Andersen in letters to other friends sound most strange. There is no mistaking the condescending tone of Dickens's letter to Miss Burdett-Coutts, written about a week *before Andersen came to England*: "Hans Christian Andersen may perhaps be with us, but you won't mind *him*—especially as he speaks no language but his own Danish, and is suspected of not even knowing that . . ." Both Dickens and Miss Coutts knew perfectly well how awkwardly Andersen spoke the English language; but the surprising observation about him not even being able to speak his own native language—where did Dickens get that idea from? My guess is that he got it from Mrs. Mary Howitt, Andersen's first English translator, who had turned violently against him after having failed to get a monopoly on him. It is probably to her Dickens refers in another letter to Miss Coutts, written after Andersen had stayed with him for a month: "We are suffering a good deal from Andersen. . . . I have arrived at the conviction that he cannot speak Danish; and the best of it is, that his Translatress declares he can't—is ready to make an oath of it before any magistrate."

No one can blame Dickens for writing that they were suffering a good deal from Andersen—for Andersen was well known to be a trial to those about him. And a few incidents during Andersen's visit to Dickens will show how demanding and self-centred he could be. Sir Henry Dickens, Charles Dickens's son,

who was eight years old when Andersen visited his father's house, wrote in his memoirs: "On the first morning after his arrival . . . he sent for my eldest brother to shave him, to the intense indignation of the boys; and with the result that he was afterwards driven every morning to the barber's at Rochester to get the necessary shave." On June 29 Andersen's novel "To Be, or Not to Be?" received a very unfavourable review in "The Athenaeum", and poor Andersen was in despair—and to make things worse, Dickens happened to be away on that day. But Dickens returned on the following day, and what happened is described in Andersen's own words: "Dickens came home only next day. I told him of it, and he took me in his arms, pressed a kiss upon my cheek and spoke most kindly, bade me feel how immensely much Gold had given me, how great was my vocation—these are his words, which I repeat; he bade me, like himself, never read newspaper notices; 'they are forgotten in a week, but your book will live!' We walked up Gad's Hill, he scratched with his foot in the sand. 'This is criticism,' he said, and stroked over it with his foot: 'Gone!—But that which God has given you, that will remain!'"

After Andersen's departure, Dickens wrote to William Jerdan about him: ". . . whenever he got to London, he got into wild entanglements of cabs and Sherry, and never seemed to get out of them again until he came back here, and cut out paper into all sorts of patterns, and gathered the strangest little nosegays in the woods. His unintelligible vocabulary was marvellous. In French or Italian, he was Peter the Wild Boy; in English, the Deaf and Dumb Asylum. My eldest boy swears that the ear of man cannot recognise his German, and his translatress declares to Bentley that he can't speak Danish!—One day he came home to Tavistock House, apparently suffering from corns that had ripened in two hours. It turned out that a cab driver had brought him from the City, by way of the new unfinished thoroughfare through Clerkenwell. Satisfied that the cabman was bent on robbery and murder, he had put his watch and money into his boots—together with a Bradshaw, a pocket-book, a pair of scissors, a penknife, a book or two, a few letters of introduction, and some other miscellaneous property.—These are all the particulars I am in condition to report. He received a good many

letters, lost (I should say) a good many more, and was for the most part utterly conglomerated—with a general impression that everything was going to clear itself up *tomorrow*."

The memoirs of two of Dickens's children also provide some evidence of what the family thought of Andersen. Sir Henry Dickens calls him "a lovable and yet a somewhat uncommon and strange personality" and describes him as "decidedly disconcerting in his general manner, for he used constantly to be doing things quite unconsciously, which might almost be called 'gauche': so much so that I am afraid the small boys in the family rather laughed at him behind his back; but so far as the members of the family were concerned, he was treated with the utmost consideration and courtesy."

Dickens's daughter, Mrs. Kate Perugini, summed Andersen up in harsher words: "He was a bony bore, and stayed on and on." And she related how, after Andersen's departure, Dickens himself could not resist the temptation of writing on a card which he stuck up over the dressing-table mirror: "Hans Andersen slept in this room for five weeks—which seemed to the family AGES!"

It is quite safe to say, therefore, that Dickens and his family were not nearly so pleased with Andersen's visit as he was to be their guest. The reasons for this are manifold.

First there are, as I have said, various things which suggest that, for some reason or other, Dickens had become prejudiced against Andersen even before he arrived. Obviously Andersen's bad English must be partly to blame. Andersen's incredible egotism, his constant anxiety, his frequent fits of irritability—in short, all the peculiarities which at times cause even his best friends in Denmark to lose patience with him—were naturally a contributing factor. Secondly, it also happened that Andersen came to Dickens at a most inconvenient moment. "You will find me in the summer quite a free man," Dickens had written to Andersen from Boulogne; but immediately before Andersen arrived Douglas Jerrold, one of Dickens's friends, died, leaving a penniless widow and some children behind, and Dickens was therefore in a feverish activity arranging recitals, amateur theatricals, etc., on behalf of the Douglas Jerrold Family Fund. Furthermore, the relationship between Dickens and his wife was not very happy at that time, even though the final reason for

their separation did not appear till a month after Andersen had left Dickens's house. And last but perhaps not least significant, Andersen stayed far too long with Dickens. In the letter he wrote to Dickens just before he arrived he spoke of staying for a week or a fortnight—and Dickens himself obviously reckoned with a fortnight's stay—but Andersen stayed for five weeks.

But the ultimate reason for the failure is undoubtedly that Andersen and Dickens were much too different persons for any real friendship to exist between them. Dickens could be sentimental in his books but never in private. Among his friends he was boyish and playful. Andersen's humour, which is so obvious in his books, was less obvious in his relationship with others, and in a foreign language it could hardly fail to vanish. With his exceedingly strong emotional nature Andersen must often have appeared sentimental; to see him cry over an unfavourable criticism in a journal must have seemed unmanly and undignified to a person like Dickens, who did not give a fig for reviews. Andersen loved and admired Dickens more than ever when he left England; Dickens's feelings, already considerably cooler before his guest arrived than his letters would indicate, had cooled even more when the guest had finally departed, after the five long weeks.

One thing must be said to Dickens's credit, however. Andersen's diary proves that never on a single occasion did he notice the slightest sign of irritation in his host. On the contrary, whenever Andersen felt miserable or neglected or ignored, or when he was in despair over an unkind review, Dickens alone could cheer him up again. When Andersen was alone with the rest of the family, while Dickens was away, he might be miserable and feel sorry for himself. But as soon as Dickens returned the sun shone once again. In spite of all his many duties and worries Dickens was, at least outwardly, an excellent host who never for a single moment let his guest feel that he had outstayed his welcome.

* * *

On August 1, 1857, Andersen wrote a long letter to Dickens, full of profound gratitude: "My visit to England, my sojourn with you, is a highlight in my life; therefore I stayed so long;

therefore it was so hard for me to say goodbye. . . . I realised every minute that you were good to me, that you were pleased to see me and were my friend. . . . I realise that it cannot have been at all easy for the whole circle to have in its midst for weeks such a one as spoke English as badly as I, one who might seem to have fallen from the clouds. Yet how little was I allowed to feel it." He finished his letter with these words: "Forget in friendship the dark side which proximity may have shown you in me. I would so much like to live in good remembrance by one whom I love as a friend and brother."

This letter is a moving evidence of how sincere and deep were Andersen's feelings for Dickens. With a surprising perspicacity he put his finger exactly on the spot where irritation might be understandable and natural, and begged Dickens to forget all such and think only of that which might bind them together.

Andersen is known also to have written a second letter before he received a reply from Dickens. Dickens's letter is both friendly and chatty, but slightly patronizing and condescending. Andersen replied immediately with another long and cordial letter: "My heart clings so fervently to you, and I still hear, with thankfulness, the gentle and kind voice in which your dear wife told me many times that I was really welcome to you all, that you were glad to have me there.—I always feared that you might become tired of me, the stranger, who could not speak the language correctly. With such a feeling one has ears and eyes at one's fingertips, yet I felt and understood that husband and wife had, in this respect also, one soul and one thought. God bless you for it!"

But to this letter from Andersen, written in September, 1857, Dickens did not reply, nor did he ever reply to *any* of Andersen's subsequent letters! Andersen kept on sending his books to Dickens, and he wrote several letters, including two letters of introduction for two of his Danish friends, but neither books, photographs nor letters were able to break Dickens's silence. And in the end Andersen gave up writing altogether. The correspondence between Dickens and Andersen was definitely over! In the final edition of his autobiography Andersen writes about his relationship with Dickens: "Later, letters came more seldom, in the last few years none at all.—'Done with! done with! and that's what happens to all stories!'"

There is obviously no question of any definite *break* between Andersen and Dickens ever having taken place—on the contrary, in the last letter Dickens sent Andersen he wrote in a very friendly manner and promised to write again: "When I come back, I will write to you again." But he never did.

A lengthy pause in the correspondence had occurred previously; but the fact that Dickens went on leaving letter after letter from Andersen unanswered calls for an explanation. All English Dickens scholars have found that explanation in the fact that Dickens became fed up because Andersen pestered him with letters of introduction for his Danish friends. "Many were the strangers who arrived on the Dickens doorstep with letters of introduction signed by Hans Christian Andersen," writes Una Pope-Hennessy in her biography of Dickens. But the number of people Andersen furnished with letters of introduction over a period of more than ten years amounted to five, and Dickens saw none of them.

I believe that the *real* explanation has been completely overlooked by all English Dickens scholars. After his return to Denmark Andersen wrote a series of articles entitled "A Visit to Charles Dickens in the Summer of 1857", and these articles were printed in the Copenhagen paper "Berlingske Tidende". In Denmark they did not appear in book form until 1868, but in Germany they were included in a book published at Leipzig in 1860 under the title "Aus Herz und Welt". This *German* book was reviewed in "Bentley's Miscellany," a journal previously edited by Dickens himself, and in this review Andersen was taken to task for "the way in which he had betrayed private confidence." It seems very likely that Dickens should have seen this review in "Bentley's Miscellany", and *this* may well have made him angry, especially because it came at a time immediately after his marriage had broken up. Against *that* background he may not have liked the idea of having his idyllic family life nicely described to the public at a time when it was common knowledge that the "idyll" was long since shattered. Dickens might have felt that Andersen was betraying his confidence as a guest by exploiting a private visit as "material" for publication. Thanks to the manner in which "Bentley's Miscellany" hypocritically exploited Andersen's little harmless sketch, while

at the same time blaming him for writing it, this sketch may well have been interpreted by Dickens, whose nerves were certainly overwrought at that time, as if Andersen had taken publicly Mrs. Dickens's part, and it is a well known fact that Dickens broke off his relations with any previous friend who spoke up for Mrs. Dickens.

Charles Dickens died in June, 1870, and two days after his death Andersen wrote the following entry in his private diary: "On the evening of the 9th Charles Dickens died, I read this evening in the newspaper. So we shall never see one another more on this earth, nor speak together. I shall not have any explanation from him as to why he did not answer my later letters." And to some friends he wrote about Dickens: "His writings have filled me and he himself encouraged and strengthened me."

* * *

Hans Christian Andersen and Charles Dickens—two of the greatest and most widely read authors of the 19th century—met in mutual admiration of each other's genius. Of that which they had in common, poverty and hardship in which they both grew up, they did not speak; and the friendship which developed between them was unequal; for the one gave himself entirely and without reserve to it, whereas the other, impulsively and for short periods, might give a strong impression by word and deed, of an affection and admiration which did not, in fact, go very deep. Both were of the true artistic temperament, but they expressed themselves so differently that the more one approached the other, the more the other drew back.

And yet the story of their friendship is no tragedy. For a time it fascinated Dickens, and it gave Andersen much happiness as long as it lasted, for it brought him near to the author whom he admired more than any other of his own time.

ELIAS BREDSORFF

ECHI DI IBSEN E DI STRINDBERG IN ITALIA

Tracciare qualche linea d'una storia della fortuna di Ibsen e di Strindberg in Italia, raccogliere e vagliare alcune delle più significative testimonianze di critici e di drammaturghi, rinvenire eventuali motivi, temi, tendenze del gusto riferibili all'arte ibseniana e strindberghiana: ecco quanto qui ci si propone.

Com'è noto la drammaturgia di Ibsen compare sull'orizzonte italiano nella tarda temperie veristica di fine-Ottocento. Quando cioè il verismo, malgrado molteplici risonanze storiche polemiche critiche e artistiche, sembra scaduto a documentaria e aneddótica curiosità regionalistica. Né De Sanctis, che ne intese il profondo significato e, col dovuto discernimento, ravvicinò Zola a Manzoni, né Capuana, che tentò di dar risalto all'originalità del Verga dei *Malavoglia*, sulla linea dell'alto esempio manzoniano, né il Verga stesso, che nel 1884 con *Cavalleria rusticana* pur conobbe un effimero trionfo teatrale, bastarono a vincere l'ottusità e l'indifferenza della critica e del pubblico italiani, assai più sensibili alle blandizie decadentistiche di D'Annunzio e di Fogazzaro.

In Italia il teatro specialmente era stato tutto, sin dagli inizi dell'Ottocento, d'imitazione francese (Hugo e Dumas padre, Dumas figlio, Augier e Sardou); e più ancora lo fu con l'avvento del naturalismo di Zola, di Becque e del *Théâtre libre*. Non a caso proprio Luigi Capuana tradusse (dal francese) *Casa di bambola*, il primo dramma ibseniano presentato al nostro pubblico¹.

S'iniziava così anche in Italia, come già in Francia, un'opera di mediazione e divulgazione ibseniana non immune da equivoci e fraintendimenti².

¹ Il 9 gennaio 1891 al Teatro dei filodrammatici di Milano, trad. da L. Capuana, M. Kantorowitz, Milano 1894 (ma stampato per la prima volta nel giornale teatrale romano «Carro di Tespi», 24 gennaio 1891 e sgg.).

² Secondo fonti francesi (A. Dikka Reques, *Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française, 1889-1901*, Parigi 1930, p. 36) già nel 1892 l'An-

Sintomatico, anzitutto, che, qui come lì, l'Ibsen più apprensibile e prima tradotto fu l'autore dei drammi borghesi, il riformatore sociale e il « filosofo » morale. L'artista, il suo noviziato letterario, i suoi presupposti intellettuali restavano ancora in ombra. Che meraviglia dunque se, malgrado le personali doti di singoli attori come la Duse e lo Zacconi, nascesse attorno a Ibsen un contrasto di opinioni, un dibattito tanto inconsistente quanto sfasato? Persino la più colta borghesia del suo paese, per non dire altri, aveva in gran parte frainteso e ripudiato i drammi rappresentati in Norvegia fra il '70 e l'80.

All'apparire di Ibsen, se alcuni, sull'esempio di Jules Lemaître¹ risfoderarono il quasi centenario mito classicistico delle nebbie del Nord, ingrate alla logica e alla chiarezza latina², altri³ videro in lui il sottile dialettico educato sulla grande filosofia germanica dell'Ottocento a ragionare e discettare in « drammi d'idee ».

Positivisti lombrosiani e antipositivisti s'impadroniscono subito del drammaturgo norvegese per le loro divagazioni d'antropologia criminale o di filosofia spiritualistica, cui le clamorose accuse di Max Nordau contro i « degenerati » Ibsen e Wagner, Tolstoj e Nietzsche davano risalto d'attualità. Da una parte troviamo così gli scienziati, i penalisti, i sociologi come Michele Longo⁴ e Scipio Sighele⁵ che s'adoperano a trasformare il teatro d'Ibsen in una pittoresca galleria di casi clinici (« Hjördis è il

toine avrebbe messo in scena *Spettri* al Manzoni di Milano, con notevole successo. Del « poco buon successo » scenico di Ibsen proprio in quegli anni ci parla invece B. Croce (*Letteratura moderna scandinava*, Trani 1892, p. 4; e *Letteratura della Nuova Italia*, Bari 1914-15, IV, pp. 318 sgg.

¹ *Les contemporains. Études et portraits littéraires*, Parigi 1919, IV, p. 258.

² A. Boccardi, *La donna nell'opera di Ibsen*, Milano 1893, pp. 51 sg.: « La scena italica non è fatta per le pallide sfingi del Nord... ecc. »; O. Cenacchi, *Vecchi motivi di critica*, Bologna 1905, pp. 256 sgg.

³ G. Giacosa giudicava Ibsen più abile nel ragionare che nel rappresentare (I. Sanesi, *La Commedia*, Milano 1954³, I, p. 424; secondo D. Oliva nella pref. a *L'utopia* di A. Butti (Milano 1894, pp. XXIII sgg.) lo scrittore milanese riconosceva tutto il suo debito verso il dialettico Ibsen, autore dei « drammi d'idee »; B. D'Emilia, *L'opera di E. Ibsen*, Roma 1900 pp. 8, 44 sgg.; G. M. Scaglione, *Ibsen, studio critico*, Napoli 1895, pp. 61-65. A proposito di un generico articolo ibseniano di P. Orano sulla *Nuova Antologia* v. A. Gramsci, *Gli intellettuali e la organizzazione della cultura*, Torino 1955, p. 190.

⁴ Schiller, *Ibsen. Studi di psicologia penale*, Torino 1902, pp. 64 sgg.

⁵ *La donna nel teatro di Ibsen*, Milano 1913, *passim*.

tipo primitivo della donna delinquente... Osvaldo un degenerato... il vecchio Werle un criminale truffatore... Hedda Gabler una nevrotica delinquente ecc. ecc. »); dall'altra i letterati idealisti più bene intenzionati che bene informati come L. M. Schiavi¹ e G. Piazzi², F. Saggese³, A. Cervesato⁴, L. Alfieri⁵, C. De Simone Minaci⁶ che s'affannano a difendere il restauratore dei valori spirituali, perfino ricorrendo a inconcludenti paragoni con Carducci e con Bovio!

Ma gli uni come gli altri muovono dalla mediazione culturale della Francia, dagli studi e dalle traduzioni francesi, o dalle italiane su quelle ricalcate. Così, se già in un dotto ottocentesco come A. De Gubernatis⁷ si sentiva subito la presenza di X. Marmier, ora s'avverte in tutti la falsariga dei Prozor, dei Tissot e dei Doumic⁸, che, con anticipo sugli italiani, avevano provveduto ad acclimatare Ibsen in Francia.

Pure non mancano le voci indipendenti. Anzitutto quelle di due studiosi professionali, di due filologi, di ben diverso ingegno certo, ma di fermo giudizio e di non comune sensibilità estetica: Cesare De Lollis e Guido Villa.

Entrambi lessero Ibsen in traduzione tedesca, ma portarono nella loro indagine, oltre al metodo critico appreso da insigni maestri, una cultura aperta a orizzonti europei e, almeno uno dei due, un'esperienza ricca di originali risultati scientifici. Se il loro contributo agli studi ibseniani è del tutto marginale, resta però degno di nota che due studiosi non nordici, ancor vivo Ibsen, individuavano, pur attraverso il velo della traduzione, alcuni tratti salienti della sua arte.

¹ *Ibseniana*. Roma 1903, pp. 1-23.

² *Il simbolismo ed Enrico Ibsen*, Milano 1895, pp. 32 sgg.

³ *Ibsen*, Napoli 1904, p. 22.

⁴ *Il « Borkman » di Ibsen e la tragedia greca*, Torino 1895, pp. 5-35.

⁵ *Idee e figure del teatro ibseniano* in *Il Mannello*, Salsomaggiore 1909, pp. 4 sgg.

⁶ *Gli interpreti del simbolismo ibseniano in Italia*, Firenze 1912, p. 3.

⁷ *Teatro scandinavo* in *Storia del Teatro drammatico*, Milano 1883, pp. 547-556.

⁸ Ancora nel 1914 i modelli francesi dominano la traduzione o retroversione italiana della lirica di Ibsen di P. Ottolini, con pref. dello scapigliato e futuristeggiante G. P. Lucini, *Poemetti e liriche*, Lanciano; e nel 1922 Cesare Levi discorre ancora di Ibsen filosofo morale (*Nuovo della Sera*, Firenze, 10-1).

Il breve saggio di de Lollis sull'ultimo dramma d'Ibsen è tutto una rivendicazione del suo valore poetico al di là d'ogni interpretazione concettualistica: la titanica tensione dei protagonisti verso l'impossibile felicità, il senso vano della colpa, il significato dell'antitesi funzionale e spirituale tra le due coppie Rubek - Irene e Ulfheim - Maja sono illustrati con sicuro intuito e con piena cognizione dei motivi conduttori dell'arte ibseniana. L'autore si sofferma specialmente a studiare la nuda essenzialità della tarda simbologia dell'Ibsen, preludente all'espressionismo drammatico, ma non manca, al tempo stesso, di rilevare come il simbolo qui più d'una volta si affermi « a scapito della perspicuità »¹.

Anche l'altro studioso italiano vede in Ibsen soltanto l'artista, il poeta della libertà e della verità², tanto diverso e più alto sia degli imitatori tedeschi, francesi e italiani come Hauptmann e Sudermann, De Curel, Giacosa e Butti, sia dei fabbricatori di drammi a scopo educativo e sociale come Augier e Dumas³. La parte più interessante del breve lavoro del Villa è quella che delinea lo svolgimento ideale del drammaturgo, il suo nascosto travaglio che si riflette nella nuova densità della costruzione dialogica, e, da ultimo, la nuda forza dell'espressione poetica. « Ed è questo - egli conclude - uno dei motivi principali che impediscono ai drammi dell'Ibsen di divenire presso di noi popolari... Nel teatro francese e italiano la forma è più ricca e più letteraria... per ciò vidi cadere tra i motteggi del pubblico *La donna del mare*, lavoro pur così ricco di vera e intensa poesia »⁴.

* * *

Come si vede non mancarono dunque né i motteggi del pubblico né le incomprensioni degli uomini di cultura, anche se attirati dalle sublimità e tragicità dei temi ibseniani. Pure le testimonianze dei più attenti critici teatrali del primo Novecento.

¹ *Il nuovo dramma di Ibsen « Quando noi morti ci destiamo »*, Nuova Antologia, Roma, 1° marzo 1900, pp. 307-316. Non è certo da scandalizzarsi se un forse comprensibile lapsus occorre al diligentissimo De Lollis nel paragonare Ibsen a « un leone che, rotta la vecchia gabbia della patria svedese (sic), è piombato nel cuor dell'Europa a turbarne coi suoi ruggiti i sonni ».

² *I drammi di Enrico Ibsen*, Bellinzona 1900, pp. 22 sgg.

³ Op. cit., p. 12.

⁴ Op. cit., p. 42.

da Domenico Oliva¹ a Luigi Tonelli², da Guglielmo Emanuel³ a Marco Praga⁴ ci mostrano che anche da noi il dramma del norvegese cominciava « a venir considerato non già come un'oscura e misteriosa rappresentazione di riposte verità, fatta per simboli di carattere esoterico, bensì come mirabile rappresentazione di crisi di coscienza, di evoluzioni di stati d'animo »⁵. Non meno del testo la messinscena veniva ora analizzata con maggior ponderatezza. Non che si avvertisse la goffaggine di certi calchi scenotecnici (per esempio nella *Fine d'un ideale* del Butti) o la totale inadeguatezza d'interpretazione del sottile simbolismo ibseniano; ma c'era già chi censurava gli eccessi naturalistico-patologici di Zacconi nella parte di Osvaldo e l'enfasi « monocroma »⁶ della Duse in quella di Hedda Gabler. In realtà nell'ardente e caotico travaglio morale che precedette e seguì il primo conflitto mondiale, l'arte ibseniana trovò profonda risonanza nell'animo di singoli italiani, ansiosi d'interpretare quel dramma dell'umanità e le sue implicazioni ideali in termini di crisi di valori. Uomini come Scipio Slataper e Piero Gobetti sentirono tutta l'aspra grandezza di Ibsen quale lievito di rinnovamento morale e politico in netta antitesi ai deliri irrazionalistici del loro tempo; altri come Benedetto Croce e Giuseppe Gabetti diedero maggior risalto all'artista che al moralista.

Il triestino Scipio Slataper meditò a lungo su Ibsen e su di lui scrisse un libro⁷ che ancora oggi, a distanza di mezzo secolo,

¹ A. Butti, *L'utopia* cit., prefazione.

² *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia*, Milano-Palermo-Napoli, 1913, pp. 314-317.

³ Già nel 1913 in una corrispondenza da Londra (*Corriere della Sera*, 4 aprile) esortava a tradurre in italiano i drammi giovanili dell'Ibsen, per esempio *I pretendenti alla corona*, in cui ravvisava una forza drammatica veramente shakespeariana.

⁴ *Cronache teatrali*, Milano 1922, p. 117, 1923; pp. 274 sgg., 1929; pp. 69, 166-167.

⁵ Tonelli, op. cit., p. 314.

⁶ De Simone Minaci cit., pp. 4, 6-7.

⁷ *Ibsen*, Firenze 1944². Lavoro che, ultimato già nel 1914, uscì postumo nel 1917 a cura di A. Farinelli; ed è certamente il maggior titolo di merito di quest'ultimo nel campo degli studi ibseniani. Il volumetto da lui dedicato al norvegese (*La tragedia di Ibsen*, Bologna 1923) non è infatti che un'ultramantica parafrasi del libro di Slataper.

serba intatta la sua validità critica e stilistica. Il dualismo ibseniano fra volontà eroica e fragilità umana fu rivissuto da Slataper con congeniale intensità, ma anche con assoluta consapevolezza critica. Capì subito, lui conoscitore della letteratura tedesca, che l'arte di Ibsen non andava confusa col titanismo oratorio dei Kleist e degli Hebbel¹; ne rivisse i profondi e complessi motivi ideali, l'antitesi segreta tra coscienza ed inconscio, l'ansia di verità al di là dell'astratto moralismo e delle tentazioni nichilistiche; ma di Ibsen avvertì, anche, la passione etica devastatrice, annientatrice d'ogni amore e d'ogni gioia di vivere: « Egli non conosce che un'idea centrale, un fondamentale dissidio di verità e bugia, coraggio e pusillanimità, individuo e società, gioia e dovere gretto... Leggendo, rileggendo, tornando a rileggere Ibsen, a un tratto vi prende una smania indicibile: aria! sangue! Riprendete Shakespeare²!». Così scriveva Slataper, alla vigilia di affrontare la morte in guerra.

Con il saggio di Benedetto Croce — che, esortato da A. Ch. Leffler, aveva letto il drammaturgo norvegese, in tedesco³ — l'esegesi di Ibsen fa un decisivo passo avanti; sia perché, con esemplare chiarezza metodologica, richiama i divaganti commentatori e interpreti dal biografismo, sociologismo e misticismo alla realtà testuale, sia perché per la prima volta dà una congruente definizione di quest'arte. Inserito nel contesto estetico-critico d'una discriminazione tra poesia e non poesia, eppure non appesantito da digressioni dottrinali, il saggio di Croce respinge, in larvata polemica con Shaw, i vari tentativi di fare dell'Ibsen un moralista o un oscuro e involuto filosofo, ne adombra la personalità intellettuale e poetica mediante un'appassionata caratterizzazione dei personaggi drammatici (« protesi nell'aspettazione, divorati dalla

¹ J. Höslle, *Slataper e la letteratura tedesca*, in « Riv. Lett. Mod. Comp. », Firenze, 3-4 (1957), p. 223.

² Op. cit., pp. 216-217.

³ *La critica*, 20 gennaio 1921, ristampato in *Poesia e non poesia*, 1923, pp. 291-306. Basta ricordare a questo proposito le parole che il miglior biografo di Ibsen, Halvdan Koht premetteva anche alla seconda edizione del suo fondamentale libro sul poeta norvegese (*Henrik Ibsen, Eit Diktarliv*, Oslo 1954, I-II): « Det har vori mange som ville gjera han til noko anna enn diktar... til tenkar eller filosof, til samfunns-kritikar og samfunns-reformator... Det var diktar, og berre, berre diktar han måtte vera ».

brama dello straordinario, dell'intenso, del sublime, dell'inconsequibile»¹, per dar soprattutto rilievo all'ambivalenza di questa arte (capace di « rappresentare insieme la brama dello straordinario e il peccato che la corrode ») potentemente unitaria malgrado l'apparente varietà dei suoi temi.

Spiritualmente vicino a Slataper per il rigorismo etico e aperto insieme alle idee estetiche di Croce, anche Piero Gobetti sentì in Ibsen l'anticonformista, il ribelle che in disperata polemica col suo tempo aveva smascherato le ipocrisie e le illusioni del secolo progressista. Ma l'impegno politico di Gobetti nella sua lotta alla borghesia italiana acquiescente al fascismo, lo portò forse a sottolineare unilateralmente l'aristocratico pessimismo dell'arte ibseniana. L'Ibsen che aveva additato ai propri connazionali l'eroismo dell'Italia risorgimentale, non poteva, per lui, essere « popolare »² in una tanto diversa Italia, se non nel senso di venire frainteso e volgarizzato da Zacconi; « partito per rinnovare il mondo, Ibsen ha trovato Dio nella solitudine del suo pessimismo e nella rinuncia a tutte le speranze presenti e future »³. Così, riecheggiando solo i motivi che s'accordavano con la sua fiera intransigenza civile, Gobetti risolveva il mondo spirituale del norvegese nell'insanabile dissidio fra sogno e realtà.

Non esce dal circoscritto ambito del saggio critico il contributo di Giuseppe Gabetti agli studi ibseniani⁴. Ma ora per la prima volta la critica militante italiana affronta direttamente il testo originale sulla base d'una conoscenza di prima mano della letteratura norvegese e dei suoi presupposti storici e sociali. Benché autodidatta in questo campo, Gabetti s'accostava a Ibsen con una larga esperienza di studi germanistici che vanno da Platen a Goethe, da Nietzsche a Lenau, da Jacobsen a Fröding e con un gusto per la poesia educato alla lezione crociana.

Fu Gabetti fra i primi in Italia a sentire nel *Peer Gynt* non solo l'antitesi tragica del *Brand*, ma una polifonica e inebriante poesia della vita e della natura: frutto supremo dell'esperienza

¹ Op. cit., p. 291.

² *Ritorno a Ibsen* (1925) in *Opera critica*, Torino 1927, II, p. 13.

³ Op. cit., p. 21.

⁴ *Ibsen in L'Europa nel secolo XIX*, Padova 1926; l'articolo omonimo nella *Enciclopedia Italiana; Immagini di Ibsen in Italia*, Roma 1942.

italiana del norvegese; e come fu tra i primi a dar risalto ai valori simbolici del dramma *Spettri* si a lungo oscurati dalla pesante carica polemica di quel lavoro (che anche Slataper fraintese¹) così seppe ben cogliere il tono leopardiano del *Rosmersholm* e l'ispirazione elegiaca degli ultimi drammi, in cui l'ombra del passato non è solo fato di dolore, ma anche illusione di rinascita giovinezza.

Da tale sua adesione ai testi non nacque alcuno studio stilistico o linguistico, né alcun approfondimento di questo o quel particolare problema dell'arte ibseniana, alla quale Gabetti dedicò infondo solo un momento della sua attività di critico estetico-psicologico. Ma nel ritratto da lui tracciato, la figura di Ibsen, sottratta al biografismo esterno della critica erudita come alle elucubrazioni della critica ideologica, acquista fermo rilievo — malgrado talune note insistenti ed eccessive — nel quadro del nichilismo postromantico europeo.

Quanto è stato poi sporadicamente scritto su Ibsen in Italia negli ultimi trent'anni si rifa in sostanza all'interpretazione critica, che da Slataper va a Croce e a Gabetti. Ciò vale per il capitolo dedicatogli da Silvio d'Amico nella *Storia del teatro drammatico*² come per il giornalistico ritratto di Bacchelli³, per il serio schizzo di Ojetti⁴, come per la modesta monografia di I. Vitaliano⁵ e per il solido studio biografico-critico di Mario Apollonio, condotto sui testi originali⁶.

Del resto anche il flusso e riflusso delle mutevoli mode letterarie del turbinoso Novecento ha inciso sulla fortuna di Ibsen. Malgrado la testimonianza di qualche buona traduzione dall'originale⁷, l'interesse per il grande drammaturgo è andato gradata-

¹ Op. cit., pp. 222-223.

² Milano 1939-40, vol. III.

³ *La fiera letteraria*, 25 marzo 1928 (« Ibsen tradito »).

⁴ *Cose viste*, IV, 25 marzo 1928.

⁵ *Enrico Ibsen e il Peer Gynt*, Milano 1928. A titolo di parodistica curiosità ricordiamo il libro del prof. Alberto Foschini (*Il teatro di Ibsen*, Napoli 1936), che, per l'ignoranza dei fatti e la confusione delle idee (v. pp. 4, 13, 53, 90 e la bibliografia) fa il paio con le non meno comiche traduzioni tedesche della *Reclam*, in cui il famigerato Wilhelm Lange alterava perfino i nomi propri dei personaggi ibseniani.

⁶ *Ibsen*, Brescia 1944.

⁷ A. Rho, *I drammi di Ibsen*, Torino 1959.

mente scemando da noi come presso i tedeschi¹; e la più recente critica teatrale, per esempio di un Quasimodo o di un Buzzati, dimentica che ancora oggi esiste un teatro di Arthur Miller, non lascia dubbi sulla distanza che — a torto o a ragione — divide il gusto odierno dal mondo spirituale e dall'arte del norvegese.

* * *

Chi cerchi risonanze e reminiscenze di Ibsen nei maggiori drammaturghi italiani, a cavallo del Novecento, deve subito fare una triplice distinzione tra: influenze estrinseche, che, non dimentichiamolo², possono anche essere naturali incontri e riscontri, e che in artisti originali come per esempio D'Annunzio e Pirandello portano a qualcosa di diverso o addirittura di opposto; pedissequi calchi, che si risolvono in involontaria parodia (è il

¹ « Oggi Ibsen è considerato un po' antiquato — scriveva Borgese già nel 1923 (*Corriere della Sera*, 9 giugno) e un po' astrattista; e in Germania i critici non hanno pel capo che Strindberg ».

² Spesso si tratta infatti d'inconsistenti supposizioni o di pure fantasie, derivanti dall'impossibilità di sceverare, nell'elettismo spiritualistico di fine secolo, l'impronta di Ibsen da quella di Wagner o di Nietzsche, lo psicologismo francese dal misticismo russo (per una sicura e precisa analisi di queste molteplici influenze e confluenze vedi V. Santoli, *Fra Italia e Germania*, Firenze 1962, pp. 94-131). K. Wais (*Ibsens Wirkung in Spanien, Frankreich, Italien*, Braunschweig 1933, p. 81) ha voluto stabilire una parentela fra *Hedda Gabler* e *Giacinta* di Capuana; ma, anche prescindendo dalla testimonianza del Capuana stesso, che, nella prefazione al suo romanzo, indicava Balzac, Zola e Flaubert come modelli; e dalla questione cronologica (*Giacinta* è del 1879, *Hedda Gabler* del 1890), può la decadente Edda, che si consuma in sterili sogni di bellezza pseudoclassica, apparentarsi a Giacinta che non vuol sposare l'uomo che ama proprio perché l'ama con delirante passione? Sempre di Wais è l'accostamento del conte Prina di *Principio di secolo* del Rovetta (1896) al dottore Stockmann del *Nemico del popolo*, perché entrambi vittime della folla! Così Tonelli (op. cit., p. 402) e Sanesi (op. cit., p. 444) vedono influssi ibseniani in Oriani; Maynial (*Revue de littérature comparée*, 4, 1924, pp. 92-108) in Fogazzaro; Ruberti (op. cit., I, p. 347) nel tardo Gallina della *Famegia del santolo* (ma come avvicinare agli Ekdal e agli Allmers l'umano e commovente Micel, l'onesto indifeso che, per virtù non per viltà, perdona chi l'ha calpestato?) Di questo passo si potrebbe ritrovare Ibsen anche in Ugo Betti o magari anche in Diego Fabbri (che ne è certo lontanissimo) per il semplice fatto che Ibsen è stato un momento storico del teatro europeo.

caso di Giuseppe Giacosa, di Annibale Butti, di Roberto Bracco); e infine: qualche felice variante ibseniana, per esempio nelle commedie di Marco Praga.

Il piemontese Giuseppe Giacosa è stato giustamente detto uno scrittore da intrattenimento, onesto perspicuo dignitoso¹, un garbato interprete delle mutevoli mode di fine Ottocento, « un artista che vive del riflesso dell'altrui sensibilità² ». Prima romantico, poi verista, poi simbolista, seppe venire incontro al gusto del pubblico borghese echeggiando le più diverse esperienze letterarie: da Becque a Čechov, da D'Annunzio a Ibsen. Perché di echi appunto si tratta nel teatro giacosiano, di situazioni drammatiche che si stemperano in vaghi patetismi e intimismi, anziché precisarsi in personaggi reali e in conflitti di volontà e di passioni. Anche prescindendo da *Come le foglie* (1900)³, ch'è semmai una commedia d'atmosfera čechoviana e non ibseniana, si suole parlare d'Ibsen a proposito de *I diritti dell'anima* (1894) e de *Il più forte* (1904).

Certo l'Anna che abbandona il tetto coniugale in nome dei diritti dell'anima, cioè dell'inviolabilità della propria vita spirituale di fronte alle egoistiche pretese del marito, dovrebbe essere la trascrizione italiana della Nora di *Casa di bambola*⁴. Ma cosa c'è di ibseniano, se non la linea esterna dell'intreccio, in questa astratta discussione di principi che ha tutta l'intonazione d'un apologo moralistico? Ascoltiamo le parole di Anna al marito: «... io, tua moglie per anni, in silenzio, ho difesa la tua pace, ho compiuto quello che la gente chiama il mio dovere. Allora la tua curiosità si sveglia e per guadagnare il tempo perduto vuole

¹ B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, II, pp. 230 sgg.

² G. Petrocchi, *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, Torino 1948 p. 38.

³ G. Petrocchi, op. cit., p. 41 e G. Pullini, *Teatro italiano fra due secoli 1850-1950*, Firenze 1961, p. 225 parlano giustamente di intimismo crepuscolare e decadentistico; Ruberti, *Il teatro contemporaneo in Europa*, Bologna 1922, II, p. 251 vi scopre tracce d'Ibsen.

⁴ Saggese, op. cit., p. 14; Tonelli, op. cit., pp. 317-318; Croce, op. cit., II, p. 212; W. Starkie, *L. Pirandello*, Londra-Toronto 1926, pp. 143-144. Non sappiamo spiegarci come un uomo della cultura e del gusto di I. Sanesi (op. cit., p. 424) trovi *I diritti dell'anima* « più veri, più umani e moralmente più nobili e esteticamente più belli » del dramma ibseniano!

violentarmi l'anima e penetrarmi giù, giù fino al fondo. Ah! no, Paolo, no, non si fa così, né per te né per me. No, non conviene saper tutto. E non si entra per la gran porta nelle anime; vi si entra a tradimento. Hai voluto spalancarla? ebbene, hai visto: non c'è dentro più nulla per te »¹.

Analogamente un contrasto d'idee e d'ideali sembra adombrato nell'altra commedia: *Il più forte*, tra un padre affarista e realista e un figlio ingenuo e idealista. Ma anche qui il motivo drammatico che dovrebbe essere messo a fuoco, è invece diluito nell'anonimità d'una inconcludente accademia sull'affarismo e sull'idealismo, sul lecito e sull'illecito, che alla lontana riecheggia spunti di Ibsen, di Nietzsche e di D'Annunzio, anzi di Nietzsche orecchiato da D'Annunzio. E comunque è difficile stabilire un qualsiasi legame tra il giacosiano Cesare Nalli, suo figlio Silvio e il vecchio Werle e Gregorio dell'*Anitra selvatica*.

Involontario ispiratore di sublimi ideali fu Ibsen per Annibale Butti² e Roberto Bracco.

Il Butti, impegnato a difendere con fideistico fervore i valori spirituali misconosciuti dal verismo, è anche lui tutto rivolto alla discussione dei problemi sociali morali e politici cari al secondo Ottocento. In lui però, più ancora che in Giacosa, si avverte subito la parodia dell'Ibsen, perché — come fu per tempo osservato dalla critica³ — egli si servi dell'anarchico pathos del norvegese non già per distruggere ma per rafforzare il costume tradizionale. Così il suo rivoluzionario dottor Serchi dell'*Utopia* (1894), che dopo aver proclamato il diritto al libero amore e alla soppressione dei bambini minorati, davanti al figlio deforme generatogli dall'amante, s'arrende al buon senso; la sua emancipata Valeria Lovelli de *La fine di un ideale* (1898), che dopo tanta ostentazione d'indipendenza finalmente comprende il significato dei vincoli che la legano al marito; e persino il suo umanissimo arciprete Antonio Giustieri di *Fiamme nell'ombra* (1904), che ritrova se stesso nella rinuncia e nell'accettazione del sacrificio, sono tutti pretesti polemici agli antipodi del dramma ibseniano. Laddove Ibsen sati-

¹ *I diritti dell'anima*, Milano 1927, p. 82.

² Tonelli, op. cit., pp. 321, 328; Croce, op. cit., VI, p. 208; Ruberti, op. cit., II, pp. 309, 326; Wais, op. cit., p. 81.

³ Sanesi, op. cit., II, pp. 444 sgg.

reggia gli pseudo-idealisti della libertà e della verità, Butti satirizza gli ideali stessi.

È noto che anche il commediografo napoletano Roberto Bracco ibseneggiò secondo la moda del verismo settentrionale di finesecolo. E questo è certo l'aspetto più superficiale e caduco della sua arte. Se infatti su una linea patetico-melodica alla Di Giacomo egli trovò un suo persuasivo accento in qualche dramma come *Don Pietro Caruso* (1895) o come *L'uocchie cunzaccate* (1916), quando uscì da quei limiti fu — per dirla con Piero Gobetti¹ — assai più vicino a Dumas figlio che a Ibsen. L'astratta contrapposizione dei suoi drammi d'idee tra realtà e ideale, senso e spirito, vizio e virtù riesce tutta melodrammatica e falsa: come nel *Trionfo* (1895), dove l'ibseniano dualismo anima-corpo è illustrato dal giovane Lucio Saffi, incapace di toccare con un solo dito la sua altrettanto giovane amica, alla quale non chiede che purezza e spiritualità; o come ne *I fantasmi* (1906), dove gli ibseniani *Spettri*, che assillano la vita di Giulia Artunni non sono più realtà concreta e attuale, ma puro e semplice ricordo della pazza gelosia del marito a lei premorto.

Che il giovane D'Annunzio conoscesse l'arte di Ibsen, è per indubbie testimonianze certo²; non meno certo è però che per lui, insensibile alla vita morale, questa come tante altre esperienze spirituali e culturali si superficializzò in atteggiamenti e gesti decorativi.

Secondo alcuni, la cupa fatalità degli *Spettri* di Ibsen sarebbe presente ne *La città morta* (1898), nel tragico scenario, nella sitibonda Argolide, che fa da sfondo all'incestuoso amore dell'archeologo Leonardo per Bianca Maria. Dalle scoperchiate tombe degli Atridi esala con le antiche colpe la maledizione che domina l'intera vicenda e che finalmente spinge il fratello ossesso dalla passione a uccidere la sorella. Ammettiamo pure lo spunto. Basta

¹ Op. cit., p. 41.

² Croce, op. cit., IV, p. 318 e *La critica*, 7 (1909), pp. 175 sg.; De Lollis, (op. cit., p. 314) riavvicina a Rubek e Irene dell'ultimo dramma di Ibsen, Lucio Settala e Gioconda Dianti della *Gioconda* (così pure S. D'Amico, op. cit., IV, p. 254 e M. Apollonio nella sua *Storia del Teatro italiano*, IV Firenze, 1950, p. 320); Wais (op. cit., pp. 78, 80) afferma che D'Annunzio era «spiritalmente vicino» a Ibsen quando scrisse *La città morta*, e vede affinità d'intreccio fra *La fiaccola sotto il moggio* e *Rosmersholm*.

però leggere la tragedia di D'Annunzio per accorgersi come essa sia tutta, da capo a fondo, la deformazione retorica d'un dramma morale: dall'esaltazione del delitto, commesso non per redimersi dall'incesto, bensì in nome del ben noto superomistico egoismo, allo spregio del dolore umano, alla risoluzione d'ogni nodo drammatico in fatto calligrafico. Chi vuol misurare l'abisso che divide il disadorno stile ibseniano, tutto scarnificata essenzialità e scavo psicologico, tutto chiaroscuro e penombra, dal preziosismo dannunziano, dispiegato in melodia sensuale e opulenza verbale, prenda a caso un qualsiasi passo: per esempio la descrizione del tesoro degli Atridi: «L'oro... una profusione di cose d'oro, innumerevoli come le foglie cadute da una foresta favolosa, una magnificenza indescrivibile, un abbagliamento immenso, il più fulgido tesoro che la Morte abbia adunato nell'oscurità della terra, da secoli, da millenni...¹». La dissimiglianza, anzi il contrasto non potrebbe essere maggiore. E si può poi veramente parlare di vicinanza spirituale — come qualcuno ha fatto — tra la silenziosa intima tragedia di Rebecca di *Rosmersholm*, che scaturisce da un'esigenza morale, e l'enfasi plebea di Angizia Fura nella *Fiaccola sotto il moggio* (1905), o il superfemminismo di Gioconda Dianti nella tragedia omonima (1899)?

Caso analogo al D'Annunzio è, come si è detto, Pirandello. Anche in Pirandello si son volute a torto vedere tracce di Ibsen², mentre lo scrittore siciliano, rotti gli argini dell'Ottocento, è tutto nel clima dello scetticismo e relativismo novecentesco, ed ha semmai come naturale antecedente Strindberg.

La sua disintegrazione dell'io fondata sulla psicologia sperimentale di Alfred Binet³, s'allinea alla analoga concezione che Strindberg derivò da Th. Ribot⁴, ma nettamente si stacca da Ibsen; il quale, malgrado ogni pessimismo, ancora crede in un io unitario. Il suo dualismo — per dirla con Adriano Tilgher — fra

¹ *Ed. del Vittoriale*, 1941, p. 77.

² Dopo Croce (op. cit., VI, p. 371), S. A. Chimenz, *Ibsen e Pirandello in Nuova Antologia*, 1° febbraio 1921; W. Starkie, op. cit., p. 201; Wais, op. cit., p. 80; B. Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia*, Milano 1953, pp. 197 sgg. per il quale Pirandello si ricongiunge a Ibsen attraverso De Curel.

³ *Les altérations de la personnalité*, Parigi 1892, nel saggio *Arte e vita* (M. Lo Vecchio Musti, *L'opera di Pirandello*, Torino 1939, p. 48).

⁴ *Les maladies de la personnalité*, Parigi 1885.

vita e forma, fra senso e intelletto, fra inconscio e coscienza è una più o meno diretta filiazione del sofisticato allegorismo dello Strindberg di *Verso Damasco* e del *Sogno*; il muoversi dell'azione scenica su diversi piani esistenziali, all'infuori d'ogni realtà oggettiva temporale e spaziale, l'aggressività della denuncia, l'irrigidirsi dei personaggi in tipi: tutto questo riconduce a Strindberg, il quale – non si dimentichi – fu il primo ispiratore di quel teatro espressionista e futurista, da cui Pirandello tanto apprese. Si è tentato da più parti un apparentamento fra *La signora Morli una e due* (1920) e *La donna del mare*, fra *Diana e la Tuda* (1926) e *Quando noi morti ci destiamo*, fra Martino Lori di *Tutto per bene* e Hjalmar Ekdal di *Anitra selvatica* (1920). Ma è facile vedere come in tutti e tre i casi Pirandello si sia servito di spunti drammatici genericamente affini solo per introdurre il suo disperato ed esasperato gioco dialettico fra l'essere e il parere, fra il parere e l'essere, approdando così all'assoluta irrealtà del reale¹. Come e più di D'Annunzio Pirandello si allontana dunque e ci allontana da Ibsen.

Chi invece ci riporta alla ardente passione etica del norvegese è Marco Praga. Non occorre dire che con Praga siamo su un piano artistico notevolmente inferiore, più semplice e talvolta perfino semplicistico, senza sottintesi, senza allusioni, senza ambivalenze. Troppo naturalista e vicino a Becque per intendere il valore simbolico di quell'arte, lo scrittore milanese ne sentì però in profondità il lievito rigeneratore, gli inquietanti interrogativi, l'intensità e l'audacia realistica e se ne ispirò per il suo amaro e tormentato scandaglio psicologico.

Nelle prime commedie come *Le vergini* (1889) o *La moglie ideale* (1890) dominano ancora i ben noti toni polemici e satirici, la feroce denuncia della morale borghese impersonata in certe figure di ragazze scaltre e calcolatrici o di donne, perfette mogli e perfette adulate a un tempo, intente solo a soddisfare il proprio egoismo; ma più tardi, guardando a fondo nel dramma morale dell'uomo, lo scrittore intravede la possibilità d'un riscatto attraverso l'errore e il dolore. In lavori come *Alleluja* (1892) e come

¹ *Tutto per bene*, Firenze 1920, pp. 100-128; *La signora Morli una e due*, Firenze 1922, pp. 84-85, 104, 165-167; *Diana e la Tuda*, Milano 1926, pp. 13, 36-40, 161-165.

La crisi (1904) l'esempio di Ibsen è determinante¹; e, specie nel secondo, stilisticamente risolto in termini di vibrante passione etica. Qui per la prima volta la trita storia dell'adulterio – denominatore comune di tanto teatro ottocentesco – è superata dalla volontà di rigenerazione d'una donna, la quale, fra il marito che mente per viltà e il cognato che mente per pietà, affronta la sua colpa senza esitazioni e senza compromessi; qui per la prima volta l'ibsenismo non scade a pretesto di facili evasioni pseudopoetiche e pseudospirituali, per tradursi invece, almeno tendenzialmente, in schietto dramma interiore.

* * *

Molto più breve ed episodica, al paragone, la storia della fortuna di Strindberg in Italia.

Conosciuto tardi, per lo più in scadentissime traduzioni², sulla scia dei due maggiori norvegesi Ibsen e Bjørnson, la cui fama l'oscurò a lungo, portato sulle scene con scarso successo³ (anche la recente interpretazione classista di Luchino Visconti è rimasta senza eco⁴), Strindberg è, oggi ancora come cinquanta anni fa⁵, considerato letteratura d'eccezione. Né giova richiamare le sparse testimonianze che pur hanno accompagnato la diffusione della sua opera tra noi: da Croce, che già nel 1892 lo definiva «scrittore originalissimo e di vera genialità, benché non... elegante e finito nella forma⁶», a M. Mandalari che rile-

¹ Croce, op. cit., VI, pp. 206 sgg.; Wais, op. cit., p. 82; Sanesi, op. cit., II, p. 460. Non riusciamo a seguire Pullini (op. cit., pp. 265-267), che vorrebbe fare della protagonista di *La crisi* una figura prepirandelliana.

² Non molto migliori delle prime di P. Rindler e E. Minneci (*Padre*, Milano 1893; *Creditore*, ivi 1894) sono quelle più recenti, per esempio, di N. Frank (*Verso Damasco*, Milano 1927; A. G. Doraldi (*Contessina Giulia*, Firenze 1931); anche se, di singole opere, non sono mancate buone traduzioni condotte sugli originali (per esempio Z. Zini, *Gli abitanti di Hemsö*, Milano 1940).

³ Da E. Varini nella parte di *Contessina Giulia* e da E. Zacconi in quella del *Capitano di Padre* già nel 1888-89.

⁴ Nel 1959 il regista italiano iscenò all'Eliseo di Roma, *Contessina Giulia*, esasperandone a dismisura la carica sociale e accompagnando – con consapevole o inconsapevole ironia – il climax drammatico del servo che seduce la padrona con... l'inno nazionale svedese!

⁵ Vedi G. Emanuel in *Corriere della Sera*, 16 ottobre 1913.

⁶ *Letteratura moderna scandinava* cit. p. 15.

vava il pathos intenso ma oscuro del dramma *Padre*¹, da F. Saggese, che senz'altro lo posponeva a Ibsen², a Giuseppe Prezzolini, che inserendolo nel programma di divulgazione «vociata», lo interpretava alla luce della prima Estetica di Croce³.

Nella varietà dei giudizi un fatto colpisce subito: lo scarso mordente della sua opera sulla nostra critica e sul nostro teatro. Strindberg ha esercitato una notevole influenza non solo in Germania, ma in America e in Russia; nei paesi latini no – fatta eccezione per Pirandello. Anche in anni più recenti, quando l'incomprensione e la refrattarietà sembrano attutirsi, come nel 1949 in occasione del centenario strindberghiano⁴, non s'è mai assistito a un trionfo dello svedese in Italia. Benché segretamente presente in Pirandello e nel pirandellismo, mentre la cultura italiana guardava ad altri esempi: russi americani e tedeschi, che magari, idealmente da lui discendevano, Strindberg viene scoperto troppo tardi dalla critica giornalistica e teatrale e per lo più sentito come un sorpassato. Critici modernisti come Enrico Cavacchioli, Salvatore Quasimodo, Enrico d'Alessandro avvertono nel simbolismo d'un dramma religioso come *Pasqua* più «l'oppio che addormenta, che la consolazione filosofica che risolve»⁵; più «la bontà e la carità evangelica e la purezza rifugiatesi nella tenera follia, nei fiori e negli uccelli»⁶, più «l'addensarsi d'un temporale che non scoppia»⁷, che il conflitto reale di contrastanti forze drammatiche; drammaturghi postpirandelliani come Silvio Giovaninetti⁸ e Carlo Terzon⁹ sentono in lui i rigurgiti del patetismo ottocentesco malgrado le luci crude e violente, malgrado le visioni sataniche e surreali.

¹ *Note di critica drammatica*, Catania 1899, pp. 26 sgg.

² Op. cit., p. 23.

³ *Resto del Carlino*, Firenze, 20 maggio 1912.

⁴ A. F. nel *Sole*, Milano, 20 maggio 1949 a proposito della rappresentazione di *Pasqua* al Teatro dell'Arte; R. S. nel *Corriere della Sera* 20 maggio 1949; O. V. nel *Corriere d'Informazione*, ivi, 21 maggio 1949.

⁵ *Film*, Milano 29 maggio 1949.

⁶ *Tempo* (settimanale), Milano 29 maggio 1945.

⁷ *L'Italia*, Milano 20 maggio 1945.

⁸ *Ovest* (settimanale), Milano 1 giugno 1947 «Non c'è in [*Danza macabra*] molta parte del nichilista nordico quella retorica che uno spillo ironico basta talvolta ad afflosciare? . . . ».

⁹ *Corriere Lombardo*, Milano 11 maggio 1949 «Più che un dramma [*Pasqua*] un'atmosfera di dramma. . . una specie di sacra rappresentazione borghese. . . ».

Perfino chi, come Ermanno Contini, è riuscito a penetrare la dura scorza d'un dramma naturalista quale *Contessina Giulia*, per farsi investire dal fuoco della passione strindberghiana, tradisce nei suoi diffidenti e ambigui giudizi tutta l'impervietà dell'interpretazione: «Crudo fosco spietato – egli dice del dramma – lascia sconcertati e scossi con la sua violenza e brutalità. . . Nonostante gli eccessi c'è in esso qualcosa che prende, una tensione, un'intensità, una forza che non è poesia (non c'è poesia senza consolante pietà, senza purificante luce), ma che in certo senso l'equivale tanto viva e straziante è l'umanità che vi ribolle»¹.

Nel complesso si può dire che alle torbide esplosioni del sentimento, al dionisiaco titanismo di Strindberg la migliore critica italiana ha preferito la sia pur solenne e compassata temperanza la chiarezza razionale dell'apollineo Ibsen². Ciò naturalmente non significa che un preconcetto classicismo abbia velato da noi l'intelligenza dello svedese. Anzi proprio alla critica accademica – la meglio o la sola preparata a una diretta lettura dei testi, anche se forse la più legata a una tradizione precettistica e scolastica si deve l'interpretazione più equilibrata e convincente dell'arte di Strindberg.

Fondamentali, sotto questo aspetto i saggi di Giuseppe Gabetti³ e di Vittorio Santoli⁴, nei quali è da cercare quanto di più meditato è stato da noi detto sullo scrittore svedese.

Studioso asistemico e alieno da ogni rigido logicismo, il primo ha dato soprattutto risalto alla vitalità elementare, alla forza selvaggia e iconoclasta dell'arte strindberghiana, mentre il secondo, filologo d'una filologia integrale, storicistica e amante delle formulazioni nette precise puntuali, ha insistito nel lumeggiare con stringenti argomentazioni il duplice abiguo volto della tragedia di Strindberg: grandiosa per intensità di passione, meschina per costruzione intellettuale.

¹ *Il Messaggero*, 12 gennaio 1957.

² Giudizio canonico, sul quale anche non molti anni fa sono ritornati E. Auerbach (*Mimesis*, Berna 1946, p. 462; F. Fergusson (*The Idea of a Theatre*, New York 1949, cap. 5); e P. V. Rubow (*Herman Bang og flere kritiske studier*, Copenaghen 1958, pp. 87; 91-97).

³ In *L'Europa nel sec. XIX* cit.; e *Enciclopedia italiana* cit.; ai quali si rifa il volumetto di A. Pellegrini, *Il poeta del nichilismo*, Milano 1944.

⁴ Nel *Dizionario letterario Bompiani*, Milano 1949-59, *passim*.

Gabetti, partendo da un raffronto con Ibsen, delinea la fisionomia di Strindberg attraverso una eccessiva drammatizzazione degli elementi psicologici e sentimentali dello svedese e ne fa un po' il poeta della ruggente passione, caro al gusto e alla storiografia letteraria ottocenteschi, Così, se per un verso sopravvaluta il tragico d'un dramma come *Il Padre*, non sembra avvertire quanto c'è di studiato e calcolato nella apparente libertà di struttura di *Contessina Giulia*; se sente appieno l'incisività dello stile strindberghiano, tagliente come lama, in un romanzo quale *Gli abitanti di Hemsö*: « la pastorale di Strindberg », scrive poi troppe pagine vaghe e panegiristiche sulla drammaturgia mistica dello svedese, sulla sua sofferta ma caotica ansia metafisica, sulla sua ricerca d'un valore indistruttibile nell'uomo, sul suo anelito all'assoluto e all'infinito, definendo il diario *Inferno*: « il più grandioso documento della generale crisi religiosa che in tutta l'Europa agitò le coscienze al tramonto del positivismo ».

Santoli, invece, vede in Strindberg una « natura radicalmente anticlassica, aliena da ogni umanesimo... un ingegno assetato di conoscenza, ma ricettivo non selettivo... acutissimo nel cogliere e raffigurare l'umanità elementare, avida rapace crudele... », ma in sostanza incapace di vedere il proprio e l'altrui dramma alla luce della coscienza morale. « Plus de rage que de lumières » - si sarebbe tentati di ripetere il giudizio formulato da Stendhal sul nostro Alfieri. Grande artista dunque Strindberg nel rappresentare gli istinti, le allucinazioni dei sensi, i parossismi della nuda passione autobiografica, non già i caratteri e i conflitti spirituali, e perciò non di quella grandezza che tocca le profondità del cuore.

Enucleando da queste due diverse e talvolta opposte interpretazioni i giudizi più significativi, si può dire che alla più autorevole critica italiana Strindberg è parso - malgrado i titanici sforzi - iniziatore e sperimentatore più che creatore di nuovi valori d'arte; ispiratore anonimo d'ogni moderna avanguardia (il primo surrealista, ha detto Thomas Mann)¹ in un'età che s'è abbandonata a tutte le tentazioni dell'impossibile: dalla scomposizione

¹ *Altes und Neues*, Francoforte 1953, p. 234; ma molto prima di Mann, su Strindberg come precursore d'ogni modernismo vedi B. Diebold, *Anarchie im Drama*, Francoforte 1921, pp. 110-125.

multidimensionale dello spazio e del tempo, alla disintegrazione dell'io, dalla fede nei responsi oracolari dell'inconscio, tradotti mediante la tecnica associativa e dissociativa del sogno e la struttura rapsodica della musica, all'innalzamento del nulla a principio stesso della realtà.

* * *

Come si è visto dunque la cultura italiana ha lentamente assimilato l'arte di Ibsen (e in forma assai più saltuaria quella di Strindberg), a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento, accettandone ripudiandone trasformandone, secondo le scelte individuali, spunti motivi e temi. Per mezzo secolo, da Scipio Slataper¹ a Luciano Codignola² si è parlato e riparlato di Ibsen in Italia (discorso analogo potrebbe farsi per Strindberg) come d'un grande incompreso o frainteso; ed è una verità, che però non vale soltanto per il nostro paese. Quanto a Ibsen, Bernhard Shaw insegna.

Si sa che i grandi artisti d'ogni epoca diventano popolari, cioè convenzionali e alla moda, nella misura in cui i più li travisano, mentre sono sempre i pochi a intenderli appieno. Abbiamo tentato di mostrare come questi pochi, malgrado il diaframma linguistico così a lungo ostacolante, malgrado la lontananza psicologica e morale, non siano mancati neppure in Italia.

MARIO GABRIELI

¹ Op. cit., p. 248.

² *Ibsen in Italia in Tempo presente*, Roma, dicembre 1959, pp. 928-931.

BEITRÄGE ALBRECHT VON HALLERS ZU HERDERS
ANTHROPOLOGIE UNTER BESONDERER BERÜCKSICH-
TIGUNG SPRACHLICH-LITERARISCHER ASPEKTE

I

Herders Beschäftigung mit Albrecht von Haller erstreckt sich über fast sein ganzes Leben und Schaffen, wobei die Wertschätzung, die er für den grossen Sohn Helvetiens, den Dichter, Schriftsteller und Literaturkritiker, den Naturforscher und Humanisten hegte, schier unbegrenzt erscheint¹. Er sieht in ihm den gedankentiefen Dichter ureigenster Prägung, der in der deutschen Sprache einen monumental wuchtigen, dem frühgriechischen verwandten «dorischen» Stil ausbildete und gleichzeitig in der deutschen Poesie den markanten, recht eigentlich männlichen Pol des deutschen Nationalcharakters verkörperte, im Gegensatz zu der mehr gefühlsinnigen Lyrik etwa eines Klopstock. Hallers Verdienste um die deutsche Prosa und um die deutsche Kritik erscheinen ihm bedeutend genug, um ihm als dem «Wiederhersteller des guten Geschmacks in Deutschland» die Verdienste eines Reformators, eines zweiten Opitz zuzugestehen. Herder schätzte an ihm vor allem auch die ethisch hochstehende Persönlichkeit, den rechtschaffenen, unparteiischen, den wahrheitsliebenden

¹ In einer Studie über *Herder und die schweizerische Literatur* (Bern 1951. Neapel 1954) – zitiert als: M-H – habe ich, hauptsächlich auf Grund des Textes von Suphan – zitiert als SSW = Suphan Sämtlich Werke – die wichtigsten Belange literarischer Natur Herder und Haller betreffend dargestellt, wobei ich schon damals vermutete, dass Hallers Physiologie in Herders Anthropologie eine wichtige Rolle spiele. Neuerliche Beschäftigung mit dieser Frage und verschiedene komparative Textanalysen haben mich zur Überzeugung gebracht, dass Haller einen sehr wesentlichen, bisher kaum beachteten Beitrag an Herders weltanschauliche Entwicklung leistete. (Die nachfolgenden Zitate finden sich in M-H, S. 276–315; *Albrecht von Hallers Dichtung und Weltbild*, vgl. auch S. 72–73, S. 269).

Menschen, den er deshalb denn auch ein « Richtmass der Sitten » nannte. Schon früh ehrte er öffentlich den berühmten Lehrdichter, dessen Naturgleichnisse schon den Jüngling in Morungen und in Königsberg zu Begeisterung hinrissen, mit dem deutschen Dichtlorbeer, und später wird er ihn, zusammen mit Lessing, Leibniz, Kepler und Kopernikus, unter die « deutschen Geisteshelden » versetzen. Und endlich sah er in ihm, der mehr war als nur Dichter, nämlich « gewiss ein so grosser Gelehrter, Weltweiser, Arzt, Naturlehrer, Botaniker, als Dichter », die vorbildliche Verkörperung eines wahren, universellen Geistes, eines Menschheitslehrers, den er zusammen mit Milton und Dante und so manchen anderen Grossen in seinen Tempel der Humanität aufnahm.

Es ist nicht unsere Aufgabe, uns hier kritisch mit diesen, gewiss vielfach zeitbedingten Wertungen Herders zu befassen. Sie haben jenes stilisierte Idealbild Hallers für die Zukunft mitgeprägt, das – für die Allgemeinheit heute noch massgebend – die ganze, abgrundtiefe Tragik dieses grossen Mannes unter seinem Schatten begrub. Was uns indessen hier angeht, das sind Herders Urteile über Haller als Naturforscher. Sie sollen uns über die Bedeutung aufklären, die Herder den Leistungen Hallers auf wissenschaftlichem Gebiete selbst zumass, und uns wenigstens schon im Umriss den Beitrag Hallers an Herders Schaffen erkennen lassen. Dieser Beitrag beschränkt sich fast ausschliesslich auf Hallers Physiologie. Ich gebe zunächst einen sehr verkürzten Überblick über Herders Hinweise auf Haller, um darauf in Einzeluntersuchungen die verschiedenen Beiträge und Anregungen des Naturforschers an Herders Anthropologie zu bestimmen.

Hallers Name als Naturforscher erscheint – soweit ich feststellen konnte – erstmals in Herders Werken mit einem Hinweis auf die *Elementa physiologiae*¹ an einer verborgenen Stelle auf einem Blatt, das sich in Herders Nachlass gefunden hat². Der Inhalt des Blattes gehört motivlich zu Herders Abhandlung über die *Plastik* und dürfte ins Jahr 1769 zu datieren sein. Das ist relativ spät, da wir annehmen müssen, dass Herder schon während

¹ Haller, *Elementa physiologiae*, Lausanne 1757–1766.

² SSW, Bd. 8. S. 106: s. *Hallers Physiol. von der tela cellulosa*, (Studien und Entwürfe zur Plastik).

seiner Universitätsjahre in Königsberg – vermutlich in Kants anthropologischen Vorlesungen – auf Hallers Physiologie hingewiesen wurde¹. Wir werden später zwei Texte besprechen, die zeigen dürften, dass Elemente aus Hallers Physiologie schon um 1767–68 in Herders Schaffen Wurzel schlugen. Aber diese und vielleicht noch andere Spuren von Herders Kenntnis der *Elementa* bleiben anonym. Haller steht noch nicht im Mittelpunkt von Herders Interesse, wie das für später nachzuweisen sein wird. Herders Anmerkung hat keine weiteren Folgen für die endgültige Fassung der *Plastik* von 1778, in welcher sie von Herder unterdrückt wird. Sie zeigt uns indessen an, dass für ihn Hallers Physiologie an Aktualität gewinnt im Hinblick auf den Versuch, eine neue Theorie der Bildhauerkunst zu schaffen, die auf empirischer Psychologie beruhen sollte. Aber Winckelmann² ist für Herder – abgesehen von seiner eigenen, sehr persönlichen Erfahrung – hier die Hauptquelle; Haller wird nur nebenbei konsultiert.

Es ist aus dem Jahre 1771 ein aufschlussreicher Brief Herders aus Bückeburg erhalten³, in welchem er sich einem Freunde gegenüber offen über Haller ausspricht. Wir entnehmen seinen Äusserungen zwei Tatbestände: erstens, dass Herder nicht erst

¹ Über Herders Kenntnis von Haller in der Königsbergerzeit vgl. M–H, S. 283–286 Ferner: *Lebensbild I.*, 1. Abt. S. 153 ff. 2. Abt. S. 283, 290, 299. – Ein direktes Zeugnis für Herders Bekanntschaft mit Hallers physiologischen Werken aus dieser Zeit kenne ich nicht; wenn aber Haller als Dichter ein Liebling Kants war und er Herder durch Vorlesungen von Hallerschen Gedichten zu eigenem Dichten anregte, so ist es unwahrscheinlich, dass ihn Kant in seinen anthropologischen Vorlesungen und auch im sonstigen Umgang nicht auch auf Hallers Physiologie verwiesen hätte. (Vgl. Rudolf Haym, *Herder I.*, S. 50 ff., alte Ausg.) – Als Dichter lernte er Haller wohl schon in Morungen kennen. (Vgl. W. Dobbek, *Herders Jugendzeit*, 1961, S. 93; Haym I., S. 14, a.A.).

² Vgl. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, Neudruck: *Di. Litteraturdenkmale*, hg. v. B. Seuffert, No. 20, S. 16: Stelle über die Darstellung der Haut in der Plastik, textlich übereinstimmend mit Herder.

³ Brief an Merck, Sept. 1771, zit. nach L. Hirzel, *Hallers Leben*, S. CDXLVIII. « Auf Hallers politischen Roman *Usong* bin ich – nur mittelmässig begierig. Ich habe, da ich auch jetzt seine neuen Teile der Physiologie (Sinne, Sinnenkräfte und Ökonomie des Lebens) durchstudiert, meine Hochachtung gegen diesen grossen Mann, trotz aller Mühe, nie zum Enthusiasmus aufschwingen können » usw. (Über die Entstehung dieser teils negativen und im Widerspruch zu Herders späteren Urteilen stehenden Äusserungen vgl. L. Hirzel, *Haller*, a.O. und M–H, S. 311–314).

damals, sondern schon früher Hallers Werke studierte und offenbar schon recht genau kannte; ferner, dass er «den grossen Mann» zwar hochschätzte, doch mit Vorbehalt und ohne Begeisterung. Wir werden nun Schritt für Schritt, in streng chronologischer Folge beobachten, wie sich in Herders Werken das Urteil über Haller wandelt, von anfänglicher Zurückhaltung immermehr emporsteigert bis zu jenem Enthusiasmus, von dem er in diesem Zeitpunkt sagte, dass er sich nicht habe zu ihm aufzuschwingen vermögen.

1772: Kommentarlose Erwähnung zweier Hallerscher Werke in einer Sammelrezension der *Frankfurter gelehrten Anzeigen*¹.

1774: Erkenntnistheoretische Abhandlung über *Erkennen und Empfinden*, erste Fassung: Haller erwähnt, unter anderen, (Mead und Zimmermann), als einer der «Vertrauten» der menschlichen Seele².

Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts: Hallers Schilderung des Phänomens des Schlafs von Herder gerühmt wegen der Genauigkeit und Schönheit der Sprache³.

1775: Zweite Fassung der Schrift vom *Erkennen und Empfinden*: Bei der Schilderung des Reizes wird Haller, «ihr grosser Forscher» genannt⁴.

1776: *Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts* nennt ihn «den grössten Physiologen unseres Geschlechts»⁵ – «Die Beobachtungen des grossen Hallers über die Irritabilität und Sensibilität ... leihen mir was ich sage»⁶. – «der grosse Mann»⁷, «er ist durchaus ein Prophet»⁸.

¹ SSW. B. 33, S. 220, Frankfurter gelehrte Anz.: *Commentatius de plantis papularibus und nuperorum*. – *De vento Rupensi*, Roche.

² Übers *Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, 1774, SSW. 8. S. 250.

³ *Älteste Urkunde*, Bd. I, Anmerkung, SSW. 6, 268.

⁴ 1775, SSW. 8, 272.

⁵ SSW. 7, S. 11.

⁶ SSW. Bd. 7, S. 13.

⁷ SSW. Bd. 7, S. 91.

⁸ SSW. Bd. 7, S. 17.

1778: Endgültige Fassung der Abhandlung über *Erkennen und Empfinden*: «Hallers physiologisches Werk zur Psychologie erhoben und wie Pygmalions Statue mit Geist belebt – alsdenn können wir etwas übers Denken und Empfinden sagen»¹.

1781: *Briefe das Studium der Theologie betreffend*: «Hallers Physiologie, insonderheit die Theile vom Herzen, von den Sinnen und der Seele des Menschen nebst dem was er von der ganzen Lebensökonomie eingestreut hat, sind ein Ocean von Wissenschaft und Kännntnis»².

1782: *Schulrede*, (Datum fraglich): Haller als Universalgenie gefeiert als grosser: Naturlehrer, Arzt, Botaniker usw.³.

1784: *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*: «der unsterbliche Haller»⁴ – «der gelehrteste Physiolog aller Nationen»⁵.

So steigt die Kurve der Herderschen Wertschätzung Hallers von Jahr zu Jahr. Als der grosse Sohn der Republik Bern 1777 gestorben war, verlieh der Tod seinem Namen erst recht eine besondere Weihe. Er wuchs in Herders Geiste geradezu zur mythischen Gestalt empor, zum Heros, der «eine Alpenlast von Gelehrsamkeit» auf seinen Schultern trug. *Humanitätsbriefe* (1796)⁶. Noch 1803, kurz bevor Herder der Tod die Feder aus der Hand nahm, war ihm die Erinnerung an den geistigen Weggefährten nochmals gegenwärtig, nicht das Bild des Naturforschers diesmal, sondern des Menschen, des frommen Charakters, der eine tiefe Spur im Wesen des deutschen Volkes und seiner lehrhaften Dichtung hinterlassen. (*Adrastea*)⁷. Herder hatte 1799 den Wunsch geäussert, das Leben Hallers zu schreiben; er kam nicht dazu⁸. Aber eine Stelle in den *Humanitätsbriefen*⁹ vom Jahre 1796 darf

¹ SSW. Bd. 8, S. 180.

² SSW. Bd. 10, S. 330.

³ SSW. Bd. 30, S. 76.

⁴ SSW. Bd. 13, S. 81.

⁵ SSW. Bd. 13, S. 124.

⁶ SSW. Bd. 18, S. 117, 118.

⁷ SSW. Bd. 24, S. 273.

⁸ SSW. Bd. 23, S. 16. *Aurora*.

⁹ SSW. Bd. 18, S. 129.

als Denkstein gelten, in welchen er sein letztgültiges Urteil über Haller meisselte: Die Worte stehen am Schluss von Herders Betrachtung über die « Deutsche Kritik », wobei er Haller, wie schon erwähnt, « vielleicht den ersten Kranz reichert. Mitten unter stürmischen Faktionen », fährt Herder fort, « brachte er ein schmales Blatt Deutscher Kritik unter den Schutz einer Societät der Wissenschaften selbst und gründete ihm dadurch nicht nur Unparteilichkeit, Billigkeit, und Gleichmut, sondern auch Teilnahme am Fortgange des menschlichen Geistes in allen Weltgegenden und Sprachen. Seitdem sind die *Göttingischen gelehrten Anzeigen*¹ nicht nur Annalen, sondern auch Beförderinnen und, ohne ein Tribunal zu sein, consularische Fasten und Hülfquellen der Wissenschaft worden, zu denen man, wenn manche einseitige Kritik verstummt ist, wie durch Lybische Wüsten zum stillen Kännnisgebenden *Orakel der Wissenschaft* reiset und dabei immernoch *Hallers* und seiner Nachfolger Namen segnet ».

Dieser chronologische und recht summarische Überblick über Herders wichtigste Hinweise auf Haller als Naturforscher musste dem Zweck entsprechend lückenhaft bleiben. Die Zusammenschau orientiert uns aber doch über die allgemeinen Züge von Herders Wertungen und wird uns gleichzeitig erlauben, einige *Hauptperspektiven* der zu erwartenden Leistung Hallers für Herders Werk auf diesem besonderen Gebiete vorauszuzeichnen.

Was Herder an Haller zunächst immer wieder imponierte und ihm Bewunderung abnötigte, war die stupende Gelehrsamkeit, das wahrhaft enzyklopädische Wissen des Forschers, der mächtige, das ganze Phänomen der menschlichen Physis umspannende Blick, vermöge dessen er ihm, Herder, ein einzigartiges *Tatsachenmaterial* über die Struktur und die Funktion des menschlichen Körpers zur Verfügung stellen konnte. Diese *Grundlagenforschung* setzte ihn später in die Lage, seine ganze Konzeption von Mensch und Welt auf einer realistischen Basis aufzubauen. Zunächst also diente ihm Hallers Werk ganz einfach als *Quelle* « Hülfquelle » zur Erkenntnis des Menschen als physische Erscheinung, und er hat diese Quelle denn auch für seine Zwecke in einem Umfang

¹ Bekanntlich wurde die *Königliche Sozietät der Wissenschaften in Göttingen* auf Betreiben von Haller gegründet. Er war deren erster und lebenslänglicher Präsident. Zugleich war er der Begründer der *Göttingischen gelehrten Anzeigen*.

benutzt und ausgebeutet, dass man füglich behaupten darf, sie sei *eine der Hauptquellen für Herders Anthropologie*. Er kannte Hallers Physiologie, die Tausende von Seiten füllt, und zwar die lateinische Ausgabe wie die deutsche¹, bis in jede Einzelheit: Beschaffenheit der Muskeln, Muskelfaser, Muskelfiber, – Mechanismus des Reizes; Irritabilität und Sensibilität, – Herz, Herzfunktion, Blutkreislauf, Zusammensetzung des Blutes, Gestalt der Blutkörperchen, – Nervensystem, Nervensubstanz, Nervenfunktion, – Sinnesorgane: Auge, Gehör, Geruch, Geschmack, Geschlechtstrieb, – Anatomie des Körpers: Schädel, Glieder, Zähne, Kiefer, Zirbeldrüse usw. Herder, dem die Erkenntnis des *ganzen* Menschen stets im Brennpunkt des Interesses stand und der sich alle nur erdenkliche Mühe gab, diesen Gegenstand in allen seinen möglichen Aspekten kennenzulernen, musste die *Vollständigkeit*, die Totalität der Hallerschen Darstellung des menschlichen Körpers zu einem Ereignis ersten Rangs werden. Ein weiteres Moment, das Herder zur Begeisterung hinriss, wenn er Hallers Physiologie las, war die – nach dem Stand der damaligen Forschung – durchgehende *Zuverlässigkeit* dieser Quelle: die Präzision in der Schilderung komplizierter physiologischer Prozesse, diese Meisterschaft in der Kunst genauster Deskription feinsten, verborgenster Phänomene, sowie die beherrschte Objektivität in der Beurteilung von Verhältnissen, die über das rein empirisch-deskriptive Erkennen hinausreichen.

Hallers Physiologie gewinnt indessen volle Aktualität für Herders Lehre vom Menschen erst in jenem Zeitpunkt, da sie zu einem integrierenden Bestandteil seiner Psychologie wird, das heisst in funktionelle Beziehung zu seinem Denken und Gestalten tritt. Dies geschieht in vollem Umfang erst in den Jahren zwischen 1774 und 1776, da sich in Herders Weltanschauung eine tiefgreifende Neuorientierung abzuzeichnen begann. In diesen Jahren vollzieht sich in Herder ein Durchbruch. Er wendet sich entschieden ab von den spekulativen Seelentheoremen platonisch-leibnizischer Provenienz unter gleichzeitiger Ablehnung der materialistischen Psychologie der Aufklärung, um, wie er verspricht, auf eigene Faust eine eigene, auf Empirie gegründete Psychologie

¹ Deutsche Ausgabe: *Herrn Albrecht von Hallers Anfangsgründe der Physiologie des menschlichen Körpers*, Berlin, Voss. 1759–1776.

zu schaffen. Von nun an soll die Lehre vom Menschen, soweit es sich eben um Erkenntnis des wirklichen Menschen handelt, auf realem Fundament ruhen. Dieses Fundament wird Hallers Physiologie sein. Sie hat, wie wir später zeigen möchten, den Durchbruch in Herder bewirkt oder doch mindestens ermöglicht; denn als Postulat stand schon immer in Herders Denken die Idee, es müsse so etwas wie eine «körperliche Psychologie» geschaffen werden¹. Schon lange, schon seit seinen Studienjahren in Königsberg, wohl nicht ohne Beihilfe der damaligen empiristischen Philosophie seines Lehrers Kant², – letztlich aber doch aus eigenem Triebe –, suchte Herder alle menschlichen Phänomene psychologisch-genetisch zu verstehen. Die Verwirklichung des Postulats einer «physiologischen Seelenlehre»³, zu dem sich Herders Bemühungen verdichteten, gelang nicht ohne weiteres. Es ist eine der Leistungen Hallers, dass er ihm dazu verhalf, so weit das damals denkbar war. Herder bestätigt dieses Verdienst Hallers, indem er im Hinblick auf ihn sagte: «Meines geringen Erachtens ist keine Psychologie, die nicht in jedem Schritte bestimmte Physiologie sei, möglich». Und gleich im nächsten Satz kleidet er den Sachverhalt in eine hübsche symbolische Formel: «Haller's physiologisches Werk zur Psychologie erhoben und wie Pygmalions Statue mit Geist belebet – alsdann können wir etwas übers Denken und Empfinden sagen»⁴. Schon in einer früheren Fassung derselben Abhandlung finden wir das *Pygmalion-Motiv* auf Haller angewandt: «Physiologie ist das Heiligtum der Seele. Haller's Werk ist Pygmalions Bildsäule unter den Händen des Liebhabers der menschlichen Seele erwärmend» (1775)⁴. Damit ist zugleich angezeigt, wie Herder damals sein Verhältnis zu Haller bestimmte. Der Bildhauer ist Haller, der den menschlichen Körper in seiner ganzen physisch-vollkommenen, schönen Gestalt hingestellt hat. Herder selbst sieht sich in der Rolle des Liebhabers, der kraft seines Genius die Statue beseelen will. Realistisch ausgedrückt: Aktualisierung von Hallers Physiologie in Herders Psychologie.

¹ Vgl. SSW. Bd. 32, S. 38, 39. und a.O.

² Vgl. unsere Anmerkung 3 zu S. 2.

³ Psychologische Physiologie. – Physiognomik. SSW. Bd. 8, S. 250.

⁴ SSW. Bd. 8, S. 180. – 8, S. 277.

Es muss aber gleich beigelegt werden, dass die Hilfe, die Haller Herder bei der Grundlegung seiner Anthropologie lieh, sich nicht bloss auf eine Integration seiner Physiologie beschränkt. Denn Hallers Physiologie enthielt – wie Herder selbst bestätigt – bereits Ansätze zu einer Psychologie wie sie Herder vorschwebte. Es muss also mit *Haller's Psychologie* als einer dritten wesentlichen Leistung für Herders Lehre vom Menschen gerechnet werden. Dies betrifft z.B. die ganze Frage der Psychophysik, der Leib – Seele – Funktionen, die auf Herder in Hallers Darstellung wie eine Offenbarung wirkten¹.

Ein weiterer Gegenstand unserer Untersuchung betrifft *Haller's Beitrag zu Herders Weltanschauung*. Es handelt sich dabei hauptsächlich um eine Auswertung von Hallers Physiologie im Hinblick auf verschiedene Themen, die er in den *Ideen*² um 1784 entwickeln wird: Organismusgedanke – Einheit aller Seinsprozesse – Einheit in der Mannigfaltigkeit – Stufenbau der Wesen – Individualität – Begriff der Materie – Ideenbildung – Läuterungsprozess – Konzept des innern und äussern Sinns – Konzept der Palingenesie usw. Haller wird aufgerufen als Autorität, wo es gilt, Hypothesen durch empirische Erfahrung zu stützen, das heisst mit der Methode der Analogie über die Empirie hinauszugelangen, um bestimmte ganzheitliche Strukturen des Seins zu gewinnen. Dies wäre der vierte Beitrag Hallers. Schliesslich werden wir uns mit der Frage beschäftigen, inwiefern Hallers Physiologie für Herders literarisches Schaffen von Bedeutung war in motivlicher, sprachlich-stilistischer und terminologischer Hinsicht.

Unsere Untersuchungen werden weder rein chronologisch, noch rein systematisch sein, sondern sukzessiv in freier Folge einzelne Fragen und Motivgruppen herausgreifen und zur Sprache bringen.

¹ *Älteste Urkunde*, 2. Bd. – SSW. Bd. 7, S. 24, Anmerkung Herders: S(iehe) Hallers Physiologie der Sinne T.V. wo... über den Geschmack und Geruch und das Band beider zum Ernährer die erste Theorie versucht ist.

² *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784. SSW. Bd. 13.

Anonyme Beiträge Hallers im literarischen Schaffen aus Herders Frühzeit¹

Die Spuren einer ersten Beschäftigung mit Hallers *Elementa* lassen sich bis in die Zeit zurückverfolgen, da die Gedanken des jungen Schriftstellers und Philosophen um ein grossartiges dichterisches Projekt kreisten, nämlich um die *Konzeption eines Lehrgedichts von der menschlichen Seele*². Eine solche Dichtung, wie Herder sie da ausdachte, setzte ein Genie voraus, das ein ebenso grosser Dichter wie Menschenkenner wäre, einen Genius also, der « alle Macht der Dichtkunst aufböte », « um die Erfahrungen, die man über und in der menschlichen Seele angestellt, zu poetischen Körpern » verwandelte, so dass « jede grosse psychologische Wahrheit sinnliches Leben erhielt », womit « die ganze Welt der menschlichen Seele ins Licht des poetischen Glanzes träte ». Beileibe keine versifizierte Psychologie! Herder spottet im Gedanken daran, dass jemand so « unglücklich » sein könnte « die Psychologie in Reime zu bringen ». Vielmehr träumt er sich einen Dichter, der « die ganze Ausdehnung der menschlichen Seele, ihre Höhen und Tiefen mit seiner mächtigen Hand umspannte » und « alle Saiten des menschlichen Herzens treffen müsste ». Dieser Dichter sollte sich « als Vertrauter der Geheimnisse des Geistes » aus-

¹ Vielleicht die Mehrzahl aller Hallerschen Beiträge in Herders Werken sind nicht ausdrücklich als solche durch Herder selbst bezeichnet. Zur Lösung der Aufgabe wird auch künftig das gesamte Textmaterial daraufhin überprüft werden müssen. In manchen Fällen ist eine genaue Textanalyse unerlässlich, um nicht irre zu gehen. Zum Beispiel im Fall von Herders Hinweis auf Hallers Physiologie der Haut in der erwähnten Studie zur *Plastik* läge es nahe, Herders diesbezügliche Bemerkungen über die Haut Haller zuzuteilen. Sie sind dagegen aus Winckelmann (vgl. unsere Anmerkung 1 zu Seite 3). – Zur sicheren Interpretation ist deshalb eine genaue Kenntnis auch von Hallers Texten, der deutschen und lateinischen Ausgabe der Physiologie unumgänglich, um sichere Vergleichspunkte zu gewinnen. Es gilt auch den Grad und die Art von Assimilierungen sprachlicher und motivlicher Elemente durch Herder festzustellen, was uns aufschlussreiche Einblicke auch in Herders Schaffensmethode gewährt. – (Dass der Zweck solcher Untersuchungen nicht darin bestehen wird, « Einflüssen » nachzuspüren, um Abhängigkeiten Herders von Haller zu zeigen, sei nur nebenbei bemerkt).

² *Fragmente über die neuere deutsche Litteratur*, 3. Sammlung, 1767, SSW. B. 1, S. 472–76.

weisen und « den ganzen dunklen Grund der Seele überschauen », müsste sie in Schlaf und Traum, in Leidenschaft und « Raserei », in allen starken Affekten belauschen. Eine solche Dichtung, von der Herder sagt, dass sie « ins Allerheiligste der Dichtkunst » gehörte¹, müsste aber auch den *physiologischen Aspekt des Menschen* mit einschliessen: die Affekte wären bis ins « Nervengebäude » zurückzuführen, auf welchem, wie Herder andeutet, das « ganze sympathische Saitengewebe der Empfindungen » beruht. Herders später klar formuliertes Postulat, dass die Seelenlehre auf der Körperlehre, Psychologie auf Physiologie gegründet sein müsse, ist schon hier im Keim vorhanden.

Ich möchte annehmen, dass der Gedanke einer Integrierung der Physiologie in eine dichterische Darstellung der menschlichen Seele bereits im Zusammenhang mit Herders Studium von Hallers Physiologie zu sehen sei. Das lässt sich allerdings nicht mit voller Sicherheit nachweisen. Die Forderung einer auf empirischer Körperkunde fundierten Seelenlehre lag durchaus im Bereich der damaligen, insbesondere materialistischen Psychologie. Auch Kants Anthropologie käme als Anregung in Frage. Doch die Tatsache, dass dieser Herdersche Plan zu einem Lehrgedicht in den *Fragmenten* unmittelbar anknüpft an einen Hinweis Herders auf Hallers philosophische Lehrdichtung², ferner, dass Herder später die Forderung einer physiologischen Psychologie mit Haller verbinden wird, würde unsere Annahme stützen. Es gibt aber noch ein überzeugenderes Indiz dafür.

Herders eigene Hand stösst uns auf eine Spur in einer Anmerkung zu einem Gedicht³ aus der Zeit der Entstehung der *Fragmente*, einer Anmerkung, die nur für den Kenner von Hallers Phy-

¹ Diese Dichtung, in der Form, wie sie Herder vorschwebte, ist nie geschrieben worden und wird vielleicht ewig Utopie bleiben. Herders eigener Versuch zeigt das. Aber der Plan an sich ist grossartig und gehört zu den kühnsten Konzeptionen der deutschen Literatur. In der europäischen Literatur gibt es wohl nur ein einziges Beispiel einer derart umfassend gedachten Seelen- und Menschenschilderung, in allen Höhen und Tiefen, irdisch, kosmisch, eine Lehrdichtung und doch viel mehr als das: eine psychophysische und psychokosmische Dichtung von höchstem Format: *Dantes Divina Commedia*.

² *Fragmente* 3. SSW Bd. 1. S. 471–472.

³ SSW. Bd. 29, S. 313. Anmerkung Herders: *Physiologie des Blutes bei Leidenschaften*.

siologie Beweiskraft besitzt. Dieses, aus Herders Nachlass publizierte Gedicht steht in motivlich direktem Zusammenhang mit dem Plan der *Fragmente* und trägt den Titel: *Fragment eines Lobgesangs auf die menschliche Seele*¹. Es handelt sich um einen Versuch Herders, den in den Fragmenten skizzierten Plan selbst dichterisch zu bewältigen². Ausgehend von der platonischen Idee des göttlichen Ursprungs der menschlichen Seele, schildert der Verfasser diese als eine schöpferische Kraft, als ein Wesen von beinahe unbeschränkten Wirkungsmöglichkeiten, eine «Schöpferin», die sich den Körper selbst zum Wohnsitz schuf:

Erlesen
hat sie in dunkler Zauberhöhle
sich einen Erdenleib, und ward
in Herrlichkeit und Schöne
der Götter offenbart!

Sie ist Inkarnation, Sichtbarwerden des Göttlichen im Fleische. Als göttliche Seele besitzt sie alle Kräfte einer Herrscherin im Universum:

Und wer ist, der sie zähle,
.....
die Mächte deiner Seele?
Allgegenwärtig, allbelebend
als eine Sonn', als Königin
herrscht sie und fühlt und langet
ans Welten Ende hin.

Die Seele, sie ist hier das eigene Ich, besitzt göttliche Attribute: denkt, fühlt, herrscht «allgegenwärtig», «allbelebend» und, da sie selbst göttlich ist, ist sie fähig, auch Gott zu denken:

Sich einen Gott ersonnen
hat sie. Hat über Sternen
ein Paradies gewonnen!
Sich untertänigt alle blauen Fernen
der weiten Ewigkeit!

Der Körper als Gefäß der göttlichen Seele gewinnt sakral-kosmischen Charakter. Der Dichter schlägt die Brücke von Plato zu

¹ SSW Bd. 29. S. 312–314. Vollständiger Text siehe Anhang.

² Die Besprechung des Gedichtes hält sich nicht an die Reihenfolge der Strophen, sondern an Motivgruppen.

Leibniz, wenn er im folgenden den Körper als eine Welt unter Welten, als eine «Monas» schildert:

Was dir ein Erdball dünket,
der Leib,
ist eine Welt, von ihr vereint
und herrlich kunstgebildet.

Die Seele als Bürgerin zweier Welten ist jedoch bipolar, aufgespalten in einen lichthaft-geistigen und in einen dunkel-triebhaften Aspekt, bald ein appollinisches, bald ein dionysisches Wesen:

Jetzt, wenn sie göttlich fühlet
ihr hohes Ursprungsfeuer;
zu hohem Ziele zieleet
wie König Adler! – Jetzt als Ungeheuer
entflammt, wo sie Zug und Wut
und Reubegier hinabreißt
gleich einem Pfeil nach Blut! – –

Von ihrer göttlichen Höhe also wird die Seele durch die entfesselten Leidenschaften in die elementare Affekt-Sphäre versetzt, in die rein bluthaft-physische Seinslage. – Bis hierher gab Herder, genau dem Programm seines Planes in den *Fragmenten* folgend, Seelenschilderung auf metaphysisch-spekulativer Grundlage¹. Und nun, immer getreu seinem Plane, unternimmt Herder den verblüffenden Versuch, auch physiologische Phänomene, zum Unterbau der Seele gehörig, in seinen *Lobgesang* einzubeziehen; mit anderen Worten, Physiologie in den Rang der Poesie zu erheben²: Nachdem er die durch Leidenschaften gleichsam ins

¹ «Aber die Philosophischen Erfahrungen, Muthmassungen und Hypothesen über die Menschliche Seele; die sind aller Stärke der Dichtkunst fähig . . .» SSW. I. S. 474. – «Hypothesen von der Göttlichkeit der Seele» S. 475. – «die kühnen Blicke, die Plato, Baco und Locke in die menschliche Seele getan, weiter verfolgt, oder wenigstens die Erfahrungen dieser drei Männer wissenschaftlicher gemacht» S. 473.

² Der Versuch, physiologische Phänomene in Dichtung umzusetzen steht nicht vereinzelt da. In der 1. Fassung des *Grünen Heinrich* z. B. schildert Gottfried Keller das Blut und die Blutkörperchen wie beseelte Wesen. (G. Keller, *Sämtliche Werke, herausgegeben von Jonas Fränkel*, Bd. 19, S. 42 f. «Das schöne rote Blut . . . war ihm, [dem Helden des Romans], der allgemeine Strom organischen Lebens, angefüllt mit sphärischen Körpern, jeder schon eine kleine Welt und ungezählt wie die Sterne des Himmels . . . »).

Blut gerissene Seele geschildert, stellt sich ihm der Blutkreislauf selbst in beinah visionärer Schau dar:

Wie da die Ströme wallen *)
 von Herzen und zu Herzen
 und in den Strömen allen
 wallt Leben! wallen Wonn' und Schmerzen,
 in Kugeln, unerforscht und viel
 wie Welt- und Erdenbälle
 – wer, der sie zählen will!

Und wer mit diesen Bällen
 der Seele wallnde Bilder?
 die jetzt, wie aus den Quellen
 des Abgrunds Feuer sprühn! Jetzt milder
 und sanft zerrinnen...

Zu der mit einem Stern (*) bezeichneten Stelle hat Herder unter den Text die oben erwähnte Annerkung gesetzt: «*Physiologie des Blutes bei Leidenschaften*». Dass es sich hier um einen anonymen Hinweis auf Hallers Physiologie handelt, daran ist nicht zu zweifeln. Wenn wir ferner die diesbezüglichen Abschnitte bei Haller über die Physiologie des Blutes nachschlagen, zeigen sich manche motivliche und terminologische Übereinstimmungen und Parallelen. Diese sagen uns aber verhältnismässig wenig, da die stofflichen Anregungen weitgehend in den dichterischen Prozess eingeschmolzen sind. So finden wir etwa bei Haller die Gestalt der Blutkörperchen als «*Kugeln*»¹: die Bewegung des Blutes als «*einander entgegenlaufende Ströme*»², den Blutkreislauf «*aus dem Herzen (auch: von dem Herzen) ins Herz*»³, sowie Hinweise

¹ Haller, Physiologie, (deutsche Ausgabe), Bd. II, S. 82: «*Die Kugelchen im Blute*»: «*Sie sind von fester, unveränderlicher, umzeichneter Gestalt, von bestimmter Grösse und Figur, ... und sie werden ... zu Kugeln gebildet*», Bd. II, S. 83: «*Die Figur der Blutkugelchen*», «*Der Name selbst deutet die kugelhafte Rundung an; man hält sie für kleine Kugeln*», vgl. ferner: Bd. II, S. 85, S. 443, u.a.

² Herder: «*und in den Strömen wallt Leben*» – Haller: «*Kampf ... der entgegengesetzten Ströme im Blute*», «*zween einander entgegenlaufende Ströme*». Physiologie, Bd. II, S. 442.

³ Herder: «*Wie da die Ströme wallen, von Herzen und zu Herzen*» – Haller: «*folglich fliesst das Blut aus dem Herzen ... ins Herz ...*», «*Nunmehr wird das Blut aus der linken Herzkammer ... in die Aorta ... getrieben. Allein der Stoss, den dieses Blut von dem Herzen mitbringt, zerschlägt sich*».

auf die «*Anziehungskraft*» der Blutkörperchen untereinander und auf eine, zwar nicht glaubwürdige, «*Umwälzung der Kugelchen um ihre Achse*», Motive, die Herder zu seinem Vergleich der Blutkugel mit der Weltkugel anregen konnten, zu der Analogie des Mikrokosmos mit dem Makrokosmos im Sinne von Leibnizens Monadologie.

Was aber den Verfasser des «*Lobgesanges an die menschliche Seele*» primär interessiert, ist nicht der rein objektive Tatbestand, sondern der aus demselben zu gewinnende psychologisch-philosophische Aspekt, das biopsychische Phänomen. Das Problem der *Leib-Seele-Beziehung* war für Herder das Schlüsselproblem seiner Weltanschauung. Er versuchte es zunächst von Plato her über Leibniz zu lösen mit der Vorstellung der schöpferischen Seele, die sich den «*Erdenleib*» bildet, wie er es zu Beginn des *Lobgesanges* schilderte. Wie aber eigentlich Leib und Seele «*beisammenwohnen*», welches nun das «*Band*» sei, welches Sinne und Seele verbinden, darüber erfuhr er erst später etwas Genaueres aus Hallers Physiologie der Sinnesfunktionen. Inzwischen operiert Herder noch mit der pseudowissenschaftlichen Hypothese, dass die Seele ihren Sitz in Herz und Blut habe und verdichtet diesen Gedanken im Bild der Blutkugel als Trägerin, ja sogar als Erzeugerin («*Quell*») des Lebens, der Seele: Das ihm aus der *Affektlehre der Aufklärung* geläufige *Lust-Unlust-Prinzip* wird dabei in den Blutstrom verlegt:

und in den Strömen allen
 wallt Leben! walln Wonn und Schmerzen,
 in Kugeln

In diese verlegt er auch

der Seele wallnde Bilder

 die jetzt, wie aus den Quellen
 des Abgrunds Feuer sprühn!

Aus der Tiefenschicht biologischer Funktionen steigen also – nach Herders Darstellung – nicht nur die elementaren Empfindungen der Lust und Unlust, sondern auch die Phantasiebilder und schliesslich auch die höhere Geistestätigkeit, die Vorstellungen, Gedanken, Ideen:

Grosse Gedanken streben
 da auf wie Flammenmeere!

Wir sehen: Die anfänglich platonische Seelenlehre hat sich hier in ihr Gegenteil gekehrt, nämlich in eine, an materialistische Vorstellungen grenzende, psycho-physische Theorie von der Seele, die von der Körperlichkeit aufsteigt zur Geistigkeit:

Wer, ders je umfing
den Weg, den Menschenseele
zum Thron der Gottheit ging.

Führte der Weg der Seele zuerst von Gott zur Materie, so nun umgekehrt, von der Materie zu Gott. So erscheint in diesem Dokument *Herders Anthropologie* aufgespalten in zwei Psychologien, in eine *idealistische* und in eine *realistische* Seelenlehre, die sich scheinbar unversöhnlich gegenüberstehen, abgeleitet einerseits aus Plato und Leibniz, andererseits aus Haller, d.h. aus einer von Hallers Physiologie ausgehenden, durch eigenwillige Interpretation gewonnenen, psychophysischen Theorie. – Doch Herder besass eine magische Formel, die es ihm erlaubte, die beiden entgegengesetzten Pole miteinander zu verbinden: den Glauben an eine Seele, an eine Seelensubstanz, die ihrem Wesen nach eine unzerstörbare, ewige *Kraft*, und als solche ein Teil einer allumfassenden, höheren, das ganze Weltall durchwirkenden göttlichen Kraft ist, von der sie ausging und zu der sie zurückkehren wird. Herder sieht demnach die Seele beschlossen in einem kosmischen Kreislauf, einer ewigen Emanation und Inkarnation der Seele, die von Gott, der Urkraft ausgehend, in irdisch konkreter Organisation, der Leib-Seele-Existenz, sich offenbart, wandelt und läutert, um nach vollbrachtem Zweck wieder zu der Urquelle zurückzukehren. Diese mystische wesentlich durch plotinisch-gnostische Gedanken bestimmte Idee von einer All-Einheit der Welt und der Seele, die Herder aus Shaftesbury vertraut war, hilft uns den weltanschaulichen Kern des Gedichtes begreifen. Unter diesem Aspekt lösen sich die theoretischen Widersprüche auf. Aber diese All-Einheitsidee stellt bei Herder mehr dar als nur ein durch Assimilation gewonnenes philosophisches Konzept. Sie konnte dem jungen Dichter überhaupt nur aktuell und eigen sein, weil er in sich selbst bereits ein All-Einheits-Erlebnis trug, ein aus einer Eros-Erfahrung stammendes *unio mystica-Erlebnis*, worüber uns der Schluss des Gedichtes belehrt:

Ach! denn in Liebesflammen
ist Todesschmerz verlodert

Himmel und Erd zusammen
von jedes Herzens Schlag' hinangefordert
schmolz ihm in seinen Blick, der da
in Einem Alles sahe!
in Allem Eines sah! --

Diese seltsamste dichterische Aussage der prometheisch-mystisch und hymnisch gestimmten Seele des Dichters im *Fragment eines Lobgesangs an die Menschliche Seele* scheint Herders ganze Welt, sein ganzes Wesen und Rätsel *in nuce* in sich zu verschliessen wie eine hermetische, in allen geheimnisvollen Farben und Gestalten irisierende alchymische Glaskugel.

Was aber haben wir nun in Bezug auf das Verhältnis Haller – Herder bisher aus unserer Betrachtung als Resultat gewonnen? Wenn wir Herders Hinweis in den *Fragmenten* (1767), dass die höchste Form einer Lehrdichtung über die Seele die Physis des Menschen miteinbeziehen und dichterisch bewältigen müsste, als im Zusammenhang mit Hallers Physiologie konzipiert betrachten dürfen, wenn wir die eben besprochene Stelle in Herders *Lobgesang* (1768?), die psychologisch-dichterische Darstellung des Blutkreislaufes, als einer Anregung Hallers entsprungen buchen, was zugleich die obige Annahme bestätigen würde, wenn wir zu diesen beiden anonymen Beiträgen noch die erwähnte beiläufige Anmerkung aus der Nachlassstudie zur *Plastik* dazunehmen, (1769?), sowie die kommentarlose Anzeige zweier naturwissenschaftlicher Arbeiten (1772), so wäre das vorläufig alles, was ich an Spuren einer Kenntnis des Naturforschers *Haller* in Herders Werken nachweisen könnte bis zum Stichjahr 1774, wo dann beinahe unvermittelt in Herders Schaffen eine regelrechte «Hallerblüte» einsetzt¹. Das ist ein recht bescheidenes Resultat, mit dem wir uns vorerst begnügen müssen, für eine Periode von zehn Jahren (1764 bis 1774), immer vorausgesetzt, dass wir den Beginn von Herders Vertrautheit mit Hallers Physiologie mit dem letzten Königsberger Studienjahr ansetzen. Hätten wir nicht das schon erwähnte Zeugnis in Herders Brief an Merk vom Jahre 1771, das

¹ Wir sprechen hier immer von den Beziehungen zu Haller als Naturforscher. Als Dichter war Haller in Herders Werken der Frühzeit häufig gegenwärtig. (Die diesbezüglichen Belege: M-H. S. 276 ff.)

uns darüber belehrt, dass Herder Hallers *Elementa* damals schon « durchstudiert » hatte, und zwar die « neuen Teile »: « Sinne, Sinnenkräfte und Oekonomie des Lebens », was die Kenntnis auch der vorherigen Teile der Physiologie impliziert, so wagten wir es kaum, eine seriöse Kenntnis von Hallers wissenschaftlichen Werken bei Herder vor 1774 vorauszusetzen. Kannte er aber schon 1771 die erwähnten Kapitel, so musste er zuvor schon die ersten vier Bände, inklusive die wichtigen Abschnitte über das Blut (deutsche Ausgabe: 1759–1768; *Elementa*: 1757–1766) gekannt haben. Aber zu jener Zeit lag dieses Wissen in Herder irgendwie brach ohne starke Rückwirkungen auf sein Gesamtschaffen, während gerade die Schilderungen des Nervengebäudes und der Sinnesfunktionen später für ihn direkt eine Offenbarung darstellten. Da er sich aber damals, wie er selber bezeugt, für das Hallersche Werk nicht besonders erwärmen konnte, trotz der « Hochachtung » für den grossen Forscher, trug dasselbe bei ihm auch wenig Frucht. Die künftige recht eigentliche Aktualisierung von Hallers Forschungen in Herders Werk zu zeigen, bleibt fernerer, in Vorbereitung befindlichen Untersuchungen vorbehalten.

ANHANG

Fragment eines Lobgesanges an die Menschliche Seele.

(Vollständiger Text nach Suphan, Herders sämtliche Werke, Band 29. Seite 312–314.

Statt Luft- und Himmelswesen,
preis' ich die Menschenseele!
Die Schöpferin! Erlesen¹
hat sie in dunkler Zauberhöhle
sich einen Erdenleib, und ward
in Herrlichkeit und Schöne
der Götter offenbart!

Nimm, was die Menschenseele
für neuen Sinn² ersonnen!
Und fleuch aus deiner Höhle

¹ Platons Bildung des Leibes von der Seele!

² Fern- und Vergrösserungsgläser: eine grössere Erfindung, als Hilfsmittel, als alle gelehrte Sprachen! (Beide Anmerkungen sind von Herder).

zu wandeln unter Stern'und Sonnen!
Und kehr hinab und sieh und sprich,
was Grössers du gesehn,
die Sonnen, oder dich.

Was dir ein Erdball dünket,
der Leib, den du ernährest:
der todt zu Staube sinket,
wenn du zu neuen Reichen kehrest –
ist eine Welt, von ihr vereint
und herrlich Kunstgebildet,
was dir ein Erdklos scheint.

Und wer ists, der sie zähle,
dies Erdgebäu durchstrebend,
die Mächte deiner Seele?
Allgegenwärtig, allbelebend
als eine Sonn', als Königin
herrscht sie und fühlt und langet
ans Welten Ende hin.

Jetzt wenn sie Göttlich fühlet
ihr hohes Ursprungsfeuer;
zu hohem Ziele ziele
wie König Adler! – Jetzt als Ungeheuer
entflammet, wo sie Zug und Wuth
und Reubegier hinabreiss
gleich einem Pfeil nach Blut! – –

Wie da die Ströme wallen¹
von Herzen und zu Herzen
und in den Strömen allen
wallt Leben! Wallen Wonn' und Schmerzen,
in Kugeln, unerforscht und viel
wie Welt- und Erdenbälle
– wer, der sie zählen will!

Und wer mit diesen Bällen
der Seele wallnde Bilder?
die jetzt, wie aus den Quellen
des Abgrunds Feuer sprühn! Jetzt milder
und sanft zerrinnen, wie die Thrän'
im Blick der Liebe dämmert
und abrinnt sterbendschön!

¹ *Physiologie des Blutes bei Leidenschaften.*

Grosse Gedanken streben
da auf wie Flammenmeere !
Auf ihren Schilden heben
sie dich empor, wie Siegesheere
erjuchzend ! Wer, der's je umfing
den Weg, den Menschenseele
zum Thron der Gottheit ging.

We Lorbeernstatt † sie Kreise
der hellen Stern umglänzen
die all' in ewgem Gleise
als Boten ihre Welt begränzen !
Und tief zu ihren Füßen her
den Himmelsbogen wölbet
sein siebenfarbig Meer.

Sich einen Gott ersonnen
hat sie. Hat über Sternen
ein Paradies gewonnen !
Sich unterthänigt alle blauen Fernen
der weiten Ewigkeit ! Hat sich
ein Engelheer erschaffen
und herrscht da Götterlich.

Den Freund noch zu umfassen
hat sie die Welt erfunden !
voll Jugendliebverlangen
sich im Gewand der Purpurwunden
vom Todespfahl auf Flammenglut
zum Freund hinaufgeschwungen
und ihm im Schoos geruht !

Ach ! denn in Liebesflammen
ist Todesschmerz verlodert
Himmel und Erd zusammen
von jedem Herzens Schlag' hinangefordert
schmolz ihm in seinem Blick, der da
in Einem Alles sahe !
in Allem Eines sah ! --

JOHANN ULRICH MARBACH

† Die beiden Einfindungen Newtons.

LE BALLATE POPOLARI SCANDINAVE
E LA LETTERATURA NORRENA

I.

Storia della ballata: nascita in Francia.

È noto come già la filosofia greca vedesse in un tipo di poesia strettamente collegato alla musica e alla danza la più antica forma letteraria creata dall'uomo e insieme la più perfetta, perché armoniosa coordinazione delle tre arti maggiori. A questo schema ideale anche le letterature moderne si volsero a più riprese per tutto il corso del loro sviluppo, e alla creazione di un simile prodotto letterario collaborarono, indipendenti a volte, più spesso in un complesso intreccio di rapporti e scambi reciproci, la poesia di origine e diffusione popolare come quella comunemente definita 'd'arte'. Tanto che, soprattutto per via dei fervidi entusiasmi romantici, il termine 'ballata' divenne un'espressione generica per indicare ogni componimento poetico che conservasse un legame anche tenue con la musica — se non più con la danza — e di contenuto preferibilmente romanzesco e drammatico. Ballate famose scrissero il Cavalcanti e Dante, Goethe e Schiller, Wordsworth e Coleridge e Swinburne, di ballate parla Chaucer come Shakespeare, ballate tradizionali si cantano ancora oggi nelle feste popolari per la gioia dei folcloristi; non altro che il nome può evidentemente accomunare componimenti tanto profondamente diversi, per contenuto e forma come per livello artistico e importanza culturale.

Ma la questione cambia e il campo si restringe se ci si volge a considerare la ballata in senso proprio, come fenomeno storico e genere letterario ben preciso. Si accordano infatti gli studiosi nel definirla come un breve componimento poetico in forma stro-

fica, collegato metricamente al canto e alla danza, di contenuto generalmente episodico, narrativo o epico-lirico e di tradizione popolare.

Nata nel basso Medioevo (intorno al XII secolo), la ballata si sviluppò e fiorì negli anni seguenti in tutti i principali paesi europei, raggiungendo il culmine della sua fase creativa nei secoli XIII e XIV e ripiegandosi poi a sfruttare motivi e schemi tradizionali con poche variazioni di sostanza. Nei secoli che seguirono la Riforma, la fase involutiva giunge a completamento e – come sempre avviene all'esaurirsi dell'impulso vitale in un fenomeno culturale – sorgono accanto agli epigoni i primi raccoglitori, i primi antiquari. Al Seicento e al Settecento risalgono per la maggior parte i testi di ballate pervenutici; molti altri furono poi fissati per scritto nell'Ottocento e persino agli inizi del nostro secolo. Difficile invece risalire, anche nel caso di componimenti molto antichi, a testimonianze e redazioni anteriori al Cinquecento.

Nulla, forse, di più labile e più arduo a determinarsi di questo immenso patrimonio di poesia 'popolare'. Generazioni e generazioni, spesso secoli interi di tradizione orale si frappongono tra il primo sorgere di un componimento e la sua redazione scritta, il definitivo fissarsi in una forma precisa. E questo lungo lasso di tempo significa l'insensibile, ininterrotto accumularsi di alterazioni e corruzioni, di interpolazioni e rielaborazioni, di tutti quei fenomeni insomma nati sia dalla trasformazione passiva, meccanica, che un testo subisce passando di bocca in bocca (*Zersingen*), sia dal contributo creativo o modificante dei diversi individui, che divengono così inconsciamente 'autori' di uno stesso componimento (*Bearbeitung*); e inoltre di quel più profondo processo di 'stilizzazione' (*Stilisierung*) che è stato riconosciuto come carattere tipico di ogni poesia popolare¹.

Con un materiale così fluido e sfuggente, così vasto e vario e intricato, non solo sono quasi irresolubili le questioni generali di cronologia e origine geografica, di classificazione, di fonti e influssi reciproci (qualche risultato in questo campo potrà ottenersi soltanto con una ricerca condotta caso per caso), ma lo stesso grande problema di fondo, quanto cioè vi sia di veramente

¹ Cf. soprattutto W. Schmidt, *Die Entwicklung der englisch-schottischen Volksballaden*, in «*Anglia*», LVII (1933), pp. 1-77, 113-207, 277-312.

'popolare' in questo genere di poesia e quanto spesso vi si intreccino elementi e spunti propri della letteratura 'd'arte', si presenta con gravi difficoltà di discussione e di determinazione¹.

Fin dalle sue prime origini, infatti, nella ballata, genere principe della lirica del popolo in tutti i tempi, sembrano confluire le due tradizioni poetiche. Sebbene, come si è detto, non ci sia conservato nessun componimento nella forma originaria e per pochi soltanto si possa dimostrare un'appartenenza al Medioevo, numerose tracce di ideali e sentimenti feudali, di costumi cortigiani, di lingua arcaica e stilizzata indicano senza possibilità di errori l'epoca e la civiltà cavalleresca come sfondo alla nascita della ballata. Quanto alla dimensione geografica, gli studiosi concordano nell'indicare la Francia settentrionale, dove, con Eleonora d'Aquitania e i poeti che frequentavano la sua corte, viene introdotta nel XII secolo la grande poesia provenzale, in quel periodo al sommo del suo splendore e della sua raffinatezza stilistica e metrica. Incrociandosi qui con la modesta lirica locale degli artigiani, e soprattutto con le cosiddette *chansons de toile* e *chansons d'histoire* – semplici storie d'amore cantate dalle donne al telaio, con brevi strofe legate da assonanza e un ritornello – la canzone a ballo trovatorica si sviluppa nella *carole*, che diviene rapidamente il passatempo favorito della corte e in cui la maggior parte degli studiosi riconosce la fonte della vera e propria ballata. Già qui, infatti, troviamo lo schema tipico delle strofe cantate da un capocoro, mentre i danzatori ripetono tutti insieme il ritornello; e la danza sembra essere del tipo 'ad anello' o 'a catena' come quella che ancora vive nelle Faerøer durante le grandi feste popolari. Ancora, la struttura metrica che sarà poi caratteristica delle ballate vi appare per la prima volta, nei due tipi a ritornello semplice e doppio; e il ritornello ha un valore analogo di accompagnamento

¹ Sullo spinoso problema di che cosa sia da intendersi per 'poesia popolare' o tradizionale e dei suoi rapporti con la letteratura 'colta', cf. fra la vastissima bibliografia gli studi fondamentali di R. Menéndez Pidal (*El Romancero*, Madrid 1927, ecc.); H. Naumann (*Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Lipsia 1929); B. Croce (*Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933); in Italia, cf. inoltre V. Santoli (*Nuove questioni di poesia popolare*, Torino 1930, *Problemi di poesia popolare*, in «*Annali della Scuola Superiore di Pisa*», II, IV (1935), pp. 95 sgg., ecc.); M. Barbi (*Poesia popolare italiana*, Firenze 1939); S. Baldi (*Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma 1949) e altri.

lirico, gnomico o elegiaco. Altre notevoli somiglianze riguardano piuttosto lo stile; così, dalla *chanson de toile* la *carole* trae il punto di vista prevalentemente femminile, la situazione frequente della donna al telaio o del dialogo fra madre e figlia, una certa freschezza e vivacità d'espressione unita talvolta a tratti icasticamente realistici. Dalla sua seconda componente, la lirica provenzale, le derivano invece la flessibilità ritmica e metrica, l'acuta sensibilità musicale, la forte stilizzazione espressiva e soprattutto la traccia profonda, negli ideali di vita e nei costumi che vi si riflettono, dell'ambiente aristocratico e raffinato cui era destinata. Elementi tutti che ritroveremo, in grado diverso, nella ballata che, benché trovi il suo sviluppo e la sua fioritura in altre tradizioni culturali, pure serba indelebile l'impronta di una civiltà e di un ambiente non germanici.

Dalla Francia alla Germania e alla Scandinavia.

Esauritasi presso la corte francese la voga della canzone a ballo, sembra che la *carole* sia tornata in qualche sua forma al popolo artigiano e contadino presso il quale aveva avuto la sua prima origine come *chanson de toile*¹. Ma fuori della Francia un destino ben diverso attende questo genere letterario; da un lato, grazie alla diffusissima conoscenza e imitazione della poesia provenzale nell'Italia del Duecento, fiorisce qui da un tipo speciale di *carole* la ballata 'd'arte', che i poeti del dolce stile iniziano a una tradizione di splendore e che Dante, come è noto, pone seconda soltanto alla canzone e al sonetto fra i generi letterari²; dall'altro, nell'ambito del vasto influsso culturale esercitato in questo periodo dalla Francia sulla maggior parte degli altri paesi, questo tipo di poesia si diffonde largamente e si sviluppa in vario modo nell'Europa centrale e settentrionale.

È noto quanto fossero intensi in quei secoli i rapporti economici e di cultura fra la Francia da un lato e la Gran Bretagna e la

¹ In questo senso testimonia la sopravvivenza, in alcuni dialetti francesi, delle forme *balade*, *balada*, *ballade*, *balado* per indicare feste campestri periodiche o particolari tipi di danze popolari (cf. W. Wartburg, *Französisches ethymologisches Wörterbuch*, voce *ballare*).

² *De vulgari eloquentia*, II, 3.

Germania dall'altro; quanto all'Inghilterra, poi, bisogna mettere nel dovuto rilievo l'azione della Corte normanna e della sua aristocrazia di lingua e costumi francesi. Nel caso dei paesi scandinavi, la distanza geografica non permetteva, naturalmente, relazioni così strette; tuttavia, come ci attestano numerose testimonianze dell'epoca, a Parigi e alla sua famosa università erano mandati a studiare i giovani nobili danesi e svedesi, e da questa abitudine si doveva stabilire un legame culturale di importanza tutt'altro che secondaria. È inoltre documentata l'esistenza di scambi commerciali più o meno fiorenti fra la Francia e i vari paesi scandinavi (soprattutto la Danimarca dei Valdemari); e si sa come le relazioni economiche siano spesso veicolo di influssi di tutt'altro genere, ideologici e artistici e in genere di cultura.

Nonostante tutto questo, però, gli impulsi francesi dovettero giungere nel Nord, — molto più che per importazione diretta, necessariamente sporadica, — attraverso la mediazione della Germania e dell'Inghilterra. Quasi certamente, anche la voga e gli schemi della ballata penetrarono in Scandinavia a più riprese e da vie differenti; e ancora oggi, data l'assoluta mancanza di indizi certi, gli studiosi discutono accanitamente se la Germania, o l'Inghilterra, abbia avuto maggior parte in questa trasmissione. Come vedremo, non è possibile dare una risposta definitiva al problema; ma anche nel campo delle ipotesi — l'unico aperto — la critica moderna tende ad abbandonare le posizioni escludive e unilaterali e a rispettare la complessità del fenomeno ammettendo la possibilità di più fonti e di più componenti.

Al momento della sua trasmigrazione dalla Francia, la *carole* viene in contatto con tutte le principali correnti culturali dell'Europa medioevale. Già alla corte francese vi erano stati rapporti di vario genere con il romanzo in versi¹, con l'epica, con i tipi principali di lirica cortigiana contemporanea; un'affinità generica di 'ambiente' e di stile, unita alla singolare duttilità che è

¹ Si è voluto sostenere l'eventualità di un legame di discendenza diretta fra la ballata e il poema cavalleresco, paragonabile alla genesi dei *romances* spagnoli dai cantari di gesta. Ma una fondamentale differenza qualitativa fra i due generi letterari impedisce di prendere seriamente in considerazione questa possibilità (cf. W. P. Ker, *English literature: Medieval*, Londra 1932, pp. 157-58).

nella natura stessa di questa forma poetica, aveva favorito influssi sporadici, derivazioni di spunti e di motivi. Ma è soprattutto al suo diffondersi nell'Europa centrale che la ballata viene a trovarsi in mare aperto, in mezzo alle più varie tradizioni letterarie dell'epoca, e ne diviene il punto d'incontro e l'erede¹.

In Germania, dove il panorama letterario era in quel periodo fra i più ricchi e complessi d'Europa, la ballata viene probabilmente influenzata nel metro e nelle melodie dalla diffusissima poesia goliardica in latino², e soprattutto viene in contatto con la grande lirica d'amore del XII secolo, il *Minnesang*. In comune con la ballata, questo ha innanzi tutto lo stretto legame con la musica e spesso con la danza, e poi l'influsso della canzone popolare locale – che si rivela qua e là in certo gusto gnomico, nella psicologia tipicamente femminile, nel profondo senso della natura – e della tradizione trovatorica provenzale; come la ballata, è fortemente impregnato degli ideali e dei sentimenti 'cortesi' è stilizzato in alto grado eppure ritrova a volte accenti di sorprendente freschezza. La grazia e la gioia tipicamente cortigiane che animano questa lirica l'allontanano decisamente dalle più cupe e austere tradizioni poetiche autoctone.

¹ Cf. W. P. Ker, op. cit., p. 160, e A. Heusler, *Über die Balladendichtung des Spätmittelalters, namentlich im skandinavischen Norden*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», X (1922), p. 19.

² Rifacendosi allo Schipper (*Englische Metra*, in «Grundriss der germanischen Philologie», Strasburgo 1889, II, i, p. 1047), S. Baldi (op. cit., pp. 81–105) sostiene la derivazione della *common measure*, il metro tipico delle ballate angloscozzesi, dal *septenarius* della poesia goliardica, per il tramite delle musiche che accompagnavano quest'ultima. Approfondita l'analisi metrica che il Baldi dà nel suo studio è senza dubbio interessante, ma forse eccessivamente complessa, – trattandosi di una struttura metrica semplice, come è quella della ballata, fino ad essere rudimentale – e piuttosto unilaterale (gran parte dei fenomeni notati potrebbero essere applicati anche al tetrametro giambico, diffusissimo nella Romania; inoltre, dato che quasi certamente il canto gregoriano ebbe un influsso notevole sulla musica della ballata, il modello latino che si cerca potrebbe essere appunto il metro di questa innografia, spesso assai simile a quello della lirica goliardica). Tuttavia contatti e influssi ci furono certamente, specialmente da parte della poesia goliardica tedesca, che sembra aver raggiunto una diffusione notevole in Scandinavia soprattutto durante la guerra dei Cento Anni, quando cioè gli studenti nordici frequentavano l'università di Praga anziché quella di Parigi.

Questi e altri punti di contatto hanno talmente colpito un famoso studioso danese¹ da fargli postulare l'esistenza di una perduta lirica nordica sul modello del *Minnesang*, che sarebbe fiorita in Danimarca e Svezia fra il XIII e il XIV secolo e da cui sarebbero derivate alle ballate e ai vari rifacimenti scandinavi di poemi cavallereschi continentali (*Eufemiavisor* ecc.) molte caratteristiche formule 'cortesi' e stilizzazioni espressive. Benché avversata immediatamente da molti e destinata a restare senza seguito – sia perché gratuita e appoggiata solo da ricerche affrettate, sia soprattutto perché nel Nord, mancando una vera civiltà cavalleresca e cortigiana, non poté mai diffondersi l'ideale della *Minne*, dell'amore 'alto', spiritualizzato, brillante e fragile come un fiore di cristallo – una simile ipotesi ha avuto tuttavia il merito di mettere in risalto il profondo influsso della lirica tedesca d'amore sulla lingua, sullo stile, sulle convenzioni espressive e di contenuto, persino sul metro della ballata popolare scandinava.

In epoca più tarda, verso il 1400 – quando cioè la ballata come genere letterario inizia la sua parabola discendente e si fanno più evidenti gli incroci con correnti poetiche straniere – è posto invece dalla critica moderna l'influsso del *Meistersang*, che dovette manifestarsi soprattutto in spunti di carattere formale: particolarità strutturali e metriche, espedienti tecnici caratteristici.

La ballata in Inghilterra.

Questi e altri indizi rendono verosimile la teoria di una duplice importazione della ballata nel Nord, direttamente dalla Francia e – su scala ben più vasta – attraverso la mediazione della Germania.

Ma una terza via di immigrazione viene tradizionalmente indicata nella Gran Bretagna, francesizzata in gran parte e legata alla Scandinavia da relazioni commerciali favorite dalla posizione geografica. Già i primissimi studiosi dell'Ottocento furono colpiti dalla grande somiglianza fra le ballate diffuse in Inghilterra e Scozia e quelle nordiche; fondamentalmente la stessa è la forma metrica e ritmica, nonostante l'assenza frequente o l'instabilità,

¹ E. Frandsen, nel suo ben noto libro *Folkevisen*, Copenaghen 1935.

in Gran Bretagna, del ritornello, dovuta al rapporto meno intenso con la danza e il canto¹. Lo stile è misto in modo analogo di modi realistici e stilizzati, arcaici e popolareggianti; essenziale la parte sostenuta dall'allitterazione, «sangue e osso, carne e midollo»² della poesia germanica antica e ancora cara alla sensibilità linguistico-musicale di questi popoli; ugualmente frequenti le convenzioni descrittive ed espressive, le formule stereotipe, la stilizzazione delle storie e dei personaggi³. E ancora, una comunanza di soggetti e di temi tale da indurre i critici a postulare un'origine comune per moltissimi componimenti diffusi nelle due zone; una analoga alternanza di narrativa e dialogo, un tono oggettivo e impersonale e insieme profondamente drammatico, un senso simile del fato, dell'eroico, del tragico, una forte sopravvivenza delle credenze e dei costumi precristiani.

Tutto questo ha fatto sì che molti studiosi parlassero di un 'unico gruppo' letterario a proposito delle ballate scandinave e di quelle inglesi e scozzesi, con caratteri ben distinti dalla produzione analoga in altre regioni⁴; e che ci si chiedesse a più riprese quale dei due paesi abbia ricevuto e sviluppato per primo questo tipo di poesia, e l'abbia poi trasmesso all'altro. E a questo proposito, una volta messi meglio in luce le vie e i modi di una simile trasmigrazione⁵, i critici sono divisi in due gruppi più o

¹ L'allontanarsi relativamente precoce della ballata angloscozzese dalla danza, che determina fra l'altro la caduta del ritornello e l'affermarsi più rapido del contenuto narrativo, ha fatto pensare ad alcuni studiosi, in decisa reazione contro F. B. Gummere e la sua scuola dei 'comunalisti di Harvard', che il ballo sia per questo genere poetico soltanto un elemento accessorio e secondario (cf. L. Pound, *The ballad and the dance*, in «Publications of the Modern Language Association of America», X (1919), pp. 360-400). Ma proprio le *Folkeviser* nordiche, con il loro legame evidentemente originario con la danza, smentiscono una simile ipotesi.

² G. Saintsbury, *A history of English prosody*, Londra 1923, I, p. 147 (dove l'espressione è riferita alla *common measure* in rapporto alla metrica inglese).

³ Per uno studio della lingua e dello stile delle ballate inglesi e scozzesi, cf. S. Baldi, op. cit., pp. 110 sgg.

⁴ Cf. W. J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford 1939; A. Heusler, op. cit., pp. 17-18, ecc.

⁵ Già S. Grundtvig (*Danmarks gamle Folkeviser*, Copenaghen, pubbl. dal 1853, vol. III, p. 74 n.) aveva suggerito la via delle Orcadi, dove un

meno uguali, quelli cioè che sostengono – spinti in parte da campanilismo – che la ballata penetrò in Gran Bretagna dalla Scandinavia, in una forma già ben determinata, e quelli che difendono la tesi opposta.

Il principale punto d'appoggio su cui il primo gruppo di studiosi si basa è l'impossibilità di risalire nel tempo, per le ballate angloscozzesi, più in là del 1400; uno sviluppo così tardo dovrebbe confermare l'introduzione del genere letterario dal Nord. Ma, a parte il fatto che, come è noto, la zona che irraggia e diffonde un determinato fenomeno è difficilmente la più conservativa, i componimenti giunti fino a noi dimostrano un grado di evoluzione così alto (si è detto della caduta del ritornello e dello sviluppo dell'elemento narrativo; altri argomenti potrebbero essere adottati) da presupporre in Gran Bretagna una lunga tradizione precedente di cui non ci è rimasta traccia. Sembra quindi più logico pensare che, come da un lato la Germania, così dall'altro l'Inghilterra normanna sia stata mediatrice ai paesi scandinavi del nuovo genere poetico di origine francese; scambi e influssi reciproci dovettero poi intercorrere intensi nei secoli seguenti, come provano le numerose ballate diffuse in ambedue le zone e per cui solo raramente si può dimostrare un'origine specifica nordica o inglese.

La ballata in Danimarca.

Il primo paese nordico ad accogliere, nella prima metà del XIII secolo, la nuova forma letteraria e a darle una formulazione e una tradizione che resteranno definitive in Scandinavia è quasi certamente la Danimarca. Una simile conclusione è avvalorata sia da indizi di carattere storico-geografico – come il carattere 'continentale' della Danimarca rispetto agli altri paesi nordici, gli stretti legami con la Germania e i rapporti culturali con la Francia, la struttura sociale particolarmente evoluta per una nazione scandinava e modellata sulle corti francesi e tedesche – che da elementi interni: la lingua delle ballate, il mondo sociale e cul-

certo bilinguismo permane fino al XVIII secolo; inoltre i rapporti commerciali e d'altro genere con la Danimarca e la Norvegia erano piuttosto intensi, come si è già visto.

turale che vi è riflesso, il ricorrere di personaggi e avvenimenti tratti dalla storia danese o noti soprattutto in questo paese¹.

In Danimarca, quindi, la nuova forma letteraria si diffonde in un primo tempo presso gli ambienti della nobiltà che da un lato avevano presieduto, nei secoli precedenti, alla nascita dell'epica locale e dall'altro erano i più aperti all'influsso dei generi aristocratici stranieri, come la letteratura cortigiana francese, i romanzi bretoni, il *Minnesang*. È necessario tuttavia tener presente che, per antica tradizione, le distinzioni sociali e culturali fra le varie classi erano, nei paesi scandinavi, infinitamente meno risentite che, ad esempio, in Francia o in Germania. Un'organizzazione sociale estremamente semplice e fundamentalmente democratica, uno stato di agiatezza e un grado di raffinatezza assai inferiori a quelli delle nazioni continentali del tempo, infine il relativo isolamento dovuto alla posizione geografica e quindi il mancato – o ridotto – incontro fecondo di influssi e correnti diverse, tutto contribuisce a conferire alla società e alla cultura della Scandinavia medioevale un'unitarietà e un'omogeneità singolari, impensabili altrove.

Fra questi popoli, nell'ambito di questa organizzazione sociale era fiorita nei secoli precedenti la grande tradizione letteraria dei carmi eddici, della poesia scaldica, delle saghe. Generi tutti di carattere originariamente aristocratico ma che, per essere espressione di un patrimonio spirituale e culturale comune, avevano avuto una vasta diffusione presso tutti i ceti sociali e da tutti i popoli scandinavi erano sentiti come propri e inalienabili.

Al momento in cui la ballata penetra nel Nord, si può dire che le antiche leggende mitologiche ed eroiche, i carmi tradizio-

¹ Benché la ballata vera e propria appaia nel Nord solo per tramite danese, è da ricordare che già nel XII secolo in Islanda (e forse in Norvegia) è documentato il vocabolo *danz* e l'esistenza di una lirica da ballo di origine francese, probabilmente componimenti d'amore in forma libera (cf. Cleasby-Vigfússon, *Icelandic Dictionary*, Oxford 1957, voce *danz*). Si tratta evidentemente di una forma ben diversa dalla *Folkeviser* narrativa ed epico-lirica, che nella stessa Islanda compare verso la metà del XIV secolo (cf. A. Heusler, op. cit., p. 23). Da quanto si può ricostruire, questi componimenti islandesi erano dello stesso tipo delle canzoni a ballo francesi e inglesi del XII-XIII secolo: l'unica attestazione, quindi, di un genere scandinavo simile alla *carole* (cf. L. Pound, op. cit., pp. 385-86).

nali che vi si ispiravano e i racconti delle saghe avessero raggiunto il massimo della loro diffusione e penetrazione in profondità, e si fosse già iniziata la fase di rielaborazione e contaminazione propria di ogni lunga e fortunata trasmissione orale. Presso il popolo in particolare, quasi sempre specialmente conservativo, fiorivano ancora alcuni rami della tradizione leggendaria e poetica ormai dimenticati dalla nobiltà presso cui erano sorti.

Giunta, dalla corte di Francia, presso gli ambienti aristocratici danesi, la canzone a ballo – sia per il misterioso legame di 'simpatia' che sembra legarla all'epica¹, sia per la sua duttilità e povertà di contenuto – si incontra e si fonde qui con il carne eroico tradizionale, che le fornisce una nuova ricchezza di modi e di temi².

L'elemento nuovo venuto dall'estero si innesta così sul tronco della poesia locale, ormai consunta e svuotata dall'usura, soffocata nell'irrigidirsi delle forme, e dà nuova vita e nuova freschezza a tutto un patrimonio spirituale che le generazioni più recenti sentivano antiquato e ormai estraneo. L'antico mondo culturale e letterario, a sua volta, conferisce significato e contenuto a un tipo di poesia leggero e superficiale qual'era la ballata, e le permette così, in Scandinavia come in Gran Bretagna, di superare il circuito di stilizzazione e di decorativismo in cui si era esaurita – soffocata dagli schemi e dallo scintillio formale – la *carole* in Francia.

Naturalmente, profonde differenze di tono, di intenti, di dignità artistica dividono la ballata dal carne epico di cui ripete gli argomenti e i motivi, e perfino in parte il ritmo e lo stile³. Ma l'importanza del filone culturale norreno per questo nuovo genere poetico può difficilmente essere sopravvalutata; come unica forma letteraria vitale e originale del Medioevo scandinavo⁴, la ballata

¹ Cf. W. P. Ker, op. cit., p. 160.

² A. Heusler, op. cit., p. 25; A. Olrik, *Danske Folkeviser i Udvalg*, Copenhagen 1916, I, pp. 8 e 9.

³ Cf. W. P. Ker, *Epic and Romance*, Londra 1931, pp. 124 sgg.

⁴ È divenuto ormai un luogo comune parlare delle *Folkeviser* come espressione del Medioevo scandinavo, dato che il resto della produzione letteraria è costituito quasi esclusivamente da componimenti religiosi su modello straniero, dalle cronache in versi e da traduzioni o rielaborazioni di poemi continentali. Mancando sia personalità artistiche rilevanti che tradizioni e scuole

riceve in sé tutto quanto era ancora superstite dell'antico mondo nordico, in un processo che – iniziato presso la nobiltà danese che per prima l'accoglie – giunge a completamento quando il genere straniero, passando definitivamente al popolo, ne assimila lo spirito e le tradizioni.

La ballata nel medioevo scandinavo.

Il tipo di ballata che si elabora in Danimarca – la cosiddetta *Riddervise*, ballata cavalleresca – è quello che più a lungo conserva, com'è logico, le tracce dell'ambiente aristocratico che per primo l'aveva accolta. Da parte sua la Norvegia sviluppa nel XIII–XIV secolo un genere di canzone a ballo completamente a sé, la *Kæmpevise* o ballata eroica, che con la *Riddervise* danese presenta forti divergenze di carattere e di ispirazione; un simile fenomeno (che ha fatto pensare qualcuno a un'importazione diretta della forma letteraria dalla Germania, indipendentemente quindi dal tramite danese) è dovuto invece probabilmente alle diverse condizioni sociali e culturali della Norvegia, che avrebbero provocato qui uno sviluppo particolare di questo genere di poesia.

In Svezia la ballata – introdotta dalla Danimarca – ha una fioritura ricchissima sia nella sua versione aristocratica (*Riddervise*) che nei suoi tipi più popolari. In seguito penetra in questo paese anche la *Kæmpevise* norvegese, incontrandovi un successo notevole e assimilandosi poco a poco alle tendenze della produzione locale¹. Un genere di ballata esclusivamente svedese è invece la cosiddetta *brudrövsvisa* o *klosterövsvisa* (la 'ballata sul rapimento della sposa dal chiostro'), che si sviluppa dal 1240 alla seconda metà del XIV secolo e sembra riflettere un costume locale veramente esistito.

letterarie, « c'era posto per le ballate, e le ballate l'occuparono tutto, senza incontrare, si può dire, competitori (...) » (W. P. Ker, *On the history of the ballads, 1100–1500*, in « Proceedings of the British Academy », IV, 1910, p. 198).

¹ In Svezia fu ritrovata la prima attestazione scritta di una ballata scandinava, nel famoso affresco sulla volta della chiesa di Floda (Södermanland). Salvo poche eccezioni, le *Folkeviser* raccolte in Svezia hanno paralleli precisi in Danimarca o in Norvegia, o in ambedue, ma presentano tuttavia un carattere originale (spiccato senso lirico, tendenza alle forme brevi, ecc.) per l'influsso delle tradizioni culturali del luogo.

Un gruppo a parte è quello formato dalle ballate ritrovate fra le popolazioni di lingua svedese della Finlandia, che presentano caratteristiche particolari sia per il relativo isolamento, sia per l'influsso del patrimonio leggendario e culturale finnico.

Le ballate faroiche sono assai simili alle norvegesi sia per lo stile che per la scelta dei soggetti¹; la lingua è estremamente arcaica e di carattere decisamente nordoccidentale, ancora più intimo e profondo che in Norvegia il rapporto con la letteratura norrena. La posizione isolata e le forti tendenze conservative di queste isole hanno permesso inoltre alla ballata come genere di mantenersi viva e fundamentalmente intatta assai più a lungo che negli altri paesi scandinavi. Ancora oggi, infatti, la danza a catena aperta o chiusa, accompagnata dal canto di ballate, è una tradizione nazionale che si rinnova periodicamente nelle grandi feste popolari.

In Islanda, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare – per il suo grande passato letterario e culturale e in quanto è il primo paese nordico ad accogliere la danza di origine francese – le ballate hanno poca diffusione² e si rifanno per gli argomenti soprattutto alle saghe romanzesche e tradotte o a motivi leggendari diffusi in tutta la Scandinavia, come il 'colpo degli elfi' o la lotta fra l'eroe e un troll, o uno spirito delle acque³. Tuttavia bisogna notare che, in una zona per eccellenza conservativa qual è l'Islanda, il genere letterario si mantiene fedelmente molto a lungo, come prova il fatto che i testi di ballate islandesi, sebbene raccolti un secolo più tardi di quelli negli altri paesi nordici, siano assai meglio preservati di quelli⁴.

¹ Questi sono, per esplicita ammissione, « venuti dall'Islanda, scritti in grossi libri ». Si tratta di un materiale molto vasto, tratto soprattutto dalle saghe 'classiche' o da quelle romanzesche (*fornaldarsögur* e saghe cavalleresche), e inoltre dai carmi dell'Edda, sia mitologici – frequente il ricordo di Odino, Þórr e Loki in questi componimenti, al contrario di quanto avviene negli altri paesi nordici – che eroici, e particolarmente dal ciclo di Sigfrido.

² Soprattutto per la concorrenza delle *rimur*, lunghe, elaborate parafrasi in versi delle saghe e dei carmi eddici (cf. K. Liestøl, *Isländske Folkeviser*, in « Nordisk Kultur », IX, Stoccolma–Oslo–Copenaghen 1931, p. 85).

³ Solo alcune delle ballate islandesi si ispirano al mondo norreno: il *Gunars kvaedi* (IFk 49), le *Ólafs visur* (IFk 50) e poche altre.

⁴ Cf. K. Liestøl, *Innleidning*, in « Nordisk Kultur », cit., p. 5.

Sviluppo popolare della ballata scandinava.

Si è detto come la pur breve permanenza presso la società cortigiana e francesizzante dell'epoca improntasse di sé la ballata in modo indelebile. Da essa la forte patina di stilizzazione, le espressioni e descrizioni convenzionali, personaggi, ideali e costumi del mondo feudale e cavalleresco, uno spirito leggero ed essenzialmente laico, gusti e interessi ben determinati che caratterizzano quasi ogni componimento.

Fu presso il popolo, tuttavia, che questo genere letterario ebbe la sua grande fioritura. Si conservò e si sviluppò la danza che l'accompagnava, variazione del *branle simple* francese: danza ad anello o a catena, o danza a soggetto: danza della spada e della fiaccola¹.

Era soprattutto durante le grandi feste popolari di primavera e mezza estate che queste danze avevano luogo, e di uno scenario naturale pieno di vita e di luce le ballate portano forti tracce. Vi si sente spirare un entusiasmo quasi mistico, un senso profondo del segreto legame fra il ridestarsi della natura e il rinnovarsi fra gli uomini della vita sociale e dell'amore².

Presso il popolo la ballata forma definitivamente il suo carattere, fissandosi in forme semplici e chiare, impersonali ma capaci di drammaticità intensa, senza pretese artistiche e senza sviluppi psicologici o metafisici. Presso il popolo, come si è detto, essa rinnova su scala più vasta il contatto con il patrimonio tradizionale leggendario e poetico, epico o romanzesco; e del popolo mutua lo spirito, le credenze, l'atteggiamento verso la vita e verso il mondo, rimasto fondamentalmente di quella durezza fatalistica che caratterizza l'Edda e le saghe.

Dalla produzione letteraria propria del popolo, infine, la ballata è fortemente influenzata, sia nei suoi caratteri generali (ten-

¹ In zone isolate e conservative come le Faerøer, alcuni tipi di ballo si sono mantenuti vivi fino ai nostri giorni, tanto che i comunisti hanno creduto di trovarvi una base d'appoggio per le loro teorie che vogliono la poesia popolare sorta dalla danza (cf. F. B. Gummere, *The popular ballad*, Cambridge, Mass., 1907, p. 59 ecc.).

² Cf. S. Ek, *Den svenska folkvisan*, Stoccolma 1924, pp. 35-36 e 64-65.

denza al fiabesco e al sentimentale da un lato, frequenti spunti grotteschi o macabri dall'altro, una mescolanza tipica del gusto popolare), sia nei singoli componimenti che risentono, qua e là, dell'apologo o della filastrocca, della massima gnomica, dell'indovinello. E un altro tipo di stilizzazione, quello dovuto all'elaborazione e alla trasmissione popolare, si sovrappone alla stilizzazione 'cortese'.

La ballata nordica dal Cinquecento al Romanticismo.

Dopo una lunga tradizione orale – con il multiforme processo di trasformazione rielaborazione assimilazione che questa porta con sé – ed esaurendosi ormai gran parte del suo impulso vitale, la ballata inizia una sua seconda storia e una nuova diffusione (non spontanea, questa, ma 'pianificata' e su larga scala) attraverso la stampa. Cantori professionali (giullari, cantastorie) o poeti e letterati di terzo e quart'ordine, quasi sempre di scarsissima cultura, raccolgono i canti del popolo, li ritoccano e 'abbelliscono' secondo i moduli della lirica aulica cinquecentesca e secentesca, pubblicandoli infine nei cosiddetti 'fogli volanti' o stampe popolari¹. Questo tipo di letteratura 'popolareggiante'² forza e peggiora decisamente lo stile delle ballate, immettendovi tutti i luoghi comuni più triti di contenuto e di forma, ma nello stesso tempo dà allo studioso, al letterato e al semplice lettore di media cultura la possibilità di conoscerle e di formarsene una opinione. L'importanza di questa prima redazione scritta sta quindi soprattutto nel risvegliare l'interesse delle classi colte e nell'intensificare i molteplici rapporti fra poesia popolare e poesia 'd'arte'.

La diffusione delle stampe popolari, più intensa della fine del Cinquecento al Settecento, continua per tutto il XIX secolo e tocca gli inizi del XX. In questo lungo periodo gli influssi reciproci fra letteratura del popolo e colta si fanno sempre più forti ed evidenti; accanto ai numerosi poeti che scrivono ballate rifa-

¹ Vedi anche S. Baldi, op. cit., pp. 17-18.

² Cioè « fatto per il popolo, ma senza che in esso intervenga (...) l'elaborazione popolare » (V. Santoli, *Gli studi di letteratura popolare*, in «Cinquant'anni di vita intellettuale italiana», Napoli 1956, p. 130).

condosi allo stile tradizionale (Wivallius e Lucidor, Dahlstierna¹, Dalin, la Nordenflycht... e il più grande di tutti, Bellman) e mescolandovi la ricchezza barocca o la *sensiblerie* settecentesca, i primi raccoglitori, che manifestano un interesse analogo per un genere letterario ignorato o disprezzato dal gusto ufficiale. Dalla fine del Cinquecento fioriscono numerose le raccolte di ballate, opera in genere di persone colte, di storici e di antiquari, e poi di nobili dame, dedicate dapprima alla corte, all'aristocrazia e all'alta borghesia e in seguito (fine Seicento-Settecento) diffuse anche fra il popolo.

Durante l'Illuminato Settecento l'influenza di questa forma d'arte popolare decresce in intensità, benché sia possibile trovarne tracce in mezzo alla stessa cultura ufficiale. Notizie intorno alle ballate si possono rintracciare in dissertazioni, lavori topografici e ponderose compilazioni dotte di ogni genere.

Ma è soprattutto con l'Ottocento, e con il primo e secondo romanticismo che l'interesse per le ballate – forma principe di quella letteratura popolare in cui, sulle orme di Herder, si vedeva 'la Natura' e 'la Poesia' – si risveglia appassionato. L'amore per il popolare e il primitivo che caratterizza in ogni paese – e in modo particolare nelle nazioni di lingua germanica – il romanticismo, dà origine ad una vasta adozione e nobilitazione di forme proprie del popolo da parte della poesia d'arte.

Con l'avvento definitivo dei raccoglitori e quindi con la crescente familiarità generale con la poesia della tradizione, si può dire che tutte le grandi figure del romanticismo nordico, – da Oelenschläger e i goticisti fino a Strindberg e a Ibsen² – si ispirino al patrimonio letterario popolare, scegliendo rielaborando divulgando secondo il gusto personale e quello dei tempi, e sforzandosi insieme di trarne una lezione di stile e di potenza espressiva. Come già era avvenuto in Germania, dove studiosi e poeti romantici avevano fatto della *Volkskunde* un manifesto di nazio-

¹ Autore, fra l'altro, della famosa *Göta kämpvissa* sulla battaglia di Narva (1700): cf. V. Santoli, *Stilizzazione e 'contemporaneità' nella poesia popolare di argomento storico*, in «Lares», XV (1949), p. 5.

² Soprattutto nella *Donna che venne dal mare* del drammaturgo norvegese avviene, come nota S. B. Hustvedt (*Ballad criticism in Scandinavia and Great Britain during the XVIIIth century*, New York 1916, p. 300), «l'apoteosi moderna dell'antica ballata».

nalità, anche in Scandinavia le ballate tradizionali – considerate reliquie di una poesia antichissima e del tutto immune da sofisticazioni – vengono esaltate come simbolo dell'unità intellettuale e spirituale del paese, come stendardo di patriottismo.

Gli stessi studiosi e filologi che per primi esaminano 'scientificamente' le ballate attribuiscono loro un'origine remota fra le nebbie del passato e sottolineano in esse i fattori nazionali, anziché quelli comuni al *folklore* europeo. È questo punto di vista tipicamente romantico, storico e poetico più che filologico, che invalida per la ricerca moderna la prima grande raccolta di ballate in Scandinavia, quella notissima di Geijer e Afzelius¹, e le molte che su di essa si modellarono. Soltanto con il *magnum opus* di Svend Grundtvig² e con la sua rigida fedeltà e serietà editoriale – basata sul principio, aspramente biasimato dai suoi oppositori, di pubblicare « tutto quello che c'era, nello stato in cui si trovava » – si inizia nei paesi scandinavi una nuova fase per la raccolta e la critica di questi componimenti 'tradizionali'³.

In Norvegia, l'interesse per le ballate è strettamente connesso al movimento per una lingua nazionale; fra i raccoglitori e gli studiosi, infatti, hanno un posto importante sia Jørgen Moe che Asbjørnsen e Aasen. A questi succedono, ispirate (soprattutto la seconda) ai metodi di Grundtvig, le due edizioni fondamentali di Landstad⁴ e di Liestøl e Moe⁵. Anche in Islanda e nelle Fae-

¹ *Svenska Folkvisor*, I-III, Stoccolma 1814-18. Nella stessa linea, benché più accurata, la successiva raccolta di A. J. Arwidsson (*Svenska fornsånger*, I-III, Stoccolma 1834-42). A tutt'oggi manca in Svezia un'edizione completa delle ballate locali, nonostante le molte raccolte parziali che si sono succedute dalla seconda metà dell'Ottocento in poi; per sopperire a questa mancanza è stato fondato nel 1951 l'Archivio delle ballate svedesi (*Svenskt Visarkiv*) che, dopo aver radunato il vastissimo materiale esistente, ne inizierà prossimamente la pubblicazione.

² *Danmarks gamle Folkeviser*, pubblicato a Copenaghen dal 1853 e consistente, fino ad oggi, di 12 volumi.

³ Sotto l'influsso di Grundtvig sorge in Danimarca la grande raccolta del *folklore* nazionale, la *Dansk Folkemindesamling* (fondata nel 1905 da E. Tang Kristensen e proseguita con la collaborazione di molti studiosi di rilievo, fra cui H. Grøner Nielsen. Fra i seguaci e i continuatori di Grundtvig, notevoli soprattutto A. Olrik e E. v. d. Recke.

⁴ *Norske Folkeviser*, Kristiania 1853.

⁵ *Norske Folkevisor*, I-III, Oslo 1920-22.

røer, è Svend Grundtvig che, insieme ad alcuni collaboratori, cura lo studio e la pubblicazione dei canti popolari locali¹; e da lui, anche quando più decisamente gli si oppone, prende le mosse la vasta critica scandinava moderna sulle ballate.

Classificazione delle ballate nordiche.

È stato detto che il contenuto delle ballate è l'intero Medioevo². La gamma dei soggetti è infatti pressoché sconfinata, e una tale ricchezza si spiega in parte con la varietà dei filoni culturali che confluiscono in questo genere letterario, in parte con il suo frequente ispirarsi a fatti della storia locale o a spunti di vita quotidiana, in parte infine con la caratteristica tendenza della letteratura popolare a sviluppare variare intrecciare gli stessi motivi all'infinito.

Appunto in base agli argomenti Grundtvig e gli altri studiosi ottocenteschi tentarono una prima classificazione e divisione in gruppi, distinguendo fra *Ridderviser* o ballate cavalleresche (il gruppo più numeroso), *Kæmpeviser*, ballate eroiche, *Trylleviser*, ballate magico-naturalistiche, *Historiske Viser*, ispirate ad avvenimenti storici, *Legendviser*, ballate a soggetto religioso, *Skæmteviser*, ballate giocose, *Politiske Viser*, ballate politiche e pasquinate, e così via, [con qualche altro raggruppamento minore.

All'interno di ciascun gruppo, poi, regna la più grande varietà di motivi, di trattamento, di estensione e di valore artistico (soprattutto nelle prime tre classi, mentre i componimenti raggruppati nelle altre sembrano stabilizzati, con qualche rara eccezione, a un livello qualitativo assai basso). Non occorre dire che la classificazione, tutt'altro che rigida, ha assai spesso un valore puramente orientativo, dato che numerose ballate partecipano, per la loro natura, di due o più raggruppamenti. Tuttavia essa coincide almeno una volta (nel caso cioè delle *Ridderviser* e delle *Kæmpeviser*) con una vera e propria differenza genetica, e aiuta anche a

¹ S. Grundtvig e J. Bloch, *Corpus Carminum Faeroensium*, 18 voll. (pubbl. solo nel 1941 da Ch. Matras); S. Grundtvig e J. Sigurðsson, *Íslensk fornkvæði*, pubbl. a Reykjavík a partire dal 1854.

² K. Liestøl, *Innleidning* al cit. vol. IX di «Nordisk Kultur», p. 6. Cf. anche A. Heusler, op. cit., p. 20 e altrove.

localizzare a grandi linee le principali correnti culturali che confluiscono nelle ballate scandinave: l'influenza francese, forte soprattutto nelle *Ridderviser* insieme a quella tedesca, e quella dell'eredità norrena, sensibile principalmente nelle *Kæmpeviser*, nelle *Trylleviser* e in alcune delle *Skæmteviser* (cf. i carmi 'satirici' dell'Edda e alcuni passi dell'Edda di Snorri).

La 'Riddervise'.

È forse la più tipica fra le ballate nordiche; sorta presso la nobiltà danese, conserva anche dopo il suo passaggio al popolo le sue caratteristiche fondamentali. Pur essendo, come si è detto, il gruppo più vasto e variegato, è anche apparentemente il più omogeneo: rispecchia infatti più o meno fedelmente l'atmosfera degli ambienti cortigiani, la vita e gli interessi dei nobili europei durante il Medioevo. Il tema principale è l'amore cavalleresco in tutte le sue forme: felice o — più di frequente — sfortunato e tragico, sentimentale e platonico oppure sfrenato e sensuale, fino a travolgere i protagonisti nella violenza e nella morte. Una storia d'amore può trasformarsi in una tragedia familiare, o in una cupa vicenda di assassini e di vendette (cf. ad esempio la notissima ballata su *Ebbe Skammelsson*, Arw. 33). Talvolta si arriva a trascendere, per l'intensità drammatica degli avvenimenti narrati, il tenue realismo che caratterizza questo tipo di ballata, e ci si muove a un tratto in un più indefinito sfondo da saga.

Tuttavia è raro che si verifichi una tensione tragica così forte; la *Riddervise* tipica è imbevuta degli ideali e dei costumi cavallereschi e riflette con tale fedeltà la vita cortigiana del tempo da spingere alcuni studiosi a cercare una correlazione con la realtà, a tentare di identificare vicende e personaggi.

Spesso il fatto narrato nella ballata perde interesse per l'autore e diviene pretesto per una pittura di genere e d'ambiente. La stilizzazione è assai più forte che negli altri tipi di ballate: immagini, modi espressivi, personaggi e situazioni ricalcano all'infinito schemi derivati dalla poesia cavalleresca continentale: il radioso mattino di maggio, l'amore fra la fanciulla dai capelli d'oro e il cavaliere con l'azzurro mantello, i cavalli bardati di 'rosso oro'. E non si tratta di stilizzazione puramente esteriore,

fatta di formule e di immagini. Il mondo che si riflette in questi componimenti è quello idealizzato e scintillante di Aucassin e Nicolette, di Tristano e Isotta, e gli scorci di vita reale che si possono cogliere nelle *Ridderviser* sono pur sempre incanalati in questo uniformarsi a un patrimonio di forme e di modelli fissi. Questo è dovuto in parte all'essere, la ballata, poesia 'popolare': di nessun tipo di letteratura tradizionale è propria una grande originalità creativa, per la sua stessa natura di 'patrimonio di tutti'. Ma è dovuto anche e soprattutto alla tendenza della letteratura medioevale a modellarsi sull'autorità di schemi preesistenti; a essere sempre, almeno in partenza, prodotto riflesso, di genere.

Molti dei caratteri della *Riddervise* si trasmettono da essa agli altri tipi di ballata nordica. La costruzione è episodica; nessuna preoccupazione del 'prima' e del 'poi', di risalire alle cause, di approfondire o commentare. Appena accennata, e in genere stereotipa, la presentazione dei personaggi e della situazione. Di carattere drammatico piuttosto che epico, l'azione raggiunge il suo *climax* generalmente nei dialoghi, che tendono a un'importanza sempre maggiore; e attraverso il dialogo avviene la caratterizzazione dei protagonisti, che si riducono quindi a due o tre soltanto.

Il punto di vista è individualistico; persone, e non idealità religiose o politiche come nelle *chansons de geste* e nei romanzi cavallereschi, si contrappongono qui e si affrontano. Come nella letteratura norrena, il tono è di regola oggettivo e impersonale; la ballata termina senza commenti nel momento più drammatico, e il silenzio stesso è fortemente espressivo.

Lo studio psicologico e il lirismo soggettivo, che hanno tanta parte nei poemi cavallereschi, compaiono nelle ballate solo sporadicamente, come sviluppi tardi dovuti all'influsso straniero. Il vero interesse si concentra sulla storia in se stessa e all'azione si ispirano gli ideali fondamentali di questo genere di poesia: l'etica feudale, interpretata soprattutto come fedeltà al proprio signore, secondo la mentalità germanica tradizionale, e - vivi ancora dal mondo norreno - l'ammirazione per il coraggio intrepido e sprezzante, il senso della stirpe, la prontezza al combattimento, la vendetta come legge sacra.

La 'Kæmpevise'.

Nata, come si è detto, probabilmente in Norvegia e di qui diffusasi nelle Faerøer e in Svezia, la ballata eroica si distingue da quella danese e cavalleresca già nella forma metrica; mentre infatti questa può presentarsi sia in strofe a due versi che a quattro, la *Kæmpevise*, più recente, ha esclusivamente la quartina¹. Le forme e i modi stilistici sono largamente comuni nei due tipi, ma sensibilmente più rare sono nella ballata occidentale le stereotipate formule 'cortesie'. E soprattutto, il mondo ideale che si rispecchia nella *Kæmpevise* è profondamente diverso da quello della ballata cavalleresca: dietro ad esso sta, fondamentalmente intatta, la tradizione dell'antica poesia norrena.

Sebbene, per il trasparire di uno sfondo sociale meno elevato che nella *Riddervise* e per alcuni tratti rozzi o burleschi che ricorrono qua e là - comuni del resto a gran parte della letteratura tardomedioevale europea - si sia voluto vedere nella ballata eroica un tipo di poesia contadina norvegese, sembra ora certo² che anch'essa sia sorta fra le nobiltà, dove scarsa o nulla (a differenza dalla Danimarca) era la cultura cavalleresca, passando tuttavia relativamente presto al popolo che le diede l'impronta definitiva.

Lo spirito della *Kæmpevise* è indubbiamente quello di una classe colta, legata ad antichi ideali di vita e fiera delle proprie tradizioni. E il vincolo profondo con la letteratura norrena si manifesta ad ogni passo, nell'eccezionale frequenza dell'allitterazione, nei relitti di *kenningar* e di altre figure retoriche tradizionali, nella lingua, insolitamente arcaica e ricca di espressioni tipicamente poetiche, perdute nell'uso anche letterario del tempo. È una lingua stilizzata, a differenza di quella delle *Ridderviser* - che, convenzionali come sono nella struttura e nelle situazioni,

¹ I rari componimenti norvegesi in strofe di due versi si spiegano come ibridi per influsso della *Riddervise* danese, presente anche in Norvegia e nelle Faerøer prima della *Kæmpevise* e accanto ad essa.

² Fra gli altri indizi adottati in questo senso, il gruppo di *Kæmpeviser* riconosciute come le più antiche del genere (cf. S. Ek, *Norsk kæmpavisa i östnordisk tradition*, Göteborg 1921), quelle cioè ispirate ai cicli di Teodorico e Carlomagno, deriva da fonti così letterarie e le segue tanto da vicino che non è assolutamente possibile vedervi una 'poesia indotta'.

si servono pur sempre di un dialogo fresco e originale, basato sulla lingua viva – e legata all'imitazione di schemi tradizionali più antichi: una lingua relativamente omogenea, assai meno soggetta all'influsso dei dialetti locali. La stessa astrazione – ben diversa dalla stilizzazione della realtà contemporanea cara alle *Ridderviser* – regna nello stile, nei personaggi, nel senso del meraviglioso e del leggendario che impronta l'azione.

Ma soprattutto è caratteristico della ballata eroica il suo ispirarsi, sia per i soggetti che per il patrimonio culturale e ideologico, ai carmi dell'Edda e alle saghe. Sono di regola esclusi gli argomenti tratti dalla realtà del tempo o dalla storia, e tema fondamentale non è più l'amore, ma il fatto d'armi. Si tratta comunemente della vendetta per un consanguineo ucciso, per un compagno caduto – vendetta che ha tutta la calma ineluttabilità e la meccanicità fatalistica del mondo norreno – oppure di spedizioni belliche di massa, o anche della lotta di un eroe contro nemici formidabili, troll o giganti¹. Tornano i motivi più caratteristici della dura etica pagana, torna l'asservimento della libertà e della felicità individuale alla realtà predominante della stirpe. Torna il ricordo degli antichi dei, e si ritrovano con frequenza tracce di credenze magiche, di riti simbolici.

Nata in una terra isolata dagli influssi continentali e legata ad antiche consuetudini di vita, e in un periodo in cui si cominciava a ripiegarsi sulle memorie del passato vichingo e a vivere di esse, la *Kæmpevise* rinnova senza sforzo le gesta di Sigfrido e di Teodorico, rielabora e fonde episodi tratti dalle *fornaldarsögur* e dalle saghe classiche. C'è una differenza anche sociale fra il guerriero della ballata norvegese – l'uomo che si affida solo alla sua forza e, figlio di contadini, adempie la missione impostagli dal fato deponendo re inetti e prendendone il posto – e il cavaliere della *Riddervise*, cortigiano perfetto che sa « sorvegliare bene le sue parole » e che si fa forza soprattutto della destrezza e di uno spirito brillante, personaggio della moda venuta di Francia e di Germania.

¹ Talvolta è una storia d'amore contrastato a dare origine a questi scontri: sono soprattutto le ballate di questo tipo che favoriscono la penetrazione di elementi cavallereschi dalla *Riddervise*, la concezione feudale, le formule 'cortesi', i tornei che sostituiscono man mano le aspre battaglie originarie.

A differenza dalla *Riddervise*, costruita su uno o due episodi essenziali, la ballata eroica si basa su di un'intera catena di fatti, trattati ognuno per sé e ognuno dei quali potrebbe costituire una piccola ballata indipendente: le dimensioni della *Kæmpevise* si allargano quindi spesso ben oltre quelle consuete delle ballate cavalleresche. Talvolta la trama si svolge in un lungo spazio di tempo, spesso in due generazioni; a volte il protagonista viene seguito fin dalla fanciullezza¹.

Il dialogo ha qui assai meno posto che nella *Riddervise*: questi figli degli eroi vichinghi si dedicano soprattutto all'azione e all'azione sono improntate le loro parole. Il tono generale è aspro, sobrio, impregnato di rassegnazione fatalistica, impersonale. Qua e là si notano spunti grotteschi, o satirici, o fiabesco-sentimentali, quasi sempre sviluppi tardi per influsso di altri tipi di ballate. L'interesse psicologico appare qui in grado ancora minore che nelle *Ridderviser*: gli eroi non sono che stereotipe figure di combattenti, tutti ugualmente coraggiosi e rigidi e valorosi.

Il contrasto fondamentale tragico fra la volontà del fato e la vita dell'individuo che è alla base delle *Kæmpevise* fa sì che a questo gruppo appartengano alcuni dei componimenti più famosi e più artisticamente pregevoli del medioevo scandinavo, come (fra le molte degne di ricordo) *Hagbard e Signe* (DgF 20) – tratta da una leggenda diffusissima nella tradizione norrena e narrata per esteso da Sassone –, le ballate nibelungiche e quelle ispirate alla storia di Helgi, le ballate di Teodorico e quella di Þórr.

Le ballate magiche.

Un tipo particolare di *Kæmpevise*, anch'esso di origine norvegese, è la ballata magica o *Tryllevise*, imperniata sul motivo della lotta dell'eroe con un troll o un gigante. Già accennato in diverse ballate eroiche (*Diderik og hans Kæmper*, DgF 7, *Holger Dansk og Burmand*, DgF 30, ecc.), il tema diventa fondamentale

¹ È naturale che questi lunghissimi componimenti, passando dalla Norvegia agli altri paesi scandinavi, si siano spesso divisi in due o tre parti, che hanno poi avuto una tradizione indipendente l'una dall'altra. È il caso della ballata su *Teodorico e i suoi guerrieri* (DgF 7), di quella derivata dalla leggenda di Helgi e di molte altre.

in altre, che introducono direttamente in un mondo extraterreno, misterioso e potente e oscuramente avverso all'uomo.

A questo gruppo molti studiosi accomunano un'altra classe di ballate 'soprannaturali', le cosiddette *Naturmytiske Viser*. A differenza dalle *Trylleviser* vere e proprie, in cui compaiono solo giganti e troll, avversari cioè ben definiti, rappresentati in genere come uomini mostruosi, di eccezionale statura e di forza straordinaria – e quindi il soggetto è pur sempre, come nella *Kæmpeviser*, la vittoria dell'eroe su un nemico più forte – le ballate mitico-naturalistiche oppongono all'uomo tutto un mondo misterioso di innumerevoli nemici, semidivinità collettive e maligne, che simboleggiano le mille forze avverse della natura: elfi e gnomi e spiriti delle acque. È un mondo oscuramente suggestivo, lontano dalla sensibilità delle genti romanze e ispirato a quel terrore superstizioso per i fenomeni naturali, misteriosi e meravigliosi insieme, che era stato patrimonio dei popoli nordici fin da tempi antichissimi.

Con l'introduzione del Cristianesimo nel Nord e la conseguente lotta contro la superstizione, ha luogo un graduale spostamento di prospettiva nelle concezioni magiche di questi popoli: gli esseri soprannaturali ostili all'uomo diventano simboli del male, emissari del demonio e talvolta demoni essi stessi, e vengono rappresentati con le tinte più fosche. La lotta contro queste potenze infernali, armate di incantesimi misteriosi e potenti, non è un fatto di forza fisica; l'eroe, – simbolo del bene, o dell'umanità tutta in conflitto con il Maligno, – si serve soprattutto delle sue risorse spirituali, intelligenza scienza astuzia, o ricorre (tipico esempio del sincretismo fra credenze pagane e Cristianesimo che ha luogo nei secoli seguenti all'evangelizzazione) all'infallibile magia runica.

Nonostante il rudimentale sfondo simbolico-religioso, è evidente che l'interesse principale è rivolto, in queste ballate, alla lotta appassionante fra le due magie, quella dell'essere soprannaturale e quella del guerriero; la coscienza cristiana di questi popoli non è abbastanza evoluta e profonda da sentire veramente, come nel *Beowulf*, nell'affrontarsi di un eroe e di un nemico mostruoso e malvagio l'incarnazione del misterioso contrasto fra luce e tenebre. Ma tuttavia nulla di gratuito o di fiabesco nell'immaginazione che dà origine a questi componimenti; al contrario, una

realtà drammatica nata dal contatto quotidiano con la natura di questi popoli e dalla coscienza di misteriose relazioni fra la vita dell'uomo e i fenomeni fisici che la attorniano¹.

A questo stesso gruppo di ballate – fra cui alcune delle più famose e suggestive, particolarmente care ai romantici (*Elverskud*, DgF 47, *Harpens Kraft*, DgF 40, ecc.) – appartengono anche alcuni componimenti che, pur non trattando di esseri mitologici, si riallacciano ugualmente al mondo del soprannaturale filtrato attraverso le credenze popolari². Particolarmente notevoli, le ballate che parlano dei morti che ritornano sulla terra – per alleviare il dolore dei viventi, per rimorso o rimpianto, o evocati per mezzo delle rune e di canti magici.

Non è necessario sottolineare quanto il motivo della misteriosa presenza dei morti nella vita che continua, l'intrecciarsi di comunicazioni segrete influssi corrispondenze fra il mondo sensibile e l'aldilà sia sempre stato congeniale allo spirito nordico, dalla leggenda di Helgi nell'Edda fino a Ibsen. Nelle ballate, questo tema è interpretato in modo molto semplice, quasi rudimentale, ma a volte straordinariamente efficace. Spesso il racconto si riveste di toni macabri e grotteschi, dovuti alla tipica sensibilità tardomedioevale e al gusto popolare, o si complica di sviluppi eterogenei. Ma ugualmente forte ed evidente è la continuità dalla letteratura norrena del senso della vita intrecciato al senso della morte.

Altri tipi di ballate.

Le *Historiske Viser* – il gruppo di ballate più importante dopo quelli già nominati – raggiungono una diffusione particolar-

¹ Cf. fra gli altri H. Grøner Nielsen, *Den danske Folkeviser*, in « Nordisk Kultur », IX, 1931, p. 31.

² Diffusissime le ballate ispirate a un tipico motivo di ogni letteratura popolare, la perfida matrigna che trasforma un giovane o una fanciulla in un animale, una pianta o un oggetto con un incantesimo che potrà essere spezzato solo da qualche mezzo esterno (una goccia di sangue, un bacio, una formula...). Si tratta di un tema che, benché presente già nella letteratura islandese del XII secolo, si presta assai più ad essere interpretato in toni fiabeschi che con tinte drammatiche, e quindi i componimenti che vi si ispirano raggiungono difficilmente un vero valore artistico.

mente intensa in Danimarca¹. Ispirate a fatti e personaggi del passato locale, continuano in un certo senso la tradizione germanica degli 'antiquissima carmina' celebrativi, cercando come essi di dare tono epico alla realtà storica, scegliendo, alterando, rielaborando. L'epoca degli avvenimenti in esse rispecchiati è molto varia, correndo dal XII al XVI secolo e oltre.

Apprezzatissime, in età romantica, come fonti storiche – tanto da venire spesso datate sulla base delle vicende cui si ispiravano² – queste ballate furono poi da un'analisi più approfondita e particolare spogliate di gran parte del loro presunto valore documentario. Si imparò a distinguere fra contemporaneità cronologica e contemporaneità ideale³ e si dimostrò che, mentre alcuni componimenti nacquero a breve distanza di tempo dal fatto narrato e ancora sotto l'impressione di esso, altri – la maggior parte – riprendono liberamente avvenimenti anche molto più antichi, ma ancora vividamente presenti alla memoria popolare.

La realtà storica è quasi sempre notevolmente alterata, rivestita a volte di tinte fiabesche o idealizzata in senso epico – come nella famosa ballata dano-svedese sulla battaglia di Lena (DgF 136) –; talvolta fatti e personaggi vengono usati a scopo di propaganda politica⁴ e quindi decisamente travisati.

Fra i generi minori, le ballate religiose o *Legendviser* – ispirate a episodi della Bibbia cari anche al teatro popolare continentale del tempo, o all'agiografia tradizionale e locale – rappresentano un'eccezione nella produzione nordica, limitata in genere a un rapporto superficiale con il mondo spirituale cristiano. Vi si riflette una religiosità tipicamente popolare, che si ferma alla

¹ La Danimarca fu probabilmente la patria di questo tipo di ballate, poi sviluppatosi largamente in Svezia e rimasto invece quasi sconosciuto in Norvegia.

² È il metodo soprattutto di S. Grundtvig e dei suoi seguaci, criticato aspramente dalla critica successiva, che ribadisce il principio della datazione di un testo secondo criteri filologici piuttosto che contenutistici (cf. due opere fondamentali per le ballate storiche, J. Steenstrup, *Vore Folkeviser fra Middelalderen*, Copenaghen 1891 e H. Schück, *Våra äldsta historiska folkvisor*, Stoccolma 1891).

³ Cf. in Italia V. Santoli, *Stilizzazione e 'contemporaneità' nella poesia popolare di argomento storico*, cit., pp. 1-15.

⁴ Vedi il recente e approfondito studio di K. I. Hildeman, *Politiska visor från Sveriges senmedeltid*, Stoccolma 1950.

esteriorità dei fatti e dà talvolta un'interpretazione grottescamente deformata delle storie sacre; caratteristica è anche la coesistenza, nella coscienza popolare, di credenze pagane e Cristianesimo, che dà origine a volte a strane mescolanze magico-religiose, a volte a una contrapposizione dialettica dei due mondi spirituali. Il livello artistico di questi componimenti, a parte qualche eccezione, rimane assai basso.

A un altro filone della cultura popolare si riallacciano le *Skæmteviser* o ballate satiriche, ancora più povere d'arte delle precedenti, grossolane e sboccate e realistiche come la maggior parte dei *fabliaux* medioevali diffusi sul continente. I soggetti, di una semplicità rudimentale, sono tratti dalla vita quotidiana: contrattempi, risse, banchetti, grottesche storie d'amore. Talvolta predomina l'elemento fantastico, e vengono introdotti in scena avvenimenti incredibili e animali che parlano e agiscono come uomini, in analogia con le diffusissime 'storie di bestie' francesi e tedesche.

Basandosi sulle *Skæmteviser* si è voluto dimostrare che verso il 1400 ha luogo un cambiamento radicale nel carattere delle ballate, dovuto allo spostarsi definitivo dello sfondo sociale dalla nobiltà ai contadini; da questo periodo, i temi e i toni realistici sopraffanno quelli 'cortesi' e idealizzati. In uno stadio ancora posteriore si afferma poi la ballata romanzesco-sentimentale (*Romanviser*), di carattere decisamente letterario e astratto, ispirata alla letteratura cavalleresca continentale. Con questo ritorno artificioso al mondo cortigiano da cui era partita, la ballata scandinava chiude il suo ciclo negli estremi anni del Medioevo.

Stile.

Già gli studiosi del secolo scorso osservarono a più riprese come, accanto alla pur sorprendente somiglianza dei soggetti, si possa notare nelle ballate dei diversi paesi europei una più profonda comunanza di tono, un'identità di 'temperamento' e di trattazione. Di qui si giunse talvolta a ipotizzare l'esistenza di uno stile unico per le ballate, fondamentalmente lo stesso nonostante le variazioni nel tempo e nello spazio¹.

¹ Cf. ad esempio W. Morris Hart, *English popular ballads*, Londra 1916, p. 46; W. P. Ker, *English literature: Medieval* cit., p. 163, ecc. In reazione,

Riconosciuta dalla critica moderna la falsità di una simile generalizzazione, è ormai indiscusso che una effettiva uniformità stilistica – al di là quindi della somiglianza generica che accomuna tutti i generi di poesia popolare, o di quella che deriva alla ballata europea dalla sua tradizione in gran parte comune e dai molteplici contatti fra la produzione dei vari paesi – può verificarsi solo all'interno di un popolo o di una classe sociale e in uno spazio di tempo determinato. Entro questi limiti, l'omogeneità dello stile nelle ballate raggiunge un'evidenza eccezionale: rarissimi i componimenti che tradiscono, per una certa originalità e individualità di tratti, la mano di un autore dotato di una sua personalità artistica; largamente predominanti, nel resto della produzione, i caratteri tipici di una poesia patrimonio di tutti, senza volto e senza nome, apparentemente – grazie alla forte stilizzazione e all'influsso livellante della tradizione orale – sempre uguale a se stessa nei temi, nei motivi, nelle forme.

Comune a tutte le ballate scandinave è la narrazione in terza persona, rapida e impersonale, che si svolge per scorci e per singole scene piene di forza drammatica, ignorando il ritmo pieno e riposato del racconto epico. I fatti riferiti sono solo quelli assolutamente necessari e talvolta anche l'essenziale è tralasciato, lasciando al pubblico la ricostruzione dell'inespresso. Questo laconismo – che, evidente in tutta la produzione, viene sfruttato nei migliori componimenti come vero e proprio mezzo espressivo, 'eloquenza del silenzio' – è dovuto in parte al fatto che la lingua (e soprattutto il linguaggio elementare delle ballate) non è ancora sufficientemente raffinata per descrivere le reazioni psicologiche e i sottili processi interiori che tanta parte hanno nei poemi cavallereschi francesi e tedeschi. Ma è possibile vedervi anche un tratto conservativo della tradizione poetica nordica: il gusto per la parola pregnante e fortemente ellittica, per il 'non detto' che si accumula dietro ogni frase era già stato caratteristico – come vera e propria forma di pensiero e cosciente tecnica artistica –

diversi studiosi hanno fatto notare le sensibili divergenze stilistiche non solo fra le ballate di paesi diversi o di epoche differenti all'interno dello stesso paese, ma fra ballata e ballata e perfino fra le varie redazioni di uno stesso componimento (cf. L. Pound, *The 'uniformity' of ballad style*, in «Modern Language Notes», XXXV (1920), pp. 217-222, e altri).

per lo stile dell'Edda e delle saghe. La laconicità delle ballate (cui si può riconnettere anche il più vistoso aspetto stilistico di questo genere letterario, l'uso delle formule stereotipe 'cortesi', per il suo dire senza dire, descrivere senza in realtà descrivere, lasciando la parte più ampia all'immaginazione) non deriva certo da una disciplina altrettanto consapevole, ma risponde a una tendenza ormai tradizionale e quasi automatica, che differenzia le *Folkeviser* nordiche dai vari tipi di canzone a ballo continentale.

Eredità della letteratura norrena sono anche la tendenza a un chiaroscuro drammatico, l'uso di *Leitmotive* simbolici, la frequente anticipazione – per mezzo del ritornello o di allusioni e presagi – di quella che sarà la conclusione della vicenda, e quindi l'accentrarsi dell'interesse sul 'come' gli eventi predestinati si svolgeranno, il ricorrere di scene altamente drammatiche in cui si raccoglie tutta la tensione della storia narrata. Ma questi e altri mezzi stilistici sono usati, di regola, nelle ballate senza la sobrietà, la misura, la concentrazione che caratterizzano l'apparato espressivo dei carmi eddici e delle saghe: il gusto popolare tende volentieri al sensazionale e all'exasperazione delle tinte e profonde orrore e terrore a piene mani, a tutto scapito dell'efficacia tragica.

Talvolta le ballate prendono l'andamento cronachistico delle saghe, specialmente nell'*incipit*; e l'aspra ironia fatalistica che investe a tratti vicende e personaggi tradisce la sopravvivenza dell'antico atteggiamento spirituale. Ma la vera differenza consiste nell'accentuata mancanza, nelle ballate, di coerenza e di omogeneità, nell'uso dei mezzi espressivi quasi casuale, istintivo anziché organizzato e cosciente. Una mancanza di messa a fuoco, uno stile – in confronto a quello dell'Edda e delle saghe – appannato dalla sua stessa anonimità.

Accanto all'eredità norrena, alcuni elementi della raffinata cultura continentale, che introducono nel Nord una mentalità e un modo di sentire nuovi. Così, il lirismo sentimentale, legato alle leggi e all'atmosfera dell'idealizzato amore 'cortese', ma che tende al malinconico e all'elegiaco nelle vicende di amore e morte che ispirano gran parte delle ballate scandinave; il senso profondo della natura come dimensione essenziale della realtà, misura insieme e allegoria del dramma umano che si svolge nel suo ambito.

È un paesaggio popolato e riconoscibile¹: vi cantano gli uccelli, vi scorrono fiumi, crescono diversi generi di piante, si succedono le due grandi stagioni del clima nordico, il periodo dell'oscurità e del gelo e quello della luce, tempo di liberazione e risveglio per l'uomo e per la natura.

Questi spunti lirici – espressioni di gioia o, più spesso, di dolore il cui soggettivismo è accentuato dall'uso frequentissimo della prima persona e suggestivi, benché stilizzati, scorcii paesistici che non di rado sottolineano per contrasto la tragicità della storia narrata – si accentrano generalmente nel ritornello, che li ripropone come accompagnamento e commento a ogni strofa.

Lingua.

La lingua delle *Folkeviser* non coincide con quella parlata in Scandinavia durante il Medioevo, ma è una composizione *sui generis* di elementi arcaici, poetici, di parole e espressioni vive nel discorso comune e di formazioni e calchi stranieri che testimoniano della storia movimentata di questo genere letterario². Il rapporto con la lingua dell'uso varia naturalmente a seconda del soggetto e del tono del componimento: quanto più è alto il livello poetico, tanto maggiore è la stilizzazione artistica³, mentre nei tratti realistici o satirici prevalgono in genere il dialetto e comunque il linguaggio parlato. Inoltre, in base agli influssi linguistici si riesce in genere a stabilire la patria di singoli componimenti e perfino dei diversi tipi di ballate, come le *Ridderviser* e le *Kæmpeviser*.

In linea generale si può dire che il massimo dell'arcaicità è raggiunto dalle ballate sorte in zone particolarmente isolate,

¹ A differenza dallo sfondo naturale dei carmi eddici e delle saghe – dominato dal mare, spesso tempestoso, e dalle coste aspre e spoglie: un paesaggio desolato e livido, popolato talora da draghi o altri mostri e comunque misteriosamente ostile – nelle ballate la visuale si slarga, prendendo colori e freschezza: dalla cupa asperità dell'Islanda si passa alla bellezza e varietà paesistica della Scandinavia.

² Cf. A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Parigi 1930, p. 115.

³ Vedi V. Santoli, *Problemi di poesia popolare*, in «Annali della Scuola Superiore di Pisa», serie II, IV (1935), p. 113.

come le Faerøer (dove, tuttavia, il fatto è meno notevole per l'eccezionale conservatività della lingua locale) e la Norvegia. Qui, soprattutto nel Telemark, il fenomeno assume proporzioni assai interessanti: la flessione, il vocabolario, i mezzi espressivi hanno spesso un'impronta talmente antica da ricondurre direttamente al norreno, l'allitterazione è eccezionalmente frequente rispetto al resto della produzione scandinava, – soprattutto in nessi fissi e talvolta con valore altamente drammatico – e tutto fa pensare che, oltre alla stretta parentela spirituale con il mondo norreno, anche nel campo linguistico e stilistico la *Kæmpevise* norvegese del XIV secolo continui la poesia allitterante tradizionale¹.

Meno conservative appaiono la Danimarca e la Svezia, tanto per i soggetti e i mezzi stilistici che per il vocabolario e la morfologia. Lo sviluppo linguistico – come, in generale, quello della cultura – è assai più rapido nelle regioni meridionali e orientali della Scandinavia che a Nord e a Ovest, e una *Riddervise* del 1200 presenta di solito una lingua e uno stile assai più moderni di una *Kæmpevise* del XIV secolo. Inoltre è naturale che le ballate cavalleresche, aperte ai costumi e ai gusti della vita contemporanea, seguissero molto più da vicino l'evoluzione del linguaggio comune di quanto non facessero le norvegesi, legate al mondo della poesia norrena e tutte rivolte agli ideali del passato.

La forma linguistica delle ballate è venuta alterandosi profondamente durante i secoli della sua trasmissione orale e porta in sé le tracce di molte generazioni diverse, così che è generalmente impossibile ricostruirne l'aspetto originario. Da questo presupposto, e dall'altro che le ballate sono legate strettamente a formule e frasi fisse ricorrenti di continuo, usano cioè una lingua poetica immobile, tradizionale, che aiuta a conservare relitti arcaici in epoche anche molto più recenti, è necessario partire per ogni analisi e tentativo di datazione.

La flessione nominale e verbale e la struttura morfologica in genere sono le più soggette alle leggi dello sviluppo linguistico, sebbene un buon numero di forme grammaticali antiquate, conservatesi spesso per ragioni metriche, si incontri anche in componi-

¹ Cf. E. Wessén, *Om de nordiska folkevisornas språkform*, in «Nysvenska Studier», 1928, pp. 46 e 50.

menti relativamente recenti¹. Mentre quindi la veste grammaticale si modernizza continuamente, definendosi solo con il fissarsi del componimento per scritto, i vocaboli e le espressioni, spesso molto antichi, che costituiscono la caratteristica terminologia di questo genere letterario sono in genere conservati².

Il vocabolario delle ballate è in grandissima parte medioevale, e solo raramente vi compaiono parole più recenti³. I termini, diffusissimi, che riflettono la vita cortigiana (come *riiddare*, 'cavaliere', *jungfru*, 'donzella', *ära*, 'onore', *tukt*, 'disciplina'...) sono quasi sempre imprestiti e calchi tedeschi, come dalla Germania, terra della civiltà cavalleresca per eccellenza dopo la Francia medioevale⁴, furono introdotti nel Nord i concetti e gli ideali cui si riferiscono. Questo tipo di vocabolario, insieme ai numerosissimi luoghi comuni delle ballate che, nella stessa loro convenzionalità, ci restituiscono il profumo e i colori di tutto un mondo a sé – mondo di danze e tornei, di giardini di rose e canto d'uccelli, dove nell' 'alta sala' o sul 'clivo verdeggiante' si muovono e respirano personaggi come la piccola Kerstin e la fiera Signild e il giovane ser Alf – conferisce alla lingua l'impronta profonda di una società e di un'epoca ben determinate e già favolose.

Accanto all'atmosfera cortigiana, sopravvive tuttavia nella ballata scandinava (nella *Kæmpevise* soprattutto) l'eredità di un altro mondo e di una cultura diversa, la tradizione poetica norrena. Anch'essa si rispecchia nella lingua con forza ed evidenza,

¹ Ad esempio, il *mâr* che si affianca spesso al più consueto *mö*, 'fanciulla', attesta con la -r del nominativo uno stadio linguistico estremamente arcaico, contribuendo a dimostrare come la lingua stilizzata propria delle ballate si sia formata già nella prima metà del XII secolo.

² Vedi J. Brøndum Nielsen, *De danske folkeviseers betydning i sproglig henseende*, in *Nordisk Tidsskrift*, 1910, p. 588.

³ L'aggettivo probabilmente più comune, 'bello', ad esempio, viene espresso generalmente con *fager* e *vän*, termini decisamente poetici e usciti molto presto dall'uso, certamente sentiti come antiquati già nel XIII secolo; più raramente compare *skön*, imprestito tedesco, rarissimo *dejlig*, del tutto assente la voce corrente *vacker*.

⁴ Non sembra invece che vi siano, come ci si potrebbe aspettare, influenze linguistiche francesi di un certo rilievo, a parte il famoso *danz* e termini analoghi.

in parole ed espressioni e figure stilistiche di carattere decisamente letterario, prezioso ed estremamente arcaico¹.

Si tratta, come si è detto, di termini ed espressioni che le ballate non poterono derivare dalle saghe né da racconti orali ispirati alle antiche leggende, ma necessariamente, per il loro carattere poetico, dai carmi dell'Edda o dai componimenti degli scaldi. Forse nell'ambiente aristocratico della corte, che primo accolse la ballata e l'improntò dei suoi costumi e ideali di vita, sopravviveva il ricordo dell'arte scaldica in qualche attardato epigono?

La terza componente della lingua nelle ballate è il linguaggio effettivamente in uso nel primo Medioevo presso il popolo, semplice, quotidiano, ma a tratti – specialmente in Norvegia – arcaico ed estremamente conservativo. Alcune caratteristiche possono ritrovarsi ancor oggi nei dialetti di zone particolarmente isolate, perpetuate senza dubbio anche grazie alla lunga tradizione di questo genere letterario.

Dal punto di vista di un'analisi pratica, colpiscono a una prima lettura le forme nominali e verbali che – in condizioni particolari, e soprattutto per ragioni di metro e di rima – conservano o lasciano intuire una flessione assai antica, e i numerosi dativi e accusativi che compaiono in espressioni avverbiali o comunque fisse. Caratteristico di questa lingua stilizzata è inoltre l'uso frequente dell'articolo preposto, di tipo tedesco, al posto della forma determinata del nome, e quello della forma determinata con il possessivo, tipico norvegismo. Particolarmente notevole e vistoso, per la tendenza metrica a costituire sempre tesi di due o tre sillabe, la presenza frequentissima di particelle avverbiali o pronominali del tutto pleonastiche (*allt, mig, då*...).

La costruzione è generalmente paratattica, come in tutti i tipi di letteratura primitiva o popolare; vi è una forte tendenza a

¹ Si è già accennato alla parte importante sostenuta dall'allitterazione e ai relitti di *kenningar* sparsi qua e là; in forme elementari si presenta a volte anche la variazione. Ma soprattutto ci richiamano al mondo letterario norreno parole come *viv*, 'donna', *unna* 'amare', *Middelthjem*, 'terra' (chiarmente derivato dal norreno *Miðgarðr*), espressioni come *den salte rin* per 'mare', dove il ricordo del Reno è dovuto, attraverso le elaborate *kenningar* scaldiche, alla diffusissima leggenda nibelungica.

posporre gli aggettivi al nome e, soprattutto con i *verba dicendi* o nel caso di un avverbio che si voglia mettere in risalto, a invertire l'ordine della frase. Un espediente molto tipico è quello di introdurre prima i personaggi con un *det var*, 'c'era...', e poi di descrivere le loro azioni: «C'era Ebbe Skammelsson / egli entra a cavallo nel cortile della damigella Lucia...». Caratteristici per la sintassi delle ballate sono inoltre l'imperativo generalmente accompagnato dal pronome e la frequente omissione delle congiunzioni e dei pronomi relativi e anaforici, che dà al discorso l'inconfondibile andamento trascurato e popolareggiante.

L'importanza della lingua e dello stile delle ballate nelle letterature scandinave è notoriamente grandissima. Le *Folkeviser* costituiscono praticamente l'unico documento delle lingue nordiche allo stadio medioevale, rappresentano – per la Danimarca e la Svezia – la più antica tradizione letteraria e stabiliscono una fonte e un modello di lingua poetica per le epoche successive. Si può dire che in ogni opera in versi dei secoli più recenti, fino ai nostri giorni, le antiche ballate abbiano lasciato traccia di sé in un vocabolo o in un'espressione, nello stile o nel tono¹; e soprattutto al lungo influsso delle *Folkeviser* è dovuto il fatto indiscutibile che in Scandinavia lo stile della poesia si sia sviluppato assai prima di quello della prosa. Inoltre, fornendo un patrimonio espressivo fino allora sconosciuto, la ballata tradizionale diede un forte impulso alle facoltà fantastiche e poetiche del popolo e facilitò l'ascesa della letteratura popolare a letteratura 'd'arte', provvedendo una coscienza artistica e un nuovo metro culturale².

Metro.

Il metro delle ballate è fortemente accentuativo, e questo è l'unico carattere che conserva dell'antica metrica germanica. La sua natura essenzialmente musicale³ e lo stretto legame con le melodie che lo accompagnano rendono spesso conto di irregolarità

¹ J. Brøndum Nielsen, op. cit., p. 601.

² Cf. E. Wessén, op. cit., p. 68.

³ G. R. Stewart, *The meter of the popular ballad*, in «Publications of the Modern Language Association of America», XL (1925), p. 934. Cf. anche M. Barbi, *Poesia popolare italiana*, Firenze 1939, p. 147.

apparenti o reali, di passaggi da un tipo strofico a un altro e di contaminazioni di vario genere, probabilmente causate dall'adattamento di una nuova musica a un componimento preesistente. Anche la danza ha una parte importante nello stabilizzare e regolarizzare un tipo metrico o, al contrario, nell'evolgerlo verso forme apparentemente nuove¹.

Due sono le strutture metriche fondamentali nelle ballate nordiche, più alcune altre più rare che si spiegano come alterazioni dei due tipi principali. In ogni verso, l'elemento fisso è costituito dalle arsi – quattro, o tre, o più raramente due – fortemente accentuate; il numero delle sillabe atone che costituiscono la tesi, invece, è variabile, ma tende ad essere di due o tre per piede, con un ritmo che è stato ritenuto dattilico o peonico², ma in cui la critica più recente preferisce riconoscere una base giambica.

La prima delle due principali forme metriche è un distico a rima baciata, con quattro (o, più raramente, tre) arsi in ogni verso. Vi può essere un solo ritornello che chiude la strofa o un ritornello doppio, in mezzo e alla fine di essa. È il tipo riconosciuto comunemente come più antico, in cui furono composte numerose ballate cavalleresche; le *Kæmpeviser* invece, sorte come si è detto in epoca più tarda, conoscono e usano esclusivamente la quartina. Questa – la strofa a quattro versi rimasta ABCB, con quattro arsi nel primo e nel terzo verso, tre negli altri due (più raro il tipo con tre arsi per verso) – è di gran lunga il metro più diffuso e più caratteristico per questo genere poetico. È stato sostenuto da più parti, e con prove convincenti, che molte ballate originariamente composte in distici furono con l'andar del tempo rielaborate in quartine; un simile cambiamento avrebbe portato anche a un'alterazione dello stile, perché lo spazio quasi raddoppiato avrebbe favorito una larga penetrazione dei soliti luoghi comuni cortigiani³. In questo fenomeno alcuni studiosi hanno

¹ A un tipo particolare di danza, con due capocori invece di uno, sembra ad esempio che si debba attribuire il fenomeno della ripetizione, dopo il ritornello, della parte finale di ogni strofa (un emistichio, o due, o tre), in cui alcuni studiosi hanno voluto vedere una forma metrica a sé.

² E. Wessén, op. cit., p. 57.

³ Cf. K. I. Hildeman, *Balladen, medeltiden och nuet*, nel vol. misc. *Den medeltida balladen*, Stoccolma 1962, p. 14.

voluto vedere una base per supporre il progressivo decadimento del genere e la superiorità artistica dei componimenti a due versi su quelli a quattro.

Mentre i due tipi metrici descritti hanno evidenti paralleli sia in Francia che in Inghilterra, le altre forme strofiche rinvenute sporadicamente fra le ballate scandinave (come i tipi detti *Stolt Elin* e *Liden Karin*¹), sono più che altro da considerarsi sviluppi e alterazioni locali dei due modelli fondamentali – cui tendono a riunirsi –, provocati come la maggior parte delle irregolarità e aporie che vi si riscontrano occasionalmente dall'influsso dell'accompagnamento musicale². Ancora ben lontana dall'essere risolta, se mai potrà esserlo, è la questione tanto dibattuta degli ipotetici influssi di forme metriche straniere – la lirica latina sacra, la poesia goliardica, *Minnesang* e *Meistersang*³ . . . –, sulla ballata nordica⁴.

Elementi fondamentali per tutti i tipi di *Folkeviser* sono la rima (baciata o alternata, ridotta spesso a pura assonanza e talvolta, a causa dell'evoluzione linguistica, scomparsa del tutto) e il ritornello. Quest'ultimo, forse la caratteristica formale più vistosa di questo genere poetico, assume gli aspetti e le funzioni più varie: può costituire un semplice richiamo a contenuto della ballata o esprimere direttive per i danzatori, può risolversi in una filastrocca senza senso come in molte ballate inglesi⁵ ma può soprattutto raccogliere in sé l'elemento lirico e più soggettivo del componimento, il senso idillico della natura o il significato

¹ K. Liestøl, nel cit. vol. IX di «Nordisk Kultur», pp. 7-8.

² Cf. fra gli altri G. R. Stewart, op. cit., p. 962.

³ A proposito dei rapporti metrici e strutturali fra la lirica tedesca del XII-XIII secolo e le ballate scandinave, cf. soprattutto A. Heusler, op. cit., pp. 25 e 26.

⁴ Una teoria molto diffusa in Scandinavia durante l'Ottocento e sostenuta soprattutto da R. Steffen (*Enstrofig nordisk folklyrik*, Stoccolma 1848) fa derivare la ballata per espansione da un ipotetico tipo di canzone a ballo formato da un'unica quartina che sarebbe esistito nel Nord già nel XII secolo e sopravviverebbe nei – problematici – frammenti islandesi di *danzar*, nella strofa lirico-naturalistica (*stevstamm*) che introduce numerose ballate e propone il ritornello, e infine nello *stev* norvegese, tetrastico isolato diffusissimo. Per la risposta della critica moderna a una simile teoria, cf. K. I. Hildeman, *Medeltid på vers*, Stoccolma 1958, pp. 100 sgg.

⁵ Vedi anche le frequenti 'ballate' nei drammi di Shakespeare.

sentimentale della vicenda narrata o, infine, il commento dell'autore e del suo pubblico, la 'morale' della storia. Il ritornello è strettamente legato alla melodia di accompagnamento, vi introduce variazioni e si sposta con essa da una ballata all'altra quando a un nuovo componimento viene adattata una musica preesistente.

Musica.

L'accompagnamento melodico delle ballate è costituito esclusivamente dal canto, a solo e corale, senza l'aiuto di strumenti di alcun genere. La musica ha in questo genere letterario una funzione importantissima, di cui oggi non è possibile cogliere che un pallido riflesso, dato che i primi raccoglitori di ballate non si curarono di aggiungerci le melodie e che solo nell'Ottocento si cercò di rintracciarle e ricostruirle. Il rapporto del testo con la musica è talvolta assai difficile a definirsi, per la fluidità stessa del genere letterario e i frequentissimi scambi, adattamenti, influssi reciproci da un componimento all'altro. Tuttavia, dai dati rimastici e dallo studio delle melodie che accompagnano ai nostri giorni le canzoni popolari si possono trarre alcune conclusioni generali.

Innanzitutto, come si è distinto fra poesia 'popolare' e poesia 'd'arte', così è necessario riconoscere a questa musica un carattere suo proprio, una differenza anche qualitativa – e non solo dovuta a una maggiore semplicità, alla più ristretta gamma melodica e alla varietà assai limitata – con le grandi tradizioni musicali europee. Fra i due filoni, come era avvenuto per il contenuto letterario e stilistico, intercorsero secoli di complessi rapporti e scambi¹: degno di nota, insieme a quello della poesia goliardica e della lirica da ballo tedesca, è soprattutto l'influsso del canto gregoriano, difficilmente precisabile ma quasi certamente fondamentale e ancor oggi riconoscibile in alcune cadenze che aprono o concludono una frase musicale. Fra le caratteristiche più vistose di questa musica del popolo, evidenti anche a profani, il ricorrere di 'formule' melodiche, altrettanto frequenti quanto i luoghi comuni stilistici, il fenomeno di alcune note prese regolarmente più alte del normale, talvolta con notevole stacco

¹ Cf. V. Santoli, *Gli studi di letteratura popolare* cit., pp. 127-28.

sul tessuto musicale di base (come si può notare anche ai nostri tempi nei cori tradizionali di vecchi contadini) il ritmo « estenuante »¹, gli aspri passaggi di tono.

Valore poetico delle ballate scandinave.

Svaniti gli entusiasmi romantici per questo genere di poesia, ci si è resi conto che, sebbene il livello qualitativo della lirica popolare sia in Scandinavia più alto che altrove – non bisogna dimenticare, del resto, che le ballate costituiscono nel Nord praticamente la totalità della produzione letteraria medioevale – i componimenti che presentano, in mezzo alla piattezza e all'opacità generale, un autentico interesse psicologico ed estetico sono in fondo molto rari². Nelle *Ridderviser* la scintilla poetica è troppo spesso soffocata dai luoghi comuni, di situazione e di stile, mentre nei generi minori (*Skæmteviser*, *Legendviser*, *Politiske Viser*...) regnano la mediocrità e la monotonia più desolanti. Anche le ballate storiche sono frequentemente aride e banali, ma si incontrano qua e là frammenti che compiono il miracolo di infondere vita e pathos in avvenimenti sepolti da tempo, di accendere per un attimo vicende e personaggi consunti dalla tradizione e dalla fama di una risentita intensità drammatica che può giungere, nella sua concentrazione, fino al monumentale e al lapidario³.

Tuttavia è fra le *Kæmpeviser* e le *Trylleviser*, e fra le migliori delle ballate cavalleresche che sono da ricercarsi i componimenti artisticamente più validi. È quasi sempre un profondo senso tragico a redimere quello che, come si è detto, è il difetto maggiore di questo tipo di poesia: l'anonimità, l'opacità dello stile e della trattazione. Perciò eccellono fra le *Ridderviser* quelle ispirate al tema dell'« amore e morte », o che interpretano l'amore come fonte di violenza e strage, rovina di famiglie intere; fra le ballate magiche, quelle in cui il contrasto fra l'eroe e le forze soprannaturali della natura assume un senso di disperata drammaticità, e la felicità

¹ A. Heusler, op. cit., p. 20.

² Cf. M. GABRIELI, *Storia delle letterature della Scandinavia*, Roma 1958, p. 56.

³ Come nella famosa prima strofa di *Slaget vid Lena* (Arw. 153), citata con ammirazione da E. N. Tiggerstedt (*Svensk litteraturhistoria*, Stoccolma 1960).

umana viene travolta dal meccanismo insensibile delle leggi fatali; fra le ballate eroiche, i componimenti che fanno rivivere la cupa atmosfera epica delle saghe e dell'Edda.

Accanto a questo filone principale di ispirazione, in un buon numero di ballate trova espressione un mondo sentimentale più tenue e assai meno tenebroso: la sensibilità lirica di origine continentale, la gioia della contemplazione della natura, l'abbandono a una nuova delicatezza di sentimento, i toni elegiaci che sfumano e addolciscono il dolore. Questa ricchezza di motivi interiori, quasi completamente sconosciuta al mondo dell'epica norrena, si rivela nelle ballate in un'ampia gamma di sfumature – immagini lievi e luminose, freschi spunti paesistici, accenti di dolore sobri e intensi, toni di appassionato rimpianto – dando vita a strofe e a componimenti interi particolarmente vicini alla sensibilità moderna.

L'eredità norrena.

Nonostante la larga penetrazione del mondo cavalleresco nelle ballate e la vistosità delle sue manifestazioni, resta nel fondo intatta la forza e la suggestione delle tradizioni antiche che giungono talvolta a trasformare i temi e i personaggi 'cortesi', spogliandoli di ogni frivolezza e gratuità e infondendo in essi una profondità tragica che li riaccosta alla « notte della saga »¹. Nei rari casi in cui una ballata si ispira direttamente a un carne eroico dell'Edda, è possibile rilevare con particolare esattezza che cosa del patrimonio letterario norreno sia rimasto ancora vivo e che cosa invece sia caduto, perché non più sentito nel nuovo clima spirituale; assai minor valore come testimonianza hanno invece i numerosi componimenti che rielaborano episodi delle 'saghe romanzesche', a loro volta fortemente improntate di influssi stranieri.

Un fenomeno generale che colpisce a prima vista è la parte assai ridotta dell'antica mitologia nelle *Folkeviser*², dovuta alla

¹ In questo senso si può interpretare l'affermazione di A. Heusler (op. cit., p. 20) che la ballata faccia rivivere « in un travestimento » l'antico mondo degli dei e degli eroi.

² A prescindere infatti dalle Faerøer, dove diverse *rimur* si ispirano ai personaggi di Óðr e di Loki, e dall'Islanda, si può dire che una sola bal-

caratteristica situazione religiosa del Medioevo nordico, dove il Cristianesimo da un lato combatteva aspramente credenze e pratiche pagane, dall'altro assimilava – provvisoriamente – spunti dal culto tradizionale per facilitare il passaggio alla nuova religione. Di conseguenza ha luogo nella psicologia popolare un duplice processo: alcuni personaggi dell'Olimpo nordico, i meno crudeli o più antichi o quelli più amati diventano, cambiando nome, santi cui la gente continua a rivolgere la sua devozione¹, mentre i più importanti degli dei tradizionali, per effetto dell'avversione loro dimostrata dai missionari, vengono trasformandosi nell'immaginazione in demoni malvagi e temibili. Nel caso particolare delle ballate, all'influsso della predicazione si aggiunge la censura dei monaci e dei chierici a cui si deve, per la maggior parte, la prima redazione scritta: di qui la necessità di 'travestire' molti componimenti per assicurarne la sopravvivenza, cambiando i nomi, sovrapponendo 'etichette' religiose, concludendo le vicende più sanguinose e violente su un tono di penitenza e riconciliazione.

Ma se l'avvento del Cristianesimo ha un effetto radicale sull'antica religione, altri aspetti della tradizione spirituale norrena si conservano molto più a lungo e lasciano abbondanti tracce di sé nelle ballate: così le credenze e pratiche magiche – soprattutto le rune, considerate da un lato simbolo di ogni sapienza soprannaturale e supremo potere sulle forze della natura, dall'altro viste con diffidenza come arte demoniaca, esercitata soprattutto dagli spiriti maligni nemici dell'uomo (troll, elfi, giganti) –; e poi, la credenza nel potere misterioso della maledizione, la grande importanza data a predizioni e presentimenti, l'uso magico dei nomi di persona, gli indovinelli e numerose altre pratiche par-

lata scandinava conservi il ricordo degli dei pagani: *Tord af Havggaard*, DgF 1, rielaborazione della *Þrymskviða*. Per il resto, i nomi delle antiche divinità compaiono qua e là in esclamazioni, invocazioni e accenni di vario genere.

¹ Cf. fra gli altri L. Pineau, *Les vieux chants populaires scandinaves*, Parigi 1898-1901, vol. II, p. 52, e H. Schück e K. Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, Stoccolma 1926, I, p. 194 e passim.

Un esempio caratteristico è la *Staffansvisa* (DgF 96) che attribuisce a quanto sembra, un mito di Freyr a S. Stefano, facendone il protettore dei cavalli al posto del dio pagano, cui questi animali erano tradizionalmente dedicati.

ticolari¹ – e gli ideali etici del passato vichingo, ancora profondamente radicati nonostante l'autorità crescente della morale cristiana e l'influsso dei costumi continentali. Questi brillanti personaggi di ambiente e aspetto cortigiano, cavalieri e damigelle, sono in realtà eroi da saga, forti e duri e spietati. Così Ellind che uccide i figli del marito e gli porta da bere il loro sangue, prima di uccidere anche lui per vendicare i suoi fratelli morti (*Fraendehævn*, DgF 3), Signe che dà fuoco a sé e alle ancelle per non sopravvivere a Hagbard, messo a morte dal padre di lei (*Hagbard og Signe*, DgF 20), Ebbe Skammellsson che, tradito dal fratello e dalla fidanzata, prende parte al matrimonio e brinda con gli altri alla salute degli sposi prima di ucciderli entrambi (*Ebbe Skammellsson*, DgF 354), Töre che – informato dalla moglie dell'assassinio delle figlie – esce fuori senza parlare, con la spada in pugno, e colpisce a morte i loro uccisori (*Töres döttrar i Vänge*, Arw. 166). . ., così in moltissime altre storie di vendetta e di sangue, che fanno sentire lontanissima la legge cristiana di amore e di perdono.

E soprattutto, il permanere del pessimismo cosmico che aveva caratterizzato il mondo norreno: «nessuno può sfuggire al suo destino» è il motto anche delle *Folkeviser*, e riecheggia la grave sentenza dello *Hamðismál*: «Nessuno giunge a sera, quando la Norna ha decretato». I protagonisti di queste vicende fanno o presentano che i loro sforzi sono vani, che il decreto del destino è decreto di sciagura e di morte, ma affrontano gli avvenimenti con una rassegnazione e un realismo che hanno radici in un fatalismo profondo e antico.

Si tenderebbe quindi a concludere che l'influsso della civiltà cavalleresca, nonostante la vistosità dei suoi colori e l'abbondanza di immagini stilizzate, non abbia avuto in realtà che un effetto superficiale sulla mentalità e sulla letteratura del medioevo scandinavo e che al di sotto della lucente patina 'cortese' soprav-

¹ È da notare che anche questi relitti del periodo pagano si incontrano con frequenza maggiore nelle ballate eroiche di origine norvegese, le *Kaempviser*, che come si è detto conservano assai meglio degli altri tipi molti tratti della tradizione leggendaria e letteraria norrena (storie tratte dall'Edda e dalle saghe, stile rigido, astratto, ideali eroici ispirati al *drengskapr*, tema supremo della letteratura islandese, frequente uso dell'allitterazione ecc.).



viva – solo in qualche modo ristretto e imborghesito – il senso tragico della vita che aveva ispirato la saghe e i carmi eroici dell'Edda. Certo, il contatto fecondo e prolungato con la civiltà continentale ha dato al mondo nordico qualcosa di più del riflesso di una vita 'cortese' tutta esteriore: quasi inavvertitamente è avvenuta una graduale sostituzione di valori in diversi campi, il lento aprirsi a nuovi ideali ed esperienze, il raffinarsi e complicarsi della sensibilità¹. Ma nonostante l'importanza di simili influssi culturali e spirituali, un abisso separa la produzione scandinava dalla lirica colta e raffinata della *Minne*, dalla sofisticata poesia provenzale e francese; e se l'ideale della cavalleria non si affermò mai nel Nord, non fu dovuto solo a motivi storici e sociali, ma anche alla strettezza del legame con il mondo culturale norreno, al peso continuo delle antiche tradizioni sulla mentalità e sulla fantasia stessa di questi popoli.

MARIA LUDOVICA KOCH

¹ Ad esempio, una nuova concezione della donna e dell'amore trapela già nell'Edda, dove il personaggio di Guðrún è affiancato da quello di Sigrún, la sposa tenera e appassionata, e trionfa proprio nelle nostre ballate che cantano in grande maggioranza e in tutte le sue sfumature un amore quasi completamente nuovo nel Nord.

P. G. WODEHOUSE AND THE ENGLISH LANGUAGE

Although the substance of his stories is light and frothy, it has been widely recognized that the Anglo-American humorist Pelham Grenville Wodehouse is a master of modern English style. The dust-jackets of many of his books carry encomiastic observations by such fellow-authors as Hilaire Belloc, John Betjeman, Sinclair Lewis, Compton Mackenzie, J. G. Priestley, G. B. Stern and Evelyn Waugh, and by such critics as Gerald Bullitt, Eric Gillett, Richard Gordon, and Ronald Knox. The background and content of Wodehouse's *oeuvre* has been treated in a study by Richard Osborne¹, but to date no analysis has been made of Wodehouse's use of the English language. It is our aim in this discussion to analyze, with selected examples, the manner in which he draws on the resources of English in obtaining his humorous effects, especially through the juxtaposition of incongruous elements.

1. LEVELS AND VARIETIES OF USAGE

The basis of Wodehouse's style is a thorough command of formal standard British English in his descriptive prose, combined with an equally thorough command of informal usage (primarily standard, but occasionally non-standard as well)². In narrative

¹ *Wodehouse at Work* (London: Herbert Jenkins Ltd., 1963), with complete bibliography of Wodehouse's publications, pp. 213-217.

In our discussion, the names of Wodehouse's works are given in italics if they are books (e.g. *The Luck of the Bodkins*) but in quotation marks if they are short stories (e.g. "The Luck of the Stiffhams"). Where a novel was issued under different names in Great Britain and America, the British name is used (e.g. *Ring for Jeeves*, not *The Return of Jeeves*).

² We here follow the four-fold division obtained by combining the two planes of cultural levels (primarily standard vs. non-standard) and of function-

passages, Wodehouse does not shun quite a high level of complexity in sentence-structure and of learned connotation in choice of lexicon. A large proportion of the humorous effect of his narrative comes from the ease with which he moves—from one sentence, one phrase, and even one word to the next—between the formal and the informal level, as in the well-known beginning of *The Luck of the Bodkins*:

Into the face of the young man who sat on the terrace of the Hotel Magnifique at Cannes there had crept a look of furtive shame, the shifty, hangdog look which announces that an Englishman is about to talk French.

As far as the first comma, this might be the beginning of a serious novel; but the sudden colloquialisms *shifty* and *hangdog* prepare us, by a change of lexical level, for the semantic incongruity of the last part of the sentence. Many of Wodehouse's more extreme formalisms are intentionally trite, especially when he puts them in the mouth of weak-minded characters like Bertie Wooster; they are of the type found in the more pretentious, widely-read British detective or adventure stories (Conan Doyle, E. Phillips Oppenheim, Baroness Orczy), which Usborne calls by the happy term "piffing Pierian springs:"¹ e.g., "suspicions that were tantamount to certainty," "finely chiselled features," or "endure it with fortitude and phlegm."

When Wodehouse tells a story in the first person, putting it in the mouth of one of his characters, it is usually on the exact cultural level that would be expected of the person involved. His most frequently-used first-person narrator, Bertie Wooster, began in the nineteen-twenties as a breezy, amiable, cheerful, but (despite his Eton and Oxford training) wholly unintellectual young man-about-town, with a correspondingly colloquial, free-and-easy narrative style. In the novels about Bertie and his valet Jeeves, beginning with *Thank You, Jeeves* (1934), even Bertie's style (particularly in vocabulary) comes to be considerably more formal, not shunning such decidedly learned words as

al varieties (formal vs. informal) of usage, as suggested by the late John S. Kenyon, «Cultural Levels and Functional Varieties of English», *College English* (1948-49), 1-6.

¹ Op. cit., p. 20.

acerbity, *dubious*, *pulchritude*, or *staccato*. Bertie specifically ascribes this improvement in his vocabulary to Jeeves' influence (*Thank You, Jeeves*, ch. 4):

"Where do you pick up these expressions?"

"Well, I suppose from Jeeves, mostly. My late man. He had a fine vocabulary."

Bertie's and his friends' fishing for recondite items of vocabulary is frequently a source of humor, for instance (*The Mating Season*, ch. 8):

"What are those things people have?"

"Sir?"

"Opera singers and people like that."

"You mean a *claque*, sir?"

"That's right. The word was on the tip of my tongue."

On occasion, Wodehouse has Bertie excuse his choice of phraseology by a semi-apologetic "if that's the word I want," "as the fellow said," or "as Jeeves says." Only Jeeves (and, to a lesser extent, the pompous-ass psychiatrist Sir Roderick Glossop) speaks in a continuously lofty, ultra-formal manner, so that sometimes Bertie has to translate for the benefit of those who are less familiar with Jeeves' learned expatiations, as in "The Artistic Career of Corky:"

"The scheme I would suggest cannot fail of success, but it has what may seem to you a drawback, sir, in that it requires a certain financial outlay."

"He means," I translated to Corky, "that he has got a pippin of an idea, but it's going to cost a lot."

The contrast between Bertie's informal conversation and his own extreme formality is the stylistic mainspring of Jeeves' narration in the one story where he, rather than Bertie, tells the tale in the first person ("Bertie Changes His Mind").

Most of Wodehouse's characters belong to the upper or middle classes and speak standard English; sometimes, however, he introduces non-standard speakers, whose use of English—native or non-native—is a source of humor. His native non-standard speakers are mostly Cockneys, whose speech is represented in the customary way (cf. below, sec. 2). In a few instances, a

real or pretended country-dweller may use stylized mock-rustic English, as does Bill Lister in *Full Moon* (ch. 6 : 4) when disguised as a gardener at Blandings Castle:

He had fought off the challenge with a masterly series of "yes, m'lords" and "Ah, m'lords" and once an inspired "Ah, that du zurely be zo, m'lord"...

Most of Wodehouse's non-native speakers of English are Frenchmen, whose attempts at using English include such phonological re-shapings as *Zoosmeet* [zusmit] for *Shoesmith* (*Biffen's Millions*) or such morphological and syntactic curiosities as the hotel-keeper's "Yes, by damn! . . . You give my hotel bad names, would you or wasn't it?" ("Pearls Mean Tears"). The most extensive linguistic mixture in Wodehouse's English-as-spoken-by-Frenchmen is the combination of colloquial British and American with real or imaginary loan-translations from French, as used by Bertie Wooster's aunt Dahlia Travers' French cook Anatole; his longest speech is in *Right Ho, Jeeves* (ch. 20; here cited only in part):

"Hot dog! You ask me what is it? Listen. Make some attention a little. Me, I have hit the hay, but I do not sleep so good, and presently I wake and up I look, and there is one who makes faces against me through the dashed window. . . . If you think I like it, you jolly well mistake yourself. I am so mad as a wet hen. And why not? I am somebody, isn't it? And why not? This is a bedroom, what-what, not a house for some apes? Then for what do blighters sit on my window as cool as a few cucumbers, making some faces? . . . I am not content with such folly. I think the poor mutt's loony."

Mock-translations from other languages are sometimes a source of humor (*The Girl on the Boat*, ch. 8):

Archilochum, for instance, according to the Roman writer, *proprio rabies armavit iambo*. It is no good pretending out of politeness that you know what that means, so I will translate. *Rabies*—his grouch—*armavit*—armed—*Archilochum*—Archilochus—*iambo*—with the iambic—*proprio*—his own invention.

Wodehouse's own supposed ignorance of a foreign language can be turned to account, as when he describes the behavior of a Swede who has dived into New York harbor (*ibid.*, ch. 2 : 3):

"Svensk!" exclaimed Mr. Swenson, or whatever it is that natives of Sweden exclaim in moments of annoyance.

He also makes up imaginary African languages and gives mock translations of them, as in "The Bishop's Move":

His unerring acumen had won for him from the natives the sobriquet of Wah-nah-B'gosh-B'jingo—which, freely translated, means Big Chief Who Can See Through The Hole In A Doughnut.

In the category of formal sub-standard (i.e., the efforts of sub-standard speakers to talk formally, producing inappropriate results) fall the malapropisms which some of Wodehouse's characters perpetrate, especially the steamship steward Albert Peasemarch in *The Luck of the Bodkins*, with such gems as *copperising* "compromising," *undeliable* "indelible," *imbrolligo* "argle-bargle, imbroglio," *Bandollero* "Bandolero [name of a song]," *intricket* "intricate," and "What helpless prawns [pawns] we all are in the clutches of a remorseless fate."¹ Under the same heading come Peasemarch's attempts at reproducing French tags: *see jewness savvay* "si jeunesse savait" and *fam fataarl* "femme fatale," as well as the publisher Russell Clutterbuck's *macky* for "maquis" in *French Leave*.

In view of his extensive use of American settings, and of American characters in English and French environments, there is relatively little overt differentiation between American and British English in Wodehouse's conversations. In his earlier stories, dealing with young Englishmen, colloquial Britishisms are more frequent than later: e.g., *in my puff* "in my life;" *come unstuck* "go amiss;" *be all over someone* "be enthusiastic about someone;" *cove, bloke, or chappie* "fellow;" *blighter* "objectionable person;" or such expressions of farewell as *tinkerty-tonk, pip-pip, or toodle-oo*. Wodehouse has disclaimed² any ability to write specifically American material, and most of the Americanisms which his characters use are of the type that are widely recognized as such throughout the English-speaking world, like *janes* "women," *bull* "nonsense," *guy* "fellow," *bean him one* "strike him," etc. In the American editions of some of Wode-

¹ Although Peasemarch is also present in *Cocktail Time*, he does not perpetrate any further malapropisms in the latter book, where he is a much more sympathetic character than in *The Luck of the Bodkins*.

² *Performing Flea*, letter of Sept. 14, 1931.

house's works, specifically British features have been replaced by the corresponding American usage, but not always with complete consistency: thus, in "Jeeves and the Old School Chum," the spelling *cheque* is changed to *check*, and the term *petrol* is replaced by *gas* or *gasoline*, but apparently the American editors did not realize that a *dickey* was, in an American two-seater automobile of the time, a *rumble-seat*, and hence left the Britishism unchanged.

Sometimes, but not often, the differences between British and American English are made the subject of humor, as when, in *Big Money* (ch. 5) Kitchie Valentine

... made an observation which was neither "Yep," "Yup," nor "Yop," but a musical blend of all three.

Rather more bitter is the exchange between the lah-de-dah Kensington-trained secretary Prudence Whittaker and her ex-fiancé Tubby Vanringham in *Summer Moonshine* (ch. 1):

"I would no more dream of saying 'ouseboat' than I would of employing a vulgarism like 'Yup' when I meant 'Yes,' or saying 'moustach' when I meant 'moustarsh,' or 'tomayto' when I meant 'tomarto,' or—"

... "I suppose," said Tubby, ... "that when you go out to lunch with that boy friend who sends you jewellery, you say 'Oh, Percy, will you pass the potartoos!'"

Hence it is all the more amusing when Prudence, at the height of her anger against the villainess, Princess von und zu Dwornitschek, finds that nothing will do to express her contempt but the Americanism "Ah, nerts!" (ch. 25).

2. STRUCTURAL CHARACTERISTICS

In his phonology and morphology, as far as they are indicated in conventional spelling, Wodehouse is basically quite conservative. On a few occasions, he has fun with certain features of lower-class English phonology, e.g., the use of syllabic [r] to indicate assent, spelled simply *R* (*Uncle Dynamite*, ch. 3:3; *Summer Moonshine*, ch. 19; "The Ordeal of Osbert Mulliner;" etc.). When

we first meet Kay Derrick, in *Sam the Sudden* (ch. 2), she is booking a ticket on top of a London bus:

"Fez pliz."

"Valley Fields," said Kay.

"Q."

Here the conductor's [(θ æ ŋ) k'ju] is represented by *Q*. The lower-class Londoner's exclamation of surprise is often represented as *Cool*, and the upper-class variation thereof (e.g., in the speech of the parvenu publishing tycoon Lord Tilbury) as *Cor!*, presumably [kɔ] (e.g., *Sam the Sudden*, ch. 12:2). Specifically Cockney features are the monosyllabic variant of *flowers*, [ˈfla:əz], spelled *flarze* in the conversation of the London girl Gladys ("Lord Emsworth and the Girl Friend") and the loss of initial [h] and resultant phenomena of linking between word-final consonants and the initial vowels of words whose aitch has been dropped ("The Passing of Ambrose"):

"Here's your rat. A little the worse for wear, this sat is, I'm afraid, sir. A gentleman happened to step on it. You can't step on a nat, not without hurting it. That tat is not the yat it was."

Sometimes Wodehouse adds special graphemic devices of his own, as when an anonymous member of the proletariat is girding at Lord Hoddesdon in *Big Money* (ch. 6:2):

"Do you know what would happen to you in Moscow? Somebody—as it might be Stayling—would come along and 'e'd look at that 'at and 'e'd say, 'What are you doing, you Burjoice, swanking 'round in a 'at like that?'"

with the spellings *Stayling* for [ˈstɛlɪŋ] "Stalin" and *burjoice* for [ˈbɜ: dʒɔjs] "bourgeois." Overly affected upper-class (or would-be upper-class) British speech is also ridiculed from time to time, as in the *quate* for "quite" of Prudence Whittaker in *Summer Moonshine* or Lavender Briggs in *Service With a Smile*. Several lah-de-dah characters' avoidance of final [r] is represented by the spelling *-aw* or *-ah*, e.g., in the speech of Percy Gorrington in *Jeeves and the Feudal Spirit*, with *moth-aw* for "mother," or of Clifford Gandle in "Mr. Potter Takes a Rest Cure," with *razah* "razor" and *they-ah* "there."

Among minor phonological phenomena may be included an occasional humorous interpretation of onomatopoeia, as in "Lord Emsworth and the Girl Friend:"

"Glug!" said Lord Emsworth—which, as any philologist will tell you, is the sound which peers of the realm make when stricken to the soul while drinking coffee.

When spiritually aroused, Bertie Wooster is likely to perpetrate spoonerisms and similar slips of the tongue, such as *Jumenfeld blunior* for "Blumenfeld junior" ("The Episode of the Dog McIntosh") or "Tup, Tushy!—I mean, Tush, Tuppy!" (*Right Ho, Jeeves*, ch. 12). Very little purely orthographical humor is present in Wodehouse's writing, the only outstanding example being his play with the British habit of writing certain aristocratic proper names with lower-case *ff*- instead of upper-case *F*-, in "A Slice of Life:"

"Sir Jasper Finch-Farrowmere?" said Wilfred.

"ffinch-ffarrowmere," corrected the visitor, his sensitive ears detecting the capital letters.

On the morphological level, almost all of Wodehouse's humor involves word-formation. The only inflectional deviation from the norm that I have found is the back-formation *glimp*, singular, from *glimpse*, used by the policeman Harold Potter in *Uncle Dynamite* (ch. 13): "I just caught sight of her for a minute as she legged it away, like as it might have been a glimpse." The comparative and superlative in *-er -est* are occasionally used with polysyllabic adjectives, e.g., *fattheadedest* (*The Mating Season*, ch. 4). Wodehouse often uses the prefix *de-* for new-formations, as when Pongo Twistleton lets Elsie Bean out of a cupboard (*Uncle Dynamite*, ch. 9): "His manner as he de-Beaned the cupboard was distrahit," or "de-dogging the premises" (*The Mating Season*, ch. 24). Various suffixes occur in new derivatives, usually of a nonce kind: e.g., the frequent *butlerine*; *blanc-mange-y* ("Good-Bye to All Cats"); *beerily* ("Archibald and the Masses"); *fiend-in-human-shape-y* (*Thank You, Jeeves*, ch. 12); *loopiness* (on *loopy* "crazy;" in all the Uncle Fred stories); a *nymphery* (*The Mating Season*, ch. 2); or *self-bearder* (*Big Money*, ch. 4):

In short, instead of being a man afflicted by nature with a beard, and as such more to be pitied than censured, he was a deliberate putter-on

of beards, a self-bearder, a fellow who, for who knew what dark reasons, carried his own private jungle around with him, so that at any moment he could dive into it and defy pursuit.

Sometimes a word or phrase will be used in the function of another part of speech, e.g., a noun or adjective as a verb, as in "I too-badded" (*The Mating Season*, ch. 2).

Occasional nonce-compounds also occur, e.g., *a coffee-caddie* "a man... whose instinct it is to carry his wife's breakfast up to her every morning and bill and coo with her as she wades into it" (*Uncle Dynamite*, ch. 2), or *Neo-Suburbo-Gothic* (*Big Money*, ch. 5):

Peacehaven was a two-storey structure in the Neo-Suburbo-Gothic style of architecture, constructed of bricks which appeared to be making a slow recovery from a recent attack of jaundice.

Wodehouse sometimes uses derivational back-formations, such as *sculp*¹ on *sculpture*, *sculptor* ("The Story of Webster"; *Uncle Dynamite*, ch. 2), or *huss* on *hussy* (*Heavy Weather*, ch. 6):

"I regard the entire personnel of the ensemble of our musical comedy theatres as—if you will forgive me being Victorian for a moment—painted hussies."

"They've got to paint."

"Well, they needn't huss."

What does a cow-puncher do?—obviously, he punches cows (*Uncle Dynamite*, ch. 4), and of a corn-chandler, Bertie Wooster says "he was looking a bit fagged, I thought, as if he had had a hard morning chandling the corn" (*Brinkley Manor*, ch. 17). In one instance, a Wodehouse character separates hobnob into its constituent elements (*Uncle Dynamite*, ch. 8):

It all depended on what you meant by the expression i.e. hobnob. To offer a housemaid a cigarette is not hobbig. Nor, when you light it for her, does that constitute nobbing.

In those few details in which the syntax of British English differs from American usage, Wodehouse normally follows the British pattern, e.g., in not having the definite article in the set

¹ Wodehouse's *sculp* is a nonce-word, but the back-formation *sculpt* is fairly widespread in present-day English.

phrase *out of window* (*Summer Lightning*, ch. 12:1); in using *have got* where American English would use *have* alone (*passim*) and the pro-verb *do* where American English would have zero, as in *he must have done*; or in using prepositions somewhat differently from the way they would be used in American English, for instance *on the halls* "in the vaudeville theaters" (*Full Moon*, ch. 7:6), or *in Dover Street* (*passim*). The French use of the definite article with a woman's family name (e.g., *la Bernhardt*—itself an imitation of the Italian construction *la Duse, il Machiavelli*) is followed, for satirical purposes, when referring to female characters who are not liked, e.g., *La Pulbrook* (*The Mating Season*, ch. 22) or *La Briggs* (*Service with a Smile, passim*).

Parallel constructions are sometimes used, with resultant incongruous contradictions, as in "The Luck of the Stiffhams":

- "You look as if you had seen a ghost."
 "I have seen a ghost."
 "The White Lady of Wivelscombe?"
 "No, the Pink Secretary of Wivelscombe."

The transferred epithet, especially an adverb modifying a noun object instead of the corresponding adverb modifying the verb, is a frequent device: e.g., "She tapped Bruton Street with a testy foot" ("The Amazing Hat Mystery"); "Pongo lit a reverent cigarette" (*Uncle Fred in the Springtime*, ch. 3); "I wandered out into the garden, smoking a tortured gasper" (*Right Ho, Jeeves*, ch. 21); "I took an astonished sip of coffee" (*Stiff Upper Lip, Jeeves*, ch. 10).

Syntactical and lexical ambiguities can give rise to misunderstandings and resultant comic cross-talk, as when Constable Potter confuses *by* indicating agent with *by* "near" (*Uncle Dynamite*, ch. 13):

- "I was assaulted by the duck pond."
 "By the duck pond?" Sir Aylmer echoed, his eyes widening.
 "Yes, sir."
 "How the devil can you be assaulted by a duck pond?"

Constable Potter saw where the misunderstanding had arisen. The English language is full of these pitfalls.

"When I said 'by the duck pond', I didn't mean 'by the duck pond,' I meant 'by the duck pond.' That is to say, "proceeded Constable Potter, speaking just in time, "'near' or 'adjacent to', in fact 'on the edge of.'"

Similarly, in "The Amazing Hat Mystery," Percy Wimbolt interprets Nelson Cork's use of *abroad* as meaning "in foreign parts" rather than "in the land":

- "There is lawlessness and licence abroad."
 "And here in England, too."
 "Well, naturally, you silly ass," said Nelson, with some asperity.
 "When I said abroad, I didn't mean abroad, I meant abroad."

3. LEXICON AND SEMANTICS

Most of Wodehouse's verbal humor involves play with lexical items and their semantic fields. He often uses terms out of their normal contexts, especially learned terms in non-learned environments, as when he says of Sir Aylmer Bostock (*Uncle Dynamite*, ch. 6): "Plainly, he was unwilling to relinquish his memories of a callipygous [Major] Plank." An irate house-owner in *Big Money* (ch. 6), replaces *bloody* (a taboo word in British English) with comically learned words:

- "I catch you in my hall, sneaking my ensanguined hats, and you have the haemorrhagic insolence to stand there and tell me it's quite all right!"

At the opposite extreme, extremely colloquial expressions will occur in the midst of very formal discourse, e.g., in *Uncle Dynamite*, ch. 5:

- There is an expression in common use which might have been invented to describe the enterprising peer in moments such as this: the expression "boomps-a-daisy." You could look askance at his methods, you could shake your head at him in disapproval and click your tongue in reproof, but you could not deny that he was boomps-a-daisy.

Wodehouse will also make use of synonyms for humorous effect, as when he has Uncle Fred ask "What have you been doing, Bill Oakshott, to merit this reception—nay, this durbar?" (*Uncle Dynamite*, ch. 1). Uncle Fred, when masquerading in the same book as Major Brabazon-Plank, gets his hearers all confused by a lengthy disquisition on himself as Brabazon-Plank *major* (i.e. the elder), a miner by profession, as opposed to an

imaginary brother who is minor (i.e. younger) but a major in the army. (*Ibid*, ch. 7). Downright puns are not frequent, but when they occur they are apposite, though not always subtle:

"I look like something the cat found in Tutankhamen's tomb, do I not?"

"I would not go so far as that, sir, but I have unquestionably seen you more *soigné*."

It crossed my mind for an instant that with a little thought one might throw together something rather clever about "Way down upon the *soigné* river," but I was too listless to follow it up.

—*The Mating Season*, ch. 20

"It won't be long," said the girl, "before Wilberforce suddenly rises in the world."

She never spoke a truer word. At this very moment, up he came from behind the settee like a leaping salmon.

—"Uncle Fred Flits By"

"They're sitting in my parlor as cool as dammit, swigging my tea and buttered toast."

"I thought as much."

"And they've opened a pot of my raspberry jam."

"Ah, then you will be able to catch them red-handed."

—*ibid.*

The story "Noblesse Oblige" depends on the identity of pronunciation between French *mille* "thousand (-franc note)" and English *meal*:

"But you said you had to have a *mille*."

"And a meal is just what I am going to have," replied the chap, enthusiastically.

Foreign loans are fairly frequent—chiefly French words and expressions, virtually all prestige-bearing, of the type of *macédoine*; *truite bleue*; *espièglerie*; *noblesse oblige*; *preux chevalier*; *joie de vivre*; *bonhomie*; *tête-à-tête*; *reculer pour mieux sauter*; *l'audace*, *toujours l'audace*; etc. etc. They are mostly used seriously, but are sometimes found in incongruous contexts, e.g., *mésalliance* applied to a convict's sister marrying a policeman (*Uncle Dynamite*, ch. 3:3). Jeeves often interlards his disquisitions with

Latin tags such as *nolle prosequi* or *rem acu tetigisti*; part of the time, Bertie does not understand them but, especially in the later books, shows himself an apt pupil by using them himself in the appropriate context.

The names which Wodehouse gives to his characters and to his imaginary firms, places, and brands of goods are one of his prime sources of humor. Probably the majority of his characters have everyday names like Nelson Cork, Richard Little or Harold Potter; but many have names with some special connotation. The arty young men of the extensive Mulliner tribe have first names which suggest the Sitwell family, e.g., Sacheverell or Osbert, or Tennysonian names like Mordred or Lancelot; another, named to commemorate the event which brought his father and mother together, is John San Francisco Earthquake Mulliner ("The Story of William"). In *Jeeves and the Feudal Spirit*, a Liverpool business man is named Lemuel Gengulphus Trotter, a fact which militates against his wanting to be knighted (when he would have to be called Sir Lemuel). The members of the Drones Club, who are for the most part scions of the idle rich, have aristocratic or pseudo-aristocratic given names like Algernon, Archibald, Augustus, Bertram, Cyril, Hildebrand, Mortimer, or Percy. Middle names, also, are often humorously aristocratic, e.g., Frederick Fotheringay Widgeon, Stanley Featherstonehaugh (pronounced "Foom") Ukridge, Thomas Portarlington Travers, or Claude Cattermole Potter-Pirbright (the latter's nickname "Catsmeat" reflects both his middle name and the first part of his surname). Nicknames, however, are markedly colloquial, for instance "Pongo" Twistleton, "Bingo" Little, "Beefy" Bingham, "Tuppy" Glossop, or "Stilton" Cheesewright. Especially the older, more dignified characters frequently have singularly inappropriate, discourteous nicknames dating from their school years, such as Sir Aylmer ("Mugsy") Bostock, Sir Roderick ("Pimples") Glossop, Major ("Bimbo") Brabazon-Plank, George ("Stinker") Pyke (Lord Tilbury), and Frederick Altamont Cornwallis ("Barmy") Twistleton (Lord Ickenham). Most of Wode-

¹ This nickname is identical with the British colloquial adjective *barmy* ['ba:mi] "crazy", a re-spelling of *balmy* ['ba:mi] (through the meaning of "happy > silly").

house's girl characters have straightforward names like Anne or Jane, with equally straightforward nicknames like Sue or Sally; only a few relatively eccentric girls have more unusual nicknames such as Cora ("Corky") Pirbright (*The Mating Season*), Stephanie ("Stiffy") Byng (*The Code of the Woosters* and *Stiff Upper Lip, Jeeves*) or Zenobia ("Nobby") Hopwood (*Joy in the Morning*).

Many of Wodehouse's family names are more or less comical in their own right, like Twistleton, Threepwood, Pilbeam, Pease-march, Bodkin, Worple, or Poskitt. Certain names seem to have appealed to Wodehouse for their humorous value as applied to butlers, chauffeurs, or policemen, and we find Bulstrode, Voules, and Meadows repeatedly given to such characters. In England, names like Higginbotham are often thought of as typically American, and so some of Wodehouse's American tycoons have names like J. Felkin Haggenbakker (*Sam the Sudden*), J. Chichester Clam (*Joy in the Morning*), J. Wellington Gedge (*Hot Water*)—note the recurrence of the initial J. in the first-name slot—and T[orquill] Paterson Frisby (*Big Money*). His noblemen often have the names of London suburbs or small towns, often but not always in the south of England, e.g., Lord Ickenham, Lord Emsworth, Sir Roderick Glossop; certain names give humorous effects in pronunciation, such as Freddie Widgeon's uncle Lord Blicester ([ˈblɪstər] *blister*) in "Noblesse Oblige," "The Fat of the Land," etc., or Lord Rowcester ([ˈrɒstər] *roaster*) in *Ring for Jeeves*. One of the most popular of Wodehouse's earlier characters is Ronald Eustace Psmith, who deliberately adopted the spelling with the silent *p* "as in pshrimp" (*Leave It to Psmith*, ch. 5). Probably his most famous character is Jeeves (no-one knows his first name, if indeed he has one¹), who was named after a famous cricketer of the early part of the century, on the theory that characters named after popular cricketers were likely to be successful.²

In naming imaginary places, Wodehouse gives full play to his inventiveness, producing such masterpieces of incongruity as Wockley Junction, Eggmarsh St. John, Ashenden Oakshott, and

¹ Cf. the remarks of Usborne, *op. cit.*, p. 191.

² As related by Wodehouse, *Bring On The Girls*, ch. 11.

Bishop's Ickenham (all in *Uncle Dynamite*); Lower Shagley, East Wobsley, Ippleton, Pondlebury Parva, Little-Wigmarsh-in-the-Dell, Higgleford-cum-Wortlebury-beneath-the-Hill, Blotsam Regis, and Lower Smattering-on-the-Wissel (in the Mulliner stories); and the recurrent London slum suburb of Bottleton East. Most of his place-names are simply humorous in themselves, but sometimes they have implications for the story in which they occur, e.g., Matcham Scratchings as a country house whose owners have a host of pet animals ("Good-Bye to All Cats"), or the home of a hunting and shooting family at Bludleigh Court ("Unpleasantness at Bludleigh Court").

Our risibilities are aroused by the names of many of Wodehouse's imaginary firms, especially publishers like Popgood and Grooly (*Uncle Dynamite; Cocktail Time*), Prodder and Wiggs ("Honeysuckle Cottage"), or Ye Panache Presse (*Uncle Dynamite*). Some of the names for lawyers' and tailors' firms make fun of the British habit of repeating the same name more than once, as in Dykes, Dykes and Pinweed, bespoke tailors (*Big Money*); the solicitors Shoemith, Shoemith, Shoemith and Shoemith (*Money in the Bank; The Ice in the Bedroom*); or the lawyers, Messrs. Peabody, Thrupp, Thrupp, Thrupp and Peabody ("The Ordeal of Osbert Mulliner"). His Hollywood movie firms have completely zany names, in keeping with the general atmosphere of what he has frequently called "Dottyville-on-the-Pacific," as in the Superba-Llewellyn, the Perfecto-Zizzbaum, and the wholly fanciful Medulla-Oblongata-Glutz. Patent medicines and other products also have comical names, such as Slimmo, "the sovereign remedy for obesity," which plays a considerable role in *Pigs Have Wings*; the dog-biscuits marketed by Freddie Threepwood's father-in-law's firm under the title of Donaldson's Dog-Joy, in competition with the equally alliterative Peterson's Pup-Food ("The Go-Getter"). Uncle Fred several times mentions Doctor Smythe's Tonic Swamp Juice; and most of Wodehouse's readers have frequently wished they could have a good dose of Mulliner's Buck-U-Uppo. Among makes of automobiles, the Buffy-Porson occurs frequently, as does also that engineering curiosity, the Widgeon Seven. In imitation of the names of swords like Excalibur and Durendal, Lord Ickenham has his great bath-sponge, Joyeuse (*Uncle Fred in the Springtime*). Among

imaginary books are the detective stories *A Quick Bier for Barney* and *Blood on the Banisters* (*Pigs Have Wings*), and Lord Emsworth's favorite reading, in his pig-fancier phase, is *Whiffle On The Care Of the Pig*. Restaurants and night-clubs often have such names as The Feverish Cheese, The Startled Shrimp, The Mottled Oyster (*Jeeves and the Feudal Spirit*) or the Puce Ptarmigan ("The Story of Webster").

Of Wodehouse's many rhetorical devices, most involve semantic incongruity. In its simplest form, it involves merely the use of a given term and then its immediate contradictions:

From the penny-in-the-slot machine at the far end to the shed where the porter kept his brooms and buckets the platform was dark with what practically amounted to a sea of humanity. At least forty persons must have been present.

—*Uncle Dynamite*, ch. 1

Much of his best humor involves the use of well-known set phrases or stock quotations, either out of place or varied for humorous effect:

Sometimes in our wanderings about the world we meet men of whom it is said that they have passed through the furnace. Of Sir Aylmer it would be more correct to say that he had passed through the frigidaire.

—*Uncle Dynamite*, ch. 6

Presently from behind us there sounded in the night the splintering crash of a well-kicked plate of ham sandwiches, accompanied by the muffled oaths of a strong man in his wrath.

—*Right Ho, Jeeves*, ch. 15

"Others abide our question. Thou art free," was the verdict of London's gilded youth on Archibald Mulliner when considered purely in the light of a man who could imitate a hen laying an egg.

—"The Wooing of Archibald"

Biblical reminiscences are not infrequent; Bertie Wooster, in almost every one of the stories about him, makes it clear that he was a Scripture-knowledge shark at school, and other Wodehouse

characters also quote or misquote the Bible from time to time:

"Pongo," said Lord Ickenham, "is in terrific form. He bestrides the world like a Colossus. It would not be too much to say that Moab is his washpot and over what's-its-name has he cast his shoe."¹

—*Uncle Dynamite*, ch. 5

One of Wodehouse's favorite devices is the enumeration, often with a carefully planned anticlimax at the end:

"She came down to the school one Saturday and stood us school-boys a feed. Coffee, doughnuts, raspberry vinegar, two kinds of jam, two kinds of cake, ice cream, and sausages and mashed potatoes," said Berry, in whose memory the episode had never ceased to be green.

—*Big Money*, ch. 1

Now slept the crimson petal and the white, and in the silent garden of Ashenden Manor nothing stirred save shy creatures of the night such as owls, mice, rats, gnats, bats, and Constable Potter.

—*Uncle Dynamite*, ch. 8

So saying, he produced from his trousers pocket a pencil, a ball of string, a piece of india rubber, threepence in bronze, the necklace, a packet of chewing gum, two buttons and a small cough lozenge, and placed them on the table. He picked up the pencil, the ball of string, the piece of india rubber, the threepence, the chewing gum, the buttons and the lozenge, and returned them to his store.

—*The Luck of the Bodkins*, ch. 28

Best known of all Wodehouse's stylistic features, however, is his imagery, involving similes, metaphors, and other types of comparison. A complete enumeration and classification would require a separate article, and we can only list a few of the most amusing. Certain of Wodehouse's similes recur frequently, e.g., "He made a noise like a dying duck in a thunderstorm", or "The baby looked like a homicidal fried egg." Among the less frequently recurring images, it is often hard to choose, for vivid-

¹ The original quotation is "Moab is my washpot; over Edom will I cast out my shoe" (Psalm 60:8, in the King James version).

ness and appositeness in their incongruity:

Even though this girl's slumber was not, as the poet Milton so beautifully puts it, "airy light," but rather reminiscent of a lumber-camp when the wood-sawing is proceeding at its brisklest, he loved her still.

—"The Wooing of Archibald"

Talking to Elizabeth Bottsworth had always been like bellowing down a well in the hope of attracting the attention of one of the lesser infusoria at the bottom.

—"The Amazing Hat Mystery"

A sticky moisture had begun to bedew his brow, as if he had entered the hot room of some Turkish bath of the soul.

—*Uncle Dynamite*, ch. 3

The girl was like a chunk of ice-cream with spikes all over it.

—"Good-Bye to All Cats"

A sound like two or three pigs feeding rather noisily in the middle of a thunderstorm interrupted his meditations.

—*Leave it to Psmith*, ch. 7:1

That "ha, ha," so like the expiring quack of a duck dying of a broken heart.

—*The Mating Season*, ch. 12

"His I.Q. is about thirty points lower than that of a not too agile-minded jelly fish."

—*Full Moon*, ch. 6:6

There was a snake in his Garden of Eden, a crumpled leaf in his bed of roses, a grain of sand in his spiritual spinach.

—*Pigs Have Wings*, ch. 1

I received the impression of a sort of blend of Tallulah Bankhead and a policewoman.

—"Noblesse Oblige"

He was in the overwrought state when a fly treading a little too heavily on the carpet is enough to make a man think he's one of the extras in *All Quiet On The Western Front*.

—"The Luck of the Stiffhams"

4. CONCLUSION

It will be seen from the above discussion that the evaluations of Wodehouse as a master of English style referred to in our first paragraph are wholly justified. What is important, however, is not only the way in which he has virtually all the resources of both formal and informal English at his disposal, but the care and effectiveness with which he makes use of them. He does not over-work any single device at any particular point, but spreads his use of all possible stylistic variations thin enough so that they do not become tiresome, introducing each one at just the right place on every occasion. Usborne has analyzed¹ a passage of Bertie Wooster's speech from a stylistic point of view, pointing out the numerous elements which render it effectively humorous, mostly in terms of the sources involved, and refers² to the "highly disciplined and tightly controlled Wodehouse burble"; this description might well be applied to all of Wodehouse's use of English, in its structural as well as its semantic aspects. It is one of the factors, together with the all-pervasive geniality of the narrator himself and the amiability of most of his characters, that renders Wodehouse—almost alone among contemporary story-tellers—so likeable and (to use a favorite adjective-formation of his) so bonhomous. It is also what lifts his story-telling above the level of popular trash (which it so often parodies) and raises it to the dignity of permanently valuable literature.

ROBERT A. HALL, Jr.

Cornell University.

¹ Op. cit., pp. 160-161.

² Ibid., p. 159.

STEFAN ZWEIG UND DIE DICHTERISCHE BIOGRAPHIE

Stefan Zweig gehört zweifellos zu den meistgelesenen und meist übersetzten Dichtern unserer Zeit. Trotzdem ist sein gesamtes Schaffen nicht in gleichem Masse bekannt. Viele seiner literarischen Porträts, seiner Biographien, biographischen Novellen und Aufsätze sind noch nicht genügend gewürdigt worden. Zweig hat sich in der Literatur vor allem als Vertreter der biographischen Form einen Namen gemacht.

Er entstammte einer reichen jüdischen Bürgerfamilie. Seine Eltern galten als gebildete Menschen, die in ihrem Hause Kunst und Wissenschaft pflegten. Stefan Zweig war ein seelisch sehr zart veranlagtes Kind. Für ihn blieb diese Erziehung nicht ohne Einfluss auf seine Gesamtbildung, seine Psyche und seinen Charakter. Durch den frühen Umgang mit den Erwachsenen wurde er auch früh reif und geistig rege. Mit siebzehn Jahren kannte er schon fast alle Gedichte von Baudelaire und Whitman (meistens auswendig). Er las Verhaeren, Verlaine und besuchte alle Hauptmannvorstellungen. Ihn interessierte damals fast alles, die neue Musik von Mussorgskij, Debussy und Schönberg, der einbrechende Realismus in die Literatur, die slawische eigenartige Dämonie von Dostojewski, aber auch die Raffinesse lyrischer Wortkunst von Verlaine und Rimbaud. Zweigs literarische Kenntnisse haben sich damals so erweitert, dass er nicht nur Nehmender blieb. Er begann mit kleinen Essays und Feuilletons in der «Neuen Freien Presse», einer führenden Zeitung Wiens, in der nur bewährte Kräfte schrieben. Müde der sogenannten guten Wiener Gesellschaft, verliess Zweig die Stadt, um in Berlin weiter zu studieren und hier in ungezwungener, unkontrollierter Form sein Leben nach eigenem Geschmack führen zu können. Die Berliner Jahre sind seine eigentlichen Lehrjahre. In dieser Zeit entstanden kaum literarische Arbeiten, ausgenommen einige kurze Ge-

dichte für Zeitschriften. Viel mehr beschäftigten ihn damals die Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen (William Morris, Baudelaire, Verlaine, Taine).

1904, nach Beendigung des Universitätsstudiums, erschien sein Novellenband «Die Liebe der Erika Ewald». Ein Jahr später veröffentlichte Zweig eine kleine Verlaine-Monographie, in der er in die Seele eines Menschen und Dichters eindrang. In dieser Zeit unternahm er auch weite Reisen, die ihn durch ganz Europa und nach Amerika, Süd-Amerika, Afrika und sogar nach Indien und China führten. Auf diese Weise erweiterte sich ganz entscheidend der Gesichtskreis seiner Bildung und Erfahrungen. 1919 erschien eine Zusammenstellung dieser Reiseeindrücke in dem Band «Fahrten, Landschaften und Städte». Zweigs persönliche Eigenart kommt zum ersten Male in dem Novellenband «Erstes Erlebnis»¹ (1911) zum Vorschein, in dem er zwar keine autobiographischen Kindheitserlebnisse, aber doch die Grundstimmung seiner Kindheit schilderte. Als der erste Weltkrieg ausbrach, erlebte Zweig eine grosse Erschütterung. «Ich weiss heute: ohne all das, was ich mitfühlend, vorausfühlend damals während des Krieges gelitten, wäre ich der Schriftsteller geblieben, der ich vor dem Kriege gewesen, 'angenehm bewegt', wie man im Musikalischen sagt, aber nie gefasst, erfasst, getroffen bis in die innersten Eingeweide. Jetzt zum erstenmal hatte ich das Gefühl, gleichzeitig aus mir selbst zu sprechen und aus der Zeit»².

Nach dem Kriege machte sich Stefan Zweig in Salzburg sesshaft. Der Zeitabschnitt vom ersten Weltkrieg bis 1934, als er Österreich verliess, war der fruchtbarste in seinem Leben. In kurzer Zeit entstanden hier die Werke, die seinen Ruhm begründeten. 1920 erschien der Band mit literarischen Porträts von Dickens, Balzac und Dostojewski. Zugleich hat er jedoch die Erzählung nicht vernachlässigt, die meistens die Kriegsfrage berührte³. 1928 schloss er die dritte Sammlung zyklischer Novellen ab – «Verwirrung der Gefühle». Es sind hinreissende Seelenschilderungen von grosser Gestaltungskraft, die leicht ins Tra-

¹ Vier Novellen, *Geschichte in der Dämmerung, Die Gouvernante, Brennendes Geheimnis, Sommernovellette*.

² St. Zweig, *Die Welt von gestern*, S. 341 f.

³ *Der Flüchtling, Buchmendel, Die unsichtbare Sammlung*.

gische übergehen. Übersetzungen, Bearbeitungen¹, Gedichte, kleinere und grössere Aufsätze² nahmen den Dichter fast völlig in Anspruch. Auch die Reihe der *Baumeister der Welt* wurde durch den Band, in dem er Casanova, Stendhal und Tolstoi behandelte, vollendet³.

Die Schatten der nationalsozialistischen Bewegung wurden damals auch in Österreich immer drohender, und diese Zeitumstände blieben nicht ohne Einfluss auf Zweigs Schaffen. So ist z.B. sein biographischer Roman «Josef Fouché» (1929) eine Auseinandersetzung mit dem Wesen eines Politikers und Staatsmannes, eines hemmungslosen politischen Draufgängers. Diesem Roman folgten bald «Marie Antoinette» (1932) und «Maria Stuart» (1935).

Als dann die öffentliche Verfolgung einsetzte und Zweigs Werke zusammen mit denen von Thomas und Heinrich Mann, Werfel, Freud, Einstein und anderen Dichtern und Gelehrten offiziell verboten wurden «zum Schutze des deutschen Volkes», setzte sich der Antisemitismus auch in Österreich durch. Stefan Zweig verliess nunmehr seine Heimat und begab sich zuerst nach England. Als die ersten schweren Exilstunden vorbei waren, hatte sich Zweig in sein Schicksal gefügt, im Auslande leben zu müssen. Er unternahm erneute Reisen nach Amerika, hielt dort Vorträge und dichtete. In Südamerika fand er gastliche Aufnahme und liess sich in Petropolis nieder. Zu Beginn des zweiten Weltkrieges war Zweigs Leben eigentlich beendet. Mit dem Tage, an dem er seine Heimat verlor, begann er zu altern. Die innere Unruhe und das Gefühl des Ausgestossenseins haben sein Wesen tödlich getroffen. Die Klagen über seine Vereinsamung, die wir in vielen Briefen an seine Freunde finden, klingen erschütternd. Die Aussichtslosigkeit seiner Lage deprimierte ihn völlig⁴. Er versuchte zwar

¹ U.a. eine freie Bearbeitung von Ben Jonsons «Volpone» (1927); dichtete auch den Epilog zu Tolstois unvollendetem Drama «Das Licht scheint in die Finsternis».

² Die Kathedrale von Chartres (1923), Lord Byron (1924), Marcel Prousts tragischer Lebenslauf (1925), Legende und Wahrheit der Beatrice Cenci (1926), Die Reise nach Russland (1928), Hugo von Hofmannsthal (1929) u.a.

³ 1925 erschien «Der Kampf mit dem Dämon» (Hölderlin, Kleist, Nietzsche).

⁴ Vgl. hierzu: H. Zohn, *St. Zweig's Last Years: Some Unpublished Letters*, in «Monatshefte, Madison», Nr. 2, 1956; V. Wittner, *Altösterreichische*

tätig zu sein, setzte sogar seinen Gastgebern ein freundliches literarisches Denkmal in der Gestalt des Buches « Brasilien ein Land der Zukunft » (1941); jedoch war es nur eine Scheinexistenz, da er über den Verlust seiner eigentlichen Heimat nicht hinweg kommen konnte. Sein freiwilliges Hinscheiden war eine tief durchdachte, keineswegs zufällige Tat. Er beschäftigte sich u.a. in den letzten Tagen sehr intensiv mit Montaignes Schrift über den Selbstmord: « Das Leben hängt vom Willen anderer ab, der Tod von unserem. Der gute Ruf hat nichts dabei zu suchen, es ist eine Torheit darauf Rücksicht zu nehmen. Leben – heisst dienen, unter der Bedingung, dass einem das Sterben freisteht... Der Tod ist das grosse Heimkehren »¹.

Im Februar 1942 hat er seinem Leben eine Ende gesetzt. In einem Abschiedsbrief an seine Freunde hat er diese Tatsache erläutert, wobei seine Worte fest und überzeugend klingen: « Ehe ich aus freiem Willen und mit klaren Sinnen aus dem Leben scheidet, drängt es mich eine letzte Pflicht zu erfüllen: diesem wundervollen Lande Brasilien innig zu danken, das mir und meiner Arbeit so gute und gastliche Rast gegeben. Mit jedem Tage habe ich dieses Land mehr lieben gelernt und nirgends hätte ich mir mein Leben lieber vom Grunde aus neu aufgebaut, nachdem die Welt meiner eigenen Sprache für mich untergegangen ist und meine geistige Heimat Europa sich selber vernichtet. Aber nach dem sechzigsten Jahre bedürfte es besonderer Kräfte, um noch einmal völlig neu zu beginnen. Und die meinen sind durch die langen Jahre heimatlosen Wandern erschöpft. So halte ich es für besser, rechtzeitig und in aufrechter Haltung ein Leben abzuschliessen, dem geistige Arbeit immer die lauterste Freude und persönliche Freiheit das höchste Gut dieser Erde gewesen ».

Zweigs eigentliche Domäne in seiner literarischen Tätigkeit war die Gattung der Biographie und des biographischen Romans.

Abschiede, in « Literarische Welt », Nr. 1, Wien 1946–47, S. 300–304; E. Elbermayer, *Letzte Stunden mit St. Zweig. Tagebuchnotizen*, in « Prisma », H. 19–20, 1948; H. Kesten, *St. Zweig, Erinnerungen an den Freund*, in « Monat », H. 5, 1952, S. 225–228; E. Feder, *Die letzten Tage St. Zweigs*, in « E. Feder », Begegnungen 1950, S. 197–210; H. Arens, *Die letzten Jahre St. Zweigs*, in « Weltstimmen », Nr. 25, 1956, S. 15–19.

¹ *Der grosse Europäer Stefan Zweig*, München 1956, nach einem Brief von Fülöp-Müller, S. 204.

Er besass Einfühlungsvermögen und Sinn für radikale Neuinterpretation. Er wählte für manche Arbeiten Gestalten, deren Leben nur selten oder überhaupt noch nie dargestellt wurde (Desbordes-Valmore, Castellio, Amerigo). Auch über Fouché existierte zuvor nur eine Biographie. Die Kritik wollte diese literarischen Werke einfach als durchschnittliche historische Romane abtun. Doch Zweig schilderte seine Gestalten nicht nur vom Standpunkt ihres Milieus, sondern suchte nach allgemein gültigen Wertmassstäben zu ihrer Beurteilung. Er brauchte im Zusammenhang mit diesen Arbeiten auch gern das Wort: Typologie.

Eine der ersten bedeutenden biographischen Abhandlungen von Stefan Zweig war die Darstellung von Emile Verhaeren (1910), dem er schon früher eine kleine literarische Arbeit gewidmet hatte. Es ist eigentlich kein Essay, aber auch keine abgeschlossene Biographie. Trotzdem bildet das Fundament dieser Darstellung das Historische. Belgien formte damals sein politisches und gesellschaftliches Gesicht, und Verhaeren gehörte zu jenen Dichtern, die das moderne Leben bejahen. Er spielte hier vielleicht dieselbe Rolle, wie Walt Whitman in Amerika. Im ganzen Werk finden wir grosse Bewunderung für Verhaeren und wirklich warme Liebe für die Menschen überhaupt. Zweig schildert die Entwicklung der modernen belgischen Literatur, wobei Belgien mit seinen geistig-mystischen Überlieferungen doch einen Dichter hervorbrachte, der die Literatur moderner als andere erfasste¹.

Auch die Biographie « Romain Rolland, der Mann und das Werk » (1920) ist aus dem Geist der Zeit entstanden. Zweig wertet den Dichter nach dem Mass seiner Menschlichkeit und seiner sittlichen Haltung². Es wurden Tatsachen gezeigt, die Rollands frühe Universalität des Geistes begründeten. Obwohl der junge französische Dichter die Niederlage von 1870 schmerzhaft empfand, versuchte er in der Musik (vor allem in der deutschen) einen Trost zu finden. Rollands Gestalt wurde in der Zweigschen Auffassung noch grösser und sichtbarer, als 1914 der Welt-

¹ Vgl. H. Zohn, *St. Zweig und Verhaeren*, in « Monatshefte, Madison », Nr. 4–5, 1951.

² Vgl. W. H. Clain, H. Zohn, *Zweig and Rolland: the liter and personal relationship*, in « Germanic Review », Nr. 28, 1953, S. 262–281.

krieg ausbrach: «Mit diesem Jahr 1914 verlischt die private Existenz Romain Rollands. Jeder Aufsatz, jeder Brief wird Manifest. Von der Stunde an, da seine teuerste Idee, die Einheit Europas, sich selbst zu vernichten droht, tritt er ins Licht, er wird «Element der Zeit». Der französische Schriftsteller hat immer den «Hymnus der europäischen Freiheit» verkündet, und der Krieg traf ihn schmerzlich. Er begann einen bescheidenen Menschendienst im Roten Kreuz zu leisten. Dieser Dienst wird zugleich ein Kampf gegen Menschenhass und Unvernunft. Er richtete Briefe an Verhaeren und Gerhart Hauptmann, wobei sein leuchtendes Beispiel immer Goethe war, der jeden Völkerhass verabscheute. Leider versagten viele Dichter, unter ihnen auch Hauptmann. «Nie – meinte St. Zweig – war Rollands Kampf grösser und notwendiger als in jenen Jahren».

Im Jahre 1920 schrieb Zweig (1927 vervollständigt herausgegeben) eine kleine Biographie von Marceline Desbordes-Valmore, die als Einleitung zu einer Gedichtssammlung dieser französischen Dichterin erschien¹. Die Familie befand sich in ihrer Jugend in grossen Geldnöten. Die Mutter beschloss deshalb, mit der Tochter einen reichen Verwandten, der in Westindien lebte, zu besuchen und um Hilfe zu bitten. Marceline verdiente das Reise-geld bei umherziehenden Truppen. Während der Reise erfuhren sie dann, dass der Verwandte bei einem Aufstand umgekommen war. Marcelines Mutter starb bald am gelben Fieber, und das vierzehnjährige Mädchen stand allein in der fremden Welt. Nach Havre zurückgekehrt, begann sie ein hartes Leben als umherziehende Schauspielerin.

Eine wesentlich bessere biographische Darstellung war «Josef Fouché». Die Zweigsche Technik der Biographie erreichte in diesem Werke vielleicht ihren Höhepunkt. Dieser Mensch hatte als Verkörperung des Negativen Zweig besonders fasziniert. Er fand hier eine Möglichkeit, das Amoralische, Böse und Unvernünftige am Beispiel einer teuflischen Politik zu charakterisieren. Zugleich wurde ein «genial-charakterloser» Mensch und Politiker gezeigt, der mit grossem Geschick List und Eigennutz im öffentlichen Leben verband.

¹ Vgl. hierzu: Friderike Zweig, *Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte*, Stockholm 1947.

Der Erfolg dieser Biographie war ungewöhnlich gross. Das ist umso erstaunlicher, da Zweig anfangs gar nicht beabsichtigte, eine Fouché-Biographie zu schreiben. Diese Gestalt erwähnte er am Rande eines Dramas über Adam Lux als Nebenfigur.

Eine besondere Stellung nehmen in Zweigs biographischem Schaffen zwei nacheinander entstandene Werke ein: «Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam» (1934) und «Castellio gegen Calvin. Ein Gewissen gegen die Gewalt» (1936). Stefan Zweigs Frau, Friderike, machte ihn auf die Bücher des ausgezeichneten Historikers Huizinga aufmerksam. Durch diese Lektüre wurde sein «Erasmus» angeregt, und Zweig begann sich mit diesem Humanisten, dessen Denkart der seinen verwandt zu sein schien, eingehender zu beschäftigen. Von Anfang an verfolgten wir einen treuen Kämpfer «um eine gerechtere Gestaltung unserer geistigen Welt». Zweig machte aus Erasmus den vorbildlichen Typus eines Humanisten. Der Dichter schloss sich mit Begeisterung Erasmus' Anschauung an, die Völker einzig nach ihren edelsten Geistern und der humanen Unabhängigkeit zu werten¹. Diese Erasmisch-Zweigsche Idee wurde dann in «Castellio» besonders scharf umrissen. Hier werden etwas andere, obwohl inhaltlich denselben Klang besitzende Worte gebraucht: Toleranz und Intoleranz, Freiheit und Unfreiheit. Dieses Buch erschien 1936, und hier wurde schon deutlich das Aktuelle ausgesprochen: «Einen Menschen verbrennen heisst nicht, eine Lehre verteidigen, sondern einen Menschen töten». Schliesslich brauchen wir uns nicht auf Vermutungen zu stützen, da im Vorwort ausdrücklich Calvins Herrschaft als eine Diktatur bezeichnet wird. Die Parallele zwischen dem 16. Jh. und der Nazizeit ist recht deutlich. In dieser aufschlussreichen Lektüre wird gezeigt, wie sich Macht zur Allmacht und zum Missbrauch des Sieges auswächst. Dogmatische Ideologien und Tyranneien wurden hier als Verbrechen gebrandmarkt. Zweigs Worte klingen fast prophetisch, wenn er meint, dass «in solchen apokalyptischen Weltstunden der Dämon des Krieges die Ketten der Vernunft zersprengt und sich frei und lustvoll über die Welt stürzt».

Eine merkwürdige Stellung in Zweigs Schaffen nimmt sein biographisches Werk «Magellan» (1937) ein. Die Anregung, die

¹ Vgl. F. Zweig, *a.a.O.*

Geschichte Magellans und der ersten Weltumseglung zu schreiben, gab ihm die Reise nach Südamerika. Er versetzte sich in die Zeit der ersten Seefahrer und verglich deren Gefahren und Entbehrungen mit der gegenwärtigen, bequemen Dampferfahrt. Er griff nach einigen Magellanus-Berichten und formte auf diese Weise sein Werk. Er bediente sich dabei einer etwas anderen Methode als sonst. Hauptsächlich wurden die Tagebücher von Magellans Reisebegleiter Pigafetta benutzt. Die Handlung dieses biographischen Romans ist auf das Wesentliche beschränkt, obwohl er nicht versäumt, sogar Portugals geschichtliche Situation zu umreißen.

Zu den bedeutendsten biographischen Romanen Stefan Zweigs gehören jedoch «Maria Stuart» und «Marie Antoinette». Zu «Maria Stuart» wurde er durch eine Handschrift im British Museum angeregt. Zweig fesselte die Tragik und Grösse der schottischen Königin. In fast kleinlicher Weise wird der Kampf zwischen Maria und Elisabeth geschildert. Zweig war in seiner Stuart-Darstellung sehr systematisch und gewissenhaft und prüfte auch die Schuldfrage bei der Teilnahme an der Ermordung von Marias Gatten. Er zog dabei alle belastenden Beweise und Schriften heran. Besonders wurden alle möglichen Schriften und Briefe an Bothwell benutzt. Trotz dieser gründlichen Auswertung der Quellen erscheint dieses Werk romanhafter als andere, da es eine Liebesgeschichte im grossen Stil mit dem historischen Geschehen verbindet. Stefan Zweig zeigt trefflich die stolze, umworbene und früh verwöhnte Frau. Zugleich verstand er es jedoch, das Persönliche mit dem Politischen zu verknüpfen. Meisterhaft füllte er auch die Lücken in diesem Werke durch psychologische Folgerungen aus. «Hier (in der Biographie) ziehe ich persönlich die historisch getreue Darstellung vor, die auf jedes Fabulieren verzichtet, denn sie dient dem überlegenen Geist der Historie... Allerdings wer Geschichte verstehen will, muss Psychologe sein»¹.

Es versetzt uns auch nicht in Erstaunen, dass Zweig, der Österreicher, dem Frankreich zur zweiten Heimat wurde, einen biographischen Roman über die aus Österreich stammende französische Königin Marie Antoinette geschrieben hat. Zweig hat

¹ Die Geschichte als Dichterin, in «Zeit und Welt», S. 381.

stets grosses Interesse für Frankreich gezeigt¹. Davon zeugen sowohl die Übersetzungen und kleinen Schriften, als auch seine biographischen Werke. In den Studienjahren hat er Frankreich kaum berührt. Erst nachdem er seine Doktorarbeit abgeschlossen hatte, (sie beschäftigte sich mit der romanischen Literatur und galt dem französischen Geschichtsschreiber Taine), begab er sich für eine gewisse Zeit nach Frankreich. In seinen späteren Lebenserinnerungen widmete er ein ganzes Kapitel der Stadt Paris: «Für das erste Jahr der eroberten Freiheit hatte ich mir Paris als Geschenk versprochen. Ich kannte diese unerschöpfliche Stadt nur flüchtig von zwei früheren Besuchen und wusste, dass, wer als junger Mensch ein Jahr dort gelebt, eine unvergessliche Glückserinnerung durch sein ganzes Leben mitträgt. Nirgends empfand man mit aufgeweckten Sinnen sein Jungsein so identisch mit der Atmosphäre wie in dieser Stadt, die sich jedem gibt und die doch keiner ganz ergründet. Nirgends hat man die naive und zugleich wunderbar weise Unbekümmertheit des Daseins beglückter empfinden können als in Paris, wo sie durch Schönheit der Formen, durch Milde des Klimas, durch Reichtum und Tradition glorreich bestätigt wird. – Es gab keinen Zwang, man konnte sprechen, denken, lachen, schimpfen, wie man wollte, jeder lebte, wie es ihm gefiel, gesellig oder allein, verschwenderisch oder sparsam, luxuriös oder bohémehaft, es war für jede Sonderheit Raum und gesorgt für alle Möglichkeiten»².

Diese Zwanglosigkeit hat Zweig zunächst am stärksten angezogen. Er freute sich, dass er eine Stadt erleben konnte, in der man nicht nach Rasse, Klasse und Herkunft fragte. Zweig wollte in diesem Erlebnis sowohl die Gegenwart als auch die Vergangenheit besser kennenlernen. «Ich wollte doch nicht nur das Paris von 1904 erleben; ich suchte mit den Sinnen, mit dem Herzen auch das Paris von Henri IV. und Louis XIV. und das Napoleons und der Revolution, das Paris Rétif de la Bretonnes und Balzacs, Zolas und Charles Louis Philippes mit all seinen Strassen, Gestal-

¹ Vgl. ebenfalls: H. Günther, *St. Zweig und Frankreich*, in «Das goldene Tor», Nr. 4, 1949, S. 83–88; H. Arens, *Romain Rolland und St. Zweig*, in «Deutsche Beiträge», Nr. 5, 1949; K. Roznovsky, *Erinnerungsbücher an das alte Österreich*, Wien 1950.

² St. Zweig, *Die Welt von gestern*, im Kapitel: Paris, die Stadt der ewigen Jugend.

ten und Geschehnissen. Überzeugend empfand ich hier wie immer in Frankreich, wieviel eine grosse und dem Wahrhaften zugewandte Literatur ihrem Volke an verewigender Kraft zurückgibt, denn alles in Paris war mir eigentlich durch die darstellende Kunst der Dichter, der Romanciers, der Historiker, der Sittenschilderer geistig im Voraus vertraut gewesen, ehe ich es mit eigenen Augen gesehen. Es verlebendigte sich nur in der Begegnung, das physische Schauen wurde eigentlich Wiedererkennen, jene Lust der griechischen «Anagnosis», die Aristoteles als die grösste und geheimnisvollste alles künstlerischen Geniessens rühmt»¹.

Nach dem ersten Weltkrieg hat sich dann Zweigs Ruhm und Erfolg durchgesetzt, und er kam oft nach Frankreich, wo er Studien für seine Biographien und historischen Essays machte. Er liebte dieses Land wie eine zweite Heimat und fühlte sich hier nicht als Ausländer. Die Führer der französischen Literatur – Rolland, Romains, Gide, Roger Martin du Gard, Vildrac u.a. waren seine alten, erprobten Freunde. Diese engen Beziehungen haben auf den deutschen Dichter stark eingewirkt. Immer wieder griff er Themen und Gestalten auf, die er dem französischen Kulturkreis entnahm. Wir wollen nur an seine Balzac- und Montaigne-Forschungen nochmals erinnern, denen er sich mit feuriger Anteilnahme hingab. Der aus seinem grossen Interesse für Frankreich erwachsene dichterische Höhepunkt ist zweifellos der biographische Roman über die Königin Marie Antoinette.

Stefan Zweig vertrat die Ansicht, dass dieser Frau keine Verleumdung erspart blieb, um sie auf die Guillotine zu bringen. Alle Laster der Epoche, moralische Verworfenheit, «jede Art der Perversität in Zeitungen, Broschüren und Büchern»² wurden dieser Königin zugeschrieben. Der Dichter bemerkte in der Einleitung, dass 1815, als ein Bourbone wieder den Thron bestieg, das Bild der französischen Königin einen Heiligenschein erhielt. In Wirklichkeit war Antoinette «ein mittlerer Charakter, eine eigentlich gewöhnliche Frau, nicht sonderlich klug, nicht sonderlich töricht, nicht Feuer und nicht Eis, ohne besondere Kraft

¹ Zit. nach H. Günther, *a.a.O.*, H. 1, 1949, S. 84 f.

² Alle Zitate, die sich auf *Marie Antoinette* beziehen, sind diesem Werk entnommen (Leipzig 1932).

zum Guten und ohne den geringsten Willen zum Bösen, die Durchschnittsfrau von gestern, heute und morgen» (6). Das Leben dieser unbedeutenden Habsburgerin wäre bestimmt unbekannt geblieben, wenn nicht die Revolution gekommen wäre. Erst in glücklichen, sorglosen Verhältnissen lebend, reisst sie das Schicksal dann um so grausamer hinunter.

Die Dynastien Habsburg und Bourbon sollten sich durch Maria Theresias Tochter und den Enkel Ludwigs XV. verbinden. Schon 1766 wurde darüber gesprochen, doch wurde diese Angelegenheit durch den französischen Hof diplomatisch verzögert. Erst 1769 kam das lang ersehnte Schreiben Ludwigs XV. an die österreichische Kaiserin. Mit dieser Einführung beginnt Stefan Zweig sein biographisches Werk. Marie Antoinette verliess nach Gratulationen des Hofes und der Universität, nach Empfang, Ball und Eheschliessung per procura Wien und begab sich nach Frankreich. Ihre Reise wird mit symbolischen Unheilszeichen ausgeschmückt, die Zweig mit grosser Kunst einzuflechten versteht (in Strassburg wird z.B. Antoinette von einem jungen Geistlichen – Louis Prinz Rohan, der in ihrem späteren Leben eine solch verhängnisvolle Rolle spielen sollte, begrüsst). In Frankreich wird die zukünftige Königin von Ludwig XV. aufs beste empfangen. Ludwig XVI. wird von Zweig, der Wahrheit entsprechend, als ein «tölpelig-verlegener» Jüngling dargestellt, der für den Backfisch und auch später für die gereifte und anmutige Frau nichts übrig hatte. Sogar nach der offiziellen Hochzeit war diese Ehe im eigentlichen Sinne noch nicht vollzogen. Zweig spricht sogar die Vermutung aus, dass man hier von einer «infantilen Zurückgebliebenheit» sprechen könnte. Dieser Zustand dauerte einige Jahre. Der Dichter zeigte die kleinsten Intimitäten dieser etwas frivolen Geschichte, wobei man sich gleich die Frage stellt, ob jene intimen Einzelheiten des sexuellen Verhältnisses zwischen Antoinette und ihrem Gatten so breit dargestellt werden mussten. Der Verfasser vertrat allerdings die Ansicht, dass diese Schilderung unentbehrlich für eine charakterologische Darstellung sei (Einbezug der Psychoanalyse), «denn alle die Spannungen, Abhängigkeiten, Hörigkeiten und Feindseligkeiten, die sich allmählich zwischen dem König und der Königin, den Thronanwärtern und dem Hof herausbilden und weit ins Weltgeschichtliche hinüberreichen, sie bleiben unverstänlich, wenn man nicht offenerzig

an ihren eigentlichen Ursprung herangeht» (38). Es unterliegt heute tatsächlich keinem Zweifel, sowohl vom Standpunkt der Medizin als auch der Psychologie, dass diese sieben Jahre des sexuellen Versagens auf Antoinette bestimmt einen negativen Einfluss ausgeübt haben. Obwohl Zweig das Schicksal einer Ehe vielleicht zu sehr mit politischen Folgerungen verband, so ist hier doch ein Körnchen Wahrheit ausgesprochen worden. Die Störungen in ihrem Charakter, eine nervöse Überlebendigkeit, unnatürliche Aufreizung und schliesslich die weibliche Erniedrigung mussten sie aufs tiefste getroffen haben. Diese private Tragödie zog auch die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich. Dem französischen Hof bereitete das besonderes Vergnügen. Frivoles Gerede gab es ständig; den Nährboden bildeten zahlreiche Chansons, Pamphlete und pornographische Gedichte. Zweig sah hierin mit Recht die Zerstörung der königlichen Autorität, die «nicht mit der Bastille, sondern in Versailles begonnen» hatte (47). Die angebliche «sexuelle Unersättlichkeit» der Königin wurde dem ganzen Volke bekannt. Während der Revolution hatte man dann auch diese Argumente gegen sie benutzt. Viele Menschen, unter ihnen die beiden Brüder des Königs, erblickten in der ganzen Sache ihre eigene Chance. Als entgegen allen Erwartungen dann das Verhältnis zwischen Antoinette und ihrem Manne normal wurde und sogar ein Thronfolger zur Welt kam, waren die Enttäuschung und der Hass desto grösser. Zweig mochte Recht haben, wenn er meinte, dass «die Revolution gute Helfer bei Hof gehabt hat, prinzliche und fürstliche Hände haben ihr die Türen aufgetan und die besten Waffen in die Hand gedrückt; diese Alkovenepisode hat stärker als alle äusseren Ereignisse die Autorität von innen her zersetzt und zu Fall gebracht» (46). Doch übertrieben und geschichtlich unbegründet finden wir seine Schlussfolgerungen, dass «das scheinbar lächerliche Erlebnis der ersten Nächte und Ehejahre nicht nur formgebend für ihren Charakter, sondern für die Gestaltung der Welt» war (49).

Ludwig XV. war kein Herrscher; zwar versuchte er auch um den Hof Minister, Feldherren, Geistliche, Dichter und Musiker zu versammeln, doch gelang es ihm kaum, und «Versailles, von Ludwig XIV. als Forum Maximum Europas gedacht, sinkt unter Ludwig XV. herab zu einem Gesellschaftstheater adeliger Amateure, allerdings dem künstlichsten und kostspieligsten, das

jemals die Welt gekannt hat» (52). Dabei hielt den wollüstigen und «senil-erotischen» Ludwig XV. ein ehemaliges Strassenmädchen – die Dubarry – völlig im Bann.

Stefan Zweig schilderte dann die vielen Fehler, die Antoinette schon als Königin begangen hat. Sie interessierte sich kaum für die Politik, wohnte nie einer Sitzung des Parlaments bei und kümmerte sich nie näher um ein bürgerliches Haus. Diese Verachtung des Volkes sollte sich später an ihr doppelt rächen. Auch ihr Mann, Ludwig XVI. stand im Schatten der Geschehnisse, «immer musste dieser redlich bemühte Mann einen Widerstand der Materie, eine Art Schlaftrunkenheit in sich überwinden, um etwas zu tun, zu denken oder bloss zu fühlen» (111). Auf vielen Seiten versucht Zweig, dieses im Grunde genommen unglückliche Herrscherpaar zu charakterisieren, wobei der Königin immer sein grösstes Interesse galt. In ihrer Gestalt personifizierte der Verfasser das sterbende Rokoko. «Von den Sorglosen die sorgloseste, von den Verschwendern die verschwenderischste, unter den galanten und koketten Frauen die zierlich galanteste, die bewusst koketteste, hat sie die Sitten und künstlerische Lebensform des Dix-huitième in ihrer eigenen Person geradezu dokumentarisch deutlich und unvergesslich zum Ausdruck gebracht» (132). Antoinette erhielt von ihrem Gatten Trianon, ein Lustschlösschen, das sie einige Jahre entzücken und beschäftigen sollte. Man hat dort eine ländliche Landschaft vorgetäuscht und ein schlichtes, doch lügnerisches Wohlbehagen geführt. Diese Situation erschien Zweig besonders paradox, weil sich schon in ganz Frankreich die Bauern langsam aufrührerisch gegen die unhaltbare Lage verhielten. Er erwähnt auch eine abschliessende Rechnung für Trianon, die über zwei Millionen Livres betrug. Diese königliche Misswirtschaft wurde dann vor dem Revolutionstribunal blossgelegt. «Marie Antoinette, absolute Individualistin, handelte weder den Aristokraten zu Gefallen noch dem Volke, sie denkt nur an sich, und durch diese Lieblingslaune Trianon wird sie gleich unbeliebt beim ersten, zweiten und dritten Stand» (160).

1777 erreichte der Vergnügungstaumel der französischen Königin den Höhepunkt. Verluste am Spieltisch, Schulden und kostspielige Redouten erregten öffentliches Ärgernis. Antoinette konnte nicht «inmitten der erotischen, der überreizt sinnlichen

Atmosphäre des Versailler Hofes » (173) teilnahmslos bleiben. Als dann die langersehnte Schwangerschaft kam, rechnete man auf eine Änderung der Lebensweise der Königin. Von 1778 bis 1786 gebar sie vier Kinder, als zweites den späteren Ludwig XVII. Die nächsten Jahre lassen sich am besten mit Zweigs Überschrift zum 13. Abschnitt bezeichnen: Die Königin wird unbeliebt. «Versailles hat sich durch seine exklusive und lässige Haltung derart ahnungslos von dem wirklichen Frankreich abgeschnürt, dass es der neuen Strömungen, die das Land bewegen, überhaupt nicht gewahr wird» (201). Das aufgeklärte Bürgertum erkannte immer besser, wie die politische und ökonomische Lage Frankreichs verlief. Stefan Zweig zeigt überzeugend, wie sich dieser Unmut vor allem gegen Marie Antoinette richtete. Auch im Schlosse hatte sie in der Person des Herzogs von Orléans einen ernsten Widersacher. «Im Palais Royal, dem eigentlich ersten, noch fürstlich protegierten Klub der Revolution, sammeln sich alle Neuerer, Liberalen, Konstitutionellen, Voltairianer, Philanthropisten, Freimaurer; dazu mengen sich alle Elemente der Unzufriedenheit, die Verschuldeten, die zurückgesetzten Aristokraten, die gebildeten Bürger, die zu keiner Stellung kommen, die unbeschäftigten Advokaten, Demagogen und Journalisten, alle jene gärenden und überlebendigen Kräfte, die später zusammengefasst die Sturmgarde der Revolution bilden werden» (205).

Bis zu ihrem traurigen Ende stand Antoinette zwischen beiden Gruppen der Gegner, der revolutionären und der reaktionären, und 1785 war dann der Hass gegen die Königin fast öffentlich. Immer häufiger wurden Pasquillen verfasst, u.a. von bekannten Persönlichkeiten wie Beaumarchais, Brissot, Mirabeau, Choderlos de Laclos. Stefan Zweig schildert dabei die ganze Affäre um die «Hochzeit des Figaro», die – trotz des königlichen Verbotes – 1784 im Théâtre Français aufgeführt wurde.

Einen weiteren Schlag brachte die berühmte Halsbandaffäre. Antoinette wurde in einen langen Prozess verwickelt, wodurch sie als abgefemtteste und tyrannischste Frau in Frankreich galt. Die Öffentlichkeit wurde noch aufmerksamer, das kritische Verhalten der Königin gegenüber noch schärfer. Sie wurde «Madame Defizit» genannt. Auch die Kampf- und Schmähchriften wurden häufiger. Zwar wurden Massnahmen getroffen, die die Flut des Hasses einigermaßen dämpfen sollten (u.a. materielle Ein-

schränkungen), doch dies genügte nicht, die Gemüter zu beruhigen. Zweig meint hier, «es genügt nicht, die Minister zu wechseln, sondern man muss das System wechseln» (281). Die Nation – so meinte er – glaubte nicht mehr den Versprechungen des Königs, nicht seinen Schuldscheinen und Assignaten. Der Hof erschrak vor dem Volke, man schwankte zwischen allen drei Ständen. In Paris fiel unterdessen am 14. Juli 1789 die verhasste Zwingburg – die Bastille. Der Verfasser zeigt dabei die ahnungslose königliche Familie, die die Revolution erst spät und mit grossem Zögern zur Kenntnis nimmt. Diejenigen Stellen, wo Antoinette die eventuellen Folgen der Revolution wahrzunehmen versucht, sind Zweig meisterhaft gelungen. Auf vielen Seiten des biographischen Werkes sind wir Zeugen einer starren Haltung der Königin. Sie begreift nicht den Sinn der revolutionären Veränderungen und nennt die Menschen eine Ansammlung von Narren, Lumpen und Verbrechern. Stefan Zweig belegte geschichtlich und mit grosser psychologischer Glaubwürdigkeit, dass diese politisch engstirnige Frau alle möglichen Fehler begangen hat, dass für sie niemals das Menschliche, das Nahe, das Sinnliche fassbar wurde. Sie glaubte nicht an die Freiheit des Volkes, da sie anfangs Gewalt sah. «Sie ahnt nicht die Idee, die unsichtbar hinter dieser wilden und weltaufwühlenden Bewegung steht; sie hat nichts gemerkt und nichts verstanden von den grossen humanen Errungenschaften einer Bewegung, welche uns die grossartigsten Grundsätze menschlicher Beziehungen überliefert hat» (301).

Von allen verlassen, begann Antoinettes grosses Liebesdrama mit Axel von Fersen. Obwohl wir diese biographische Episode nicht überschätzen dürfen, so wird sie doch von Zweig zu belanglos dargestellt. Den wertvollsten Teil bilden hier zweifellos jene Erörterungen, die die Geschichte der Briefe und Tagebücher zeigen und auf diese Weise die Zweigschen Forschungsmethoden bildhafter erscheinen lassen. Als Fersen 1810 starb, hinterliess er einen reichen dokumentarischen Schatz, zu dem ein Nachfahre (Baron Klinkowström) den Zutritt eifersüchtig verwehrte. Teilweise erblickten nach 50 Jahren diese Briefe das Tageslicht. Vieles wurde aber auch von den Nachfahren verstümmelt oder vernichtet. Trotzdem hat Zweig so manches persönlich erworben. In Archiven und Bibliotheken machte er interessante Funde, die ihm dazu verhalfen, das richtige Verhältnis zwischen der französischen

Königin und Axel von Fersen zu skizzieren. Mit grosser Sachkenntnis und wissenschaftlichen Argumenten beweist er, dass vieles hier gefälscht wurde. Auch sei auf das Urteil der ausgezeichneten Forscherin Alma Sjöderhelm verwiesen, das kein Zweifel darüber bestehen lässt, dass Zweigs Erkenntnisse richtig waren. Doch wo die strenge Forschung endete, begann die freie dichterische Kunst. Das ist im modernen biographischen Roman oft feststellbar. Zweig vertrat die etwas riskante Ansicht, dass « das Gefühl von einem Menschen immer mehr als Dokumente weiss ».

Die königliche Familie musste dann aus Versailles nach Paris übersiedeln, wo sie eine eingeschränkte Freiheit genoss. Als die Lage bedrohlicher wurde, verhandelte Antoinette mit Mirabeau, der eine etwas zweideutige Rolle spielte. Immer wieder redete sich dieser Mann ein, « er allein könne und wolle den König und die Revolution und das Land zugleich retten » (379). Seine Handlungsweise wird von Zweig mit unsympathischen Zügen ausgeschmückt, wobei der Verfasser die gewagte Ansicht vertritt, dass dieser Mensch doch immer ein glühender Royalist gewesen sei. « Nie hat ein Politiker eine gefährlichere Aufgabe übernommen als diese Doppelrolle, nie hat sie jemand genialer (Wallenstein war ein Stümper dagegen) bis zu Ende gespielt » (385). Mit seinem Tode verliert die königliche Familie einen bedeutenden Sekundanten im Kampfe mit den revolutionären Bewegungen. Mit epischer Breite schildert Zweig die Flucht der ganzen Familie nach Varennes und die erniedrigende Rückfahrt.

Zugleich begann auch ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Revolution. Seit dem 21. Juni 1791 war die Nationalversammlung nicht mehr so royalistisch gesinnt. Die Lage wurde für die königliche Familie noch bedrohlicher durch den offenen Krieg, den die Verwandten (Graf von Provence und Graf von Artois) gegen die Tuilerien führten. Die weiteren Ereignisse spielten sich dann rasch ab: nach mehrmonatiger Haft und der Hinrichtung des Königs wurde auch Marie Antoinette dem Revolutionstribunal überliefert und nach einem Prozess, der nach Zweigs Urteil unzuverlässige Akten besass, wurde sie zum Tode verurteilt und hingerichtet. Ihr wurden grössere und kleinere Missetaten vorgeworfen, von widernatürlichen, ehebrecherischen und blutschänderischen Beschuldigungen bis zum Staatsverrat. Besonders klar erläutert Zweig die Affäre mit ihrem neunjäh-

rigen Sohn. Zweigs Erörterungen der sexuellen Unwahrscheinlichkeiten, die man der Königin zuschreiben wollte, klingen vom wissenschaftlichen und gerichtopsychologischen Standpunkt aus überzeugend und zeigen im Gegensatz zu vielen bisherigen Biographien die wahrheitstreue seelische Abwegigkeit eines Minderjährigen, der aus nicht ganz geklärten und fassbaren Gründen die eigene Mutter beschuldigte.

Über die benutzten Quellen zu « Marie Antoinette » lässt sich vieles sagen, da der Verfasser dazu persönlich Stellung nahm. Jedenfalls wurden die eigenhändigen Briefe der Königin sehr wenig berücksichtigt. Die Gründe dafür sind eindeutig: ihre Briefe waren unzuverlässig. Noch zwanzig Jahre nach ihrem Tode waren nur wenige Briefe von ihr bekannt. « Um so grösser darum die Überraschung, als in den vierziger, den fünfziger, den sechziger Jahren in beinahe jeder Pariser Autographenauktion handschriftliche Briefe auftauchten, die merkwürdigerweise sogar alle die Unterschrift der Königin trugen, während die Königin in Wirklichkeit nur in ganz seltenen Fällen unterzeichnete »¹. Zu den grosszügigen Veröffentlichungen der damaligen Zeit rechnete Zweig die des Grafen Hunolstein, Barons Feuillet de Conches und des schon erwähnten Klinkowströms. Die Freude der Wissenschaftler dauerte kurz, da es sich bald herausstellte, dass manche genial gefälscht waren und darum angezweifelt werden mussten. Trotzdem nannte man damals den Fälscher nicht. « Heute besteht kein Grund mehr – schrieb Zweig 1932 – jenen Namen zu verschweigen und dadurch die Geschichte der Fälschungskunde um einen psychologisch ungemein interessanten Fall zu bereichern. Der übereifrige Vermehrer des Briefschatzes Marie Antoinettes war kein anderer als der Herausgeber ihrer Briefe, Baron Feuillet de Conches; höherer Diplomat, ein Mann von aussergewöhnlicher Bildung, ein ausgezeichnete, amüsante Schriftsteller und vortrefflicher Kenner der französischen Kulturgeschichte, hatte er zehn oder zwanzig Jahre lang allen Briefen Marie Antoinettes in allen Archiven und privaten Sammlungen nachgespürt und mit wirklich anerkennenswertem Fleiss und grosser Kenntnis jenes Werk zusammengestellt – eine Leistung, die heute noch Respekt verdient »².

¹ St. Zweig, *Marie Antoinette*, Leipzig 1932, im Nachwort, S. 633.

² Ebda, S. 634.

Stefan Zweig ging an das ganze Material sehr kritisch heran, und darum vermissen wir auch in seinem Werk viele fragwürdige Anekdoten, die in anderen Biographien sorglos weitergegeben werden. Wertvolles Material hat er im Wiener Staatsarchiv gefunden, das hauptsächlich den Briefwechsel zwischen Antoinette und ihrer Mutter – Maria Theresia – betraf. Auch dank den Untersuchungen der Forscherin Alma Söderhjelm wurde so manches geschichtlich geklärt, besonders was das lange in Nebel gehüllte Verhältnis zwischen der Königin und Fersen betrifft.

Wir können bei Stefan Zweig kaum ein Werk finden, das nur durch die Ereignisse wirken soll. Fast alle sind auf das seelische Erleben der Gestalten ausgerichtet. Dadurch wird das Gewöhnliche übertroffen. Das Bekannte, allgemein Gesagte wie auch das Milieu interessierten ihn weniger. Vielmehr beweist er sein Interesse für den Menschen und die Kraft des Gefühles; darum vernehmen wir auch oftmals in seinen Werken eine gewisse Verachtung der relativen Gesellschaftsformen und Moralnomen. Hierfür ist fast sein ganzes Lebenswerk Zeuge. Er wählte für seine biographischen Werke verschiedene Gestalten: Maria Stuart, Fouché, Tolstoi, Casanova u.a. Das Moralische dieser Figuren liesse sich verschiedenartig beurteilen. Doch Zweig interessierte hauptsächlich die aussergewöhnliche Lebensform dieser Personen und ihre Individualität. Alle quellenmässigen Lücken werden immer wieder durch moderne psychologische Einfühlungskraft und Kombinationen ergänzt. Dies sehen wir vielleicht am deutlichsten in «Marie Antoinette», wo Politik und Geschichte immer eng mit privaten Reaktionen der Menschen verbunden sind. Zweigs moderne Einstellung, die durch die psychologische Betrachtungsweise bestimmt wurde, schuf die besten Grundlagen und Voraussetzungen für den deutschen biographischen Roman des 20. Jahrhunderts¹.

In Zweigs epischem und biographisch-essayistischem Schaffen lassen sich was Form, Ausdrucksmöglichkeit und innere Verwandtschaft betrifft, Zusammenhänge mit führenden Geistern feststellen. Seine Novellen erinnern in der ethischen Tendenz oft an Dostojewski, im Stoff dagegen und auch im Kolorit an Josef Conrad.

¹ Vgl. hierzu: Anna Maria Tallgren, *Psychologisen ihmiskuwanks en voitto saavutus: Zweig, in Marie Antoinette*, 1936 (Der Sieg der psychologischen Menschendarstellung).

Die Biographien haben vieles gemeinsam mit Georg Brandes und Emil Ludwig. Schliesslich war er im Drama dem Künstlerischen verpflichtet und setzte vielleicht Hofmannsthal fort.

Stefan Zweig gehört zu den führenden geistigen Vermittlern des Humanismus im 20. Jahrhundert. Sein ganzes Schaffen zeigt ein tiefes Verständnis des gegenwärtigen Menschen¹. Seine gründlichen Erfahrungen von Welt und Menschen hat er umfassend in seinen geistreichen dichterischen Biographien dargelegt und sie derart bereichert, dass sie als vorbildlich in der deutschen Literatur gelten.

NORBERT HONSA

¹ Vgl. ebenfalls: K. H. Erkelenz, *Stefan Zweig*, in «Kölner Zeitung», Nr. 650, 1931; F. Braun, *St. Zweig und sein Dämon*, in «Die Presse», Nr. 943, 1951; H. J. Jacob, *St. Zweig*, in «Neue Literarische Welt», Nr. 5, 1952; R. Braun, *Erinnerungen an St. Zweig*, in «Wiener Zeitung», Nr. 275, 1956; H. Lilge, *Der Untergang eines Herzens*, in «Besinnung», Nr. 6, 1951, S. 3–9; E. Fitzbauer, *St. Zweig. Spiegelgänge schöpferischer Persönlichkeit*, Wien 1959.

PAMELA E LE SUE ORIGINI

I critici che sino ad oggi si sono occupati del primo romanzo del Richardson si possono raccogliere in due gruppi nettamente distinti: il gruppo più antico di quelli che ricercano e trovano in *Pamela* solo l'esposizione e la soluzione del problema morale, ed il gruppo più moderno di quelli che tentano di scoprire nel romanzo, invece che moralità, il primo avvertimento nel romanzo inglese dell'esistenza d'un problema sociale¹. Nessuna delle due interpretazioni è errata a patto però che l'una non escluda l'altra e soprattutto che i ricercatori d'un problema sociale non vogliano ignorare la preminenza, nella prima parte, del problema morale, preminenza che tenteremo di dimostrare rivolgendo la nostra indagine in un campo tuttora inesplorato e cercando di stabilire quali siano le origini del romanzo o più propriamente quali siano realmente le fonti della sua prima parte.

Quest'indagine apparirà tanto più giustificata se si pensa che il Richardson, interrogato da più parti e più volte sulla vicenda reale e ispiratrice di *Pamela*, non ha mai dato una risposta che potesse dirsi soddisfacente, così da far nascere il sospetto che l'autore nascondesse qualche cosa. Egli comunicò ad esempio al drammaturgo Aaron Hill che la vicenda gli era stata narrata venticinque anni prima della composizione del romanzo da un gentiluomo, suo amico, ormai morto. La lettera, che esiste solo nella trascrizione che ne fece Mrs. Barbauld², non ha convinto

¹ Cf. Robert A. Donovan, *The Problem of Pamela; or, Virtue Unrewarded*, sta in «Studies in English Literature 1500-1900», III, 3 (Summer 1963), p. 379.

² Cf. Mrs. Barbaut (*sic*) (Aikin, A. L.), *Vie de Samuel Richardson*, traduit de l'anglais par J. J. Leuliette, Paris, Dentu, 1808, pp. 54-55. È citato anche da Alan Dugald Mckillop, *Samuel Richardson, Printer and Novelist*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1936, p. 25. Trascrivo l'inizio della risposta ad Aaron Hill: «Dear Sir, I will now write to your question -

nessuno, perché la vicenda che il Richardson dice che gli fu narrata tanti anni prima, e che ripete nella lettera, è troppo simile alla trama del romanzo e manca di quei dati che avrebbero potuto renderla credibile come il nome dell'amico, che gliela avrebbe narrata intorno al 1715, o il nome della famiglia e del luogo in cui il fatto sarebbe accaduto. Si pensa che il Richardson si sia convinto lui stesso dell'autenticità della sua storia al punto da ripeterla dodici anni dopo la pubblicazione del romanzo nella lettera a Stinstra¹. Forse non andiamo lontani dalla verità se affacciamo l'ipotesi che l'autore abbia voluto nascondere la vera fonte a cui si è ispirato, tanto più che all'interrogazione di Sally Chapone sul personaggio reale che gli aveva ispirato la figura di Anne Howe in *Clarissa Harlowe*, il Richardson rispose: «Miss Howe as well as Pamela was entirely the creature of my fancy»². Come si spiegano queste contraddizioni dell'autore a proposito di Pamela? Il Mckillop mostra qualche perplessità sull'autenticità della storia narrata dallo scrittore nella lettera ad Aaron Hill, così neanche Dottin³ si mostra convinto, come non va dimenti-

whether there was any original groundwork of fact, for the general foundation of Pamela's story. About twenty-five years ago, a gentleman, with whom I was intimately acquainted (but, who, alas! is now no more!) met with such a story as that of Pamela, in one of the summer tours which he used to take for his pleasure, attended with one servant only. At every inn he put up at, it was his way to inquire after curiosities in its neighbourhood, either ancient or modern; and particularly he asked who was the owner of a fine house, etc.». Questa lettera fu scritta prima del 1741, perché la risposta di Aaron Hill è datata 9 febbraio 1741 (Cf. Samuel Richardson, *Correspondence*, a cura di Mrs. Barbauld, I, LXIX-LXXIII).

¹ « You ask 'If I had a model before my eyes, in some of my pieces?' The story of Pamela had some slight foundation in truth. Several persons of rank were guessed at, as having in my mind sat for the two principal characters in that piece: But no one conjecture came near the truth; nor was it likely that it should; for I myself knew no more of the story, than what I recollected a gentleman told me of it fifteen years before I sat down to write it; and as it was related to him by an innkeeper in the neighbourhood of the happy pair; and which gentleman had been, at the time, several years dead». (Printed, from Mrs. Bridgen's transcript. Cf. *London Mercury*, VII (1923), 383). Cf. Alan Dugald Mckillop, *Samuel Richardson, Printer and Novelist* cit., pp. 25-26.

² Cf. *Forster MS*, XII, 2. f. 23 (La corrispondenza di Richardson è contenuta nei voll. XI-XVI del *Forster M.S.* - conservato nel Victoria and Albert Museum, Londra).

³ Samuel Dottin, *Richardson*, Paris 1931, pp. 104 e 488.

cato che il Richardson aveva nascosto in un primo tempo al suo amico Aaron Hill di essere l'autore di *Pamela*. Chi era poi questo amico del Richardson di venticinque anni prima? La Barbauld¹ scrive che il Richardson intratteneva, da giovane, una corrispondenza epistolare con un gentiluomo di cui non fece mai il nome, gentiluomo che lo avrebbe aiutato a perfezionare il suo stile, ma che non aveva voluto che si conservassero le sue lettere, né che fossero pubblicate. Questo gentiluomo, ormai morto, come l'amico che gli avrebbe raccontato l'episodio della serva virtuosa che sposa il padrone ricco, non viene mai nominato, almeno che io sappia.

Nel 1706 il Richardson era apprendista nella tipografia di John Wild, dove lavorò per cinque o sei anni come compositore e correttore di bozze, fondò poi una sua tipografia in Fleet Street e si trasferì quindi in Salisbury Court. Dal 1724 al 1729 egli stampò varie opere del Defoe², il quale morì nel 1731. Mi domando se quel misterioso corrispondente del Richardson non possa essere stato proprio il Defoe. Questa è però solo una supposizione che potrebbe avere una certa probabilità di verità se un giorno si trovasse qualche lettera del Defoe diretta al Richardson, ed invece l'epistolario del Defoe, quello stampato sino ad ora e che pure è abbastanza copioso, non ne contiene nessuna³. Ben evidente è invece il fatto che il Defoe influenzò profondamente il Richardson, ed è per questo nostro desiderio dimostrare quanto l'opera di quest'ultimo affondò le radici in quella del primo.

Il Defoe è il primo autore che seppe soddisfare il bisogno della borghesia di un genere narrativo non solo popolare che affrontasse problemi nuovi e che fosse legato al costume e all'evoluzione della sua società: così, rappresentando la commedia umana della gente comune nella sua colossale produzione narrativa, egli creò il romanzo moderno. Se, infatti, per romanzo moderno s'intende una opera che abbia per tematica la morale, la religiosità e la vita della borghesia, piena di una oggettività fatta di pure registrazioni di azioni, accompagnata da un commento morale, e da una superfi-

¹ Mrs. Barbauld, op. cit., p. 31.

² Cf. William M. Sale jr., *Samuel Richardson; Master Printer*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1950.

³ Daniel Defoe, *The Letters*, ed. by G.H. Healey, London, At the Clarendon Press, 1955.

ciale analisi psicologica, allora il Defoe fu il primo a scriverlo. Nei suoi libri al posto dei cavalieri e delle principesse, troviamo personaggi comuni, al posto dei paggi, servi ordinari, gente tutta, insomma, che vive una vicenda plausibile in case comuni e non in castelli o in palazzi rinascimentali.

Partito con i « conduct-books »¹, considerati il nucleo iniziale del romanzo di costume, egli trasferisce le sue lezioni di morale e di religiosità puritana nei primi grandi romanzi, *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, che saranno fonte inesauribile di ispirazione a numerosi scrittori della migliore vena narrativa inglese e non solo inglese.

Prima a porsi nella scia del realismo e dell'analisi psicologica aperta dal Defoe fu Eliza Haywood², la quale, per l'esame psico-

¹ Si chiamavano così quei libri che con il pretesto di raccontare episodi familiari, davano insegnamenti di carattere morale e religioso. I due libri del Defoe, che abbiamo esaminati sono *The Family Instructor*, vol. I, pubblicato a Londra da Eman. Matthews nel 1715, e il vol. II nel 1718, e *Religious Courtship*, pubblicato a Londra da E. Matthews nel 1722.

² Eliza Haywood (1693?-1756) nata Fowler, debuttò come attrice a Dublino e a Londra nel 1715, ma ben presto si dedicò alla narrativa, da cui trasse i mezzi di sostentamento. È autrice di circa trenta romanzi, di commedie, tragedie, satire, epistolari, saggi, traduzioni e poesie; pubblicò *The Female Spectator* (1744-46), e contribuì alla *Picture of Love*, l'antologia curata da Aaron Hill, il quale scrisse l'epilogo alla tragedia *Fair Penitent* della scrittrice (Cf. Dorothy Brewster, *Aaron Hill: Poet, Dramatist, Projector*, New York, Columbia University Press, 1913, p. 185). Fu amica dello Steele, di Hill e dell'attore Quin, ed ebbe per editore W. Rufus Chetwood, che pubblicò le opere del Defoe. Si è ritenuto che ella abbia collaborato con il Defoe nella stesura del *Duncan Campbell* (cf. George Frisbie Whicher, *The Life and Romances of Mrs. Eliza Haywood*, New York, Columbia University Press, 1915, p. 21), cosa che è stata però esclusa da John Robert Moore, *Defoe in the Pillory and other Studies*, Bloomington, Indiana, Indiana University, 1939, p. 238 (« Defoe, His Writings » (Index). Nel 1724 la Haywood raccolse le opere scritte in un'edizione in due volumi (*The Works of Mrs. Eliza Haywood, consisting of Novels, Letters, Poems and Plays*), London, Dan Browne & Sam Champman, 1724), che contengono anche i suoi cinque romanzi « esemplari »: *The British Recluse*, *The Injur'd Husband*, *Idalia*, *Lasselia*, e *The Rash Resolve. Idalia; or, the Unfortunate Mistress. A Novel in three Parts*, era stata pubblicata da D. Brown jr., W. Chetwood e S. Chapman nel 1723. Codesti romanzi ebbero grande successo e le guadagnarono molti consensi. Ci fu chi l'accusò « to endeavour to divert more than to improve the minds of the readers », come ella stessa ci dice nella prefazione al *Lasselia*. Il suo scopo fu certamente quello di dare un « warning to the youth of both sexes », e i suoi primi romanzi concorsero notevolmente a favorire il

logico della protagonista d'uno dei suoi romanzi, *l'Idalia*, diviene come l'anello di congiunzione tra il Defoe e il Richardson. Ella condanna il vizio e le follie umane e la malvagità che contrasta con la felicità e che pertanto è colpa. In questo senso il suo romanzo appartiene alla corrente del realismo del Defoe, in netta contrapposizione con le storie romanzesche dei modelli francesi. Altre sue opere sono, è vero, piene di episodi poco edificanti e di avventure assurde, e si allontanano dal realismo che ha improntato i suoi romanzi « esemplari », ma essa ha saputo descrivere le estasi e le agonie della passione in modo così convincente e naturale, che i suoi romanzi stimolarono un certo interesse per l'emozione che sapevano suscitare in un'epoca pur dominata dalla ragione, ed il suo successo durò anche dopo gli attacchi del Pope e dello Swift¹.

Poiché ci sembra che il Richardson si avvalse notevolmente della esperienza dei suoi predecessori, e più propriamente della narrativa realistica del Defoe e dell'intreccio amoroso che trovò nel romanzo della Haywood², ed anche (forse solo inconsapevol-

passaggio della narrativa romanzesca al « novel » moderno (cf. Charlotte E. Morgan, *The Rise of the Novel of Manners*, New York, Columbia University Press, 1911, p. 99) in quanto ella seppe descrivere « the conduct and emotions of ordinary men and women under trying, and unusual, but still plausible conditions of domestic life ». Quando però tentò il genere satirico con le *Memoirs of a Certain Island adjacent to the Kingdom of Utopia* (1725-26) e la non meno scandalosa *Secret History of the Present Intrigues of the Court of Carimania* (1725), in cui i personaggi più noti del tempo si riconobbero, essa si attirò le ire del Pope, il quale con i versi della *Dunciad*, 1728, II, v. 157 e sgg., seriamente compromise la sua reputazione di scrittrice, collocandola tra gli scrittori di Grubstreet.

Anche dopo l'attacco del Pope, la Haywood continuò a scrivere romanzi, conservando l'anonimo. È autrice dell'*Anti-Pamela; or, Feign'd Innocence Detected*, London, Huggonson, 1741 ma fece tesoro dell'esperienza del Richardson nell'opera che viene considerata il suo capolavoro, *The History of Betsy Thoughtless* (1751). I suoi ultimi romanzi sono « domestic novels » che anticipano le opere di Fanny Burney e di Jane Austen.

¹ Swift, *Works*, ed. Scott, XVII, 430, la definì « a stupid, infamous, scribbling woman ».

² Cf. G. F. Whicher, *The Life and Romances of Mrs. Eliza Haywood* cit., p. 20: « ... her short romances... kept alive the spirit of idealistic fiction and stimulated an interest in the emotions during an age when even poetry had become the handmaid of reason »; e p. 76: « The contribution of Mrs. Haywood deserves to be remembered if only because she supplied the one element missing in Defoe's masterpieces », cioè l'intreccio amoroso.

mente) della filosofia morale dello Shaftesbury, e poiché, inoltre, nel suo primo romanzo c'è la fusione dell'elemento romantico con il realismo, noi intendiamo qui registrare derivazioni, discendenze, affinità tra l'opera del Richardson da un lato e quelle del Defoe e della Haywood dall'altro, scartando il confronto con il Mariveaux¹, senza peraltro oltrepassare il confine storico in cui le loro opere si collocano, e dimostrare – cosa che finora non è stata mai fatta – che è alla tematica di codesti scrittori, e talora anche alla loro problematica che il Richardson si è andato rifacendo di volta in volta.

Il Richardson divenne romanziere all'età di cinquant'anni. Prima di *Pamela; or, Virtue Rewarded* non aveva composto che alcuni versi, scritto dediche, steso *The Apprentice's vade mecum*, corretto, ampliato, e completato il *Tour Thro' ... Great Britain* del Defoe². Aveva anche mostrato un gusto precoce per la corrispondenza³, come ripete Leslie Stephens nella introduzione alla edizione dei romanzi del Richardson, da lui curata. Il Richardson stesso mise in circolazione la leggenda di come, quando era un ragazzo, fosse diventato il confidente delle donne, per le quali scriveva lettere⁴. In realtà egli era un lettore onnivoro, e conosceva e aveva addirittura stampato le opere di numerosi scrittori a lui contemporanei, per cui era al corrente delle varie tendenze letterarie del suo tempo.

Non era finora noto quale fosse realmente l'importanza del Richardson come tipografo, ma le ricerche di William W. Sale

¹ F. S. Boas, *Richardson's Novels and their Influence*, Oxford, Clarendon, 1911, p. 66 sostiene che *Marianne* « was not finished till the year after the publication of *Pamela* ». Fu tradotto in inglese solo nel 1743.

² Quale edizione della *Tour Thro' the Whole Island of Great Britain* il Richardson abbia curata ed ampliata è una questione controversa. La prima edizione dell'opera fu stampata per conto di G. Strahan nel 1724, la seconda per conto di Osborn nel 1738, la terza anche per Osborn nel 1742. Clara Thomson, *Richardson*, 1900, p. 40, e Austen Dobson, *Richardson*, 1902, p. 77, hanno ritenuto che Richardson avesse curato la terza edizione, mentre Brian W. Downs, *Richardson*, New York, 1928, p. 14, e Paul Dottin, op. cit., p. 37, ritengono, invece, che egli abbia revisionato anche la seconda edizione. Sale, op. cit., condivide la tesi dei primi due.

³ Cf. S. Richardson, *Correspondence*, ed. by Mrs. Barbauld, Londra 1804.

⁴ Leslie Stephens, Prefatory chapter a Samuel Richardson, *The Works*, Londra, Sotheran & Co., 1883, 12 volumi.

ci hanno dato una prova concreta e convincente della sua vasta attività tipografica. Sappiamo così che non solo stampò il *Tour Thro' Great Britain* di Daniel Defoe nel 1724, *A New Family Instructor* nel 1727, *Religious Courtship* nel 1729, che fece numerose ristampe di codeste opere, e che stampò numerose altre opere di autori assai noti¹.

Nelle sue lettere il Richardson non accenna mai – per quanto mi risulta – ai rapporti che dovettero intercorrere tra lui e il suo cliente che a noi più interessa. Erich Poetsche è riuscito a raccogliere pochi dati su questo argomento. Così sappiamo che il Richardson definisce il Defoe « an ingenious man, tho' a dissenter » e può legittimamente sospettare che il Richardson abbia conosciuto tutte le altre opere prosastiche del Defoe². Il Sale non è giunto a risultati più apprezzabili. Ripete quanto abbiamo già

¹ Risulta dal libro di William M. Sale jr., *Samuel Richardson: Master Printer*, cit., che il Richardson stampò *A new Family Instructor* del Defoe nel 1727, la seconda edizione rielaborata e aggiornata nel 1732, la quarta edizione nel 1742; *Religious Courtship* del Defoe nel 1729, parte di *A Tour Thro' the whole Island of Great Britain* del Defoe nel 1724, 1725 e 1727, la seconda edizione in tre volumi nel 1738, la terza edizione in quattro volumi nel 1742, la quarta edizione nel 1748, la quinta nel 1753, la sesta nel 1762-1761. Oltre ad occuparsi della stampa, Richardson ampliò e integrò la *Tour*. Egli ristampò, inoltre, l'*Arcadia* del Sidney (dalla quale prese il nome di Pamela) nel 1725, la *Universal History* dello Smollett nel 1724, *A Complete Collection of Genteel and ingenious Conversations* dello Swift nel 1738, *Travels into several remote nations of the world. By Lemuel Gulliver. Faithfully abridged*, in due volumi, nel 1727. Inoltre stampò *The Seasons* del Thomson e, nel 1759, le *Conjectures on original composition. In a letter to the author of Sir Charles Grandison* del Young; *The Gamester* di Susanna Centlivre nel 1736, *A Wife to be Lett* (1724) di Eliza Haywood, tutte le opere di Aaron Hill, giornali, periodici, e tante altre opere che si trovano elencate nel libro di William W. Sale.

² Erich Poetsche, *Samuel Richardsons Belesenheit. Eine Literarische Untersuchung*, Kiel, Verlag von Robert Cordes, 1908, p. 41:

But as Mr. Daniel De Foe (an ingenious man, tho' a dissenter) observeth: (But indeed it is an old proverb; only I think, he was the first that put it into verse):

God never had a House of Pray'r,
But Satan had a Chapel there.

(*Clarissa*, VII, 1, 75).

« Aus den Worten 'an ingenious man' geht hervor, dass Richardson mit Defoe auch sonst bekannt ist, und sicherlich hat er den Robinson (1719), sowie andere von Defoes zahlreichen Prosawerken gelesen ».

letto nel saggio del Poetsche, aggiungendo solo che il Richardson, nella prefazione alla terza edizione del *Tour* loda il Defoe come « the original editor of the *Tour Thro' Great Britain* ¹. Solo Charlotte E. Morgan ² accenna vagamente a certe analogie tra i « conduct-books » del Defoe, *Moll Flanders*, e l'opera del Richardson, ma lascia cadere subito l'argomento per sforzarsi a dimostrare come il Richardson sia stato influenzato dal dramma domestico, dalle tragedie di George Lillo e dalle commedie di Richard Steele. Un altro critico, invece, Levin L. Schücking, coglie l'accento fatto dalla Morgan e approfondisce l'analisi dell'influsso esercitato dai « conduct-books » del Defoe sul Richardson ³, e a lui fa eco Katherine Hornbeack ⁴, la quale allarga la discussione con l'esame di altri « conduct-books » dell'epoca.

Se vogliamo chiarire l'influsso del Defoe sul primo romanzo del Richardson, gioverà, anche metodologicamente, riprendere brevemente il discorso là dove lo ha lasciato lo Schücking e cioè rifarci alle affinità che i « conduct-books » presentano con il romanzo del Richardson. A noi sembra che in essi affondino le radici del moralismo del Richardson. Non va tuttavia dimenticato, e lo ricordiamo fin da ora, che le discussioni sulla virtù, sulla morale e sulla « natura », erano caratteristiche dell'Illuminismo, come appare già dal Pope, dallo Swift e da tanti altri tra i maggiori rappresentanti della letteratura del Settecento.

Nelle « Notes on the Third Dialogue » del *Family Instructor* del Defoe, noi leggiamo un discorso sulle norme che devono infor-

¹ Cf. D. Defoe, *Tour Thro' Great Britain*, Prefazione di Richardson alla terza edizione, 1742, I, VII.

² Charlotte E. Morgan, op. cit.: « His themes (Richardson's) might well have been derived from the drama and from hints in the periodicals and conduct-books » (p. 119). « . . . in the opening chapter (di *Moll Flanders*) we have a situation somewhat similar to that of *Pamela* . . . » (p. 130).

³ Levin L. Schücking, *Die Grundlangen des Richardson'schen Romans*, sta in *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XII, 1924, pp. 21-42, 88-110. Schücking afferma che il Richardson ha modellato parte dei romanzi sul *Family Instructor* e sul *Religious Courtship* del Defoe e dimostra le analogie con *Clarissa*.

⁴ Katherine Hornbeack, *Richardson's Familiar Letters and the Domestic Conduct-Books*, « Smith College Studies in Modern Languages », Northampton, Mass., vol. XIX, Oct. 1937-July 1938, pp. 1-50.

mare i rapporti tra padroni e servi. Un servo, afferma il Defoe, accolto nella famiglia, ne diventa parte e interviene all'attività religiosa di quella famiglia, il cui capo dovrà preoccuparsi della salute spirituale e del benessere materiale dei servi, come si preoccupa dei suoi figli e degli altri parenti ¹. Riportandosi alla tematica del suo libro, il Defoe afferma che il comportamento religioso dell'uomo è essenziale per la vita regolata e la felicità della sua famiglia tutta. Per queste ed altre ragioni i « conduct-books » del Defoe hanno contribuito notevolmente allo sviluppo del romanzo di costume pur non avendo ancora una ben definita forma narrativa. Hanno però un intreccio rudimentale, in cui si delineano alcuni personaggi che discutono i vari problemi con tono intimo e familiare, che arieggia più i movimenti spontanei della lingua parlata, che quella elaborata della scrittura, ma con un'emozione tanto profonda che furono definiti drammi religiosi ². Ogni problema affrontato, vi è discusso da vari punti di vista, secondo il numero dei personaggi che partecipano alla conversazione, come farà anche il Richardson in *Clarissa Harlowe*.

Se ci soffermiamo a parlare dei dialoghi del *Family Instructor* è perché in essi sono da ricercarsi le influenze formatrici delle *Familiar Letters* del Richardson, che sfociarono poi in *Pamela*, come vi si avverte anche l'influsso dei saggi dello *Spectator* ³.

Nella « Preface » alle *Familiar Letters*, in cui l'autore dichiara gli scopi che lo hanno animato a scrivere quelle centosettantatré

¹ D. Defoe, *The Family Instructor*, London 1715, vol. I (seconda edizione), pp. 250-251: « Notes on the Third Dialogue »: (1) « That they (i padroni) ought to reckon them (i servi) under their care as well as under their Government. (2) That the charges of the souls of our servants lies upon us, as well as those of our children; the just distinction between Parent and a Father, is fruitful of many useful observations . . . both are tied to discharge the part of a Christian parent to the souls under their charge, whether servants, children, or relations: That a servant taken into the family, becomes a child of the family, to partake of every part of our religious duties, etc. ».

² D. Defoe, *The Family Instructor*, London, Printed for E. Matthews, 1715, Preface al I volume: « As to its being called a Play, be it called so if they please; it must be confessed, some parts of it are too much acted in many families among us: the author wishes that either all our plays were as useful for the improvement and entertainment of the world, or that they were less encouraged ».

³ Elio Chinol, *Saggisti inglesi del Settecento*, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1963, p. 325.

lettere, il Richardson parla dei rapporti tra servo e padrone, come ne parlò il Defoe. Egli dice che il servo non va considerato come uno schiavo con il quale il padrone si possa comportare come un tiranno: il padrone deve invece governare tutta la famiglia con la persuasione e non con la forza. Parlando dei rapporti tra i due sessi il Richardson raccomanda, nelle sue lettere, di non fare « unsuitable marriages » e di agire con saggezza, affinché nessuna delle due parti abbia a rammaricarsene quando dal corteggiamento si sarà passati alla fase del matrimonio. Anche qui si sente l'influsso di uno dei « conduct-books » del Defoe, il *Religious Courtship*.

Il Richardson chiama « new and uncommon » i temi delle sue lettere, che però non lo sono tanto ¹. Già il Defoe, come risulta da questo gioco di influenze che andiamo rintracciando, aveva affrontato molti di quei temi nei suoi « conduct-books ». Le *Familiar Letters* sono più varie e sottolineano con maggiore decisione e chiarezza i rapporti tra padroni e servi, e tra coloro che intendono sposarsi ². Defoe scrisse i suoi « conduct-books » per divertire e istruire, il Richardson per inculcare la virtù e la benevolenza ³. Chiariremo il significato di queste parole più avanti.

¹ Brian W. Downs., nell'Introduction alle *Familiar Letters* di Richardson, Londra 1928 pp. X e sgg. presenta un lungo elenco di simili opere tra cui *The Secretaries Studie: Containing new familiar Epistles* by SS. 1652; *A Flying Post with a Packet of Choice new Letters and Complements: Containing Variety of Examples of Witty and Delightful Letters upon all occasions both of Love and Business*, by W. P., 1678; *The Secretary's Guide written* by G. F. Gent., 1735; Thomas Brown, *Lover's Secretary... in XXIV Letters*, 1692 e 1702. Quest'ultima opera ha già tutte le caratteristiche del romanzo epistolare.

Altre utili indicazioni sullo sviluppo del romanzo epistolare si trovano nell'opera di Annette Brown Hopkins and Helen Sard Hughes, *The English Novel before the Nineteenth Century*, Boston, New York, London, Grim & C., 1915. È un'antologia di brani ricavati da romanzi con una pregevole introduzione. La Morgan, op. cit., p. 63 ci dice che nel 1693 fu pubblicata - anonima - un'opera, *Virtue Rewarded; or, the Irish Princess*, che presenta notevoli analogie con la storia di Pamela.

² S. Richardson, *Familiar Letters*, Londra, C. Rivington, Osborn, etc., 1741.

³ S. Richardson, *Familiar Letters*, ediz. cit. (Londra 1741), Preface, pp. 2-4: « He (l'autore) has endeavour'd then, in general, throughout the great variety of his subjects, to inculcate the principles of *virtue* and *benevolence*; to describe properly, and recommend strongly, the social and relative

Per ora soffermiamoci un momento sulla genesi delle *Letters*, scritte, a detta dell'autore stesso, su richiesta degli editori Charles Livington e John Osborn. Il Mckillop ritiene che sia stata la pubblicazione dell'*Apprentice's vade mecum* a influenzare la scelta dei due editori ¹, ma la lettura dell'elenco dei libri stampati dal Richardson in quegli anni, pubblicato dal Sale, ci permette di giungere ad altre conclusioni.

Chiediamoci allora che cosa accadde alla morte del Defoe, o meglio negli anni che seguirono immediatamente quello della sua morte. L'editore D. Farmer, con A. Bettesworth, C. Hitch e S. Birt, si assicurarono la ristampa del *Religious Courtship*, che fu pubblicata nel 1735 e poi nel 1737 e ottenne un rilevante successo editoriale; Osborn ripubblicò il *Robinson Crusoe* ² e nel 1738 il *Tour Thro' Great Britain*. Si deve arguire quindi che Osborn si lasciò sfuggire una delle opere maggiori del Defoe, *The Family Instructor*, che venne ristampato invece da Longman nel 1741. Perciò sembra logico che Osborn e Livington si rivolsero al Richard-

duties; and to place them in such practical lights, that the Letters may serve for rules to think and act by, as well as forms to write after. Particularly, he has endeavoured to point out the duty of a servant, not a slave; the duty of a master, not a tyrant; that of the parent, not as a person morose and sour, and hard to be pleased; but mild, indulgent, kind, and such an one as would rather govern by persuasion than force... He has aimed to set forth, in a variety of cases to both sexes, the inconveniencies attending unsuitable marriages... to console the unhappy; to comfort the mourner: and many of these by arguments, tho' easy and familiar, yet *new* and *uncommon*. With regard to the Letters of Courtship, the author has aimed to point out such methods of address to a young man, as may stand the test of the parents judgment, as well as the daughter's opinion;... and... be such as a prudent woman need not blush to receive, nor a discreet man be ashamed to look back upon, when the doubtful courtship is changed into the matrimonial certainty... Orphans and ladies of independent fortunes, he has particularly endeavour'd to guard against the insidious arts of their flattering and selfish dependents, and the clandestine addresses of fortune-hunters, those beasts of pray, as they may well be called, who spread their snares for the innocent and thoughtless heart ».

¹ Cf. Alan Dugald Mckillop, *Samuel Richardson Printer and Novelist*, cit., p. 14.

² In fondo al primo volume dell'edizione della *Tour Thro' the Whole Island of Great Britain*, pubblicata da Osborn in due volumi nel 1738, dopo l'Index, nell'elenco delle opere pubblicate da J. Osborn, figura al terzo posto *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*.

son per chiedergli di scrivere un'opera che avesse una parte dei requisiti del *Family Instructor* e che ne potesse sfruttare il successo. Così avvenne che al Richardson, intento alla faticosa compilazione delle lettere richieste, balenò l'idea di scrivere addirittura un romanzo, sfruttando il tema di tre di quelle¹, ed il dieci novembre 1739 mise da parte le lettere, cominciò *Pamela*, la parte prima, che completò in due mesi e stampò lui stesso nel novembre 1740 per gli editori Rivington e Osborn. Il romanzo, che fu pubblicato in due volumi con la prefazione dell'autore, che conservava l'anonimo, e due « complimentary letters », ottenne subito un clamoroso successo². Il 14 febbraio del 1741 si ebbe la seconda edizione con una terza lettera introduttiva e di commento del romanzo. Si credeva che il Richardson fosse l'autore delle tre lettere, ma il sospetto è risultato infondato, come è stato dimostrato da Sheridan W. Baker³. L'autore della seconda lettera introduttiva, William Webster, un « clergyman », direttore della *Weekly Miscellany*, definiva il romanzo un « natural and uncommon piece », un'opera unica nel suo genere, rispetto ai romanzi perniciosi e poco edificanti in circolazione, atti solo a corrompere la gioventù e a « mislead their judgment », e ad avviare i giovani alla galanteria e ai piaceri più sfrenati. Raccomandando la pubblicazione del romanzo, egli ne definiva l'eroina come una fanciulla « almost beyond example, in an unusual scene of life, whom no temptation, or suffering, could subdue »⁴.

¹ Cf. Richardson, *Familiar Letters*, LXII, CXXXVIII, CXXXIX.

² Cf. Sheridan W. Baker, jr., *Samuel Richardson's Introduction to Pamela* Los Angeles, University of California, 1954, p. 2. Il romanzo fu pubblicato in due volumi il 6 novembre 1740. La seconda edizione fu pubblicata il 14 febbraio 1741, seguita, nello stesso anno, dalla terza, quarta e quinta. La sesta edizione si ebbe nel 1742. Poiché nel frattempo Chandler e Kelley avevano prodotto un apocrifo, *Pamela's Conduct in High Life*, il Richardson, per stroncare quella speculazione, completò la sua opera nella forma attuale. La sesta edizione uscì quindi in quattro volumi, senza le lettere introduttive, mentre la settima, nel 1754, segue la quinta.

³ S. W. Baker, op. cit., Introduzione, p. 3.

⁴ Richardson, *Pamela*, seconda edizione, seconda lettera: « As to instruction and morality, the piece is full of both. It shews *virtue* in the strongest light, and renders the practice of it amiable and lovely . . . I can't conceive why you should hesitate a moment as to the publication of this very *natural* and *uncommon* piece . . . In short, Sir, a piece of this kind is much wanted in the world,

Nelle parole di William Webster, tese a raccomandare il romanzo, e in quelle del Richardson (« benevolence », « virtue »), si scoprono radici letterarie e filosofiche che ci riportano ai principi filosofici esposti dallo Shaftesbury all'inizio del secolo decimottavo, e senza i quali il romanzo moderno non poteva svilupparsi. L'ottimismo dello Shaftesbury si ritrova nel Richardson: il piacere che egli esprime per tutto ciò che è « naturale », il suo atteggiamento moralistico, operarono in molte direzioni della vita, irrigiditasi nei modelli classici dei primi anni del '700. Seguendo l'esempio dello Shaftesbury, infatti, come è stato recentemente dimostrato da Erwin Wolff¹, i romanzieri e i commediografi del '700 cercarono nella vita umana umile e modesta e quindi « naturale » la tematica e l'ambiente delle loro opere, e ciò fecero sia il Defoe che il Richardson.

Già nei saggi dello Steele e dell'Addison è reperibile il nuovo impulso dato dalle opere dello Shaftesbury. I loro « characters » hanno dimensioni nuove, passioni, sentimenti naturali e umani e rivelano una tendenza all'armonia, sconosciuta prima. Le loro follie, i loro vizi non sono più irreparabili, ma riflettono l'immagine ottimistica e benevolente dell'uomo creata dalle teorie dello Shaftesbury. L'autore della seconda lettera introduttiva a *Pamela* parla della « benevolenza » e del « senso morale » che ci riportano al filosofo morale, al quale fanno capo anche le espressioni di Aaron Hill, autore della terza lettera, ci riportano, cioè, al problema del bene e del male e della virtù, come era stato trattato dallo Shaftesbury nella *Inquiry*, pubblicata da Toland nel 1699, e inclusa successivamente nelle *Characteristics* (1711). In codesto scritto il filosofo sottolinea come « the admiration and love of order, har-

which is but too much as well as too early, debauched by pernicious novels. I know nothing of that kind, that one might venture to recommend to the perusal (much less the imitation) of the youth of either sex: All that I have hitherto read, tends ony to corrupt their principles, mislead their judgments, and initiate them into gallantry, and loose pleasures . . . The honour of Pamela's sex demands *Pamela* at your hands, to shew the world an heroine, almost beyond example, in an unusual scene of life, whom no temptation, or suffering, could subdue . . . ».

¹ Erwin Wolff *Shaftesbury und seine Bedeutung für die Englische Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960, *Buchreihe der Anglia. Zeitschrift für Englische Philologie*, 8. Band, cap. 12, pp. 215-220.

mony and proportion» sviluppassero la virtù. Più avanti aggiunge: «... the perfection and height of virtue must be owing to the belief of God»¹. La fede cristiana, egli dice ancora, promuove la morale. Aaron Hill non tralasciò di sottolineare, nella sua lettera introduttiva, come il «sentimento», la virtù, la nobile semplicità e le lezioni morali, religiose, satiriche, fossero gli ingredienti dell'opera del Richardson², accennando così implicitamente all'influsso delle idee dello Shaftesbury.

Fin dalle prime pagine del primo romanzo del Richardson si è colpiti dalla «lowness» di Pamela che contrasta con la sua grazia naturale, dal suo spirito religioso e dal profondo, ma unilaterale, concetto che ha della virtù. Aaron Hill ci spiega che il suo amico aveva fuso «the rais'd with the natural» e che aveva dato a Pamela una condizione sociale umile perché potesse meglio riflettere la sua virtù, che l'aveva fatta bella e le aveva dato un'educazione raffinata per rendere plausibile il suo successo, per dimostrare che tutti hanno diritto alla felicità, purché meritata e, infine, perché voleva stimolare nelle altre donne l'emulazione della dolcezza, umiltà, modestia, pazienza, operosità e armonia in vista della speranza di poter aspirare alla felicità e per dimostrare, inoltre, che la nascita e la fortuna hanno ben minore importanza del «behaviour» e del «temper of mind». Siamo nella sfera delle idee dello Shaftesbury anche qui, il cui influsso, benché scarsamente rintracciabile, se si va alla ricerca di riferimenti precisi, si avverte distintamente, come lo si avvertirà più tardi nell'opera di Henry Fielding e nella poesia di David Mallet³.

La curiosità e l'interesse dei lettori più che sulla tecnica narrativa, sulla vivace e piana esposizione della vicenda e sulla strut-

¹ Shaftesbury, *Characteristics*, ediz. Robertson, I, p. 279.

² Cf. Richardson, *Pamela*, seconda edizione, «Letter to the Editor of Pamela» (di Aaron Hill): «Who could have dreamt, he (il lettore) should find, under the modest disguise of a novel, all the soul of religion, good-breeding, discretion, good-nature, wit, fancy, fine thoughts, and morality?... I admire, in it, the strong distinguish'd variety, and picturesque glowing likeness to life, of the characters... I admire, in it, the noble simplicity, force, aptness, and truth, of so many modest, oeconomical, moral, prudential, religious, satirical and cautionary lessons; which are introduc'd with such seasonable dexterity, and with so polish'd and exquisite a delicacy of expression and sentiment.»

³ Cf. Erwin Wolff, op. cit., pp. 220-225.

tura del romanzo — altre opere del tempo avevano la struttura dell'epistolario —, si concentrarono sul generale clima espressivo del libro, sulla sua tematica e sui problemi che suscitava, sul suo moralismo, che inverte l'istanza prospettata nella lettera di Aaron Hill, e sull'anti-intellettualismo e la religiosità che rappresentano l'essenza e il motore del romanzo. Si vide che morale per il Richardson significava l'eccesso, nella sua eroina, di un sentimento complesso, fatto di risentimento e di pietà per l'altra casta e di carità e di sacrificio, di disperazione e di fede.

Dopo aver riesaminato attentamente *Moll Flanders* e il primo volume di *Pamela*, mi pare di poter affermare tranquillamente che tra il primo episodio del romanzo del Defoe (quello riguardante la vita di Betty a Colchester) e la prima parte del libro del Richardson ci siano delle analogie anche troppo evidenti¹. Altre derivazioni sono riscontrabili tra l'episodio centrale che caratterizza la permanenza di Pamela nel Lincolnshire e la scena a sfondo sessuale del romanzo di Eliza Haywood, *Idalia*, come dimostrerò. Conviene cominciare l'indagine che mira a fissare le analogie più evidenti tra le due opere con un breve confronto dei punti fondamentali delle prefazioni che accompagnano i due libri.

Nella prefazione di *Moll Flanders* l'autore afferma che «The world is so taken up of late with novels and romances, that it will be hard for a private history to be taken for genuine, where the names and other circumstances of the person are concealed». Perciò *Moll Flanders* narra lei stessa la sua storia. Richardson, nella prefazione a *Pamela* conserva anche lui l'anonimo, come il Defoe, e precisa che si tratta di un'opera che ha le sue fondamenta nella verità e nella natura². Defoe afferma che la sua opera ha

¹ L'analisi sarà condotta sulle prime 55 pagine di *Moll Flanders* dell'edizione Dent, Everyman's Library 837, last reprint 1960, e sulle prime 230 pagine del primo volume di *Pamela*, edizione Dent, Everyman's Library 683, last reprint 1957. Charlotte E. Morgan, nell'op. cit., p. 130 accenna all'analogia: «In the opening chapter (di *Moll Flanders*) we have a situation somewhat similar to that of *Pamela*, but Moll did not display the wit and resolution of Richardson's heroine». Tutto qui! ed è l'unico riferimento che si faccia a *Moll Flanders* in tutta la letteratura critica da me consultata, parlando di *Pamela*.

² Cf. Frontespizio di *Pamela*, seconda edizione, Londra 1741: «A narrative which has its foundation in truth and nature».

lo scopo di istruire il lettore, che gli episodi sono narrati con finalità edificanti e che il libro è stato scritto « to recommend virtue and generous principles and to discourage and expose all sorts of vice and corruption of manners »¹. Anche il fine del Richardson è moralistico ed edificante, cioè « to cultivate the principles of virtue and religion in the minds of the youth of both sexes »², come sappiamo anche dalla lettera di William Webster, il quale sottolinea espressamente questo punto³.

Esaminiamo ora le affinità più palesi e le differenze che caratterizzano le eroine dei due romanzi. Entrambe hanno avuto natali umili: Betty (così si chiama Moll Flanders all'inizio) è nata nella prigione di Newgate a Londra, ed è orfana, o almeno crede di esserlo. Pamela è nata in un tugurio, da genitori di campagna estremamente poveri e che non possono aiutarla materialmente. Moll è caduta nelle mani di una carovana di zingari, che l'abbandonano a Colchester nell'Essex, dove la bambina, che ha appena tre anni, viene affidata a una « nurse » che ricava i mezzi per vivere allevando i figli degli altri bisognosi di una casa. Questa donna, che ha conosciuto tempi migliori, dirige una piccola scuola, in cui insegna a leggere e a lavorare ai fanciulli a lei affidati, finché non hanno raggiunto l'età per andare a servire. La « nurse », che Moll chiama mamma, l'alleva nei più sani principi morali e religiosi, essendo donna assai pia⁴. Anche Pamela riceve dai genitori sani principi religiosi e morali, anche i genitori di Pamela hanno conosciuto tempi migliori, come la « nurse »⁵. L'età e l'occupazione delle due giovinette è identica o quasi nelle prime fasi di ciascun racconto: la « nurse » tiene in casa Betty fino all'età di dodici anni perché essa si guadagna da vivere lavorando di cucito. Pamela si occupa di cucito nella casa della Lady, che l'ha accolta all'età di dodici

¹ Cf. D. Defoe, *Moll Flanders*, Preface, pag. 3 dell'edizione Dent.

² Richardson, Frontespizio di *Pamela*, seconda edizione 1741.

³ W. Webster dice infatti « As to instruction and morality, the piece is full of both. It shews virtue in the strongest light, and renders the practice of it amiable and lovely » (v. nota 3, p. 154).

⁴ D. Defoe, *Moll Flanders*, ediz. cit., p. 9.

⁵ S. Richardson, *Pamela*, ediz. cit., vol. I, p. 3: « We are, it is true, very poor, and find it hard to live; though once, as you know, it was better with us » (Letter II).

anni. Betty acquista una vasta clientela ed è benvoluta dalle signore di Colchester, che le regalano i loro abiti e quelli delle figlie, quando si accorgono che la ragazza ha gusti più raffinati delle sue coetanee. Alla morte della « nurse » una delle signore che si servivano del lavoro di Moll, e a cui la ragazza era piaciuta, l'accoglie nella sua casa e ne completa l'educazione, facendola stare in compagnia delle figlie. Nel suo diario Moll Flanders ricorda con orgoglio l'educazione ricevuta a Colchester:

« Here I continued till I was between seventeen and eighteen years old, and here I had all the advantages for my education that could be imagined; the lady had masters home to teach her daughters to dance, and to speak French, and to write, and others to teach them music; and as I was always with them, I learned as fast as they; and though the masters were not appointed to teach me, yet I learned by imitation and inquiry all that they learned by instruction and direction; so that, in short, I learned to dance and speak French as well as any of them . . . I could not so readily come at playing the harpsichord or the spinet, because I had no instrument of my own to practice on, and could only come at theirs in the intervals when they left it; but yet I learned tolerably well, and the young ladies at length got two instruments, that is to say, a harpsichord and a spinet too, and then they taught me themselves. But as to dancing, they could hardly help my learning country-dances, because they always wanted me to make up even number; and, on the other hand, they were as heartily willing to learn me everything that they had been taught themselves as I could be to take the learning. By this means I had, as I have said, all the advantages of education that I could have had if I had been as much a gentlewoman as they were with whom I lived; and in some things I had the advantage of my ladies, though they were my superiors, viz., that mine were all the gifts of nature, and which all their fortunes could not furnish »¹.

⁶ *Moll Flanders*, pp. 16-17. Esiste una traduzione italiana di *Moll Flanders* di Cesare Pavese, che si trova in Daniel De Foe, *Opere*, a cura di Carlo Izzo, Firenze, Sansoni, 1957-58, vol. II.

Anche Pamela riceve dalla padrona abiti e biancheria e una educazione perfetta, come risulta dai brani che qui si riportano:

“ We are troubled for your good lady's death, who took such care of you, and gave you learning, and for three or four years past has always been giving you clothes and linen, and every thing that a gentlewoman need not be ashamed to appear in ”¹.

In un momento di sconforto Pamela critica però quell'educazione, che ha fatto di lei una *Lady* e che sarà il maggiore ostacolo al suo reinserimento nell'ambiente familiare in cui vuole ritornare:

“ I have been brought up wrong, as matters stand... my good lady, now in Heaven, loved singing and dancing; and, as she would have it I had a voice, she made me learn both; and often and often has she made me sing her an innocent song, and a good psalm too, and dance before her. And I must learn to flower and draw to, and to work fine-work with my needles; why all this too I have got pretty tolerably at my fingers' end, as they say; and she used to praise me, and was a good judge of such matters... I shall make a fine figure with my singing and dancing when I come home ! I shall be unfit even for a *May-day* holiday; for these minuets, rigadoons, and French dances, that I have been practising, will make me but ill company for my milk-maid companions that are to be ”².

Altri particolari sulla sua educazione apprendiamo dal racconto che Pamela fa della propria vita a Mrs. Jewkes nel Lincolnshire:

“ Here ”, said I, “ were my poor honest parents; they took care to instil good principles into my mind, till I was almost twelve years of age; and taught me to prefer goodness and poverty to the highest condition of life; and they confirmed their lessons by their own practice; for they were, of late years, remarkably poor, and always remarkably honest, even to a proverb... Whell, then comes my late dear good lady and takes a fancy to me, and said she would be the

¹ *Pamela*, vol. I, Dent, p. 3 (Lettera dei genitori a Pamela).

² *Pamela*, vol. I, pp. 62-63.

making of me, if I was a good girl: she put me to sing, to dance, to play on the spinnet, in order to divert her melancholy hours; and also taught me all manner of fine needle-work; but still this was her lesson – My good Pamela, be virtuous, and keep the men at a distance »¹.

Pamela, dunque, ha imparato tutte le cose che sono state insegnate a Moll, ad eccezione del francese. Il Richardson, che non conosceva nessuna lingua straniera, ha sostituito l'insegnamento della lingua francese con l'insegnamento di danze francesi. Pamela inoltre ama leggere e mostra interesse per la biblioteca dello Squire. Nei due romanzi troviamo poi identico il movente che ha indotto le padrone a prendere in casa le ragazze e cioè un ghiribizzo, una improvvisa simpatia: « one of the ladies took such a fancy to me that she would have me home to her house », dice Moll²; « then come my late dear lady and takes a fancy to me », dice Pamela³. Entrambe le padrone esortano le ragazze a essere virtuose, giacché sono innocenti, graziose, belle e intelligenti, ma sono proprio la loro avvenenza, l'eleganza, e la raffinatezza dei modi che attirano l'attenzione del giovane padrone. Moll è consapevole della sua bellezza ed ama i complimenti: « I loved to hear anybody speak of it »⁴. Anche Pamela è sensibile ai complimenti: « There is a secret pleasure one has to hear one's self praised »⁵. Moll è stata sempre « a sober, modest, and virtuous young woman »⁶; Pamela ha vissuto per sedici anni « in virtue and reputation », quando il padrone comincia a farle la corte⁷. A queste osservazioni, mille altre cose ancora si potrebbero aggiungere per dimostrare, anche con riferimenti a certe analogie nella tecnica narrativa, che non solo il Richardson conosceva il romanzo di Defoe, ma che l'aveva studiato accuratamente, e forse lo teneva aperto dinanzi a sé, mentre scriveva la prima parte di *Pamela*.

¹ *Pamela*, vol. I, pp. 175-176.

² *Moll Flanders*, p. 14.

³ *Pamela*, I, p. 175.

⁴ *Moll Flanders*, p. 17.

⁵ *Pamela*, I, p. 5.

⁶ *Moll Flanders*, p. 17.

⁷ *Pamela*, I, p. 176.

Nella casa in cui si trova Moll ci sono due fratelli; quello maggiore esalta la bellezza della fanciulla, parlando con la propria sorella, così come fa anche la Squire parlando di Pamela con la sorella sua. A quelle lodi la sorella del seduttore di Moll osserva che a nulla vale la bellezza se non è accompagnata da una dote cospicua:

“... if a young woman has beauty, birth, breeding, wit, sense, manners, modesty, and all to an extreme, yet if she has not money she's nobody, she had as good want them all; nothing but money now recommends a woman; the men play the game all into their own hands”¹.

Il problema della ricchezza e della nobiltà che qui si affaccia con tanta crudezza, spunta anche nel romanzo del Richardson, quando Lady Davers raccomanda al fratello, lo Squire B., di non dimenticare la nobile e antica discendenza della sua famiglia:

“... ours is no upstart family ... For several hundred years, the heirs of it have not been known to have disgraced themselves by unequal matches”².

L'eroina di Richardson è assai meno umile e schiva di Moll quando sente questi discorsi. Mentre Moll si ritira in disparte, Pamela rivela improvvisamente un atteggiamento consapevole e preciso di fronte alle differenze di casta e di ricchezza. Presto saremo tutti uguali, ella scrive al padre, e non ci saranno più nobili e plebei:

“Surely these proud people never think what a short stage life is; and that, with all their vanity, a time is coming, when they must submit to be on a level with us”³.

Le parole di Pamela sono significative come espressione di un punto di vista condiviso dalla borghesia in ascesa, per la quale Richardson scriveva. Il fine immediato di tutto il libro è proprio quello di dimostrare che la nascita e la fortuna non contano in un mondo privo di principi morali e di nobiltà dell'animo. Che però

¹ *Moll Flanders*, p. 18.

² *Pamela*, I, pp. 228-229.

³ *Pamela*, I, p. 229.

quella nobiltà esiste ce lo dice il Defoe, quando nella conversazione tra il fratello maggiore e la sorella interviene il fratello minore, Robin, affermando che esistono i diritti del cuore¹.

Bonamy Dobrée si chiede nella sua introduzione alla recente edizione di *Moll Flanders*², se sia il caso di considerare « this vividly human supposed-authobiography as a kind of Puritan conduct-book », un trattato, cioè, da cui possano trarsi conclusioni religiose e moralistiche, tanto più che il Defoe avverte il lettore nella prefazione all'edizione del 1721-22 che « he will be more pleased with the moral than the fable ... and with the end of the writer than with the life of the person written of ». Per quanto il libro sia pieno di « delightful incidents », che si leggono con struggente ansietà, come per esempio l'episodio di Colchester, esso vuole essere un ammonimento ai giovani e si conclude con l'affermazione che è impossibile « to preserve the most solemn resolution of virtue without divine assistance »³. Su quest'affermazione il Richardson fa convergere tutto l'interesse dell'episodio centrale del suo romanzo, su di essa si baserà per creare quell'atmosfera psicologica che è assolutamente nuova e differenzia il suo libro da quello del Defoe. Il Defoe raccomanda il suo libro ai lettori perché in esso non c'è furfante che non venga punito o che si penta dei suoi crimini, né azione delittuosa che non venga condannata, né azione giusta e leale che non venga premiata, è un libro, insomma, da cui si imparano molte cose e da cui si possono ricavare insegnamenti sani e utili e per questo il libro è indubbiamente un « conduct-book » in forma di romanzo, mentre quello del Richardson è qualche cosa di più, come presto vedremo. Del « conduct-book » *Moll Flanders* ha la struttura episodica, il discorso diretto e indiretto, il fine moralistico sempre adeguatamente sottolineato per mezzo di un commento finale. È una tec-

¹ *Moll Flanders*, pp. 18-19: « Hold, sister, you run too fast; I am an exception to your rule. I assure, you, if I find a woman so accomplished as you talk of, I won't trouble myself about the money ... beauty will steal a husband sometimes in spite of money, and when the maid chances to be handsomer than the mistress, she oftentimes makes as good a market, and rides in a coach before her ».

² Bonamy Dobrée, Introduction a Daniel Defoe, *Moll Flanders*, London, Oxford University Press, The World's Classics, n. 587, 1961, p. III.

³ *Moll Flanders*, p. 2.

nica, quest'ultima, di cui si avvarranno anche il Fielding e il Thackeray. A differenza dei «conduct-books», il romanzo del Defoe presenta, tuttavia, una vasta e varia gamma di personaggi, che si muovono in una ricca e varia cornice ambientale, con tematiche e problemi altrettanto vari. Dei temi trattati dal Defoe il Richardson ha colto soprattutto quello dei pericoli a cui va incontro una fanciulla bella, ma povera e indifesa. Il Defoe lo illustra con realistiche scene d'amore. Il Richardson, seguendo l'esempio che ha dinanzi, moltiplica la descrizione di quelle scene che non hanno nulla da invidiare né a tanti romanzi amorosi degli scrittori del primo Settecento, né a quelli dei più scaltriti romanzieri a noi contemporanei, scene che mostrano qualche volta un interesse morboso del sesso.

Le analogie vanno meglio dimostrate con un esempio tolto dalle singole opere. Ecco come Moll narra il primo incontro con il suo seduttore:

"It happened one day that he came running upstairs, towards the room where his sisters used to sit and work . . . I being there alone, stepped to the door, and said, "Sir, the ladies are not here; they are walked down the garden". As I stepped forward to say this, he was just got to the door, and clasping me in his arms, as if it had been by chance, "Oh, Mrs. Betty", says he, "are you here? That's better still; I want to speak with you, more than I do with them"; and then, having me in his arms, he kissed me three or four times" . . . In un successivo incontro " . . . he told me it was all an honest affection, and that he meant no ill to me, and with that put five guineas into my hand, and went downstairs" ¹.

Ed ecco come lo racconta Pamela:

"One day he came to me, as I was in the summer house in the little garden, at work with my needle; Mrs. Jervis was just gone from me; and I would have gone out, but he said, "No, don't go, Pamela; I have something to say to you: and you always fly me when I come near you, as if

¹ *Moll Flanders*, p. 19. Cf. anche pp. 20-27, 29-30, 33-34.

you were afraid of me . . . I will make a gentlewoman of you, if you be obliging, and don't stand in your own light"; and so saying, he put his arm about me, and kissed me! . . . I struggled and trembled, and was so benumbed with terror, that I sunk down, not in a fit, and yet not myself; and I found myself in his arms, quite void of strength, and he kissing me two or three times with frightful eagerness. . . "I'll do you no harm, Pamela, don't be afraid of me . . . and" "here is something", said he, "putting some gold in my hand" ¹.

Sia nel romanzo del Defoe che in quello del Richardson, oltre la identità assoluta di alcune battute, come si vede dai due brani riportati, noi troviamo che gli incontri dei protagonisti creano sempre reazioni di carattere amoroso, o offrono un netto e ironico contrasto con quella tenue astrattezza di una sensibilità che trasforma il desiderio dei sensi nelle massime morali degli autori.

Moll accetta il danaro, che le viene offerto dal giovane signore di Colchester, Pamela rifiuta sdegnata, Moll si accontenta della promessa del suo corteggiatore di sposarla appena avrà raggiunto la maggiore età e cede, mentre Pamela non cede neanche alle più lusinghiere offerte dello Squire. Moll va incontro a sicura rovina, Pamela si salva. Moll è consapevole che se avesse opposto una decisa resistenza, il giovane signore avrebbe desistito dall'insidiarla, o l'avrebbe sposata, come dice lei stessa:

"I gave up myself to ruin without the least concern, and am a fair *memento* to all young women whose vanity prevails over their virtue. Nothing was ever so stupid on both sides. Had I acted as became me, and resisted as virtue and honour required, he had either desisted his attacks, finding no room to expect the end of his design, or had made fair and honourable proposals of marriage; in which case, whoever blamed him, nobody could have blamed me. In short, if he had known me, and how easy the trifle he aimed at was to be had, he would have troubled his head no further, but have given me four or five guineas, and have lain with me the next time he had come at me. On the other hand, if I had known his thoughts, and how hard he supposed I would be to be

¹ *Pamela*, I, pp. 11-12. V. anche pp. 20-21, 29, 30, 36, 51, 69, 72, 181.

gained, I might have made my own terms, and if I had not capitulated for an immediate marriage, I might for a maintenance till marriage, and might have had what I would; for he was rich to excess, besides what he had in expectation; but I had wholly abandoned all such thoughts, and was taken up only with the pride of my beauty, and of being beloved by such a gentleman¹”.

Fino a questo punto le storie di Moll e di Pamela mostrano una rassomiglianza fin troppo evidente, ma da questo punto in poi le storie si dividono poiché il Richardson sceglie la seconda delle due lezioni esposte qui dal Defoe. Il Defoe ci fa assistere alla rovina di Moll che sceglie la via della corruzione e del vizio, mentre il Richardson fa descrivere alla sua eroina gli interminabili tentativi dello Squire per mettere meglio in risalto il trionfo finale della virtù.

C'è chi ha giudicato « sovrumana » quella virtù; e chi ha giudicato Pamela interessata e calcolatrice². Indubbiamente, manca in lei l'ingenuità che troviamo in Moll. Fin dalla prima lettera Pamela si mostra diffidente e teme che i doni fattile dal padrone alla morte della madre, mirino a corromperla. Ella è sempre vigile e timorosa, e agisce in modo giudizioso e con rara fermezza. Si potrebbe affermare anche che Pamela è un'anima candida, e l'anima candida non fa concessioni, è una forza elementare che conosce solo i rudimenti immutevoli delle cose. Ella sa subito isolare, con istinto meraviglioso, l'ascetica moralità dall'opportunismo, e respingere ogni compromesso, mirando più in alto.

Il seduttore di Moll convince la ragazza a sposare il fratello Robin, innamorato di lei, lo Squire non riesce a convincere Pamela a sposare Mr. Williams, il pastore del Lancashire, che pure è innamorato della fanciulla. La reazione di Pamela è violenta: essa rivela addirittura sentimenti di odio per il padrone che ha osato proporle quel matrimonio:

“ Base, wicked, treacherous gentleman, as he is! ... O what a scene of wickedness was here laid down for all my wretched life! Black-hearted wretch! how I hate him³!”.

¹ *Moll Flanders*, pp. 22-23.

² Cf. Mrs. Barbauld, op. cit., p. 49.

³ *Pamela*, I, p. 73.

Né si lascia attirare dalle offerte lusinghiere di un vantaggioso contratto con cui lo Squire le vuole trasferire una sua proprietà terriera, abiti e servi. La proposta ha del ridicolo, visto che Pamela aveva già respinto ogni altra offerta. È quindi scontato che debba rispondere: « I am also above making an exchange of my honesty for all the riches of the Indies »¹, e quando lo Squire le propone di sposarla in seguito: « What, Sir, would the world say, were you to marry your harlot? »². Lo Squire è per Pamela lo spirito del male, Lucifero stesso: « To be sure you are Lucifer himself »³.

L'ironia che forma il sottofondo di questo episodio, accentua il contrasto tra le veementi espressioni di odio e di disprezzo della fanciulla per il suo padrone e l'incapacità che dimostra di allontanarsi dalla sua casa e di mettersi al sicuro. Ma conviene ricordare altresì che il messaggio che il Richardson ci dà con il suo libro, sta da un lato nella proiezione di quel candore che esprime la forza di opposizione, spinto, si direbbe oggi, all'allergia, all'audacia dell'espressione di odio, e dall'altra nello sviluppo di quella componente che sta alla base dell'entusiasmo che condiziona l'apertura dell'anima, da cui consegue l'ascetica moralità. La minaccia costante, le angosce, la disperazione, la disintegrazione psichica, la follia — Pamela pensa al suicidio — hanno funzione sublimante. E a questo punto potrebbe essere conclusa la storia di Pamela se l'autore non avesse deciso di andare fino in fondo per convincerci che la « novità » del suo romanzo consiste nel concetto della purezza come proiezione della virtù e implicitamente come condanna infinita del male e della malvagità. Con *Pamela* si dimostra poi anche che la virtù è « the best trade commodity of the middle-class woman ». Perciò la storia è condotta fino alle estreme conseguenze⁴.

Vi è nel libro, a questo punto, l'eccesso di un'indulgenza a elementi di una volgare realtà che non ha le sue radici nel Defoe.

¹ *Pamela*, I, p. 168.

² *Pamela*, I, p. 168.

³ *Pamela*, I, p. 184.

⁴ Richardson, *Pamela*, I, p. 76. L'autore avverte che altre prove attendono Pamela: « Here it is necessary the reader should know that the fair Pamela's trials were not yet over; but the worst were to come, at a time she thought them at an end, and that she was returning to her father ».

L'ultimo episodio di carattere sessuale del libro, quello meno edificante, ha le sue radici nel romanzo di Eliza Haywood, *Idalia*, di cui si è già parlato. *Idalia* è una giovane veneziana, imprudente e vanitosa, che si reca all'appuntamento datole dal giovane Florez, di cui crede di essere innamorata. All'appuntamento, invece, trova Don Ferdinand, nipote del Doge e amico di Florez. *Idalia* si accorge, troppo tardi, del tranello in cui è caduta. Ella ricorre a mille astuzie per allontanare l'inaspettato seduttore. Le premesse, come si vede, sono diverse da quelle del romanzo del Richardson, ma vi è nelle scene centrali qualche cosa di molto simile all'episodio in cui lo Squire B. fa l'ultimo tentativo di prendere Pamela con la forza, quell'episodio, cioè, su cui converge tutto l'interesse del libro e che rappresenta la svolta, in cui si decide il destino di Pamela. Il romanzo della Haywood presenta qualche somiglianza anche con *Moll Flanders*, in quanto a rovinare *Idalia* è la sua vanità, come la vanità era stata la causa della rovina di Moll.

La scaltrita tecnica narrativa della Haywood e la drammaticità dell'episodio deve aver colpito il Richardson, il quale addirittura intensifica la crudezza della situazione, dando al libertino del suo romanzo l'aiuto della perfida Mrs. Jewkes. La Haywood descrive con grande realismo l'incontro di *Idalia* con Don Ferdinand, altrettanto fa il Richardson, quando lo Squire s'introduce nella camera di Pamela. Quando *Idalia* vede che non potrà ulteriormente resistere a Don Ferdinand, sviene: « Her spirits fatigued with this unusual hurry, and all her limbs tir'd in the struggle with such unequal strength, she fainted as he held her in his arms »¹. Anche Pamela sviene: « With struggling and terror I fainted away, and did not come to myself soon »². La reazione dello Squire allo svenimento di Pamela è dello stesso ordine psicologico di quello di Don Ferdinand. Ripresasi dallo svenimento *Idalia* scongiura Don Ferdinand di lasciarla andare:

« Oh ! my Lord, said she, if honour, love, or pity have any influence o'er your soul . . . permit me to depart uninjur'd, unpolluted . . . »³.

¹ E. Haywood, *Idalia; or, the Unfortunate Mistress: A Novel in three Parts*, pubblicata nei *Works of Mrs. Haywood*, Londra 1724, vol. II, p. 14.

² *Pamela*, I, p. 179.

³ E. Haywood, *Idalia*, ediz. citata, p. 15.

Pamela cade, anche lei, in ginocchio, e implora lo Squire di lasciarla andare:

“ I threw myself at his feet; for I trembled, and could hardly stand: “ O Sir ”, said I, “ Spare your poor servant's confusion ! O spare the poor Pamela ! . . . I only beg you will not ruin me; and if you think me virtuous, if you think me sincerely honest, let me go to my poor parents . . . ”¹.

Idalia cerca di pugnalarlo il suo seduttore e poi di volgere l'arma contro se stessa, Pamela pensa al suicidio. Don Ferdinand cambia tattica, come cambia tattica lo Squire B.: Don Ferdinand finge ammirazione per il comportamento coraggioso di *Idalia*, la scongiura di perdonargli, dice che non farà nulla che possa farle dispiacere, promette di presentarsi al padre della fanciulla e di lasciarla ritornare a casa. Lo Squire desiste pensando a un matrimonio finto. Don Ferdinand, che aveva consigliato a *Idalia* di trattarsi nella casa, in cui si trovano, dato che la notte è inoltrata, e che per rassicurarla le aveva consegnato la chiave dell'uscio, ritorna improvvisamente attraverso una porta segreta della camera vicina:

“ She felt the clothes thrown off and something catch fast hold of her . . . The voice and action of the person told her it was no other than Don Ferdinand, as did his own behaviour and confession afterwards, that the story of his repentance was but forg'd, the easier to betray her, and the delivery of the key only an artifice to engage her trust. There being a back-door to the house, by which he immediately entered and came into the chamber thro' a closet, which had a passage into another room ”².

Mr. B. ricorre, agli stessi sotterfugi: Nella sua casa del Bedfordshire si introduce nella camera di Pamela attraverso una stanza vicina, mentre la fanciulla si prepara ad andare a letto:

“ I pulled off my stays, and my stockings, and all my clothes to an underpetticoat; then hearing a rustling again in the

¹ *Pamela*, I, p. 189.

² *Idalia*, pp. 21-22.

closet, "Heaven protect us! But before I say my prayers I must look into this closet". And so was going to it slip-shod, when, O dreadful! out rushed my master in a rich silk and silver morning-gown". (*Pam.*, p. 49).

Nell'episodio del Lincolnshire lo Squire s'introduce travestito da cameriera per avvicinare più facilmente la fanciulla, ma Pamela sviene:

"With struggling and terror I fainted away, and did not come to myself soon; so that they both, from the cold sweats that I was in, thought me dying".

Come si vede, qui è in embrione il dramma di Clarissa Harlowe. L'angoscia di Pamela è identica all'orgasmo di Idalia, ma mentre Idalia soccombe, Pamela si salva per l'intervento della divina Provvidenza, da lei invocata angosciosamente: «Oh God! My God! this time! This one time! Deliver me from this distress or strike me dead this moment»¹. Così nel romanzo del Richardson si inverte la tesi del Defoe, che la più solenne risoluzione di essere virtuosi si preserva solo con l'assistenza divina.

Quando Pamela si riprende dallo svenimento vede lo Squire e Mrs. Jewkes chini su di lei a guardarla un po' perché sono attratti dalla sua bellezza, un po' perché si sentono responsabili del suo stato:

"Your poor Pamela cannot answer for the liberties taken with her in her deplorable state. And when I saw them, I sat up in my bed ... and nothing about my neck"².

¹ *Pamela*, I, pp. 178-179.

² *Pamela*, I, p. 179. L'opera del Richardson, vorremmo osservare qui per inciso, è piena di immagini lucide e inedite come l'immagine folgorante dello squire che appare a Pamela in un «rich silk and silver morning-gown» in un momento così drammatico; o come il cappello di paglia con i nastri azzurri che vien fuori improvvisamente dal fagotto di panni vecchi (*Pamela*, p. 64); o l'improvvisa visione dell'orologio della chiesa che segna le otto intravisto dal finestrino della carrozza, mentre Pamela lascia la casa dello Squire; o i girasoli nel campo del Lincolnshire (p. 128); o, ancora, l'immagine complessa di Pamela che giace bocconi svenuta, con le vesti che le si sono impigliate nella porta, intravista dallo Squire dal buco della serratura (p. 20); o, infine, quando si riprende dallo svenimento e si trova nel letto senza nulla indosso (p. 179).

Nel romanzo della Haywood, come già in quello del Defoe, si notano numerosi passi da cui balza fuori il moralista; come si vede dal brano che qui si trascrive:

"What miseries sometimes does one rash action bring on the whole series of life repentance, and a sudden abhorrence of that vanity which had led her into this snare, were now in vain"¹.

E si nota anche una rudimentale indagine di carattere psicologico, che avvicina il suo libro a quello più maturo e complesso del Richardson. Dopo questo notevole inizio, in cui vengono esaminati i sentimenti e le reazioni di una fanciulla comune, si ricade, purtroppo, negli ingredienti convenzionali, che qui non interessa approfondire.

Nel romanzo del Richardson, invece, la cui tematica, come s'è visto, non disdegna i facili effetti, prevalgono la sensazione erotica e l'angoscia. Il problema di fondo del romanzo sta nell'incarnare in Pamela l'ideale puritano della purezza e della fragilità. Si comprende così perché l'autore le abbia dato aspirazioni troppo limitate rispetto a quel complesso di qualità che formano una donna completa, che ne abbia fatto una fanciulla ora infantile ora saggissima, ricercata ed elegante, ma dotata di sani principi morali. D'altra parte se il Richardson dà al suo romanzo una tensione erotica, in cui il ratto sta sempre nell'aria, dimostra di sapere molto bene che in una società che pure aveva «desexualized its professed mores», il sesso aveva conservato la sua attrazione. Nel dotare il «lover» della più disperata sessualità, ossessionato dall'idea di violentare una vergine, egli dimostra di rendersi ben conto della mentalità puritana per cui il «lover» è un demonio, che prende le forme attraenti di un nobile signore. Nella mitologia puritana l'ossessione del demonio è il sesso, e l'ossessione della donna virtuosa è la sua castità. Nel romanzo del Richardson la castità è solo un attributo fisico, come lo è in quello di Defoe, e l'innocenza dello spirito si identifica con la purezza fisica, per cui il demonio, trionfando sul corpo, trionferrebbe anche sull'anima, e per questo Pamela scongiura lo Squire di non distruggere la sua anima².

¹ *Idalia*, p. 13.

² *Pamela*, I, p. 168.

Non con *Clarissa Harlowe*, come sostiene D. Van Ghent¹, ma con *Pamela* il Richardson comincia a contrapporre la classe borghese all'aristocrazia. La classe a cui appartiene Pamela è priva di quella raffinatezza e di quella grazia intellettuale propria della aristocrazia, ma è fatta di gente sobria e laboriosa che acquisterà sempre maggior ricchezza e potenza. Lo Squire, che rappresenta l'*élite* moralmente decaduta, è un impulsivo, uno stravagante, un ozioso, e vizioso e, quindi, rappresenta, nella mitologia puritana, il peccato e perciò è odiato e temuto. L'atteggiamento ambiguo di Pamela che pur sentendosi minacciata non riesce a decidersi ad abbandonare la casa dello Squire, ha le radici nel fascino che il demonio personificato dallo Squire, esercita su di lei e che paralizza tutti i suoi movimenti e la invischia in una situazione alquanto compromettente ed equivoca.

Al Richardson interessava di dimostrare come la famiglia fosse il microcosmo della società borghese, la miniatura della comunità del mondo e, come era detto nei «conduct-books», l'espressione dell'ordine divino. Perciò egli riprende nel suo romanzo il tema dell'obbedienza filiale, a cui darà ancora maggior rilievo in *Clarissa Harlowe*, che rappresenta il vertice della sua arte e certo la più completa espressione del suo pensiero. Pamela mostra verso i genitori, che pure sono incapaci di aiutarla e di proteggerla, un rispetto che potrà apparire eccessivo. Essa vuole essere il simbolo consolante della figlia assennata e «sexless», che vuole sottolineare come la virtù è premiata e arricchisce il *clan*. Per il Defoe *Moll Flanders* è la logica ma negativa conclusione dei «conduct-books». La sua eroina appare all'inizio in tutto il suo candore, ma viene trascinata nel vizio, nella corruzione e nell'abiezione più profonda, finché, alla fine, pentitasi, non trascorre il resto della sua vita nella penitenza. Il Richardson, forse poco convinto della lezione del Defoe, tiene viva l'attenzione del lettore, con una lunga, esasperante storia di tentativi poco edificanti, per convincere che il premio finale di Pamela è pienamente meritato. Clarissa invece rifiuta ogni riconoscimento terreno in cambio di gioie e ricompense soprannaturali. Pamela è il correlativo della sterilizzazione dell'istinto, ancora più di Clarissa, cioè la qualità fondamentale della fanciulla ideale nella vita familiare della

¹ Cf. D. Van Ghent, *The English Novel*, New York, Harper, 1961, p. 47.

società borghese, con cui il Richardson crea il mito della virtù e della rispettabilità borghese puritana, un mito che sarà subito accettato e sfruttato da molti altri romanzieri inglesi.

È indiscutibile che alla base della favola patetica di Pamela, che peraltro non avrebbe preso corpo senza la lezione di *Moll Flanders*, ci sia un interesse economico, né più e né meno come nell'opera del Defoe. Certamente il sentimento meschino di riconoscenza con il quale Pamela annunzia ai genitori il suo matrimonio e quindi la sua elevazione al rango che sognava raggiungere quando respinse Mr. Williams, rivela un desiderio di grandezza e una passione per la ricchezza che è più degna di Moll Flanders che di un animo elevato e sublime. Questo aspetto di Pamela è stato già discusso da Mrs. Barbauld, e che le conclusioni a cui era giunto il Richardson non dovessero soddisfare tutti si vede dalla reazione del Fielding, il quale pubblicò il 4 aprile 1741 *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews, in which the many notorious Falsehoods and Misrepresentations of a Book called Pamela are exposed and refuted*, con lo pseudonimo Conney Keyber, convinto che l'autore di quel romanzo fosse Colley Cibber, già noto per commedie sentimentali.

Lo scherno sottile di Alexander Pope trovò espressione nei versi della sua *Epistle to miss Blount*:

The Gods, to curse Pamela¹ with her prayers,
Gave the gilt coach and dappled Flanders mares,
The shining robes, rich jewels, beds of state,
And, to complete her bliss, a fool for mate.

Aaron Hill, invece, concludendo la sua valutazione dell'opera dell'amico pubblicò, nel *Weekly Miscellany* del 28 febbraio 1741, una poesia di cui qui riportiamo alcuni versi:

Sweet Pamela! forever-blooming maid!
Thou dear, unliving, yet immortal, Shade!
Why are thy Virtues scatter'd to the Wind?
Why are thy Beauties flash'd upon the Blind?

¹ Nel verso 49 del Pope l'accento cade sulla «e» di Pamela, mentre il Richardson pronunciava il nome della sua eroina con l'accento sulla «a», come si rileva anche dai versi di Aaron Hill. Cf. Richardson *Correspondence*, I, LXXVIII a cura di Mrs. Barbauld, Londra 1804; e Dorothy Brewster, *Aaron Hill, Poet, Dramatist, Projector*, New York 1913 (il libro contiene utili notizie sul circolo di Aaron Hill di cui facevano parte Mallet, Savage, Thomson, John Dyer, Mrs. Haywood e altri).

Sul romanzo del Richardson si accesero le polemiche più disperate, si dettero i giudizi più contrastanti¹. Noi concludiamo la nostra analisi, riaffermando che il romanzo del Richardson affonda profondamente le radici nella narrativa del Defoe, come abbiamo cercato di dimostrare, e non è esente dalla contaminazione di illecite sessuali derivate da altri romanzi fioriti nella prima età del Settecento in Inghilterra. Egli però si allontana dai suoi modelli per la tensione affettuosa che trasmette anche alle creature più umili, per la descrizione delle preoccupazioni etiche che ha impresso ai suoi personaggi, per il suo discorso sempre filato e coerente, illuminato dalla vivezza delle immagini. Se all'inizio ha seguito letteralmente la lezione morale del Defoe, se ne allontana poi per contrapporre a Moll Flanders un'eroina con cui crea il mito della virtù della società borghese. Per questo emerge dal gruppo dei romanzieri che per primi avevano rappresentato i sentimenti, le emozioni e le passioni della gente comune per impartire ai lettori lezioni morali. Se i temi e i problemi del primo romanzo del Richardson sono rintracciabili nelle opere del Defoe e della Haywood, il senso generale della sua opera risulta illuminato dalla lunga amorosa continua indagine di ordine moralistico e psicologico che la rende la espressione più alta del romanzo dopo il Defoe.

EDVIGE SCHULTE

¹ Cr. Bernard Kreissman, *Pamela-Shamela. A Study of the criticisms, burlesques, parodies and adaptations of Richardson's «Pamela»*. University of Nebraska Studies: New Series No. 22, Published by the University at Lincoln, 1960.

NEOLOGISMS IN DONNE'S ENGLISH POEMS

It is not new for scholars to think of Donne as an innovator in language. How much of an innovator? To make an approximate answer to that question the present paper reports results of a word-by-word check of Donne's English poems against the O.E.D.

Dated entries in the O.E.D., as well as in some instances absences of entries, bear testimony on whether or not Donne's word or meaning is a neologism. To be sure O.E.D. dates of earliest illustrations found cannot give firm proof. Inevitably some words which by O.E.D. standards are Donnian neologisms had in fact appeared earlier than Donne. Equally inevitably some neologisms which appear in a check of this kind scholars have already found and published, perhaps in notes of exegesis.¹ Nevertheless it should be useful to collect in one place all the O.E.D. evidence on Donne's neologisms in poems. Therefore in this study the O.E.D. is the measure, and within that limit the study attempts to be complete.

All of Donne's neologisms, so presumed by O.E.D. witness, I have arranged in six tables. Tables I, II, and III report words and their dates, while Tables IV, V, and VI report meanings and their dates, as follows:

Table I: Words which Donne uses earlier than the earliest O.E.D. date.

Table II: Words for which the O.E.D. cites Donne as the earliest source.

¹ An O.E.D.-oriented study of thirty-five words from the Satires appears in Legouis, Pierre, *Some Lexicological Notes and Queries on Donne's Satires*, «Studia Neophilologica», XIV, 1942, 184-96.

- Table III: Word combinations in Donne which the O.E.D. does not record. The O.E.D. does not profess to record every combination.
- Table IV: Meanings which Donne uses earlier than their earliest O.E.D. dates.
- Table V: Meanings for which the O.E.D. cites Donne as the earliest source.
- Table VI: Meanings in Donne which the O.E.D. does not record.

There is understandably some inconsistency in O.E.D. dating of Donne, but except to establish a point I have not challenged O.E.D. dates.

For convenience, guide words are in modernized spelling as in the *Concordance*.¹ As in the *Concordance*, page and line numbers are from Grierson's later text.² A list of all abbreviations of Donne's titles used herein is appended to this article.

TABLE I.

Table I consists of words which Donne uses earlier than the earliest O.E.D. date. This table includes eight combinations which the O.E.D. lists as subdivisions rather than as main words. It contains one word, *voluminous*, for which the O.E.D. date is the same as Donne's.

The order in Table I is as follows:

- (1) Donne's word in modern spelling with citation (from Grierson's 1929 text) of page, title, and line.
- (2) Quotation from Donne.
- (3) O.E.D. main word followed by comment on date, with O.E.D. illustration.

¹ Combs, Homer Carroll and Sullens, Zay Rusk, *A Concordance to the English Poems of John Donne*, Chicago: Packard and Co., 1940.

² *The Poems of John Donne*, edited by H. J. C. Grierson, Oxford University Press, 1929.

Affidavits: Sat. II 57.

"Of affidavits: words, words, which would teare."

O.E.D. Affidavit. The first O.E.D. reference is to Malynes *Anc. Law Merch.*: "Which by Affidavit must be certified." The date is 1622, nearly thirty years later than Satire II.

Aversely: 106 Eleg. XVIII 92.

"Two purses, and their mouths aversely laid:"

O.E.D. Aversely.

The meaning here is that of O.E.D. 1, "in the reverse or opposite direction." The earliest date given for this meaning is 1651, and the earliest date for the word in any sense is given in a reference to Milton, *Divorce*, as 1643.

Beauteousness: 261 Death 55.

"For from lesse vertue, and lesse beauteousnesse.

The Gentiles fram'd them Gods and Goddesses."

O.E.D. Beauteousness.

The earliest date for this word is 1855, Singleton, Virgil: "Whose brilliance not as yet hath passed away, nor yet its beauteousness."

Carted: 135 Sat. II 73.

"—and more shamelesse farre

Then carted whores,—"

O.E.D. Carted, ppl. a.

The meaning in Donne is exactly that of the O.E.D., i.e., "Carried in a cart; spec. as a punishment." The first O.E.D. reference is dated 1683: Soame and Dryden tr. *Boileau's Art Poetry*, "Thespis—with his carted actors." A reference from Southorne, 1692, has "a carted bawd," and from Swift, 1730, "carted bawds."

Cherishing: 82 Eleg. VIII 38.

"Such cherishing heat her best lov'd part doth hold."

186 to Mr. R.W. 5

"In it is cherishing fyer—"

O.E.D. Cherishing, ppl. a.

The first reference to this word in the O.E.D. is dated 1689: Moyle, *Sea Chyrurg.*, "Let it be applyed warm and cherishing all about the Joynt and part."
A reference to Fielding, *Quixote in Engl.*, 1733, reads, "Come, father-in-law of mine that is to be, what say you to a cherishing cup?"

Complemental: Sat IV 148.

"With his long complementall thankes vexes me."

O.E.D. Complemental

The first O.E.D. entry is 1602, Fulbecke: "—the complemental art of marriage." In Donne's sense O.E.D. 6 quotes B. Jonson 1603: "Thus for the complemental part," The usual date for Sat. IV is 1597.

Constellate: 219 First Anniv. 392.

"What Artist now dares boast that he can bring Heaven hither, or constellate any thing,"

O.E.D. Constellate v.

Under meaning 1 the O.E.D. gives a reference dated 1621, and then gives the above line dated 1631. However, the date of the First Anniversary is 1611, as the O.E.D. regularly recognizes. In this entry there is evidently an error in dating, and Donne's line should be given as the first use. All O.E.D. dates under other meanings are 1643 or later.

Controverted: Sat V 41.

"Into other hands: So controverted lands"

O.E.D. Controverted. The earliest entry is 1605, T. Sparke, *Brotherly Perswas*: "To smooth the controverted changable things." The second citation in O.E.D. is from *Biathanatos*. Satire V is 1598.

Cynthia: 81 Eleg. VIII 22.

"Like the first Chaos, or flat seeming face Of Cynthia, when th' earths shadowes her embrace."

89 Eleg. XII 7.

"Should Cinthia quit thee, Venus, and each starre, It would not forme one thought dark as mine are."

O.E.D. Cynthia.

"A poetic name for the Moon personified as a goddess," is the O.E.D. meaning of the word; the first reference is to Milton, *Penseroso*, 1632, "While Cynthia checks her dragon yoke."

Dildo: 133 Sat. II 32.

"To out-doe Dildoes, and out-usure Jewes."

O.E.D. Dildo.

The first O.E.D. reference is from B. Jonson, *Alch.*, 1610: "Here I find—The seeling fill'd with poisies of the candle: And madame, with a Dildo, writ o' the walls." Another reference refers to a page as a "milk-livered dildoe." The O.E.D. commonly dates Satire II as 1593 (See O.E.D. "Outdrink," "Pulling," "Relic-like," etc.). As noted, the earliest O.E.D. date given for the word *dildo* is seventeen years later.

Distracting: 270 Progresse 46.

"Except my legend be free from the letts Of steepe ambition, sleepe povertie, Spirit-quenching sicknesse, dull captivitie, Distracting businesse,—"

O.E.D. Distracting, ppl. a.

The first O.E.D. reference is dated 1632: Lithgow, *Trav.*, "—the distracting noyse drew aye nearer and nearer us." The date for *Progresse of the Soul*, according to the prefacing *Epistle*, is 1601.

Dyed: 218 First Anniv. 356.

"—summers robe growes Duskie, and like an oft dyed garment showes."

O.E.D. Dyed, ppl. a.

The first reference is to Howell, *Lett.*, 1645: "—no white Cloths but Died."

Enwrapping: 277 Progresse 214.

"With faind calls, his nets, or enwrapping snare,"

O.E.D. Enwrapping, ppl. a.

The first O.E.D. reference is to Browning, *Christm. Eve and Easter Day*, 1850: "See the enwrapping rocky niche." The

second reference is to H. Spencer, *First Princ.*, 1862: "Radiation from the enwrapping cloud."

Examining: 141 Sat. III 28.

"One, to whom, the examining Justice sure would cry,
Sir, by your priesthood tell me what you are."

O.E.D. Examining, ppl. a.

The O.E.D. definition is, "That examines; appointed to examine." The first reference is dated 1783: *Lett. Radcliffe and James*, "The Bishop of Lincoln ordains. Bowerbank acts as examining chaplain."

Fifth monarchy: 259 Death 10.

"Tyrant, in the fift and greatest monarchy,"

O.E.D. Fifth monarchy.

The O.E.D. gives this combination as a main word, and defines it as, "The last of the five great empires referred to in the prophecy of Daniel (Dan. ii. 44), in the 17th c. identified with the millennial reign of Christ predicted in the apocalypse. Also *attrib.*, *esp.* in Fifth-monarchy man,—." The O.E.D. gives several references, all of them *attrib.*, and all of them later than Donne. The earliest is taken from Evelyn, *Diary*, and is dated 1657: "Desperate Zealots, call'd the Fifth-Monarchy-Men."

First hand: 197 Huntington II 81.

"You are at first hand all that's faire and right,
And other good reflects but backe your light."

O.E.D. First hand.

This expression is given as a main word in the O.E.D. A definition under A. adv. phr. *At first hand* exactly suits Donne's sense: "—without intermediate agency—." The adj. use is given also; but the first date given for the adv. phr. is the earliest noted for any use, *i.e.*, 1732.

Fitted: 277 Progresse 226.

"—A female fishes sandie Roe
With the males jell, newly lev'ned was,
For they had intertouch'd as they did passe,
And one of those small bodies, fitted so,

This soule inform'd,—"

O.E.D. Fitted, ppl. a.

The first reference in the O.E.D. is dated 1736: Butler, *Anal.*, "Circumstances peculiarly fitted to be, to them, a state of discipline."

Hovering: 53 Blossome 11.

"And think'st by hovering here to get a part
In a forbidden or forbidding tree,"

O.E.D. Hovering, vbl. sb.

The earliest O.E.D. reference to the word is 1671. The earliest reference in Donne's sense is given under meaning a., De Foe, *Hist. Appar.*, "The hovering or wandering in the air." This entry is dated 1727.

Kid-skin: 286 Progresse 479.

"And up lifts subtly with his russet pawe
Her kidskinne apron—"

O.E.D. Kid-skin.

The earliest reference given by the O.E.D. is 1645, Howell, *Lett.*, "A dozen pair of the best white kidskin Gloves the Royal-Exchange can afford."

Kingsmen: 96 Eleg. XIV 47.

"The much of Privileg'd kingsmen—"

O.E.D. King's man, kingsman.

The first reference is dated 1639. The word was used first to indicate a partisan of the king, and later was used also of a custom-house officer. Donne's use is probably the former, that for which the 1639 reference is given.

Lessened: 226 Harbinger 26.

"And now mak'st proud the better eyes, that they
Can see thee less'ned in thine ayery way;"

O.E.D. Lessened, ppl. a.

The earliest reference given in the O.E.D. is dated 1676. The quotation is from Dryden, *Aureng-z.*, and it exactly fits Donne's sense: "You hold the Glass, but turn the Perspective; And farther off the lessen'd object drive."

Lethean: 297 Holy IX 11.

"—Oh! of thine onely worthy blood,
And my teares, make a heavenly Lethean flood,
And drowne in it my sinnes blacke memorie;"

O.E.D. Lethean, a.

The earliest reference given is that of 1645: Howell, Lett,
"I did not think Suffolk waters had such a lethaeon quality
in them."

Macaroon: 144 Sat. IIII 117.

"—So I sigh, and sweat
To heare this Makeron talke:—"

O.E.D. Macaroon.

The O.E.D. quotes this line as the earliest occurrence of mean-
ing 3, and dates it 1631. It dates the earliest use of the word
in any meaning as 1611. Since O.E.D. ordinarily dates Sat.
IIII 1593, this line should be given as the earliest occurrence of
the word in any sense.

Magellan: 337 God 18.

"*Anyan*, and *Magellan*, and *Gilbraltare*,
All streights, and none but streights, are wayes to them,"

O.E.D. Magellan.

The O.E.D. gives a number of uses of this name. The earliest
is dated 1638: J. Chilmead, *Treat. Globes*, "Our mariners used
to call them Magellanes Clouds." A reference dated 1671
refers, as does Donne in the lines quoted, to the Straits of Ma-
gellan: Ogilby, *Amer.*, "Description of the Magellan Straights."

Magnetic: 214 First Anniv. 221.

"She that had all Magnetique force alone,
To draw, and fasten sundred parts in one;"

O.E.D. Magnetic a. and sb. The earliest reference in the O.E.D.
is dated 1632, and is given under meaning 2. fig.: B. Jonson
(*title*) *The Magnetick Lady*. Under meaning 1 there is an entry
dated 1634: Habington, *Castara*, "Why doth the stubborne iron
prove So gentle to the magnetique stone?" The First Anni-
versary antedates the first O.E.D. reference by twenty-one
years.

Many-angled: 86 Eleg. XI 34.

"Which negligently left unrounded, looke
Like many angled figures, in the book
Of some great Conjuror—"

O.E.D. Many, a. and sb. A. 6. a. *many-angled*.

Many-angled is one of the combinations in this list which are
not given as main words in the O.E.D., but are listed in a
sub-head under the first element in the combination. The
reference given in the O.E.D. is to C. Harvey, *Communion
Table*: "Square, oval, * manyangled, long, or round." The
date is 1640.

Many-coloured: 132 Sat. I 92.

"He heares not mee, but, on the other side
A many-coloured Peacock having spide,
Leaves him and mee;—"

O.E.D. Many, a. and sb. A. 6. *many-coloured*.

Many-coloured is the second of the eight combinations in this
list which are not given as main words in the O.E.D. The
O.E.D. reference is to Johnson, *Drury Lane Prol.*, and is dated
1747: "Each change of * many-colour'd life he drew." As a
second reference the O.E.D. gives under the date 1821, Shelley,
Adonais, "Like a dome of many-coloured glass."

Marriage rings: 58 Jeat Ring 5.

"Marriage rings are not of this stuffe;"

O.E.D. Marriage. 8. *marriage-ring*.

Marriage-ring is one of the eight combinations in this list not
given as a main word in the O.E.D. The reference in the O.E.D.
is dated 1825, and is from J. Neal, *Bro. Jonathan*: "She never
had sich a cold in all her life, as when she left her * marriage-
ring off."

Musk-colour: 130 Sat. I 55.

"But sooner may a cheape whore, who hath beene
Worne by as many severall men in sinne,
As are black feathers, or musk-colour hose,
Name her child's right true father,—"

O.E.D. Musk, sb. 4. attrib. and comb., *musk-colour*. Musk-colour is another of the eight combinations in this list which are not given as main words in the O.E.D. The first reference to the word in the O.E.D. is dated 1654: Whitelocke, *Jrnl. Swed. Emb.*, "A plain suit of—english cloth of * muske-colour." The second reference is dated 1681: Grew, *Musaeum*, "'Tis about two inches long. Of a dark brown or Musk-colour." Other quotations near the same date speak of a "Musk-colour Cloth Coat," and a "Petticoat of Musk-coloured silk."

Outusure: 133 Sat. II 32.

"But these do me no harme, nor they which use
To out-doe Dildoes, and out-usure Jewes;"

O.E.D. Out—, C, II. 18. *out-usure*.

As noted, this word is given under *Out*—rather than as a main word. The O.E.D. illustration of the word is from Pope's rewriting of Donne's satires: 1735, Pope, *Donne Sat.* II 38, "Outusure Jews, or Irishmen outswear."

Owl-like: 134 Sat. II, 65.

"Now like an owlelike watchman, hee must walke"

O.E.D. Owl. 7. *owl-like*.

This combination is given in the O.E.D., as noted, under the main word *owl*. The first reference is to Sylvester, *Maiden's Blush*, dated 1618: "*Owl-like in a cloud involv'd." A second reference is to H. Rogers, *Ess.*, 1844: "The owl-like gravity of thousands of common readers."

Profusely: 211 First Anniv. 109.

"—and profusely blind,
We kill our selves to propagat our kinde."

O.E.D. Profusely.

Donne's meaning probably fits the O.E.D. meaning, *wastefully*. The first use of the word in any sense as given in the O.E.D. is from Burton, *Anat. Mel.* To Rdr.: "At this speech Democritus profusely laughed, (his friends—weeping in the mean time, and lamenting his madness)." The date given is 1621, but since the date of First Anniversary is 1611, Donne's use is ten years earlier.

Reasoning: 181 To Mr T.W. II 4.

"I have given thee, and yet thou art too weake,
Feete, and a reasoning soule and tongue to speake."

O.E.D. Reasoning, ppl. a.

The earliest O.E.D. date under this word is 1665; the reference is to Glanvill, *Def. Van. Dogm.*: "Thus was the reasoning World despoil'd of that Freedom which is the priviledge of Humane Nature." As one of the later references a phrase from Pope's *Hor. Epist.*, 1737, is quoted: "That reas'ning high, immortal Thing, Just less than Jove."

Reclining: 46 Extasie 3.

"A Pregnant banke swell'd up, to rest
The violets reclining head,"

O.E.D. Reclining, ppl. a.

The earliest O.E.D. date for this word is 1668. The quotation is from Moxon, *Mech. Dial.* "Direct Reclining—Planes have their Bases or Horizontal Diameters lying in the Horizontal Diameter of some Azimuth."

Recreated: 186 R.W. IV 14.

"Oh, I was dead; but since thy song new Life did give,
I recreated, even by thy creature, live."

O.E.D. Recreated, ppl. a.²

This participle comes from *Recreate*, v.² meaning "to create anew." The O.E.D. reference is from Pearson, *Creed*, dated 1659: "Where are the recreated 'principalities and powers'?"

Redeeming: 191 Mrs M.H. 17.

"—her warm redeeming hand, which is
A miracle;—"

O.E.D. Redeeming, ppl. a.

The first reference given for this word by the O.E.D. is from Wesley, *Hymns*, dated 1754: "I shall live to prove—The length and breadth—Of thy redeeming love."

Rejoiced: 305 Passion 13.

"Sad and rejoyc'd shee's seen at once, and seen
At almost fiftie, and at scarce fiftene."

O.E.D. Rejoiced, ppl. a.
The first and only reference in the O.E.D. to this ppl. a., which is doubtless of rare use, is dated 1801: tr. *Gabrielli's Mysterious Husb.*, "Mrs. Horton flung her arms round the neck of her still rejoiced husband." The context in Donne's poem shows clearly that *rejoiced* is a ppl. a., modifying the pronoun *she* which follows.

Released: 58 Dissolution 22.

"And so my soule more earnestly releas'd,
Will outstrip hers;—"

O.E.D. Released, ppl. a.

This ppl. a. is from the O.E.D. *Release* v.¹ The first reference is to Cudworth, *Intell. Syst.*, 1678. A second reference, from Mrs. Jameson, *Leg. Monast.*, 1850, refers, as does the line from Donne, to the soul: "St. Benedict—beheld the released soul of his sister—flying towards Heaven."

Re-reveal: 319 Sydney 34.

"And David's Successors, in holy zeale,
In formes of joy and art doe re-reveale
To us so sweetly and sincerely too,"

O.E.D. Re-reveal. v.

The O.E.D. gives no reference to this word earlier than 1830. For that date it quotes Southey in *Corr. w. C. Bowles*: "His dreams were old patriarchal truths, long forgotten, and now re-revealed." A second quotation from the *Forum*, May, 1894—reads, "[The Bible] is now being re-revealed as man's great textbook in psychology."

Reserve: 288 Second Anniv. 29.

"—All have forgot all good,
Forgetting her, the maine reserve of all."

O.E.D. Reserve, sb.

The earliest occurrence of the substantive in any meaning noted in the O.E.D. is 1644, the date given under meaning 3 b., "A place or thing in which something is preserved or stored." The reference is to Digby, *Nat. Bodies*: "How can one imagine

that such iuice should circulate the whole body of an animall,
— and retire to the reserue where it is kept for generation."
A number of other meanings are given, all with dates later than 1644.

Retarded: 278 Progresse 253.

"Pace with her native streame, this fish doth keepe,
And journeyes with her, towards the glassie deepe,
But oft retarded, once with a hidden net"

O.E.D. Retarded, ppl. a.

The first O.E.D. quotation for the ppl. a. is from Crabbe, *Borough*, dated 1810: "The timid girls—Dip the small foot in the retarded brine." A quotation from J. Smith, *Panorama Sci. and Art*, dated 1815, gives a definition of the term *retarded motion*: "Retarded motion is when the velocity continually decreases."

Self-preserving: 276 Progresse 206.

"So jolly, that it can move, this soule is,
The body so free of his kindnesses,
That selfe-preserving it hath now forgot,
And slackneth so the soules, and bodies knot,
Which temperance streightens;—"

Enough of the context is given in the above quotation to show clearly that *self-preserving* is a verbal substantive. However, the O.E.D. does not give any record of this word as a verbal substantive. It does give the ppl. a., with the first date 1669. In this connection it may be noted that the O.E.D. quotes Donne, *Biathanatos*, 1614, for the first use of *self-preservation*.

Self-torment: 98 Eleg. XV 47.

"And after all selfe torment, when he dyes,
May Wolves teare out his heart, Vultures his eyes,"

O.E.D. Self-torment.

The earliest reference in the O.E.D. to this word is dated 1671: Flavel, *Fount. Life*, "Tne Self-revenges, the * Self-torments, which the Damned suffer for this their Folly."

Sin-burdened: 156 Storme 47.

"And as sin-burd'ned soules from graves will creepe,
At the last day, some forth their cabbins peepe:"

O.E.D. Sin sb. 4. a. *Sin-burthened*

The earliest date for this combination, which, as may be noted in the above reference to the O.E.D., is listed under *sin* sb. rather than as a main word, is 1681. The quotation given is from Flavel, *Meth. Grace*: "What joy must it be to a sin-burthened soul to hear the voice of pardon." The expression *sinburthened soul* is the same as Donne's phrase.

Snatching: 316 Litanie 210.

"That snatching cramps of wickednesse
And Apoplexies of fast sin, may die;"

O.E.D. Snatching, ppl. a.

The only O.E.D. reference for the ppl. a. is dated 1828. It is from Scott, *F. M. Perth*: "Those naked, snatching mountaineers, who are ever doing us wrong." The Donnian use is somewhat different in connotation, and it makes a truly Donnian apt expression.

Suspecting: 71 Eleg. I 16.

"O give him many thanks, he'is courteous,
That in suspecting kindly warneth us."

O.E.D. Suspecting vbl. sb.

The only O.E.D. illustration of the verbal substantive is dated 1691: Norris, *Pract. Disc.*, "Not that we think Suspecting to be in itself unlawful."

Teaching: 94 Eleg. XIV 3.

"To peace-teaching Lawyer, Proctor, or brave
Reformed or reduced Captaine, Knave,"

O.E.D. Teaching, ppl. a.

The combination, *peace-teaching*, is not given in the O.E.D. However under *Teaching*, ppl. a. the earliest date given is 1853. The quotation is from J. Cumming, *Foreshadows*: "The great typical and teaching disease." Later quotations contain the phrases, "teaching and medical professions," "a teaching university."

Thinking: 54 Blossome 27.

"A naked thinking heart, that makes no show,
Is to a woman, but a kinde of Ghost;"

O.E.D. Thinking, ppl. a.

Under this head the O.E.D. first quotes Dryden and Lee, *Oedipus*, "A thinking souls is punishment enough." The date is 1678. A number of later illustrations are given.

Undermined: 67 Fall of Wall 1.

"Under an undermin'd and shot-bruis'd wall
A too-bold Captaine perished by the fall,"

O.E.D. Undermined, ppl. a.

Donne's use of the word antedates the examples given in the O.E.D. by more than two hundred years. The first quotation is dated 1844: *P. Parley's Ann*, "The undermined bank of some river."

Unlittered: 231 Sec. Anniv. 165.

"This curded milke, this poore unlittered whelpe
My body, could, beyond escape or helpe,
Infect thee with Originall sinne,—"

O.E.D. Unlittered, ppl. a.

Donne is speaking of the taint of original sin given his soul by his body even before his birth; the word *unlittered* as he uses it has the sense of *still unborn*. The sense in the O.E.D. illustrations is different entirely, as will appear in the quotations given below. The earliest O.E.D. date is 1792: Miss Talbot, *Lett.*, "Comfort yourself when you sit in your littered room, that you can sit in it with an unlittered mind." The next, dated 1855, is from Singleton, *Virgil*, and reads, "He—persevering lies mid flinty stones On an unlittered couch." Under *Littered*, ppl. a. the O.E.D. gives a nonce-use meaning, "That has produced a litter." But there is no record of *littered* meaning born, as there is no record of *unlittered* meaning *unborn*.

Vice-emperor: 212 First Anniv. 161.

"Thus man, this worlds Vice-Emperour, in whom
All faculties, all graces are at home;"

O.E.D. Vice—*vice-emperor*.

This word, as indicated, is given in an O.E.D. list of combinations under *vice*.—The reference given is from Shelley, *Eug. Hills*, dated 1818: "But Death promised—That he would petition for Her to be made * Vice-Emperor."

Voluminous: 153 Coryats 37.

"—when Merchants do unhoop
Voluminous barrels;—"

O.E.D. voluminous, a.

The earliest date given by the O.E.D. for this word is 1611. Two illustrations have this date, one of them from Coryat, *Crudities*, the work to which the poem cited from Donne was one of a group of prefacing poems. Donne's date for this word, 1611, is, therefore, as early as the earliest O.E.D. date. The lines quoted by the O.E.D. under date of 1611 are: Coryat, *Crudities*, "The manifold turnings and windings of the way, like a company of voluminous meanders;" and Speed, *Hist. Gt. Brit.*, "Caesar Baronius, that voluminous Historian." It will be observed that Donne's meaning is not that of either of the above quotations, but is rather that of O.E.D. meaning 5: "Of great volume or size." The earliest illustration of this meaning is dated 1635. Donne's use of the word is therefore as early as any O.E.D. illustration in any sense, and earlier than the O.E.D. illustrations in Donne's sense.

Vouched: 136 Sat. II 101.

"As controverters, in vouch'd Texts, leave out
Shrewd words, which might against them cleare the doubt."
O.E.D. Vouched, ppl. a.

The first use of the word in the O.E.D. is from Shakespeare, *Temp.*, dated 1610: "*Gon.* But the rariety of it is, which is indeed almost beyond credit. *Seb.* As many voucht rarieties are." A later illustration, 1816, from Scott, *Antiq.*, reads: "Aymer de Geraldin—who, by the less vouched, but plausible tradition—of the country is said to have been descended from the Marmor of Clochnaben." The date of Donne's Sat. II, which is regularly accepted in O.E.D. entries as 1593, places Donne's use of the word first.

TABLE II.

Table II consists of words for which the O.E.D. cites Donne as the earliest source.

The order in Table II is as follows:

- (1) Donne's word in modern spelling with citation (from Grierson's 1929 text) of page, title, and line.
- (2) Quotation from Donne.
- (3) O.E.D. main word followed by statement on O.E.D. date and illustration.

Bedwarfed: 212 First Anniv. 154.

"'Tis shrinking, not close weaving that hath thus,
In minde, and body both bedwarfed us."

O.E.D. Bedwarf.

Quotes this line as earliest. 1633. Should be 1611.

Controverters: 136 Sat. II 101.

"As controverters in vouch'd Texts—"

O.E.D. Controverter.

Quotes this line as earliest. 1593.

Cradled: 275 Progresse 165.

"—her cradled child, the moist red eyes
Had never shut,—"

O.E.D. Cradled, a.

Quotes this line as earliest. 1631.

Creatureless: 192 Bedford V 3.

"—when God was above
And creaturelesse at first—"

O.E.D. Creatureless.

Quotes this line as first and only illustration. 1631.

Devicefully: 80 Eleg. VII 10.

"I had not taught thee then, the Alphabet
Of flowers, how they devisefully being set
And bound up, might with speechlesse secrecie

Deliver arrands mutely,—”

O.E.D. Devicefully.

Quotes this line as earliest. 1631.

Disenrol: 177 Bedford IV 63.

“Hee cannot, (that’s, he will not) dis-inroule
Your name;—”

O.E.D. Disenrol (obs. and rare)

Quotes this line as only illustration. 1631.

Ductileness: 104 Eleg. XVIII 12.

“I, when I value gold, may think upon
The ductileness,—”

O.E.D. Ductileness

Quotes Donne’s *Biathanatos* as earliest. 1612. Quotes from a
Donne sermon for a second illustration, 1618.

Elixir-like: 178 Huntingdon I 28.

“Elixir-like, she makes not cleane, but new.”

O.E.D. Elixir-like.

Quotes this line, and also one from Drayton of same date, as
earliest and only illustrations. 1631.

Enamoured: 42 Baite 7.

“And there th’inamor’d fish will stay,”

185 R.W. III 13.

“—As any enamored Patient

His picture to his absent Love hath sent.”

O.E.D. Enamoured, ppl. a.

Quotes first of the above lines as earliest illustration. 1631.

Enjailed: 275 Progresse 177.

“—her firme destiny

Confin’d and enjayld her,—”

O.E.D. Enjail, v.

Quotes this line as earliest. 1631. However, under “En—1,”
the O.E.D. gives *engaoled*, 1593. The O.E.D. seems to consider
enjail and *engaoled* as two different words, as no cross reference
is given. However, a cross reference is given from *gaol* to *jail*.

Enrough: 271 Progresse 52.

“In vaine this sea shall enlarge, or enrough
It selfe;—”

O.E.D. Enrough, v.

Quotes this line as earliest. 1601. (Note date under *enjailed*,
from same poem. 1601 is correct and is ordinarily given for
Progresse of the Soul in O.E.D.)

Ensphered: 229 Sec. Anniv. 78.

“—shee whose eyes ensphear’d
Star-light enough,—”

O.E.D. Ensphere, v.

Quotes this line (under meaning 2b) as earliest in any sense. 1612.

Fallowness: 164 Woodward 3.

“So affects my muse now, a chast follownesse;”

O.E.D. Fallowness.

Quotes this line as earliest. 1631.

Feverously: 80 Eleg. VII 8.

“Desperately hot, or changing feverously.”

O.E.D. Feverous, a. 4. hence feverously adv.

Quotes this line as earliest. 1631.

Fiat: 157 Storme 72.

“—wee, except God say

Another *Fiat*, shall have no more day.”

O.E.D. Fiat.

Quotes (under 2) this line as earliest. 1631.

Flattened: 274 Progresse 140.

“—their round bodies flatned were.”

O.E.D. Flatten, v.

Quotes (under 3. a.) this line as earliest. 1630.

Fragmentary: 229 Sec. Anniv. 82.

“What fragmentary rubbidge this world is”

O.E.D. Fragmentary.

Quotes from Donne, *Lett.* as earliest. 1611. Quotes above line
as next occurrence. 1631. (Should be 1612.)

Gazeteer: 153 Coryats 24.

"As deepe a States-man as a Gazettier."

O.E.D. Gazetteer.

Quotes this line as earliest. 1611.

Huntsmanship: 31 Loves exchange 4.

"—Riming, Huntsmanship, or Play,"

O.E.D. Huntsmanship.

Quotes this line as earliest. 1631.

Hydroptic: 40 Lucies 6.

"—th' hydroptique earth hath drunk,"

75 Eleg. IX 6.

"—by thy Hydroptique father—"

100 Eleg. XVI 42.

"—spungy hydroptique Dutch—"

228 Sec. Anniv. 48.

"And serve thy thirst, with Gods safe-sealing Bowle.

Be thirstie still, and drink still till thou goe

To th' only Health, to be Hydroptique so."

250 Harrington 126.

"—hydroptique avarice,"

294 Holy III 9.

"Th' hydroptique drunkard,—"

O.E.D. Hydroptic.

Quotes from Donne. *Lett.* as earliest. 1631. The date of Sec.

Anniv. is 1612, and that quotation should be given as earliest.

Ideate: 159 Wot. 4.

"—But for these

I could ideate nothing, which could please,"

O.E.D. Ideate, v.

Quotes from Donne, *Pseudo. Mart.* as earliest. 1610.

Imbrotheled: 134 Sat. II 64.

"Worse than imbrothel'd strumpets prostitute."

O.E.D. Imbrotheled. obs. and rare.

Quotes this line as earliest. 1593.

Improvidently: 131 Sat. I 68.

"—He first of all

Improvidently proud, creepes to the wall,"

O.E.D. Improvidently.

Quotes Donne, *Lett.*, as earliest. 1607. The usual O.E.D. dating of Sat. I is 1593; hence this quotation should be given as earliest.

Inter-assured: 45 Vale. mourning 19.

"Inter-assured of the mind,"

O.E.D. Inter—. 1. b. *interassure.*

Quotes this line as the illustration given. 1631.

Inter-bring: 123 Ec. Epith. 171.

"—may you interbring

Daily new joyes,"

O.E.D. Inter—. 1. b. *inter-bring.*

Quotes this line as the only illustration given. 1613.

Intertouched: 277 Progresse 225.

"For they had intertouched as they did passe,"

O.E.D. Inter—. 1. b. *intertouch.*

Quotes this line as the only illustration given. 1631. (Should be 1601).

Interwish: 38 Curse 26.

"What Tyrans, and their subjects interwish,"

O.E.D. Inter—. 1. b. *inter-wish.*

Quotes this line as the only illustration given. 1631.

Lefthandedness: 167 Bedford I 5.

"—although a squint lefthandednesse

Be'ungracious, yet we cannot want that hand,"

O.E.D. Lefthandedness.

Quotes this line as earliest. 1631.

Licensed: 148 Sat. IIII 228.

"Jeasts like a licenc'd foole,—"

O.E.D. Licensed, ppl. a.

Quotes this line as earliest. 1593.

Misdevotion: 56 Relique 13.

"Where mis-devotion doth command,"
241 Sec. Anniv. 511.

"—where mis-devotion frames
A thousand Prayers to Saints, whose very names
The ancient Church knew not,—"
O.E.D. Misdevotion.

Quotes second of the above lines as earliest. 1612.

Mismotion: 250 Harrington 132.

"—as small pocket-clocks, whose every wheele
Doth each mismotion and distemper feele,"
O.E.D. Mis—. 4. *mismotion*.

Quotes this line as earliest. 1631.

Mistressing: 320 Tilman 30.

"As if their day were onely to be spent
In dressing, Mistressing and complement;"
O.E.D. Mistressing, vbl. sb.

Quotes this line as earliest. 1631.

Moschite: 147 Sat. III 199.

"As if the Presence were a Moschite,—"
O.E.D. Moschite. obs. form of Mesquita.

Quotes this line as the only illustration given. 1593.

Night-scouting: 294 Holy III 9.

"—night-scouting thiefe,"
O.E.D. Night, sb. IV. 12. b. *night-scouting*.

Quotes this line as earliest. 1631. Under *scouting*, ppl. a.,
the first date is 1663.

Nothingness: 40 Lucies 15.

"For his art did expresse
A quintessence even from nothingnesse,"
O.E.D. Nothingness.

Quotes this line as earliest. 1631.

Outcursed: 38 Curse 32.

"Nature before hand hath out-cursed mee."

O.E.D. Out—. E. II. 18. *outcursed*.

Quotes this line as only illustration given. 1600.

Outdrink: 133 Sat. II 33.

"To out-drinke the sea, to out-sweare the Letanie;"

O.E.D. Outdrink, b.

Quotes this line as earliest. 1593.

Outflatter: 142 Sat. III 47.

"Out-flatter favorites,—"

O.E.D. Outflatter.

Refers to this line as earliest. 1597. (cf. date under *Moschite*.)

Outlie: 142 Sat. III 47.

"—outlie either

Jovius, or Surlius, or both together."

O.E.D. Outlie, v.²

Quotes this line as earliest. 1597.

Outstreat: 281 Progresse 345.

"—(they did not eate

His flesh, nor suck those oyles, which thence outstreat)"

O.E.D. Outstreat.

Quotes this line as earliest. 1631.

Overflutters: 276 Progresse 194.

"Already this hot cocke, in bush and tree,

In field and tent, oreflutters his next hen;"

O.E.D. Overflutter, v.

Quotes this line as earliest. 1631.

Pedantic: 11 Sunne Rising 5.

"Sawcy pedantique wretch, goe chide

Late schoole boyes, and sowre prentices,"

O.E.D. Pedantic.

Quotes this line as earliest. 1600.

Pedantry: 235 Sec. Anniv. 291.

"When wilt thou shake off this Pedantry,
Of being taught by sense, and Fantasie?"

O.E.D. Pedantry.

Quotes this line as earliest. 1612. However the O.E.D. quotes Sydney as using the Italian form, *pedanteria* (from which the English form is adapted) in 1581.

Perplexing: 191 Mrs M. H. 13.

"—that perplexing eye
Which equally claimes *love* and *reverence*,"

O.E.D. Perplexing, ppl. a.

Quotes a line from a Donne sermon as earliest. 1631. The poem, is, of course, as early.

Pervious: 247 Harrington 6.

"Thou finde that any way is pervious,
Twixt heav'n and earth,"

314 Litanie 152.

"From being spies, or to spies pervious.
—deliver us."

O.E.D. Pervious.

Quotes the first of the above lines as earliest in meaning 1, 1631, and under l. c. quotes from *Biathanatos*, 1614, the earliest date given for the word in any meaning.

Pieceless: 194 Bedford V 47.

"In those poor types of God (round circles) so
Religions tipes, the peecelesse centers flow," O.E.D. Pieceless,
a. Rare or nonce-word. Quotes this line as earliest. 1631.

Poeticness: 311 Litanie 72.

"—my excesse
In seeking secrets, or Poetiquenesse."

O.E.D. Poeticness.

Quotes this line as its only illustration of the word. 1631.

Prayerless: 173 Bedford III 46.

"Who prayer-lesse labours, or, without this, prays,
Doth but one halfe, that's none;—"

O.E.D. Prayerless.

Quotes this line as earliest. 1631.

Reclused: 118 Eclogue 48.

"So, reclus'd hermits, often times do know
More of heavens glory, then a worldling can."

169 Bedford II 17.

"Widow'd and reclus'd else, her sweets she'enshrines,"
305 Passion 12.

"She sees at once the virgin mother stay
Reclus'd at home, Publique at Golgotha;"

O.E.D. Reclused, ppl. a.

Quotes the first of the above quotations as earliest use of word. 1613.

Recompact: 25 Vale. name 32.

"And recompact my scattered body so."

O.E.D. Recompact v.

Quotes from a Donne sermon as earliest use of the word. 1626. Interestingly enough, Donne in the sermon is speaking of the recompacting of his scattered body at the resurrection, seriously, as he is in this poem speaking in jest of the recompacting of his body.

Reduced: 94 Eleg. XIV 4.

"To peace-teaching Lawyer, Proctor, or brave
Reformed or reduced Captaine, Knave,"

O.E.D. Reduced, ppl. a.

Quotes (under 2) this line as earliest. 1631.

Relic-like: 135 Sat. II 84.

"And barrelling the droppings, and the snuffe,
Of wasting candles, which in thirty yeare
(Relique-like kept) perchance buyes wedding geare;"

O.E.D. Relic. 7. *relic-like*. 1593-1602 (The O.E.D. refers to this line again under *Relicly*).

Repassed: 304 Resurrection 1.

"Sleep sleep old Sun, thou canst not have repast
As yet, the wound thou took'st on friday last;"

O.E.D. Repass, v.²

Quotes this line as only illustration given. 1631.

Reunion: 214 First Anniv. 220.

"She that should all parts to reunion bow,"

O.E.D. Reunion.

Quotes Donne, *Pseudo-Martyr*, as earliest. 1610. Date of First Anniv. is 1611.

Riddlingly: 133 Sat. II 8.

"Though like the Pestilence and old fashion'd love,
Ridlingly it catch men;—"

302 Holy XIX 7.

"As humorous is my contritione

As my prophane Love, as soone forgott:

As riddlingly distemper'd, cold and hott,"

O.E.D. Riddlingly.

Quotes the first of the above quotations as earliest use of the word. 1593.

Roomful: 281 Progresse 333.

"Now in a roomfull house this Soule doth float,"

O.E.D. Roomful, a.

Quotes this line as the first occurrence of this word. 1601.

This is much earlier than the first date (1710) for the substantive *Roomful*.

Self-accuser: 68 Title of an epigram.

O.E.D. Self-accuser.

Gives this title as the earliest occurrence of the word. 1631.

Self-life: 307 Goodfriday 17.

"Who sees Gods face, that is selfe life, must dye;"

Self-life's: 291 Corona V 8.

"Measuring selfe-lifes infinity to a span,"

O.E.D. Self-life.

Quotes the first of the above quotations as earliest use of the word. 1631.

Sesqui-superlative: 152 Coryats 2.

"Oh to what height will love of greatnesse drive,
Thy leavened spirit, *Sesqui-superlative*?"

O.E.D. Sesqui—. 1. d. *Sesqui-superlative*. Quotes this line as earliest. 1611.

Specific: 171 Herbert 27.

"For, God no such specifique poyson hath
As kills we know not how;—"

O.E.D. Specific.

Quotes this line as earliest. 1631.

Spied: 148 Sat. IIII 237.

"I shooke like a spyed Spie.—"

O.E.D. Spied. ppl. a.

Quotes this line as the earliest. 1597. Both later O.E.D. illustrations of this word (1637 and 1829) contain exactly Donne's expression, *i.e. spied spy*.

Subliming: 27 Vale. booke 13.

"To all whom loves subliming fire invades,"

O.E.D. Subliming, ppl. a.

Quotes this line as earliest. 1631.

Superscribing: 26 Vale. name 57.

"In superscribing, this name flow.

Into thy fancy, from the pane."

O.E.D. Superscribing, vbl. sb.

Quotes this line as earliest. 1631.

Through-light: 223 Fun. Eleg. 61.

"'Twas but a through-light scarfe, her minde t'inroule;"

O.E.D. Through-light.

Quotes Donne, *Epistle to Progresse of the Soul* as earliest use of this word. 1601. The line quoted above is the second O.E.D. illustration of the word. 1612. In connection with *through-light*, it is of interest to note the case of *through-shine*, a word of similar use and meaning. Donne's uses of the word occur in 24 Vale. name 8. and 193 Belford V 27. The O.E.D. gives the adjective

through-shine, and gives a reference dated 1000, Aelfric. *Voc.*, in Wr. Wülcker (a definition only): "*Specularis*, thurchscyne stan." The next reference given is the line cited above from Bedford V, dated 1631. Hence this word which one would guess to be Donnian was used six hundred years earlier.

Unconcerning: 235 Sec. Anniv. 285.

"And yet one watches, starves, freeses, and sweats,
To know but Catechismes and Alphabets
Of unconcerning things, matters of fact;"
O.E.D. Unconcerning, ppl. a.
Quotes this line as earliest. 1612.

Unfettered: 275 Progresse 171.

"To an unfettered soules quick nimble hast
Are falling stars, and hearts thoughts, but slow pac'd:"
O.E.D. Unfettered, ppl. a.
Quotes this line as earliest. 1601.

Ungrudged: 303 Crosse 31.

"For when that Crosse ungrudg'd, unto you stickes,
Then you are to your selfe, a Crucifixe."
O.E.D. Ungrudged, ppl. a.
Quotes this line as earliest. 1631.

Ungrudgingly: 88 Eleg. XI 67.

"Receive from him that doome ungrudgingly,"
O.E.D. Ungrudgingly.
Quotes this line as earliest. 1631.

Unhoop: 153 Coryats 36.

"—when Merchants do unhoope
Voluminous barrels;—"
O.E.D. Quotes this line as earliest. 1611.

Unimportuned: 200 Lady Carey 23.

"—who ever ran
To danger unimportun'd, he was than
No better than a *sanguine* Vertuous man."

O.E.D. Unimportuned, ppl. a.
Quotes this line as earliest. ?1611-2.

Unobnoxious: 255 Marckham 35.

"So, unobnoxious now, she' hath buried both;"
O.E.D. Unobnoxious.
Quotes this line as earliest. ?1609.

Vicariate: 253 Harrgton 210.

"And to deliver up to God that state,
Of which he gave thee the vicariate,"
O.E.B. Vicariate, sb.
Quotes from Donne, *Pseudo-martyr* as earliest. 1610. Quotes
the above line from Harrington as second in meaning 1. ?1614.

Vice-nature: 48 Love's deitie 6.

"And that vice-nature, custome, lets it be;"
O.E.D. Vice—. *vice-nature*.
Quotes this line as earliest. 1631.

Vivary: 270 Progresse 24.

"—that cage and vivarie
Of fowles, and beasts,—"
O.E.D. Vivary.
Quotes this line as earliest. 1601.

Weedless: 210 First Anniv. 82.

"For all assum'd unto this dignitie,
So many weedlesse Paradises bee,"
O.E.D. Weedless.
Quotes this line as earliest. 1611.

Windowy: 42 Baite 20.

"Or treacherously poore fish beset,
With strangling snare or windowie net:"
O.E.D. Windowy.
Quotes this line as earliest. 1631.

Winter-seeming: 36 Alchymie 12.

"But get a winter-seeming summers night."
O.E.D. Winter, sb.¹ 4. *winter-seeming*.
Quotes this line as earliest use of this combination. 1631.

Unperplex: 47 Extasie 29.

"This Extasie doth unperplex
(We said) and tell us what we love,"

O.E.D. Unperplex, v.

Quotes this line as earliest. 1631.

TABLE III.

Table III consists of a small number of combinations in Donne which the O.E.D. does not record. The O.E.D. does not profess to give all combinations.

The order in Table III is as follows:

(1) Donne's combination with citation (from Grierson's 1929 text) of page, title, and line.

(2) Quotation from Donne.

Basket-chair: 71 Eleg. I 22.

"Sits downe, and snorts, cag'd in his basket chaire",

Cellar-gulf: 152 Coryats 6.

"A Cellar gulfe, where one might saile to hell"

Drugtongue: 142 Sat. IIII 41.

"—Pedants motley tongue, souldiers bumbast,
Mountebankes drugtongue,—"

Eight-foot-high: 76 Eleg. IV 31. Attributive use.

"The grim eight-foot-high iron-bound serving-man"

Home-meats: 144 Sat. IIII 41.

"He with home-meats tries me; I belch, spue, spit,"

Intergraft: 46 Extasie 9.

"So to'intergraft our hands, as yet"

Interinanimates: 47 Extasie 42.

"Interinanimates two soules,"

Mother-nose: 153 Coryats 20.

"To be farre greater then the Mother-nose?"

Nose-born: 153 Coryats 19.

"A prosperous nose-borne wenne, which sometimes growes"

Outcrept: 276 Progresse 181.

"Outcrept a sparrow, this soules moving Inne,"

Outendure: 27 Vale. booke 5.

"How thine may out-endure"

Outpulled: 87 Eleg. XI 45.

"Having by subtle fire a soule out-pull'd;"

Outwash: 24 Vale. name 15.

"The showers and tempests can outwash."

Overblest: 123 Ec. Epith. 182.

"But you are over-blest. Plenty this day"

Overswear: 99 Eleg. XVI 11.

"Here I unswear, and overswear them thus"

Peace-teach: 94 Eleg. XIV 3.

See Teaching, Table I.

Pocket-clocks: 250 Harrington 131.

"Though as small pocket-clocks, whose every wheele"

Under *Clock* the O.E.D. quotes Walton, who is speaking of Donne,

"That striking clock which he had long worn in his pocket."

Prester Jack: 153 Coryats 26.

"Talke of Will. Conquerour, and Prester Jack."

O.E.D. gives Prester John, but not Prester Jack.

Queens man Sat. IV 235.

"No token of worth, both Queenes man, and fine"

See Kingsmen, Table I.

- Sea-discoverers: 7 Good-morrow 12.
 "Let sea-discoverers to new worlds have gone,"
- Sea-jails: 159 Calme 37.
 "The crawling Gallies, Sea-goales, finny chips,"
- Self-despising: 303 Crosse 38.
 "So may a selfe-dispising, get selfe-love,"
- Self-fixed: 306 Passion 25.
 "As by the selfe-fix'd Pole wee never doe"
- Self-tickling: 294 Holy III 10.
 "The itchy Lecher, and selfe tickling proud"
- She-cherubin: 309 Litanie 38.
 "Whose flesh redeem'd us; That she-Cherubin,"
- She-intelligence: 246 Henry 90.
 "That she-Intelligence which mov'd this spheare,"
- Shot-bruised: 67 Fall of Wall 1.
 "Vnder an undermin'd, and shot-bruis'd wall"
- Sigh-tempests: 44 Vale. mourning 6.
 "No teare-floods, nor sigh-tempests move,"
- Slack-sinewed: 158 Calme 34.
 "Or like slacke sinew'd Sampsonhis haire off,"
- Spirit-quenching: 270 Progresse 45.
 "Spirit-quenching sicknesse, dull captivitie,"
- Steel-beaked: 281 Progresse 351.
 "The flaile-finn'd Thresher, and steel-beak'd Sowrd-fish"
- Summer-way: 196 Huntington II 62.
 "And journeys not till it finde summer-way."
- Three-personed: 299 Holy XIV 1.
 "Batter my heart, three person'd God; for, you"

- Through-vain: 286 Progresse 473.
 "This Ape, though else through-vaine, in this was wise,"
- Too-bold: 67 Fall of Wall 2. Attributive use.
 "A too-bold Captaine perish'd by the fall,"
- Too-high-stretched: 157 Storme 56. Attributive use.
 "Snapping, like too-high-stretched treble strings."
- Up-props: 283 Progresse 386:
 "Himselfe he up-props, on himselfe relies,"
- Vice-covering: 164 Woodward 18.
 "Want, which want not Vice-covering discretion."
- Wedding gear: 135 Sat. II 84.
 "(Relique-like kept) perchance buyes wedding geare;"
 O.E.D. gives Wedding dress, Wedding gown, Wedding clothes.
 and Wedding coat, but not Wedding gear.
- Winter-faces: 84 Eleg. IX 37.
 "But name not Winter-faces, whose skin's slacke;"
- Wit-pirates: 154 Coryats 65. See Pirates. Table IV.
 "Nor shall wit-pirates hope to finde thee lye"

TABLE IV.

Table IV consists of meanings which Donne uses earlier than their earliest O.E.D. date.

The order in Table IV is as follows:

- (1) Donne's word in modern spelling with citation (from Grierson's 1929 text) of page, title, and line.
- (2) Quotation from Donne.
- (3) O.E.D. main word with citation of the subdivision which fits the particular sense in which Donne uses the word.
- (4) O.E.D. earliest date in this particular sense.

- Academy: 312 Litanie 109.
 "Thy sacred Academie above"
 O.E.D. Academy. 6. 16
 1691.
- Adhere: 313 Litanie 115.
 "Or mis-said, wee to that may not adhere;"
 O.E.D. Adhere, v. 3.
 1656.
- Agents: 175 Bedford IV 18.
 "New spirits: for, strong agents with the same"
 O.E.D. Agent, ppl. a. and sb. B. 3.
 1756.
- Aguish: 200 Lady Carey 34.
 Vertue'is but aguish, when 'tis severall,"
 316 Litanie 209.
 "This intermitting aguish Pietie;"
 O.E.D. Aguish. 4. fig.
 1633.
- Allow: 122 Ec. Epith. 141.
 "Thou in first rising should'st allow for it."
 O.E.D. Allow, v. 16.
 1663.
- Ambrosial: 105 Eleg. XVIII 52.
 "(Not faynte Canaries, but Ambrosiall)"
 O.E.D. Ambrosial. C.
 1667. (See Grierson's note, Edition of 1912, II 89,
- Anagram: 72 Eleg. II 16.
 "She hath yet an anagram of a good face"
 O.E.D. Anagram 2 loosely or fig.
 1634.
- Attack: 166 H.W. 11.
 "Ere sicknesses attack, yong death is best,"
 O.E.D. Attack, v. 5.
 1677.

- Autumnal: 83 Eleg. IX 2.
 "As I have seen in one Autumnall face."
 O.E.D. Autumnal. 3. fig.
 1656.
- Balmy: 218 First Anniv. 382.
 "In the due birth time, downe the balmy showre;"
 O.E.D. Balmy. 5.
 1704.
- Bedded: 42 Baite 22.
 "The bedded fish in banks out-wrest,"
 O.E.D. Bedded, ppl. a.
 1653. (It is actually this line from Donne which is here quoted by the O.E.D., but the O.E.D. quotes it from Walton, *Angler*, and ascribes it to Walton under the above date).
- Bigamy: 188 B.B. 21.
 "That I can take no new in Bigamye,"
 O.E.D. Bigamy. l. b. fig. or loosely.
 1635. (First ill. of fig. use, 1658.)
- Bring back: 212 First Anniv. 157.
 "To bring our selves to nothing backe; and wee"
 O.E.D. Bring. 14. Bring back.
 1662.
- Canaries: 105 Eleg. XVIII 52.
 "(Not faynte Canaries, but Ambrosiall)"
 O.E.D. Canary. a.
 1854. (See Grierson's note. Edition of 1912, II, 89.)
- Capacity: 252 Harrington 189.
 "And so in that capacitie remove"
 O.E.D. Capacity. 9.
 1649.
- Carcass: 222 Fun. Eleg. 14.
 "Those carcasse verses, whose soule is not shee."
 O.E.D. Carcass, sb. 4. attrib.

1612. (Date of Fun. Eleg. is 1611. See Grierson, Edition of of 1912, II, 178).

Christian (Most Christian): 86 Eleg. XI 27.

"And howsoe'r French Kings most Christian be,"

O.E.D. Christian, a. and sb. A. 1. b.

1742.

Church and State: 247 Harrington 28.

"Through all, both Church and State, in seeing thee;

O.E.D. Church, sb. 18.

1732.

Clime: 168 Bedford II 7.

"Therefore at Court, which is not vertues clime,"

O.E.D. Clime. 2. b. fig.

1667.

Clothes: 124 Ec. Epith. 211.

"These clothes, their bodies, never yet had seene ;"

192 Mrs M.H. 31.

"And since they're but her cloathes, thou shalt not erre",

O.E.D. Clothes, sb. pl. 1. fig.

1655.

Colossus: 274 Progresse 153.

"A young Colossus there hee stands upright,"

O.E.D. Colossus. 1. fig., or, 2. transf. and fig.

1632 or 1794.

Complains: 256 Marckham 41.

"Of what small spots pure white complains ! Alas,"

O.E.D. Complain, v. III. 9. transf. and fig.

1697. (No illustration in the O.E.D. exactly conforms to Donne's meaning, but the word is placed here rather than in Table VI because the O.E.D. does provide for *fig.* and *transf.* use.

Confess: 100 Eleg. XVI 48.

"Nor let thy lookes our long hid love confesse,"

147 Sat. III 201.

"Making them confesse not only mortall"

O.E.D. Confess. 5. fig.

1646.

Cramped: 212 First Anniv. 152.

"And as our bodies, so our mindes are cramped:"

O.E.D. Cramp, v. 5. b. fig.

1645.

Cramps: 316 Litanie 210.

"That snatching cramps of wickednesse"

O.E.D. Cramp, sb.² C. fig.

1646.

Creature: 291 Corona V. 7.

"Whose creature Fate is, now prescribe a Fate,"

O.E.D. Creature. 5. fig.

1704.

Creatures: 110 Sapho 7.

"Thoughts, my mindes creatures, often are with thee

O.E.D. Creature. 4. fig.

1651.

Disheveled: 202 Salisbury 5.

"That his disshevel'd beames and scattered fires"

O.E.D. Disheveled, ppl. a. 3. transf.

1647.

Distance: 195 Huntington II 14.

"These (Madame) that without your distance lie,"

O.E.D. Distance, sb. 7.

1655. (It is difficult to say whether the above O.E.D. subdivision exactly corresponds to Donne's meaning, or whether this word should be listed in Table VI.)

Dive: 137 Sat. III 20

"Dar'st thou dive seas, and dungeons of the earth?"

O.E.D. Dive v. 7

1615.

- Diversions: 163 *Goodyere* 24.
 "Are those diversions there, which here abound."
 O.E.D. *Diversion*. 4. b.
 1648.
- Drinking: 131 *Sat.* I 88
 "Th'Indians, in drinking his Tobacco well"
 O.E.D. *Drink* v.¹ 5.
 1598. The date of *Sat.* I is presumably 1594. The O.E.D. quotation from B. Jonson has exactly Donne's meaning, now obsolete, to draw in or inhale.
- Eccentric: 215 *Frist Anniv.* 255.
 "Men to finde out so many Eccentrique parts,"
 O.E.D. *Eccentric*. a. 5.
 1642.
- Edifice: 169 *Bedford II* 34.
 "But that I may survay the edifice."
 O.E.D. *Edifice*. 1. b. transf. and fig.
 1711.
- Edition: 236 *Sec. Anniv.* 309.
 "Are but a new, and worse edition"
 O.E.D. *Edition*. 3. b. fig.
 1828.
- Elegiac: 183 *R.W.* 10.
 "Vpon her tender Elegiaque string?"
 O.E.D. *Elegiac*, a. and. sb. A. 2.
 1644. See also ill. from *Gay*, 1720.
- Elixir: 40 *Lucies* 29.
 "Of the first nothing, the Elixer grown;"
 O.E.D. *Elixir*, sb. 3. b. transf. and fig.
 1638. (See Grierson's note, *Edition of 1912*, II, 38.)
- Elixir: 255 *Marckham* 28.
 "Make and name then, th'Elixar of this All."
 O.E.D. *Elixir*, sb. 1. b. transf. and fig.
 1635.

- Else: 99 *Eleg.* XVI 19.
 "Thy (else Almighty) beautie cannot move"
 297 *Holy IX* 2.
 "Whose fruit threw death on else immortall us,"
 O.E.D. *Else*, adv. 4. d.
 1800-24.
- Embalm: 228 *Sec. Anniv.* 39.
 "And so, though not revive, embalme and spice"
- Embalms: 175 *Bedford IV* 13.
 "Verse embalmes vertue; and Tombs, or Thrones of rimes,"
 199 *Bedford VI* 6.
 "In mee, embalmes mee, that I doe not rot."
 O.E.D. *Embalm*, v. 3. fig.
 1675.
- Enchain: 184 *C. B.* 1.
 "Thy friend, whom thy deserts to thee enchaine,"
 O.E.D. *Enchain*, v. 2. fig. b.
 1658.
- Enfold: 169 *Bedford II* 45.
 "What walls of tender christall her enfold,"
 O.E.D. *Enfold*, v.¹ 1. b.
 1647.
- Engaged: 284 *Progresse* 421.
 "He hath engag'd her; his, she wholly bides;"
 O.E.D. *Engage*, v. 9.
 1697.
- Engines: 173 *Bedford III* 43.
 "In none but us, are such mixt engines found,"
 O.E.D. *Engine*, sb. 7. b. transf. and fig.
 1633. See also ill. dated 1667.
- Enough: 23 *Anniversarie* 14.
 "(Who Prince enough in one another bee,)"
 85 *Eleg.* X 22.
 "Alas, true joyes at best are dreame enough;"

O.E.D. Enough, a. sb. and adv. B. 1. b.
1711.

Epitaph: 40 Lucies 9.

"Compar'd with mee, who am their Epitaph."
62 Paradox 18.

"Mine Epitaph and Tombe."

O.E.D. Epitaph, sb. 1. b.
1847.

Equal: 198 Huntington II 117.

"There is an equall distance from her eye,"

O.E.D. Equal, a. and sb. 3.

1674. This may not represent the exact meaning. Possibly this word should be in Table VI.

Eternally: 336 Jeremy 385.

"Why should'st thou forget us eternally?"

O.E.D. Eternally, adv. 2. b., hyperbolically.
1664.

Expansion: 45 Vale. mourning 23.

"A breach, but an expansion"

232 Sec. Anniv. 180.

"Thou hast thy' expansion now, and libertie;"

O.E.D. Expansion. 4. b.

1682 or 1. 1646 This word narrowly misses belonging to Table I. All dates given for all meanings are later than Donne's, with the exception of the first under 2, and this entry is merely the word as a marginal note in the Bible, 1611. The date of Donne's use in the Second Anniversary is 1612.

Faint: 195 Huntington II 25.

"Else from his slipperie soule with a faint groane,"

O.E.D. Faint, a. 5. a. Of light, sound, and odour.
1660.

Fainter: 322 Germany 26.

"On whom those fainter beames of love did fall;"

See *Faint* above.

Fair: 12 Indifferent 1.

"I can love both faire and browne,"

O.E.D. Fair, a. and sb.² B. 3.
1771.

False-conceptions: 219 First Anniv. 386.

"And false-conceptions fill the generall wombes;"

O.E.D. False, a. adv. sb. III. 15. d.
1662.

Feather-bed: 113 Epith. 12.

"And meets his wife, which brings her feather-bed"

O.E.D. Feather-bed. 1. fig.
1837.

Fellow worms: 229 Sec. Anniv. 59.

"Then those thy fellow wormes doe thinke upon"

O.E.D. Fellow, sb. II, 11. a. Fellow-worm.
1689.

Fifty: 213 First Anniv. 204.

"Like sonnes of women after fiftie bee."

305 Passion 14.

"At almost fiftie, and at scarce fiteene."

O.E.D. Fifty, a. and sb. B. 2.
1714.

Finny: 277 Progresse 228.

"It selfe with finnie bares, which she did fit:"

O.E.D. Finny, a.¹ 2.
1648.

First-built: 232 Sec. Anniv. 172.

"So fowly as our Soules in their first-built Cels."

O.E.D. First, a. (sb.) and adv. C. 1. First-built.
1887.

Fix: 176 Bedford IV 46.

"Yet he, as hee bounds seas, will fixe your houres,"

O.E.D. Fix, v. 12.
1660.

Fleet: 119 Eclogue 57.

"In the East-Indian fleet, because thou hast"

Fleets: 198 Huntington II 115.

"Though far removed Northerne fleets scarce finde"

O.E.D. Fleet, sb.² 1. C.

1697.

Fluid: 238 Sec. Anniv. 393.

"You are both fluid, chang'd since yesterday;"

248 Harrington 43.

"For fluid vertue cannot be look'd on,"

O.E.D. Fluid, a. and sb. A. 1. b. fig. and of non-physical things,
1642.

Follow: 280 Progresse 299.

"The fish I follow, and keepe no calender"

O.E.D. Follow, v. 11.

1697.

Fountain: 197 Huntington II 93.

"So that no fountaine good there is, doth grow"

O.E.D. Fountain. 6. attrib.

1645.

Free: 145 Sat. IV 136

"Guilty, and he free: Therefore I did shew."

O.E.D. Free a II 7.

1602. Sat. IV is presumably 1597.

Fruit-trenchers: 163 Goodyere 44.

"And Tables, or fruit-trenchers teach as much;"

O.E.D. Fruit, sb. 9. Fruit-trencher.

1642. It may be noted that both in Donne and in the O.E.D. quotation from Milton there is an implied symbolism of stupidity in the word.

Funeral: 211 First Anniv. 105.

"For that first marriage was our funerall:"

O.E.D. Funeral, a. and sb. B. 1. fig.

1885.

Funeral: 255 Marckham 10.

"Take all a brackish tast, and Funerall,"

O.E.D. Funeral, a. and sb. A. 2. Funereal.

1651.

Gainful: 298 Holy XI 12.

"But to supplant, and with gainfull intent:"

O.E.D. Gainful. 2.

1870. See especially second ill.

Galleys: 159 Calm 37.

"The crawling Gallies, Sea-goales, finny chips,"

O.E.D. Galley, sb. 1. transf. and fig.

1649.

Gamesters: 150 Sat. V 39

"All demands, fees, and duties, gamsters, anon"

O.E.D. 3 fig.

1645. The gamesters in this sentence are the "gamblers" who take the poor chance of gaining justice by bringing a suit at law.

Gangrened: 263 Hamylton 18.

"Gangreend all Orders here; all lost a limbe."

O.E.D. Gangrene, v. 2. trans. fig.

1803.

Get: 46 Extasie 11.

"And pictures in our eyes to get"

303 Crosse 38.

"So many a selfe-dispising, get selfe-love,"

O.E.D. Get. III. 26. fig.

1691.

Get: 165 Woot. 4.

"Yet, as to'get stomachs, we walke up and downe,"

O.E.D. Get. II, 12. c.

1682.

Glazed: 75 Eleg. IV 7.

"Though he had wont to search with glazed eyes,"

O.E.D. Glazed, ppl. a. 3. b. Of the eye.

1735.

Glow: 90 Eleg. XII 37.

"And made'st us sigh and glow, and pant, and burn"

Glowed: 96 Eleg. XIV 58.

"To get him off from what I glowed to heare,"

O.E.D. Glow, v.¹ 6.

1649.

Got: 183 R.W. II 11.

"Write then, that my griefes which thine got may bee"

See Get (1) above.

Groan: 123 Ec. Epith. 184.

"The tables groane, as though this feast"

O.E.D. Groan, v. 4. b.

1697. Donne's exact expression, "The tables groan," is found in a quotation dated 1764.

Grogram: 143 Sat. IIII 86.

"Your only wearing is your Grogaram."

O.E.D. Grogram. 2.

1633.

Harmonious: 322 Germany 18.

"The amorousnesse of an harmonious Soule,"

O.E.D. Harmonious. 1.

1638.

Heaven: 28 Vale. booke 35.

"For, though minde be the heaven, where love doth sit,"

O.E.D. Heaven, sb. 5. e. transf. and fig.

1810.

Heaven: 310 Litanie 41.

"Whose wombe was a strange heav'n, for there"

O.E.D. Heaven, sb. 5.

A transf. use in this sense is not given by O.E.D. However, cf. Heaven, above. This use is in the sense of heaven as the abode of God.

Hemispheres: 7 Good-morrow. 17.

"Where can we finde two better hemispheares"

O.E.D. Hemisphere. 4.

1706. Donne's use is a transf. of this meaning.

Hermaphrodite: 321 Tilman 54.

"And make thee now a blest Hermaphrodite."

Hermaphrodites: 126 Epith. Linc. 30.

Of study and play made strange Hermaphrodites,

O.E.D. Hermaphrodite. 4. fig.

1659.

High: 258 Boulstred 37.

"She was more stories high: hopelesse to come"

O.E.D. High, a. and sb.² A. 3. b.

1662.

Hive: 64 Token 3.

"Send me some honey to make sweet my hive,"

185 E.G. 20.

"Thy garden, make thy hive and warehouse this."

O.E.D. Hive, sb. 2. fig.

187 B.B. 2.

"Yet satisfy'd? Is not thy braines rich hive"

1633.

Huffing: 146 Sat. IV 164

"To th'huffing braggart, puft Nobility?"

O.E.D. Huffing ppl. a. 2.

1602.

Hungry: 88 Eleg. XI 81.

"The Mother in the hungry grave doth lay,"

O.E.D. Hungry. 5. transf. and fig. b. of things.

1650.

Immaculate: Sat. IV 207

"So in immaculate clothes, and Symetrie"

O.E.D. Immaculate a. 3.

1797.

Incessant: 328 Jeremy 160.

"No rest, but let thine eye incessant be."

O.E.D. Incessant. l. b.

1749.

Inmate: 208 First Anniv. 6.

"May lodge an In-mate soule, but 'tis not his."

O.E.D. Inmate, sb. (a.) B.

1630. Date of First Anniv., 1611.

Innocent: 45 Vale. mourning 12.

"Though greater farre, is innocent."

O.E.D. Innocent, a. and sb. 5.

1662.

Install: 270 Progresse 26.

"Us, and our latest nephewes did install"

1647.

Invite: 316 Litanie 220.

"Our praise, nor others dispraise so invite;"

O.E.D. Invite, v. 1. e.

1650.

Iron-bound: 76 Eleg. IV 31.

"The grim eight-foot-high iron-bound serving-man"

O.E.D. Iron-bound. 3. fig.

1807.

Just: 9 Woman's constancy 5.

"We are not just those persons, which we were?"

O.E.D. Just, adv. 1. h. Not just.

1719.

Labyrinth: 134 Sat. II 58.

"The tender labyrinth of a soft maids eare,"

O.E.D. Labyrinth, sb. 3.

1696. Possibly the meaning is that of 2. transf.

1615. In either case the date of Sat. II as commonly given in the O.E.D. is earlier.

Labyrinths: 235 Sec. Anniv. 297.

"Nor heare through Labyrinths of eares, nor learne"

316 Litanie 218.

"And rectifie those Labyrinths aright;"

See Labyrinth.

Laity: 44 Vale. mourning 8.

"To tell the layetie our love."

O.E.D. Laity. 3.

1832. This is the O.E.D. date given for the first ill. involving an extended use of the word beyond the strict sense, "not in orders." Donne's use is perhaps rather a transf. use of 2.

Lamentable: 82 Eleg. VIII 32.

"Such is thy tann'd skins lamentable state."

O.E.D. Lamentable. 2. b.

1699.

Languish: 158 Calme 35.

"Languish our ships. Now, as a Miriade"

304 Resurrection 7.

"And made the darke fires languish in that vale,"

O.E.D. Languish, v. 1. fig.

1652-62.

Languished: 208 First Anniv. 11.

"This World, in that great earthquake languished;"

See Languish.

Languishes: 251 Harrington 135.

"Expires, or languishes, whose pulse, flye,"

See Languish.

Leave: 111 Sapho 42.

"Then fishes leave in streames, or Birds in aire,"
O.E.D. Leave, v. I. 1. b.
1756.

Leaves: 255 Marckham 19.

"And leaves embroder'd workes upon the sand,"
See Leave.

Less: 202 Salisbury 26.

"So much as to accuse, must [*sic*] lesse mend it,"
240 Sec. Anniv. 450.
"As no chance could distract, much lesse destroy;"
O.E.D. Less, a. (sb.) adv. and conj. B. 2.
1632. First ill. of the complete expression *much less* in this sense
1671.

Lion: 181 T.W. I 32.

"All the worlds Lyon, though I be thy Ape."
O.E.D. Lion. 4. b.
1715.

Live: 42 Baite 9.

"When thou wilt swimme in that live bath,"
O.E.D. Live, a. 2. a.
1647.

Lone: 271 Progresse 54.

"And shall, in sad lone wayes a lively spright,"
275 Progresse 158.
"So, of a lone unhaunted place possest,"
O.E.D. Lone. 4.
1712-14.

Loud: 76 Eleg. IV 41.

"A loud perfume, which at my entrance cryed"
O.E.D. Loud, a. 3.
1641.

Lungs: 158 Calme 19.

"Earths hollownesses, which the worlds lungs are,"
O.E.D. Lung. 1. b. transf. and fig.
1651.

Lyric: 113 Epith. Eliz. 6.

"The Lirique Larke, and the grave whispering Dove,"
O.E.D. Lyric, a. and sb. A. 2.
1814. Exactly Donne's expression, *i.e.*, *lyric lark*.

Magdalen: 56 Relique 17.

"Thou shalt be a Mary Magdalen, and I"
264 Hamylton 42.
"Wish him a David, her a Magdalen."
O.E.D. Magdalen. 2.
1697.

Magnify: 321 Tilman 46.

"A new-found Starre, their Opticks magnifie,"
O.E.D. Magnify. 4. Pun on this and early sense.
1665.

Mandrake: 8 Song 2.

"Get with child a mandrake roote,"
O.E.D. Mandrake. 4. attrib. mandrake-root.
1753.

Manly: 269 Progresse 6.

"From infant morne, through manly noone I draw."
O.E.D. Manly, a. 2. c. transf. and fig.
1697.

Marshal: 165 Woot. 12.

"As in'the Courts Squadron to marshall their state:"
O.E.D. Marshal, v. II. 4. b. transf. and fig.
1698.

Martyrs: 88. Eleg. XI 82.

"Vnto the fire these Martyrs I betray."
O.E.D. Martyr, sb. 1. transf.
1666.

Masculine: 82 Eleg. VIII 35.

"Then like the Chymicks masculine equall fire,"

O.E.D. Masculine, a. and sb. 5. b.

1637.

Mass: 92 Eleg. XII 88.

"The world enjoyes in Mass, and so we may."

O.E.D. Mass, sb.² 7. a. *In mass.*

1798.

Materials: 58 Dissolution 11.

"Which my materialls bee,"

200 Lady Carey 15.

"They are your materials, not your ornament."

221 Fun. Eleg. 7.

"And so is all to her materials,"

O.E.D. Material, a. and sb. B. 2. b.

1642.

Mechanic: 143 Sat IV 81.

"He smack'd, and cry'd, He's base, Mechanique, coarse,"

O.E.D. Mechanic a. and sb. A adj. 3

1599. The date of Sat. IV is presumably 1597.

Microcosm: 214 First Anniv. 236.

"As suburbs, or the Microcosme of her,"

O.E.D. Microcosm. 2. c.

1808.

Midday: 240 Sec. Anniv. 463.

"Whose twilights were more cleare, then our mid-day;"

O.E.D. Midday. 1. fig.

1837-9.

Mills: 150 Sat. V 23.

"They are the mills which grinde you, yet you are"

O.E.D. Mill., sb.¹ 2. fig.

1633.

Morn: 269 Progresse 6.

"From infant morne, through manly noone I draw."

O.E.D. Morn. 1. fig.

1813.

Motley: 142 Sat. IIII 40.

"But Pedants motley tongue, souldiers bumbast,"

O.E.D. Motley, a. (adv.) sb. A. 2. transf. and fig.

1641.

Mummy: 36 Alchymie 24.

"Sweetnesse and wit, they'are but Mummy, possest."

O.E.D. Mummy, sb.¹ 3. b. transf. and fig.

1668.

Narrow: 118 Ecclogue 46.

"Enlarging narrow men, to feele and see,"

202 Salisbury 15.

"And narrow man being fill'd with little shares"

234 Sec. Anniv. 261.

"Thou art too narrow, wretch, to comprehend"

245 Henry 84.

"Too narrow, to thinke him, as hee is hee,"

O.E.D. Narrow, a. and sb. A. 4. b. and c.

1664 and 1657.

Neutral: 14 Canonization 25.

"So to one neutral thing both sexes fit,"

O.E.D. Neutral. A. 5.

1747. This seems to be nearest the meaning of the text, *i.e.*, of neither sex.

Numerous: 117 Ecclogue 6.

"In numerous fleets, saile through their Sea, the aire."

O.E.D. Numerous. 1. b.

1647.

Observer's: 211 First Anniv. 118.

"From the observers marking, he might stay"

O.E.D. Observer. 4.

1795. Cf. Observation, 211-120, and O.E.D. Observation, 6.

Old world's: 68 Cales 1.

"If you from spoyle of th'old worlds farthest end"

O.E.D. Old, a. (adv., sb.¹) A. III. 12. b. Old world.

1837. Under World, the O.E.D. gives the earliest ill. of Old World in this sense as 1888.

Ordinary (in ordinary): 78 Eleg. VI 10.

"Favorite in Ordinary, or no favorite bee."

O.E.D. Ordinary, sb. III. 18. b.

1639.

Original: 170 Bedford II 56.

"You were the transcript, and originall,"

189 Sir H.W. 6.

"From his Originall, and a faire became"

214 First Anniv. 227.

"She that was best, and first originall"

O.E.D. Original, a. and sb. B. 3. d.

1670.

Originals: 199 Bedford VI 25.

"By studying copies, not Originals,"

See Original.

Outdo: 133 Sat. II 32

"To out-doe Dildoes, and out-usure Jewes;"

O.E.D. outdo v. 2.

1607.

Period: 243 Henry 2.

"For both my centers feele this period."

O.E.D. Period, sb. II. 5. d.

1639.

Pirates: 154 Coryats 65.

"Nor shall wit-pirats hope to finde thee lye"

O.E.D. Pirates, sb. 4. fig.

Place: 223 Fun. Eleg. 69.

"What place they should assigne to them they doubt,"

225 Harbinger 8.

"Are in their place, and yet still moved are:"

O.E.D. Place, sb. II, 8. a.

1669.

Poorly: 78 Eleg. VI 3.

"Poorely enrich't with great mens words or lookes;"

152 Coryats 12.

"Nor poorely limited with head or foot."

O.E.D. Poorly. 2. b.

1877.

Precedence: 193 Bedford V 36.

"They fly not from that, nor seeke presidence:"

O.E.D. Precedence. 4.

1658.

Pregnant: 46 Extasie 2.

"A pregnant banke swel'd up, to rest"

O.E.D. Pregnant, a.² I. 1. c. fig.

1648. Donne uses this word five times, in each case figuratively.

The O.E.D. gives dates 1413 and 1630 for the ill. of the fig. uses of the word corresponding to the other Donnian uses.

Producest: 152 Coryats 8.

"This Booke, greater then all, producest now."

O.E.D. Produce, v. 3. d.

1638.

Protest: 139 Sat. III 76

"To adore, or scorne an image, or protest,"

O.E.D. Protest v. 7. intr.

1608. Perhaps this word should be placed in Table VI, for Donne here almost certainly intends a connotation deriving from the noun Protestant in its religious sense; the O.E.D. does not suggest this connection with the verb.

Provinces: 52 Funerall 8.

"And keepe these limbes, her Provinces, from dissolution."

O.E.D. Province, 2. c. fig.

1869. See also Province in Table VI.

Punctual: 220 First Anniv. 440.

"Were punctuall in this Anatomy;"

O.E.D. Punctual. IV. 6.

1628. Date of First Anniv., 1611.

Purlieu: 49 Loves deitie 18.

"All is the purlewe of the God of Love."

O.E.D. Purlieu. 2. transf. and fig.

1643.

Radiant: 123 Ec. Epith. 181.

"With any West, these radiant eyes, with any North, this heart."

O.E.D. Radiant. 1. c.

1794.

Radiation: 193 Bedford V 20.

"Your radiation can all clouds subdue;"

O.E.D. Radiation 1. b. fig.

1652.

Ragged: 87 Eleg. XI 40.

"Gorgeous France, ruin'd, ragged and decay'd;"

O.E.D. Ragged, a.^r II. 5. b.

1805.

Raging: 109 Eleg. XX 14.

"Like to an Ague; now raging, now at rest;"

O.E.D. Raging, ppl. a. 1. b.

1695.

Raised: 146 Sat. IIII 162.

"Shall I, nones slave, of high borne, or rais'd men"

O.E.D. Raised, ppl. a.^r 3.

1627. O.E.D. date for Sat. IIII regularly 1593-7.

Ravish: 299 Holy XIV 14.

Nor ever chast, except you ravish mee."

O.E.D. Ravish. 2. b. fig.

1664.

Recusant: 80 Eleg. VI 45.

"Am the Recusant, in that resolute state,"

O.E.D. Recusant, A. 1. transf.

1635.

Red: 294 Holy IV 14.

"That being red, it dyes red soules to white."

308 Litanie 6.

"And by selfe-murder, red."

308 Litanie 7.

"From this red earth, O Father, purge away"

O.E.D. Red, a. and sb. A. 8. fig.

1813. No fig. use given under any meaning of red is as early as Donne.

Reflects: 197 Huntington II 82.

"And other good reflects but backe your light."

210 First Anniv. 72.

"Reflects from her, on them which understood"

O.E.D. Reflect, v. I. 6. b. fig.

1771.

Refreshment: 96 Eleg. XIV 63.

"To take some due refreshment by the way."

O.E.D. Refreshment. 3. b.

1665.

Release: 127 Epith. Linc. 63.

"Her selfe in her wish'd bed? Release your strings"

O.E.D. Release, v.^r II. 6. b.

1833.

Remitter: 134 Sat. II 55.

"I should be in remitter of your grace;"

O.E.D. Remitter. 2. O.E.D. does not give Donne's construction, "in remitter of".

1623 (Sat. II, 1593).

Reprieved: 120 Ec. Epith. 105.

"Thou art repriv'd old year, thou shalt not die,"

O.E.D. Reprieve, v. 4. fig.

1648.

Reserved: 192 Mrs M.H. 47.

"Reserv'd, and that shee grieves she's not her owne,"

O.E.D. Reserved, ppl. a. 4.

1654.

Resultances: 216 First Anniv. 314.

"That soules were but Resultances from her,"

O.E.D. Resultance. 3.

1615. The O.E.D. quotes as a second ill. under this meaning the line from Donne cited above, with the date 1631. This is an error, since the First. Anniv. was published in 1611 (the date usually given for that poem by the O.E.D.), and Donne's line should be the first under meaning 3.

Reversion: 144 Sat. IIII 102.

"Hasts to an Offices reversion;"

O.E.D. Reversion. I. 2. b.

1623.

Rhodian: 76 Eleg. IV 34.

"As the great Rhodian Colossus stride,"

O.E.D. Rhodian A. b.

1697. Donne has exactly the expression of the 1697 ill., *Rhodian colossus*.

Rigged: 261 L.C. 14.

"Ere rigg'd a soule for heavens discoverie"

O.E.D. Rig, v.² 1. fig.

1637.

Rolling: 156 Storme 28.

"Waves like a rowling trench before them threw."

O.E.D. Rolling, ppl. a. 3.

1633.

Roving: 107 Eleg. XIX 25.

"Licence my roaving hands, and let them go,"

O.E.D. Roving, ppl. a. 2.

1634.

Run: 75 Eleg. III 30.

"To runne all countries, a wild roguery;"

O.E.D. Run, v. B. II. 35. c.

1648.

Russian: 185 E.G. 17.

"As Russian Marchants, thy selves whole vessell load,"

O.E.D. Russian B. 1. b. Russian merchants.

1885.

Sainted: 226 Harbinger 39.

"And if those glorious sainted soules may know"

O.E.D. Sainted, ppl. a. 1.

1631. (Date of Harbinger, 1612.)

Scattered: 202 Salisbury 5.

"That his disshevel'd beames and scattered fires"

O.E.D. Scattered, ppl. a. 3.

1667.

Scheme: 131 Sat. I 60.

"By drawing forth heavens Scheme tell certainly"

O.E.D. Scheme, sb.¹ 2.

1638.

Scoff: 158 Calme 33.

"Like Bajazet encag'd, the shepheards scoffe,"

282 Progresse 359.

"That now a scoffe, and prey, this tyran dyes,"

O.E.D. Scoff, sb.¹ 2.

1640.

Score: 230 Sec. Anniv. 106.

"And trust th'immaculate blood to wash thy score."

O.E.D. Score, sb. II. 11. b. fig.

1617. (Date of Sec. Anniv., 1612.)

Semibreve: 144 Sat. IIII 95.

"A Sembriefe, 'twixt each drop, he nigardly,"

O.E.D. Semibreve, b.

1845.

Set: 251 Harrington 154.

"And great Sun-dyall, to have set us All?"

O.E.D. Set., v. 85. b.

1693.

Sex: 213 First Anniv. 179.

"She tooke the weaker Sex; shee that could drive"

O.E.D. Sex, sb. 1. c. weaker sex.

1613. (Date of First Anniv., 1611).

Shapes: 103 Eleg. XVIII 5.

"Our love, and force it new strange shapes to take,"

O.E.D. Shape, sb. 9.

1667.

Sheathed: 78 Eleg. VI 11.

"When my Soule was in her owne body sheath'd,"

O.E.D. Sheathe, v. 3.

1632; or transf. and fig., 1860.

Short: 71 Eleg. I 5.

"Drawing his breath as thick and short, as can"

O.E.D. Short, a. sb. and adv.

C. 10.

1826.

Silken: 131 Sat. I 72.

"Every fine silken painted foole we meet,"

O.E.D. Silken. 4.

1640.

Silver: 212 First Anniv. 149.

"Their silver; or dispos'd into lesse glasse"

O.E.D. Silver, sb. and a. I. 1. fig.

1628. (Date of First Anniv., 1611).

Sing: 183 R.W. I 9.

"Or is thy devout Muse retyr'd to sing"

O.E.D. Sing, v.¹ 2. b.

1637.

Sinks: 257 Boulstred 13.

"Nor will this earth serve him; he sinkes the deepe"

O.E.D. Sink, v. III. 20. c.

1862.

Sit: 218 First Anniv. 383.

"Th' Ayre doth not motherly sit on the earth,"

O.E.D. Sit v. B. 10. b. fig.

1667.

Size: 62 Farewell 10.

"As they waxe lesser, fall, as they sise, grow."

O.E.D. Size, v.¹ 8. b.

1818.

Slacken: 8 Good-morrow 21.

"Love so alike, that none doe slacken, none can die."

O.E.D. Slacken, v. II. 8.

1641.

Slackeneth: 276 Progresse 207.

"And slackneth so the soules, and bodies knot,"

O.E.D. Slacken, v. I. 6. b. fig.

1645.

Slackens: 251 Harrington 134.

"(His sinewes) slackens, and whose Soule, the spring,"

O.E.D. Slacken, v. II. 9.

1651.

Slavonians: 134 Sat. II 59.

"More, more, then ten Sclavonians scolding, more"

O.E.D. Slavonian. A. 2.

1601. (Date of Sat. II, 1594)

Slow-paced: 211 First Anniv. 117.

"When, if a slow pac'd starre had stolne away"

O.E.D. Slow-paced. 1. b.

1617. (Date of First Anniv. 1611.)

Smacked: 143 Sat. III 81.

"He smack'd, and cry'd, He's base, Mechanique, coarse,"

O.E.D. Smack, v.² 1. b. intr.

1608.

Smacks: 131 Sat. I 74.

"And grins, smacks, shrugs, and such an itch endures,"

See Smacked.

Snowy: 312 Litanie 100.

"The cold white snowie Nunnery,"

O.E.D. 4. transf.

1646.

Sort: 132 Sat. I 105.

"More men of sort, of part id qualities;"

O.E.D. Sort sb.² 2 b.

1603.

Soul: 87 Eleg. XI 45.

"Having by subtle fire a soule out-pull'd;

189 Sir H.W. 1.

"After those reverend papers, whose soule is"

O.E.D. Soul, sb. I. 7. d.

1658.

Souls: 164 Woodward 26.

"Into any'oyle, the Soules of Simples, use"

See Soul.

Spider: 26 Twicknam 6.

"The spider love, which transubstantiates all,"

O.E.D. Spider. 9. c.

1678.

Spiritual: 28 Vale. booke 30.

"Whether abstract spirituall love they like,"

O.E.D. Spiritual. A. I. 6.

1725. See also ill. from Fielding, 1749.

Stamped: 14 Canonization 7.

"Or the Kings reall, or his stamped face"

O.E.D. Stamped, ppl. a. 4.

1865.

Starving: 99 Eleg. XVI 3.

"By our long starving hopes, by that remorse"

O.E.D. Starving, ppl. a. 3.

1719.

Statute: 136 Sat. II 112.

"Within the vast reach of th'huge statute lawes."

O.E.D. Statute, sb. IV. 9. Statute-law.

1612. (Date of Sat. II, 1594.)

Stock: 176 Bedford IV 37.

"His stock of beauty, learning, favour, blood;"

199 Bedford VI 12.

"Your stock, and over prodigally spent"

O.E.D. Stock, sb.¹ VI. 55.

1638.

Stop: 131 Sat. I 77.

"And as fdlers stop lowest, at highest sound,"

O.E.D. Stop, v. II. 27. absol.

1762.

Straitened: 277 Progresse 219.

"Pleasantly three, then streightned twenty yeares"

O.E.D. Straitened, ppl. a. 1. b.

1665.

Straitens: 276 Progresse 208.

"Which temperance streightens; freely on his she friends"

O.E.D. Straiten, v. 3.

1645.

Strange: 99 Eleg. XVI 1.

"By our first strange and fatall interview,"

O.E.D. Strange, a. 9. b.

1667. Cf. ill. from Sturmy, 1669.

String: 251 Harrington 133.

"Whose hand gets shaking palsies, and whose string"

O.E.D. String, sb. 9.

1646.

Strip: 117 Ecclogue 9.

"Whil'st windes do all the trees and hedges strip"

O.E.D. Strip, v. 1. 6.

1697.

Stroke: 280 Progresse 311.

"At every stroake his brazen finnes do take,"

303 Crosse 19.

"Swimme, and at every stroake, thou art thy Crosse;"

O.E.D. Stroke, sb. 12. b.

1800.

Strong: 85 Eleg. X 8.

"Strong objects dull; the more, the lesse wee see."

O.E.D. Strong, a. 13. g.

1658.

Sublime: 192 Bedford V 1.

"Honour is so sublime perfection,"

O.E.D. Sublime, a. and sb. 8. c.

1694. Donne's use is fig. His other uses of *sublime*, *sublimed*, and *subliming* as well as his use of *refined* in the line following that cited above, make 8. c. the most probable meaning in this case.

Suffolk's: 185 E.G. 19.

"Blesse us with Suffolks sweets; and as it is"

O.E.D. Suffolk.

1636. Under Suffolk the O.E.D. gives attrib. uses, chiefly with names of foods. The earliest is the date quoted above, 1636. The term "Suffolk's sweets" used by Donne does not occur in the O.E.D. list of Sweets.

Suggest: 92 Eleg. XII 76.

"Water suggest her clear, and the earth sure."

O.E.D. Suggest. 4.

1709.

Suspends: 46 Extasie 14.

"Suspends uncertaine victorie,"

O.E.D. Suspend, v. II. 8. fig.

1836. Another possible meaning is that of 3. c., 1781.

Swaggering 109 Eleg. XX 24.

"In a calme heaven, here in a swaggering hell."

O.E.D. Swaggering, ppl. a. 2.

1865. Cf. Swag, v. 1. b., 1611; and Swagger, v. 2., 1724.

Sweats: 127 Epith. Linc. 54.

"But that the Sun still in our halfe Spheare sweates;"

O.E.D. Sweat, v. II. 5.

The only transf. to an inanimate object in this sense is the third entry under 5. b., 1904. The only other possible intr. fig. meaning given in the O.E.D. is that of 18. fig. 1647.

Swelled: 46 Extasie 2.

"A pregnant banke swel'd up, to rest"

O.E.D. Swell, v. 1. c.

1679.

Tear-shot: 286 *Progresse* 477.

"He gazeth on her face with teare-shot eyes,"

O.E.D. Tear, sb. 6. Tear-shot.

1840.

Thicken: 190 *Sir H.W.* 15.

"Which thicken on you now, as prayers ascend"

O.E.D. Thicken. 4.

1726.

Thing: 141 *Sat. IIII* 18.

"A thing more strange, then on Niles slime, the Sunne"

141 *Sat. IIII* 20.

"A thing, which would have pos'd Adam to name;"

142 *Sat. IIII* 35.

"This thing hath travail'd and saith, speakes all tongues"

O.E.D. Thing, sb.¹ 10. b.

1610. (Date of *Sat. IIII* 1597)

Thread: 46 *Extasie* 7.

"Our eye-beames twisted, and did thred"

O.E.D. Thread, v. 2.

1633.

Thrive: 145 *Sat. IIII* 122.

"He saith, our warres thrive ill, because delai'd;"

O.E.D. Thrive, v. B. 1. b.

1613. (Date of *Sat. IIII*, 1597) Note Donne's expression, *thrive ill*.

Throng: 94 *Eleg. XIII* 30.

"Throng in her bosome for creation."

O.E.D. Throng, v. 3. fig.

1671.

Thrown: 215 *First Anniv.* 279.

"Man hath weav'd out a net, and this net throwne"

O.E.D. Throw, v.¹ 12.

1841. Donne's use is exactly this, but in a fig. context. No fig. use for this meaning is given in O.E.D.

Throws: 134 *Sat. II* 45.

"Then are new benefic'd ministers, he throwes"

See Thrown.

Tomb: 62 *Paradox* 18.

"Mine Epitaph and Tombe."

67 *Niobe* 2.

"So dry, that I am now mine owne sad tombe."

204 *Bedford VII* 12.

"And wee your rich Tombe in her face had seene;"

234 *Sec. Anniv.* 252.

"If, as we were in this our living Tombe"

265 *Himself* 1.

"That I might make our Cabinet my tombe,"

O.E.D. Tomb, sb. 1. c. 1816.

Tomb: 67 *Fall of wall* 4.

"That had a towne for tombe, his bones to hide."

283 *Progresse* 399.

"And thus he made his foe, his prey, and tombe:"

O.E.D. Tomb, sb. 1. b.

1812.

Tombs: 219 *First Anniv.* 385.

"Spring-times were common cradles, but are tombes:"

See Tomb (1) above.

Torment: 216 *First Anniv.* 297.

"Invent another torment, that there must"

O.E.D. Torment, sb. 1. b.

1852. Donne's use may be regarded simply as that of 4, for which the O.E.D. gives an earlier date, 1599. However, Donne is referring to the punishment of hell, which the O.E.D. gives specifically under 1. b.

Torrid: 83 *Eleg. IX* 9.

"That was her torrid and inflamming time,"

O.E.D. Torrid 2. b.

1646.

Transcript: 170 Bedford II 56.

"You were the transcript, and originall,"
O.E.D. Transcript, sb. 2.
1646.

Transubstantiate: 219 First Anniv. 417.

"Who, though she could not transubstantiate"
O.E.D. Transubstantiate, v. 1. c.
1641.

Transubstantiates: 26 Twicknam 6.

"The spider love, which transubstantiates all,"
See Transubstantiate.

Triumph: 60 Prohibition 22.

"So shall I, live, thy Stage, not triumph bee;"
O.E.D. Triumph, sb. 2. b. transf.
1671.

Tropic: 83 Eleg. IX 10.

"This is her tolerable Tropique clyme."
O.E.D. Tropic, sb. and a.¹ B. 2. b.
1802. Donne seems to be thinking of *tropic* as near the tropic line, not as hot or torrid. There is argument for placing this word in Table VI.

Twilight: 139 Sat. III 83.

"Yet strive so, that before age, deaths twilight,"
O.E.D. Twilight. 3. a.
1600. (Date of Sat. III given elsewhere in O.E.D. as 1594-7.)

Underwood: 83 Eleg. XI 25.

"This is loves timber, youth his under-wood;"
O.E.D. Underwood. 1. b. fig.
1637.

Unmasks: 39 Lucies 2.

"Lucies, who scarce seaven houres herself unmaskes."
O.E.D. Unmask, v. refl.
1825.

Unseasonable: 117 Eclogue 1.

"VNseasonable man, statue of ice,"
O.E.D. Unseasonable. 1. transf.
1722.

Unworthy: 39 Message 10.

"Which no unworthy thought could staine;"
O.E.D. Unworthy. A. I. 1. b.
1693.

Urim and Thummim: 151 Sat. V 83.

"Thou had'st much, and lawes Urim and Thummim trie"
O.E.D. Urim 1 b. trans. and fig. collocation Urim and Thummim.
1618. But under Thummim the O.E.D. quotes a passage from the Bible (Great) 1539 in which Urim and Thummim seem to mean perfectness and lighting. Perhaps this meaning is near enough to Donne's. If so, the words should be omitted from this Table.

Urn: 81 Eleg. VIII 24.

"Or Joves best fortunes urne, is her faire brest."
O.E.D. Urn, sb. 4. fig. and transf.
1720. Pope in this ill. refers to Jove's urn, as does Donne in his much earlier use.

Vapour: 260 Death 29.

"If we should vapour out, and pine, and die;"
O.E.D. Vapour, v. 1. fig. with *out*.
1839.

Various: 218 First Anniv. 352.

"Himselfe his various Rainbow did allow!"
O.E.D. Various II. 4. a.
1618. Date of First Anniv., 1611.

Vast: 49 Love's deitie 16.

"His vast prerogative, as far as Jove."
57 Dampe 19.
"Which are vast Constancy, and Secretnesse,"
173 Bedford III 25.

"Your (or you) vertue two vast uses serves."
O.E.D. Vast, a. and adv. 2. c. transf. or fig.
1736.

Vast: 195 Huntington II 43.

"So was love, first in vast confusion hid,"
O.E.D. Vast, a. and adv. 5.
1696.

Vastness: 280 Progresse 303.

"To such vastnesse as, if unmanacled"
O.E.D. Vastness. 2.
1607. Date of Progresse, 1601.

Vicious: 175 Bedford III 89.

"Take then no vitious purge, but be content"
O.E.D. Vicious, a. 7. b.
1656. Donne's use seems to be a combination of this idea with
a play on the word in the sense of *composed of vice*, the latter
not an O.E.D. meaning of the word. See context.

Virgin white: 223 Fun. Eleg. 75.

"Cloath'd in her virgin white integritie,"
O.E.D. Virgin, sb. and a. II, 15. Virgin White.
1819.

Virgin mother: 305 Passion 11.

"She sees at once the virgin mother stay"
O.E.D. Virgin, sb. and a. II. 12. c.
1711.

Voyagers: 186 S.B. 6.

"To doe as other Voyagers, and make"
O.E.D. Voyager. 2. b. transf. and fig.
1691.

Wait: 127 Epith. Linc. 51.

"Other sweets wait thee then these diverse meats,"
O.E.D. Wait, v.¹ I. 6. b. transf.
1745.

Wane: 138 Sat. III 38.

"In her decrepit wayne, and thou loving this,"
O.E.D. Wane, sb.¹ 5. b. transf. and fig.
1633.

Wardship: 310 Litanie 47.

"And wee in Wardship to thine Angels be,"
O.E.D. Wardship. 1. b.
1631. Same date as Donne's

Warrant: 151 Sat. V 70.

"To warrant thefts: she is established"
O.E.D. Warrant, v. 11.
1654.

Weak: 259 Death 1.

Language thou art too narrow, and too weake"
O.E.D. Weak, a. and sb. A. 9. b. transf.
1821.

Weaker: See Sex.

Wear: 35 Val. weeping 15.

"Which thee doth weare,"
117 Ecclogue 8.
"Whil'st Flora'herselfe doth a freeze jerkim weare?"
O.E.D. Wear, v.¹ I, 1. fig.
1697.

Wedded: 79 Eleg. VI 24.

"Her wedded channels bosome, and then chide"
O.E.D. Wedded, ppl. a. 4.
1842.

Work up: 239 Sec. Anniv. 435.

"Then, Soule, to thy first pitch worke up againe;"
O.E.D. Work, v. B. 39. c.
1667.

TABLE V.

Table V consists of meanings for which the O.E.D. cites Donne as the earliest source.

The order in Table V is as follows:

- (1) Donne's word in modern spelling with citation (Grierson's 1929 text) of page, title, and line.
- (2) Quotation from Donne.
- (3) O.E.D. main word with subdivision which indicates the particular sense in which Donne uses the word.
- (4) Source of O.E.D. illustration and O.E.D. date.

Antedate: 9 *Womans constancy* 3.

"Wilt thou then Antedate some new made vow?"

O.E.D. Antedate, v. 2.

Quotes this line. 1631.

Benight: 26 *Twicknam* 11.

"Benight the glory of this place."

61 *Expiration* 4.

"And let ourselves benight our happiest day"

O.E.D. Benight, v. 2. a. fig.

Quotes from Donne, *Select.* (prose). 1631.

Cloistral: 200 *Lady Carey* 25.

"So cloysterall men, who, in pretence of feare"

O.E.D. Cloistral. 2.

Quotes from a Donne Sermon. 1624. Gives the line cited above as second ill. 1631.

College: 270 *Progresse* 23.

"That swimming Colledge, and free Hospitall"

O.E.D. College, sb. 5. c. transf.

Quotes this line 1601. Gives another ill. of same date, Holland, *Pliny*.

Commissary: 165 *Woot.* 11.

"(Gods Commissary,) doth so throughly hate,"

270 *Progresse* 31.

"Great Destiny the Commissary of God,"

O.E.D. Commissary. 1. fig.

Quotes second of above lines. 1631. (Date of *Progresse* is 1601.)

Compassionate: 217 *First Anniv.* 343.

"As a compassionate Turcoyse which doth tell"

O.E.D. Compassionate, a. 3. obs.

Quotes Donne, *Problems.* 1631. The line cited above should be given as earliest, since *First Anniv.* is dated 1611.

Constellation: 114 *Epith.* 36.

"Thy selfe a constellation, of them All,"

O.E.D. Constellation. 4. transf. and fig.

Quotes this line. 1631.

Corrode: 175 *Bedford III* 83.

"Statesmen purge vice with vice, and may corrode"

O.E.D. Corrode, v. 3. fig.

Quotes this line. 1631.

Damp: 57 *Dampe* 5.

"You think a sodaine dampe of love"

O.E.D. Damp, sb. 2. fig.

Quotes from a Donne sermon. 1625.

Dictates: 123 *Ec. Epith.* 169.

"Doe, from his Dictates, to these two impart"

169 *Bedford II* 30.

"We sound your influence, and your Dictates say."

O.E.D. Dictate. sb. 3.

Quotes from a Donne sermon. 1618. The first line cited above should be given as first; the date of *Ec. Epith.* is 1613.

Dirtilly: 87 *Eleg. XI* 46.

"Are dirtely and desperately gull'd:"

O.E.D. Dirtilly. 2.

Quotes this line. 1631.

Disafforested: 171 Herbert 10.

"To'his beasts, and disaforested his minde!"

O.E.D. Disafforest, v. 1. fig.

Quotes this line. 1631.

Disdain: 196 Huntington II 67.

"It must bee sicknesse, after one disdaine,"

O.E.D. Disdain, sb. 1. b. with pl.

Quotes Donne, *Dial. w. Sir H. Wotton*, "So her disdains can ne'er offend." 1631. The line cited above has exactly the same meaning, but here *disdain* is in the singular.

Distorted: 314 Litanie 165.

"Disputing what distorted thee,"

O.E.D. Distort, v. 1.

Quotes this line. 1631.

Ductile: 178 Huntingdon I 27.

"Soft dispositions which ductile bee,"

O.E.D. Ductile, a. 3.

Quotes a Donne sermon. 1622.

Echo: 181 T.W. I 30.

"Thy debter, thy'eccho, thy foyle, thy zanee."

O.E.D. Echo, sb. 6. transf.

Quotes this line. 1631.

Echoes: 317 Litanie 243.

"Heare us, weake ecchoes, O thou eare, and cry."

See Echo.

Elemented: 31 Loves growth 13.

"But as all else, being elemented too,"

45 Vale. mourning 16.

"Those things which elemented it."

210 First Anniv. 79.

"And though to be thus elemented, arme"

309 Litanie 35.

"Of these; let all mee elemented bee,"

O.E.D. Element, v. 2. fig.

Quotes a Donne, sermon. 1628. The third of the lines cited above should be given first, since the date of First Anniversary is 1611.

Emblem: 106 Eleg. XVIII 79.

"It is the Emblem that hath figured"

175 Vedford IV 2.

"Some embleme is of mee, or I of this,"

321 Germany 2.

"That ship shall be my embleme of thy Arke;"

321 Germany 4.

"Shall be to mee an embleme of thy blood;"

O.E.D. Emblem, sb. 3. b.

Quotes the fourth of the lines cited above. 1631.

Emblems: 35 Vale. weeping 7.

"Fruits of much grieffe they are, emblemes of more,"

244 Henry 38.

"As to touch those, of which they emblems are?"

See Emblem.

Entire: 16 Lovers infin. 16.

"Which have their stocks intire, and can in teares,"

O.E.D. Entire, a. adv. sb. 4.

Quotes Donne, Paradoxes. 1631.

Flail-finned: 281 Progresse 351.

'The flaile-finn'd Thresher, and steel-beak'd Sword-fish"

O.E.D. Flail, sb. 5. flail-finned.

Quotes this line. 1630. Date should be 1601.

Gainings: 320 Tilman 25.

"But if thy gainings doe surmount expression,"

O.E.D. Gaining, vbl. sb.¹ 2.

Quotes this line. 1631.

Giant: 57 Dampe 11.

"First kill th'enormous Gyant, your Disdaine,"
O.E.D. Giant, sb. and a. A. 1. b. fig.
Quotes this line. 1631.

Gluttonous: 295 Holy VI 5.

"And gluttonous death, will instantly unjoynt"
O.E.D. Gluttonous, a. 1. fig.
Quotes this line. 1631.

Groom: 229 Sec. Anniv. 85.

"Thinke then, my soule, that death is but a Groome,"
O.E.D. Groom, sb.^r 3. fig.
Quotes this line. 1612.

Hand: 261 Death 51.

"Angels did hand her up, who next God dwell,"
O.E.D. Hand, v. 3.
Quotes this line. 1631.

Idiom: 28 Vale. booke 21.

"In cypher writ or new made Idiome,"
O.E.D. Idiom. 3.
Quotes a Donne sermon. 1628.

Immensity: 290 Corona II 14.

"Immensity cloysterd in thy deare wombe."
290 Corona III 1.
"Immensitie cloysterd in thy deare wombe,"
O.E.D. Immensity. 3.
Quotes the first of the above lines. 1631.

Inanimate: 210 First Anniv. 68.

"Though shee which did inanimate and fill"
O.E.D. Inanimate, v.^r 1.
Quotes Donne, *Pseudo-Mart.* 1610.

Infinite: 205 Bedford VII 25.

"And though diffus'd and spread in infinite,"
205 Bedford VII 38.
"Expans'd in infinite, none will impaire;"
O.E.D. Infinite, a (adv.) and sb. C. 3.
Quotes the first of the above line. 1631.

Ingress: 176 Bedford IV 47.

"Which pleasure, and delight may not ingresse,"
276 Progresse 202.
"Their daughters, and their sisters did ingresse;"
O.E.D. Ingress, v. 2.
Quotes both of the above lines. 1631. The line from Progresse should be dated 1601.

Inlaid: 80 Eleg. VII 22.

"Inlaid thee, neither to be seene, nor see"
O.E.D. Inlay, v. 1.
Quotes this line. 1631.

Jelly: 124 Ec. Epith. 205.

"And findes a gellie in the place,"
276 Progresse 184.
"His flesh is jelly yet, and his bones threds,"
277 Progresse 224.
"With the males jelly, newly lev'ned was,"
O.E.D. Jelly, sb. 2.
Quotes the second of the lines cited above. 1600. Should be 1601.

Lattices: 235 Sec. Anniv. 296.

"Thou shalt not peepe through lattices of eyes,"
O.E.D. Lattice, sb. 1. fig.
Quotes this line. 1621. Should be 1612.

Libels: 89 Eleg. XI 101.

"Or libels, or some interdicted thing,"
O.E.D. Libel, sb. 5.
Quotes from a Donne sermon. 1631.

Luggage: 225 Harbinger 9.

"No soule (whiles with the luggage of this clay)"

O.E.D. Harbinger. 1. b. fig.

Quotes this line. 1612.

Male: 269 Progresse 12.

"By thy male force, is all wee have, begot,"

O.E.D. Male, a. and sb. A. II. 3.

Quotes this line. 1631. Should be 1601.

Manufactures: 153 Coryats 44.

"Home-manufactures, to thick popular Faires,"

O.E.D. Manufacture, sb. 2. b.

Quotes this line. 1611.

Mews: 146 Sat. IIII 175.

"'Tis ten a clock and past; All whom the Mues,"

O.E.D. Mews. 2.

Quotes this line. 1631. (Date 1593-7).

Mintage: 34 Vale. weeping 4.

"And by this Mintage they are something worth,"

233 Sec. Anniv. 224.

"Mintage to other beauties, for they went"

O.E.D. Mintage. 2. transf. and. fig.

Quotes the first of the lines cited above. 1631. The line from Second Anniversary should be given as first. 1612.

Miss: 96 Elg. XIV 68.

"I found my misse, struck hands, and praid him tell"

O.E.D. Miss, sb.¹ I. 2. b. transf.

Quotes this line as nonce-use. 1631.

Mother-maid: 237 Sec. Anniv. 341.

"Where thou shalt see the blessed Mother-maid"

309 Litanie 37.

"For that faire blessed Mother-maid"

O.E.D. Mother, sb. IV, 16. Mother-maid.

Quotes the first of the lines cited above. 1612.

Motley: 129 Sat. I 1.

"Away thou fondling motley humorist,"

O.E.D. Motley, a. (adv.) sb. A. 3.

Quotes this line. 1593.

Mystic: 80 Eleg. VII 4.

"The mystique language of the eye nor hand:"

129 Sat. I 8.

"The sinewes of a cities mistique bodie;"

O.E.D. Mystic, a. and sb. 5.

Quotes the first line cited above. 1631. Should give second line cited above as earliest. 1593?

Obnoxious: 231 Sec. Anniv. 163.

"Thinke but how poore thou wast, how obnoxious;"

O.E.D. Obnoxious. 1. c.

Quotes this line. 1631. Should be 1612.

Optics: 321 Tilman 46.

"A new-found Starre, their Opticks magnifie,"

O.E.D. Optic, a. and sb. B. 2.

Quotes this line. 1631.

Ostracism: 173 Bedford III 22.

"Suffers an Ostracisme, and departs."

O.E.D. Ostracism. 2. fig.

Quotes this line. (16—).

Panegyric: 316 Litanie 202.

"In Panegyrique Allelujaes;"

O.E.D. Panegyric, sb. and a. B. 2.

Quotes this line. 1631.

Place: 290 Corona III 10.

"Which fils all place, yet none holds him, doth lye?"

O.E.D. Place, sb. II. 2. b.

Quotes this line. 1631.

Posed: 141 Sat. IIII 20.

"A thing, which would have pos'd Adam to name;"

O.E.D. Pose, v.² 2.

Quotes this line. 1593.

Precontract: 240 Sec. Anniv. 460.

"Still heard God pleading his safe precontract;"

O.E.D. Pre-contract, sb. b.

Quotes Donne, *Pseudo-Mart.* 1610.

Pulling: 135 Sat. II 86.

"Wringing each Acre, as men pulling prime."

O.E.D. Pull, v. 3.

Quotes this line. 1593.

Recollect: 205 Bedford VII 26.

"Shall recollect, and in one All unite;"

O.E.D. Recollect, v.¹ 2. b.

Quotes this line. 1631.

Retaliate: 60 Prohibition 12.

"And hate with hate againe retaliate;"

O.E.D. Retaliate, v.¹ 1. b.

Quotes this line. 1631.

Rhythmic: 311 Litanie 70.

"In rythmique feet, in common pray for mee,"

O.E.D. Rhythmic, a. and sb. 1.

Quotes this line. 1631.

Riddling: 284 Progresse 437.

"A ridling lust, for which Schoolmen, would misse"

O.E.D. Riddling, ppl. a. 2.

Quotes from a Donne sermon. 1627. The line from Progresse should be given as first. Date of Progresse, 1601.

Scant: 47 Extasie 39

"(All which before was poore, and scant,)"

213 First Anniv. 189.

"Thy better Growth growes withred, and scant;"

O.E.D. Scant, a. and adv. A. 5.

Quotes the first of the lines cited above. 1631. The line from First Anniv. should be given. Date, 1611.

Seaward: 190 Sir H.W. 14.

"With glad grieve, to your Sea-ward steps, farewell,"

O.E.D. Seaward, adv. and a. B. 2.

Quotes this line. 1621.

Self-murder: 308 Litanie 6.

"And by selfe-murder, red."

O.E.D. Self-murder. transf.

Quotes this line. 1631.

Sepulchral: 46 Extasie 18.

"Wee like sepulchrall statues lay;"

263 Hamylton 27.

"His soule shall fill up his sepulchrall stone,"

O.E.D. Sepulchral. 1.

Quotes first of the two lines cited above. 1631.

Sex: 47 Extasie 31.

"Wee see by this, it was not sexe,"

55 Primrose 16.

"All thought of sexe, and thinke to move"

56 Relique 25.

"Difference of sex no more wee knew,"

O.E.D. Sex, sb. 3.

Quotes the second of the three lines cited above. 1631.

Sleave-silk: 42 Baite 23.

"Of curious traitors, sleavesilke flies"

O.E.D. Sleave-silk. comb.

Quotes this line. 1631.

Snow: 8 Song 13.

"Till age snow white haire on thee,"

O.E.D. Snow, v. 3. b. fig.

Quotes this line. 1631.

Somersaults: 285 *Progresse* 465.

"The valters sombersalts, or us'd to woove"

O.E.D. Somersault.

Quotes this line as first occurrence of the word in the form *sombersalts*. 1612. (Should be 1601.)

Sows: 118 *Ecclogue* 27.

"And sows the Court with starres, and doth prevent"

O.E.D. Sow, v.¹ 3. (b.)

Quotes this line. 1613.

Span: 307 *Goodfriday* 21.

"Could I behold those hands which span the Poles,"

O.E.D. Span, v.¹ 3. b. transf.

Quotes Donne, *Devot.* 1624.

Spawn: 314 *Litanie* 148.

"Neglecting to choake sins spawne, Vanitie,"

O.E.D. Spawn, sb. 5. fig.

Quotes from a Donne sermon. 1624.

Speak: 62 *Parado* 19.

"Here dead men speake their last, and so do I;"

O.E.D. Speak, v. B. IV. 22. c.

Quotes this line. 1631.

Sphere: 11 *Sunne Rising* 30.

"This bed thy center is, these walls, thy spheare"

O.E.D. Sphere, sb. II. 8. b.

Quotes this line. 1631.

Spoke: 254 *Harrington* 258.

"Behind hand, yet hath spoke, and spoke her last."

See Speak.

Square: 318 *Sydney* 2.

"Seeke new expressions, doe the Circle square,"

O.E.D. Square, v. 2. b.

Quotes from a Donne sermon. 1624.

Squint: 167 *Bedford* I 5.

"But as, although a squint lefthandednesse"

O.E.D. Squint, a. 4. a.

Quotes this line. 1610.

String: '46 *Extasie* 8.

"Our eyes, upon one double string;"

233 *Sec. Anniv.* 208.

"Strung on one string, speed undistinguish'd leads"

233 *Sec. Anniv.* 209.

"Her through those Spheares, as through the beads, a string,"

O.E.D. String, sb. I. 1. g.

Quotes the second of the three lines cited above. 1612.

String: 233 *Sec. Anniv.* 213.

"So by the Soule doth death string Heaven and Earth;"

See Strung, below.

Strings: 233 *Sec. Anniv.* 212.

"Strings fast the little bones of necke, and backe;"

See Strung, below.

Strung: 233 *Sec. Anniv.* 208.

"Strung on one string, speed undistinguish'd leads"

O.E.D. String, v. 6.

Quotes this line. 1612.

Strumpeted: 151 *Sat. V* 69.

"Faire lawes white reverend name be strumpeted,"

O.E.D. Strumpet, v. 1. fig.

Quotes this line. 1631.

Sublunary: 45 *Vale. mourning* 13.

"Dull sublunary lovers love"

O.E.D. Sublunary, 1. b.

Quotes from a Donne sermon. 1616.

Subsidies: 29 *Vale. booke* 42.

"They exact great subsidies,"

O.E.D. Subsidy, sb. 3. d. fig.

Quotes this line. 1631.

Suck: 157 Storme 62.

"Seas into seas trowne, we suck in againe;"

236 Sec. Anniv. 329.

"Drinke and sucke in th'instructions of Great men,"

O.E.D. Suck, v. VI. 23. c.

Quotes the first of the two lines cited above. 1597.

Suddenness: 139 Sat. III 82.

"And what the hills suddennes resists, winne so;"

O.E.D. Suddenness. 4.

Quotes this line. 1594-7.

Swollen: 89 Eleg. XI 110.

"May thy swolne sinnes themselves to thee present."

O.E.D. Swollen, ppl. a. 1. c.

Quotes this line. 1631.

Tear-floods: 44 Vale. mourning 6.

"No teare-floods, nor sigh-tempests move,"

O.E.D. Tear, sb.² 6. Tear-flood.

Quotes this line. 1631.

Temple: 37 Flea 13.

"Our mariage bed, and mariage temple is;"

107 Eleg. XIX 18.

"In this loves hallow'd temple, this soft bed."

169 Bedford II 44.

"You as you're vertues temple, not as shee,"

O.E.D. Temple, sb.² I. 1. d. transf. and fig.

Quotes Donne, *Lett. to Sir H. Goodere*. 1607.

Temples: 174 Bedford III 56.

"Caskets of soules; Temples, and Palaces:"

See Temple.

Trepidation: 45 Vale. mourning 11.

"But trepidation of the spheares,"

O.E.D. Trepidation. 3.

Quotes this line. 1631.

Unnamed: 209 First Anniv. 35.

"The ceremonies, thou unnam'd had'st laid,"

O.E.D. Unnamed, ppl. a. 2.

Quotes this line. 1611.

Unprized: 74 Eleg. III 6.

"Open to' all searchers, unpriz'd, if unknowne."

O.E.D. Unprized, ppl. a. 2.

Quotes this line. 1600.

Usher: 231 Sec. Anniv. 156.

"Yet Death must usher, and unlocke the doore."

O.E.D. Usher, v. 1. d.

Quotes this line. 1612.

Usurious: 13 Loves Usury 3.

"Usurious God of Love, twenty to thee,"

O.E.D. Usurious. 2.

Quotes this line. 1631.

Utopian: 161 Wot. 46.

"Utopian youth, growne old Italian."

O.E.D. Utopian. 3. b.

Quotes this line. 1597-8.

Vapoured: 202 Salisbury 14.

"(Ciments of greatnes) being vapor'd hence,"

278 Progresse 244.

"She left her house the fish, and vapour'd forth;"

See Vapours, below.

Vapours: 61 Expiration 2.

"Which sucks two soules, and vapors Both away,"

O.E.D. Vapour, v. 2. b. fig.

Quotes this line. 1600.

Weather-spy: 131 Sat. I 59.

"And sooner may a gulling weather Spie"

O.E.D. Weather, sb. 7. Weather-spy.

Quotes this line. 1595.

TABLE VI.

Table VI consists of meanings in Donne which the O.E.D. does not record.

The order in Table VI is as follows:

- (1) Donne's word in modern spelling, with citation (Grierson's 1929 text) of page, title, and line.
- (2) Quotation from Donne.
- (3) O.E.D. main word with the subdivision nearest to Donne's meaning.
- (4) Special use in Donne which is not given in O.E.D. As readers of Donne may suspect, Donne's innovation in many instances involves a tortuous figurative use.

Autumnal: 83 Eleg. Ix Title.

This title appears to use autumnal as a substantive. O.E.D. gives no substantive use of autumnal.

Bared: 151 Sat. V 80.

"Got those goods, for which erst men bar'd to thee?"

This intransitive use of the verb *bare* to mean to uncover the head in homage is not given in the O.E.D.

Barest: 151 Stat. V 79.

"Why barest thou to yon Officer? Foole, Hath hee?"
See Bared.

Best: 46 Extasie 4.

"Sat we two, one anothers best."

Similar to O.E.D. Best, a. and adv. A. 6., but Donne's is an unusual use which no O.E.D. distinction exactly fits.

East: 122 Ec. Epith. 160.

"Now from your Easts you issue forth, and wee,"
O.E.D. has no fig. use corresponding to this.

Election: 167 Bedford I 10.

"Those friends, whom your election glorifies,"

This seems to be a transf. use of the theological sense. O.E.D. Election. 3. gives illustrations having to do with Deity only.

Farmers: 165 Woodward 31:

"Wee are but farmers of our selves, yet may,"

O.E.D. Farmer² - 5. No fig. use.

Farthest: 55 Primrose 25.

"Ten is the farthest number; if halfe ten"

No similar use in O.E.D.

Finny: 159 Calme 37.

"The crawling Gallies, Sea-goales, finny chips,"

O.E.D. Finny, a¹ - 1. No fig. or transf. use given under this meaning.

Fondling: 129 Sat. I 1.

"Away thou fondling motley humorist.

O.E.D. Fondling. 1. No attrib. use given. Grierson in his note (Edition of 1912, II, 106) considers this a substantive. If it is the ppl. a., it belongs in Table I, for the earliest O.E.D. date for the ppl. a. is 1667.

Fool: 10 Sunne Rising 1.

"Busie old foole, unruly Sunne,"

O.E.D. Fool, sb.¹ No transf. or fig. use. O.E.D. applies the word only to persons.

Fornicate: 147 Sat. IIII 203.

"Feathers and dust, wherewith they fornicate:"

O.E.D. distinguishes no fig. use.

Furious: 142 Sat. IIII 50

"How have I sinn'd, that thy wraths furious rod,"

O.E.D. Furious. 1. b. Distinguishes transf. only in reference to the elements and to pain, disease, etc. Donne transfers the meaning to an object.

Gallery: 100 Eleg. XVI 44.

"England is onely a worthy Gallerie,"

O.E.D. Gallery, sb. 1. No fig. or transf. use of this meaning.

Gospel: 185 R.W. 17.

"The which both Gospell, and sterne threatnings bring;"

O.E.D. Gospel. 1. Gives no transf. of the meaning *good news* to other than the usual religious uses.

Harmony: 318 Sydney 16.

"The Organ, where thou art the Harmony,"

O.E.D. Harmony. 4. Gives no fig. use of this meaning.

Hemisphere: 105 Eleg. XVIII 49.

"It leaves a Cheek, a rosie Hemisphere"

O.E.D. Hemisphere. 1. Does not distinguish this transf. use.

Hemlock: 171 Hermert 24.

"Hemlocke, and wee as men, his hemlocke taste;"

329 Jeremy 183.

"With hemlocke, and with labour; 6 and set mee"

329 Jeremy 204.

"My wormwood, hemlocke, and affliction,"

O.E.D. gives no fig. use.

Hopeful: 280 Progresse 307.

"And torne the hopeful Promontories head,"

The *hopeful promonotory* is evidently the Cape of Good Hope.

No O.E.D. definition fits this play on words.

Impugners: 254 Harrington 242.

"Gainst natures lawes, which just impugners bee"

O.E.D. gives no transf. from persons to inanimate things or forces.

Incestuous: 161 Wot. 33.

"And mingled thus, their issue incestuous."

O.E.D. Incestuous. 3. No transf. of meaning from persons.

Inconsiderate: 25 Vale. name 43.

"When thy inconsiderate hand"

O.E.D. Inconsiderate. 2. No transf.

Indifferent: 176 Bedford IV 43.

"Indifferent there the greatest space hath got;"

O.E.D. Indifferent, a.¹ (sb. and adv.) B. Does not give a substantive use which corresponds to the adjective use under A. 7.

Infer: 224 Fun. Eleg. 92.

"To yeares of reasons use, and then inferre"

No O.E.D. meaning seems to fit this use. Grierson (Edition of 1912, II, 196) thinks Donne's sense is not far from that of the quotation from Raleigh under O.E.D. Infer. 1. b.

Innocents: 86 Eleg. XI 17.

"Shall these twelve innocents, by thy severe"

O.E.D. Innocent. B. 1. b. or 2. No fig. use is given to fit that of Donne. The fig. use under B. 2. c. (1859) is later parliamentary slang.

Instrument: 336 God 4.

"I tune the Instrument here at the dore,"

O.E.D. Instrument, sb. 3. Fig. use not given.

Inter: 214 First Anniv. 233.

"And that rich Indie which doth gold interre,"

O.E.D. Inter, v. Does not have this meaning, *enclose within* itself, except of the tomb. Donne's use is a transf. use of 2.

Janus: 270 Progresse 21.

"Nor, holy Janus, in whose soveraigne boate"

O.E.D. Janus. Does not mention the application of this name to Noah. (Grierson, II, 219.)

Jerkin: 117 Ecclouge 8.

"Whil'st Flora' herselfe doth a freeze jerkin weare?"

O.E.D. Jerkin.¹ No fig. use.

Jointure: 300 Holy XVI 3.

"His joynture in the knottie Trinitie"

O.E.D. Jointure, sb. 3. No fig. use.

Lation: 84 Eleg. IX 47.

"Since such loves naturall lation is, may still"

O.E.D. No fig. use.

Learned: 272 Progresse 78.

"Where first grew the forbidden learned tree,"

O.E.D. Learned, ppl. a. 3. Fig. use not given. Donne uses *learned tree* for *tree of knowledge*.

Love-song: 164 Woodward 5.

"How love-song weeds, and Satyrique thornes are growne"

O.E.D. Love-song. Attrib. use not given.

Melting: 135 Sat. II 79.

"And spying heires melting with luxurie,"

O.E.D. Melt, v.¹ II. 12. This O.E.D. meaning is given only under transitive uses, while Donne's use is intransitive.

Met: 95 Eleg. XIV 37.

"In one met thought: but he went on apace,"

O.E.D. gives no ppl. a. in this sense. The use sounds typically Donnian.

Mourn: 326 Jeremy 120.

"The wall, and Rampart, which together mourne."

O.E.D. Mourn, v.¹ I. 1. e. fig. O.E.D. specifically confines this use to flowers.

Mourned: 208 First Anniv. 20.

"And so the world had fits; it joy'd, it mourn'd;"

See Mourn.

Multiply: 188 B.B. 16.

"Embrace her ever, ever multiply,"

O.E.D. Multiply, v. 3. Fig. use of this meaning not given.

Muse: 134 Sat. II 61.

"When sicke with Poetrie, and possesst with muse"

O.E.D. Muse sb.¹ The meaning here is close to O.E.D. 2 a, but Donne's line suggests a generalized muse, the meaning being that of the impulse to create poetry. O.E.D. does not give such a meaning.

Note: 92 Eleg. XII 75.

"The ayre shall note her soft, the fire most pure;"

O.E.D. Note, v.² I. 4. Does not give fig. use of this meaning.

Orcus: 94 Eleg. XIII 23.

"But oh her minde, that Orcus, which includes"

This word is not in the O.E.D. In general, the O.E.D. gives proper nouns if they have a use other than their simple meaning. Donne here uses *Orcus* in a fig. sense.

Organ: 222 Fun. Eleg. 28.

"This Organ, are those peeces which beget"

247 Harrington 4.

"A part in Gods great organ, this whole Spheare:"

318 Sydney 16.

"The Organ, where thou art the Harmony."

319 Sydney 30.

"Who hath tun'd God and Man, the Organ we:"

O.E.D. Organ, sb.¹ I. 2. The only fig. use given is not that of Donne.

Organist: 319 Sydney 29.

"This Quire hath all. The Organist is hee"

O.E.D. Organist. 1. No fig. use given.

Organs: 311 Litanie 65.

"Which were thy Churches Organs, and did sound"

See Organ.

Outburn: 164 Woodward 23.

"Blowing our sparkes of vertue, may outburne"

O.E.D. Outburn. 2. The only transitive use given, 1742, is not that of Donne.

- Parishioners: 113 Epith. Eliz. 4.
And other birds are thy Parishioners,
O.E.D. gives no fig. use.
- Proclamation: 242 Sec. Anniv. 527.
"Thou art the Proclamation; and I am"
O.E.D. Proclamation. 2. No fig. use given.
- Protest: see Table IV.
- Province: 232 Sec. Anniv. 176.
"A Province pack'd up in two yards of skinne,"
The only fig. meaning given does not fit this use.
- Purple: 337 God 26.
"So, in his purple wrapp'd receive mee Lord,"
This is a combination of the idea in O.E.D. Purple, A. 2. d.
and that in the sb. use B. 2. b. The O.E.D. does not give
a sb. use to correspond to that of A. 2. d.
- Refine: 147 Sat. IIII 198.
"From hat to shoë, himselfe at doore refine,"
Here the reference is to putting clothing in good condition, a
sense not quite comprehended in any of the O.E.D. definitions.
- Round: 73 Eleg. II 41.
"When Belgiaes citties, the round countries drowne,"
If this adj. means *neighboring or round about*, it has no correspon-
ding O.E.D. sense.
- Scarce: 134 Sat. II 44.
"But a scarce Poet; jollier of this state,"
140 Sat. IIII 4.
"A recreation to, and scarce map of this."
149 Sat. IIII 240.
"Which am but a scarce brooke, it enough shall bee"
O.E.D. Scarce as an adj. does not have this meaning. The
sense of the adv. as given under B. 1. and 2. is nearer to
Donne's meaning.

- Set. 222 Fun. Eleg. 27.
"But those fine spirits which do tune, and set"
O.E.D. Set, v. 77. No use in fig. context given under this
meaning.
- Set: 257 Boulstred 5.
"Th'earths face is but thy Table; there are set"
O.E.D. Set, v. 71. b. No use in fig. context given under this
meaning.
- Shires: 215 First Anniv. 258.
"The Firmament in eight and forty sheires,"
O.E.D. Shire, sb. No such transf. sense given.
- Shrink: 307 Goodfriday 19.
"It made his owne Lieutenant Nature shrinke,"
O.E.D. Shrink, v. I. 7. No fig. use given under this meaning.
- Shrunk: 40 Lucies 7.
"Whither, as to the beds-feet, life is shrunke,"
See Shrink.
- Smack: 79 Eleg. VI 16.
"The curled whirlepooles suck, smack, and embrace,"
This is a fig. use of O.E.D. Smack, v.² 1. or 2. No fig. use
given.
- Speaker: 179 Huntington I 66.
"Or mouth, or Speaker, of the universe,"
O.E.D. Speaker. 4. No fig. use given under this meaning.
- Sphere: 115 Epith. Eliz. 81.
"He comes, and passes through Spheare, after Spheare,"
This must be a fig. use of O.E.D. Sphere, sb. 2. or 3. No fig.
use is given under either 2. or 3.
- Sphere: 306 Goodfriday 1.
"Let mans Soule be a Spheare, and then in this,"
O.E.D. Sphere, sb. 10. b. No fig. use given under this meaning.

Spherical: 215 First Anniv. 251.

"We thinke the heavens enjoy their Sphericall,"

O.E.D. Spherical, B. The only O.E.D. definition of the substantive is "a spherical body." The date is 1651. Donne's use is rather in the meaning of quality of being spherical, *i.e.*, sphericity or sphericity.

Strawed: 126 Epith. Linc. 32.

"Loe, in yon path which store of straw'd flowers graceth,"

O.E.D. Straw, v.¹ The O.E.D. does not give the ppl. a. *strawed* for v.¹ Cf. Straw v.¹, also Strew, v.

Stung: 217 First Anniv. 345.

"As gold falls sicke being stung with Mercury,"

O.E.D. Sting, v.¹ 2. b. 1648. No fig. use of this meaning is given. Donne's sense might be considered that of 2. c., but the sense of 2. b. fits the figure exactly.

Table: 257 Boulstred 5.

"The earths face is but thy Table; there are set"

O.E.D. Table, sb. I. 6. No fig. use of this sense is given. Cf. 2. c.

Throws: 164 Woodward 11.

"Yet in those faithfull scales, where God throwes in"

O.E.D. Throw, v.¹ B. 41. No use in fig. context given under this meaning.

Tillage: 111 Sapho 38.

"Admit the tillage of a harsh rough man?"

O.E.D. 1. Does not have this transf. use.

Timber: 83 Eleg. IX 25.

"This is loves timber, youth his under-wood;"

O.E.D. Timber, sb.¹ 4. No fig. use given.

Torrid zone: 250 Harrington 124.

"His Torrid Zone at Court, and calentures"

O.E.D. Torrid. 1. b. Does not give fig. use of the phrase.

Unlittered: See Unlittered in Table I.

Viceroy: 299 Holy XIV 7.

"Reason your viceroy in mee, mee should defend,"

O.E.D. Viceroy. 1. or 2. No fig. use given.

Vicious: 314 Litanie 147.

"From measuring ill by vitious,"

O.E.D. gives absolute use specifically with the definite article only. Donne has absolute use with no article.

Wait: 355 Jeremy 366.

"For in the wilderness, the sword did wait."

O.E.D. Wait, v.¹ I. 1. b. Does not give transf. use.

With the conclusion of this study we have a kind of answer on how much of an innovator Donne is. Grant almost any reasonable proportion of deficiency in the O.E.D., and one has still a great innovator. Perhaps the neologisms that contribute most to the characteristic Donnian tone are the darting, turning, untamed figurative expressions and the unexpected combinations.

I find in his neologisms no evidence that Donne purposed, as did certain earlier innovators, *e.g.* Skelton⁽¹⁾, to enlarge the language. Rather it seems that within respect for root meaning, Donne merely took whatever liberty might bend a word to his thought.

¹ See F. M. Salter, *John Skelton's Contribution to the English Language*, «Transactions of the Royal Society of Canada», Sec. II, 3^a series, vol. XXXIX (1945).

ABBREVIATIONS OF TITLES

The titles as in Grierson are used in the Concordance and in the foregoing tables so far as practicable. For those cases in which a change occurs other than the omission of *the* or *a*, the titles as given by Grierson and the corresponding abbreviated titles are listed below:

| GRIERSON | ABBREVIATION |
|--|----------------|
| Lovers infinitenesse | Lovers infin. |
| A Valediction: of my name in the window | Vale. name |
| Twicknam garden | Twicknam |
| A Valediction: of the booke | Vale. booke |
| A Valediction: of weeping | Vale. weeping |
| Loves Alchymie | Alchymie |
| A Nocturnall upon S. Lucies day, Being the shortest day | Lucies |
| Witchcraft by a picture | Witchcraft |
| A Valediction: forbidding mourning | Vale. mourning |
| The Primrose, being at Mountgomery Castle, upon the hill, on which it is situate | Primrose |
| A Jeat Ring Sent | Jeat Ring |
| Farewell to love | Farewell |
| A Lecture upon the Shadow | Lecture |
| Sonnet. The Token | Token |
| (Selfe Love) He that cannot chuse but love | Selfe Love |
| Hero and Leander | Hero |
| Pyramus and Thisbe | Pyramus |
| Cales and Guyana | Cales |
| Sir John Wingfield | Wingfield |
| A licentious person | Licentious |
| An obscure writer | Obscure |
| Mercurius Talle-Belgicus | Mercurius |
| <i>Elegies</i> | |
| I. Jealositie | Eleg. I |
| II. The Anagram | Eleg. II |
| III. Change | Eleg. III |
| IV. The Perfume | Eleg. IV |
| V. His Picture | Eleg. V |
| VI. Oh, let mee not serve so | Eleg. VI |
| VII. Natures lay Ideot | Eleg. VII |
| VIII. The Comparison | Eleg. VIII |
| IX. The Autumnall | Eleg. IX |

| GRIERSON | ABBREVIATION |
|---|--------------|
| X. The Dreame | Eleg. X |
| XI. The Bracelet | Eleg. XI |
| XII. His parting from her | Eleg. XII |
| XIII. Julia | Eleg. XIII |
| XIV. A tale of a Citizen and his wife | Eleg. XIV |
| XV. The Expostulation | Eleg. XV |
| XVI. Oh his Mistris | Eleg. XVI |
| XVII. (Variety) | Eleg. XVII |
| XVIII. Loves Progress | Eleg. XVIII |
| XIX. Going to Bed | Eleg. XIX |
| XX. Loves Warr | Eleg. XX |
| Heroicall Epistle: Sapho to Philaenis | Sapho |
| An Epithalamion, Or marriage Song on the Lady Elizabeth, and Count Palatine being married on St. Valentines day | Epith. Eliz. |
| Ecclogue. 1613. December 26 | Ecclogue |
| Epithalamion | Ec. Epith. |
| Epithalamion made at Lincolnes Inne | Epith Linc. |
| <i>Satyres</i> | |
| Satyre I | Sat. I |
| Satyre II | Sat. II |
| Satyre III | Sat. III |
| Satyre IV | Sat. IV |
| Satyre V | Sat. V |
| Upon Mr. Thomas Coryats Crudities | Coryats |
| To Sr Henry Wotton. Sir more than kisses | Wot. |
| To St Henry Goodyere. Who make the Past | Goodyere |
| To Mr Rowland Woodward. Like one who | Woodward |
| To Sr Henry Wootton. Heres no more newes | Woot. |
| H:W: in Hiber; belligeranti | H. W. |
| To the Countesse of Bedford. Madame, Reason is | Bedford I |
| To the Countesse of Bedford. Madame, you have refin'd | Bedford II |
| To Sr Edward Herbert, at Julyers man is a lumpe | Herbert |
| To the Countesse of Bedford. T' have written then | Bedford III |
| To the Countesse of Bedford. This twilight of | Bedford IV |
| To the Countesse of Huntingdon. Madame, Man to Gods image | Huntingdon I |
| To Mr T.W. All haile sweet Poet | T.W. I |
| To Mr T.W. Hast thee harsh verse | T.W. II |
| To Mr T.W. Pregnant again | T.W. III |
| To Mr T.W. At once, from hence | T.W. IV |
| To Mr R.W. Zealously my Muse | R.W. I |
| To R.W. Muse not that by thy mind | R.W. II |

| GRIERSON | ABBREVIATION |
|--|----------------|
| To Mr C.B. Thy friend, whom thy deserts | C.B. |
| To Mr E.G. Even as lame things thirst | E.G. |
| To Mr. R.W. If, as mine is | R.W. III |
| To Mr R.W. Kindly I envy | R.W. IV |
| To Mr S.B. O Thou which | S.B. |
| To Mr I.L. Of that short Roll | I.L. I |
| To Mr. B.B. Is not thy sacred hunger. | B.B. |
| To Mr. I.L. Blest are your North parts | I.L. II |
| To Sir H.W. at his going Ambassador to Venice | Sir H.W. |
| To Mrs M.H. Mad paper stay | Mrs M.H. |
| To the Countesse of Bedford. Honour is so sublime | Bedford V |
| To the Countesse of Huntington. That unripe side | Huntington II |
| To the Countesse of Bedford. Though I be dead | Bedford VI |
| A Letter to the Lady Carey, and Mrs Essex Riche, From Amyens. Madame, Here where | Lady Carey |
| To the Countesse of Salisbury. August. 1614. | Salisbury |
| To the Lady Bedford. You that are she | Bedford VII |
| An Anatomie of the World. To the praise of the dead | Praise of dead |
| The First Anniversarie | First Anniv. |
| A Funerall Elegie | Fun. Eleg. |
| Of the Progresse of the Soule. The Harbinger to the Progresse | Harbinger |
| The second Anniversarie | Sec. Anniv. |
| Elegie upon the untimely death of the incomparable Prince Henry | Henry |
| Onsequies to the Lord Harrington, brother to the Lady Lucy, Countesse of Bedford | Harrington |
| Elegie on the Lady Marckham | Marckham |
| Elegie on Mrs Boulstred | Boulstred |
| Elegie. Death | Death |
| Elegie on the L.C. | L.C. |
| A hymne to the Saints, and to Marquesse Hamylton | Hamylton |
| On himself | Himself |
| The Progresse of the Soule | Progresse |
| To E. of D. with six holy Sonnets | E. of D. |
| To the Lady Magdalen Herbert: of St. Mary Magdalen | Magdalen |
| <i>La Corona</i> | |
| Annunciation | Corona I |
| Nativitie | Corona II |
| Temple | Corona III |
| Crucifying | Corona IV |
| Resurrection | Corona V |
| Ascention | Corona VI |

| GRIERSON | ABBREVIATION |
|--|--------------|
| <i>Holy Sonnets</i> | |
| I. Thou hast made me | Holy I |
| II. As due by many titles | Holy II |
| III. O might those sighes and teares | Holy III |
| IV. Oh my black Soule ! | Holy IV |
| V. I am a little world | Holy V |
| VI. This is my playes last scene | Holy VI |
| VII. At the round earths imagin'd corners blow | Holy VII |
| VIII. If faithfull soules be alike glorifi'd | Holy VIII |
| IX. If poysonous mineralls | Holy IX |
| X. Death be not proud | Holy X |
| XI. Spit in my face you Jewes | Holy XI |
| XII. Why are wee by all creatures waited on ? | Holy XII |
| XIII. What if this present were the world's last night ? | Holy XIII |
| XIV. Batter my heart, threeperson'd God | Holy XIV |
| XV. Wilt thou love God, as he thee ! | Holy XV |
| XVI. Father, part of his double interest | Holy XVI |
| XVII. Since she whom I lov'd hath payd her last debt | Holy XVII |
| XVIII. Show me deare Christ, thy spouse | Holy XVIII |
| XIX. Oh, to vew me, contraries meet in one | Holy XIX |
| Resurrection, imperfect | Resurrection |
| The Annuntiation and Passion | Passion |
| Goodfriday, 1613, Riding Westward | Goodfriday |
| Upon the translation of the Psalmes by Sir Philip Sydney, and the Countesse of Pembroke his Sister | Sydney |
| To Mr. Tilman after he had taken orders | Tilman |
| A Hymne to Christ, at the Authors last going into Germany | Germany |
| The Lamentations of Jeremy, for the most part according to Tremelius | Jeremy |
| Hymne to God my God, in my sucknesse | God |
| A Hymne to God the Father | Father |
| To Christ | Christ |

ZAY RUSK SULLENS

CRISTO E SATANA

Mentre la dibattuta questione concernente l'unità di questo poema anglosassone ha trovato autorevole definizione¹, resta tuttora problematica l'interpretazione di alcuni versi e, con essa, la concordanza col testo biblico della III parte del poema, la tentazione nel deserto. Si tratta dei vv. 685 b-688², ma, perché si possa avere una chiara visione del contesto e meglio seguire la discussione, riporto anche i versi immediatamente precedenti e seguenti:

« Loca nu ful wide ofer londbuende.
Ic þe geselle on þines seolfes dom
685 folc and foldan. Foh hider to me

¹ M. Rieger, *Die Alt- und Angelsächsische Verskunst*, in «ZfdPh», 7 (1876), pp. 1-64, nega per primo l'unità del poema: «Der Satan schliesst vielmehr mit v. 365 und mit dem folgenden beginnt ein Gedicht von ähnlichem Inhalt und ähnlicher Anlage wie Cynewulfs Christ» (p. 6). B. ten Brink, *Early English Literatur*, London 1883, distingue tre diverse composizioni poetiche: 1) la caduta degli angeli (vv. 1-365); 2) la discesa all'inferno e la resurrezione di Cristo (vv. 366-664); 3) la tentazione nel deserto (vv. 665-733). F. Groschopp, *Das Angelsächsische Gedicht 'Crist und Satan'*, in «Anglia», 6 (1883), pp. 248-76, le considera frammenti di un unico poema, messi poi insieme e rielaborati al fine di ripristinarne l'unità. Th. Frings, *Christ und Satan*, in «ZfdPh.» 45 (1913), pp. 216-36, a conclusione del suo studio, perviene a questi risultati: «Vom grammatischen und grammatisch-metrischen standpunkte aus lässt sich gegen seine einheit nichts beibringen. Im gegenteil können die in den drei von Wülker angenommenen teilen aus der ws. umschrift auftauchenden angl. formen nur auf eine sprachlich einheitliche gestalt des originaltextes gedeutet werden.» (p. 135). D'altra parte R. L. Green, *A Re-Arrangement of Christ and Satan*, in «MLN», 43 (1928), pp. 108-10, suggerendo la trasposizione della II e III parte, offre la possibilità di eliminare l'assurdità cronologica (la tentazione dopo la resurrezione) e i bruschi passaggi tra le parti, che costituiscono i principali ostacoli al pieno riconoscimento dell'unità del poema.

² Secondo l'edizione di G. Ph. Krapp, *The Junius Manuscript. The Anglo-Saxon Poetic Records I*, New York 1931.

burh and breotone bold to gewealde,
 rodora rices, gif þu seo riht cyning
 engla and monna, swa ðu ær myntest. »
 Ða him andswarode ece drihten:
 690 « Gewit þu, awyrda, in þæt witescræf,
 Satanus seolf; þe is susl weotod
 gearo togegnes, nalles godes rice.

Le difficoltà che il testo oppone a una piana interpretazione si manifestano già al primo traduttore, che tralascia addirittura i vv. 685 b-686¹.

Bouterwek cerca poi di avvicinare il testo alla fonte biblica con la sostituzione di *foh hider to me* (685 b) con *feoll nider to me*, ma il suo tentativo non convince e le incertezze nella traduzione che egli dà del passo tradiscono la sua stessa perplessità nei confronti della congettura².

Grein³ si orienta diversamente nell'emendazione del testo: ritiene, seguito da Wülker, che *gif* (687 b) vada letto *þæt*: « Der Kern dieser Versuchung ist ein anderer als in der Bibel: erst wenn ich Dir Herrschaft gebe, dann bist Du mit recht König über

¹ B. Thorpe, *Cædmon's Metrical Paraphrase of Parts of the Holy Scriptures in Anglo-Saxon*, London 1832, stampa il testo, come la traduzione a fronte, in emistichi, tuttavia, per agevolare il confronto, adegua la disposizione e la numerazione dei versi all'edizione di Krapp (v. nota 2, p. 273):

« Look now full wide, over the land's inhabitants:
 I will give thee, into thy power,
 685 folk and earth,

of heaven's kingdom, if thou be true king
 of angels and of men, as thou erst declaredst ».
 Then him answered the Lord eternal:
 690 « Depart thou, accursed! into the pit of torment,
 (Satan himself art thou), to thee is pain decreed,
 ready befor thee, not God's kingdom. »

² K. W. Bouterwek, *Cædmon's des Angelsachsen biblische Dichtungen*, Gütersloh 1854, p. 286: « Schau nun gar weit hin über die Landbewohner (Erdbewohner); ich gebe dir, wie du begehrest (?), Herrschaft, Volk und Land – [fällst du nieder vor mir (?)] – Burgen und glänzende Wohnungen zu Gewalt, ob du des Himmelreiches rechter König seiest, der Engel und der Menschen, wie du yordem meintest. »

³ Chr. W. M. Grein, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, I Göttingen 1857.

Engel und Menschen: nimm sie von mir. »¹. Dalla sua traduzione, risulta quindi che Satana, oltre a mettere nelle mani di Cristo il mondo e l'umanità, gli offre il potere sul regno celeste, perché possa a buon diritto essere re degli angeli e degli uomini, mentre secondo il testo evangelico (*Haec omnia dabo tibi, si cadens adoraveris me*, Mt. 4, 9) Satana cede il regno terreno in cambio del tributo dovuto alla divinità, quindi in sostanza in cambio del regno celeste.

La poesia cristiana anglosassone, si sa, non segue alla lettera la fonte biblica, e ciò per la sua stessa struttura che tende a stemperare in immagini multiple i singoli concetti della semplice narrazione biblica, quando non è addirittura portata ad inserire elementi nuovi che arricchiscono il contenuto, come nei vv. 690-709, dove il *Vade, Satanas* (Mat. 4, 10) si sviluppa in un'ampia invettiva con la quale Cristo condanna Satana a misurare, entro termine perentorio, l'abisso infernale in tutta la sua estensione³. Ma la libertà propria a queste composizioni poetiche, che consente amplificazioni, variazioni o aggiunte, non intacca il contenuto concettuale dei testi biblici, non tradisce lo spirito della fonte.

¹ R. P. Wülker, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, II, Leipzig 1894, pp. 559, Nota 24.

² *Dichtungen der Angelsachsen stabreimend übersetzt von C. W. M. Grein*, I Göttingen 1857, ristampa: Heidelberg 1930, p. 147:

« Lüge nun gar weithin über Landbewohner!
 ich will dir setzen in dein selbes Macht
 685 Volk und Erde! emfang von mir
 die Burg und den breiten Bau zu eigen
 des Reiches der Himmel, dass du mit Recht seist König
 der Engel und der Menschen, wie due ehe strebtest! »
 Da gab zur Antwort ihm der ewigliche König:
 690 « Geh hin, Verfluchter, in das Haus der Strafen,
 du Satan selber! es sind dir Schmerzqualen
 entgegen da bereitet und nicht Gottes Reich.

³ Il passo non ha paralleli, ma potrebbe aver radice in una immagine di Satana connessa all'azione del misurare presente nella tradizione popolare, quale la ritroviamo nella raccolta di W. Wackernagel, *Sechzig Räthsel und Fragen*, in « ZfdA », 3 (1843), 45: « Ein Frag. Wie hoch vom himel her ab sey. Antwort. Das weiss nach got neymant dann der teüfel der hat es gemessen vnnnd mag nit wider hin auff kommen ». Non è improbabile che il poeta abbia di qui sviluppato l'idea: Satana, scacciato dal paradiso, misurò la distanza dal cielo alla terra, ora, scacciato da Cristo, è condannato a misurare gli abissi infernali.

Tuttavia Kühn, che implicitamente accetta l'emendazione di Grein, a conclusione dell'analisi delle fonti, pone così in rilievo le divergenze della III parte del poema dal testo evangelico: « Während in der Bibel die Versuchung Christi durch den Teufel in drei Variationen uns geschildert wird, vermissen wir in unsrem Gedichte die dritte ¹, in welcher der Teufel den Heiland auffordert, sich von der Zinne des Tempels hinab zu stürzen. Die Antwort, welche auf diese Versuchung erfolgt, lautet in der Bibel einfach: 'Hebe dich weg von mir, Satan!', während in unsrem Gedichte der Teufel mit dem Ausmessen der Hölle bestraft wird. Endlich ist doch der Sinn, welcher sich in unsrer Vorlage kundgiebt, verschieden von der Bibel. Denn während in unserm Gedichte das Geschenk des Teufels die Bestätigung Christi als des Königs der Menschheit ausdrücken soll, ist dasselbe nach dem biblischen Berichte eine Belohnung Christi für die Anbetung des Teufels »². Per il primo punto, la mancanza di una delle tentazioni, è facile e lecito trovar spiegazione nella lacuna che la soluzione di continuità nei nessi sintattici e nel senso rivela dopo il v. 675 a; in quanto alla risposta di Cristo, *Vade, Satanas*, abbiamo già visto che il passo originale che il poeta inserisce non è in contrasto con lo spirito del testo biblico; il terzo punto segna invece una divergenza sostanziale rispetto alla fonte: come per Grein, scompare la proposizione *do ut des* per dar luogo a una elargizione unilaterale. Ma mentre per il primo Satana col suo intervento assicura il riconoscimento dell'impero di Cristo su angeli e uomini, per Kühn il diavolo si limita a convalidare la sua sovranità sugli uomini. Ha forse già ravvisato in lui il re degli angeli? In tal caso egli, donandogli *folk and foldan*, beni che gli appartengono e di cui può liberamente disporre ³, integrerebbe il dominio di Cristo su angeli e uomini. Ma quale senso avrebbero poi i vv. 685 b-687 a?

L'interpretazione di Grein non elimina la discordanza nei confronti del testo evangelico, né chiarisce il senso in rapporto ai vv. 691 b-692, che esprimono il contrasto tra l'aspettativa di

¹ La tentazione mancante è la terza secondo Luca 4,9-12; la seconda secondo Matteo 3,5-7

² A. Kühn, *Über die Angelsächsische Gedichte von Christ und Satan*, Diss. Jena 1883, p. 16.

³ Cf. Luca 4,6: *quia mihi tradita sunt et cui volo do illa*.

Satana e la condanna inflittagli per la sua impudenza. Che cosa giustifica allora la sostituzione di *gif* con *þæt*, se essa non giova a sanare la tradizione in conformità alla fonte, né a dare un senso compiuto al passo? Pure l'interpretazione di Grein incontrerà ancora favore: non solo Kennedy accoglie la sostituzione, come emerge dalla sua traduzione ¹, ma anche Clubb, che lascia inalterato *gif*, conferisce alla frase un senso finale con l'aggiunta di *wilt* estraneo al testo: « If thou wilt be truly king of angels and men, as thou didst intend (or hast purposed) »². Tuttavia nell'adesione di ten Brink ³ si può già scorgere uno spunto per la discutibilità della divergenza dalla fonte e Groschopp si dichiara decisamente contrario alla interpretazione di Grein: « In der jetzigen fassung geben die verse 685-89 ⁴ keinen rechten sinn; doch kann ich mich nicht der ansicht Grein's und ten Brink's anschliessen, welche darin eine vom biblischen texte abweichende fassung erblicken. Die überlieferung ist jedenfalls eine ungenaue: es gehören die verse 685-88 (*rices*) zusammen und die worte *gif þu seo riht cyning, swa ðu ær myntest*, welche dem biblischen *si filius Dei es* entsprechen, sind erst später in die jetzige fassung gebracht worden. Sie bilden einen teil der fehlenden dritten versuchung, indem ihr ursprünglich worte ungefähr folgenden inhalts vorausgegangen sein müssen: Lasse dich hinab von der zinne des tempels, es wird dir kein leid geschehen »⁵. È più che verosimile che le parole *gif þu seo riht cyning* ecc. rendano *si filius Dei es* ed è anche possibile che originariamente abbiano fatto parte della tentazione mancante, così come la risposta di Cristo alla prima tentazione *Wendest, þu awyrda, þæt awriten nære*,

¹ *The Cædmon Poems Treanslated into English Prose* by Ch. W. Kennedy, London 1961, p. 171: « Gaze now full widely over the dwellers of earth. The world and the inhabitants thereof will I give into thy hand. Take now from me the city and the shining home which I will give thee in the heavenly kingdom, that thou mayest truly be the king of men and angels, as thou hast thought. »

² M. D. Clubb, *Christ and Satan. An Old English Poem*, New Haven 1925, p. 132.

³ Op. cit., p. 88: « The portrayal of the temptation is characteristic, though it deviates from the biblical account, more, perhaps, in expression than meaning. »

⁴ Secondo l'edizione di Krapp, 684-88.

⁵ Op. cit., p. 255.

nymfe me ænne ... (674-675 a), benché mutilata per la lacuna, sembra piuttosto introdurre le parole di Cristo relative all'altra tentazione (*dominum deum tuum adorabis et illi solis servies*: Mt. 4, 10; Luc. 4,8), tanto più che i versi seguenti (676-678)¹, sebbene senza diretta rispondenza nel racconto evangelico, con la promessa del premio eterno, concordano con le parole *Thar is thiu helpa gelang manno gehuulicun* che nel *Heiland* (1112 b-13 a) fanno seguito all'ammonimento di adorare e servire soltanto Dio onnipotente, lasciando supporre che in qualche commentario evangelico fosse fatta menzione, a tal proposito, del premio riservato a coloro che servono devotamente Dio. Se trasposizioni postume sono verosimili, non è peraltro da escludere che il poeta anglosassone abbia potuto elaborare la materia con grande libertà, in forma diversa, pur non mutandone la sostanza. Per la risposta di Cristo alla prima tentazione di Satana, a causa della lacuna, non abbiamo elementi sufficienti per la ricostruzione del testo, che, sia pure con diversa distribuzione degli elementi formali, fosse atto ad esprimere il fatto evangelico. Per l'ultima tentazione ci troviamo di fronte a un testo integro, ma astruso. Anche accettando la trasposizione che Groschopp ipotizza, resta comunque oscuro il significato dei vv. 685 b-688 a. Clubb cercherà di spiegare così la situazione: « The devil implies that Christ's ideas about his kingship will remain only ideas unless he accepts power from the Prince of Evil. This clause need not be interpreted (with Groschopp, p. 255) as rendering the "si Filius Dei es" of the original, and hence belonging to the missing temptation. Satan is merely putting into words the thoughts which he believes have been in Christ's mind. »². Sono d'accordo nel ritenere, come ho già rilevato, che le parole *if þu seo riht cyning engla and monna* non debbono necessariamente essere appartenute alla tentazione mancante, ma propendo a credere con Groschopp che esse corrispondano a *si Filius Dei es*. L'interpretazione di Clubb è condizionata alla modifica che egli apporta al testo rendendo *seo* con *wilt be* e che determina sostanzialmente la stessa situazione creata da Grein con l'assunzione di *þæt* in luogo di *gif*: Cristo non sarà 're degli angeli e

¹ Groschopp, op. cit., p. 256, afferma che il senso di questi versi non gli è chiaro.

² Op. cit., p. 132.

degli uomini' se non riceverà l'investitura da Satana. Resta anche qui la divergenza dal testo evangelico e la frattura nel contesto rispetto ai vv. 691 b-692. È vero che l'autorità che qui Satana si arroga potrebbe corrispondere al potere che egli cerca di assicurarsi con la frase evangelica *si cadens adoraveris me*, ma nella fonte Satana pattuisce questo privilegio divino contro l'offerta dei beni terreni, mentre qui questa abbraccerebbe anche il regno celeste, creando una strana sovrapposizione di poteri. E quali sono, d'altra parte, secondo Clubb i pensieri che Satana attribuisce a Cristo e traduce in parole? Il desiderio, forse, di conferire validità a quella che è soltanto una sua assurda pretesa? In realtà ciò che assilla il diavolo è il dubbio circa la natura umana o divina di Cristo: vuole sapere chi egli sia¹. Le tentazioni sono appunto dirette ad accertare l'identità di Cristo: con *si Filius Dei es* egli mette alla prova la divinità di Cristo, con *haec omnia dabo tibi* adesca l'umana cupidigia. Satana non si rende conto della doppia natura di Cristo, ma il poeta anglosassone la rivela accoppiando qui, nella stessa tentazione, l'allettamento per la specie umana e la richiesta di un saggio della natura divina. Il dubbio non abbandona Satana finché non lo colpisce la condanna per aver avuto l'ardire di tentare il figlio di Dio. Cristo, scacciandolo, gliela annunzia con le parole: *þe is susl weotod gearo togegnas, nalles godes rice* 'sicura pena è pronta per te, altro che il regno di Dio'. Che si tratta del castigo che gli infliggerà di misurare l'inferno in lungo e in largo, perché possa finalmente rendersi conto che compete con la potenza divina, e non del semplice ritorno all'inferno mi sembra incontestabile e appare chiaro anche dalle diverse traduzioni che abbiamo preso in esame². Una tale risposta presuppone la speranza di Satana di ottenere il regno di Dio. Ma come può *foh hider to me* esprimere una tale richiesta?

Riesaminando la traduzione di Thorpe, vediamo che non è *gif* a creargli difficoltà, bensì i vv. 685 b-686, cui evidentemente non riesce a dare un senso. A mio parere il punto cruciale si riduce all'emistichio *foh hider to me*, in esso è la chiave di volta del problema. Sono le stesse parole cui Bouterwek rivolse la sua

¹ Cf. Otfrid, II, 4, 5,

² Thorpe: *ready befor thee*; Grein: *entgegen da bereitet*; Kennedy: *for thee*... *prepared* indicano inequivocabilmente l'imminenza della pena.

attenzione nel tentativo di emendare il testo. È opportuno esaminarle innanzi tutto dal punto di vista grammaticale al fine di avere una chiara visione del costruito e delle possibilità di interpretazione che esso offre. Il verbo *fōn* costruito con *tō + dat.* si trova in locuzioni quali *fōn tō wæpnum* 'metter mani alle armi, prendere le armi' o *fōn tō cynerīce* 'cominciare a regnare, salire al trono', in cui è implicito un accostamento del soggetto all'oggetto, un 'moto verso'. In *fōn tō me* 'accetta da me' abbiamo l'unico esempio nel quale sarebbe espresso il rapporto opposto. Ma la preposizione *tō + dat.*, oltre il moto (*auf die Frage* 'wohin') e lo scopo (*auf die Frage* 'wozu'), esprime anche lo stato (*auf die Frage* 'wo' in der Bedeutung bei, an, von: letzteres bei den Verbis bitten, empfangen usw.)¹. Stupisce a prima vista che *von* possa rispondere alla domanda 'wo', se non si ha presente che costrutti sintatticamente diversi possono coincidere nel senso: 'implorare (o ottenere) grazia presso Dio' equivale certamente a 'implorare (o ottenere) grazia da Dio'. Sta di fatto, però, che delle citazioni addotte nel suo *Sprachschatz* ove figurano forme dei verbi 'chiedere, ricevere, ecc.', Grein traduce² *tō* con *von* soltanto nella frase che ci interessa: nei numerosi esempi con forme del verbo *wilnian* (*wünschen, verlangen, bitten*) *tō* è tradotto sempre con *bei* (*zu*) e nell'unico esempio col verbo *biddan* il rispondente ted. *bitten* è naturalmente costruito col semplice accusativo della persona. Che l'uso di *von* rappresenta un caso isolato, determinato da *empfangen* che esclude ogni altra preposizione, è denunziato anche dalla parentesi esplicativa (*von mir*) che segue la citazione dell'emistichio nello *Sprachschatz*. La singolarità sintattica, anche se di per se stessa sospetta, non può invalidare una tesi, può tuttavia contribuire a indebolirla. Ma l'argomento determinante rimane sempre il senso e la coerenza del testo. Abbiamo già visto che la frase *foh hider to me* non è atta ad esprimere la richiesta di Satana, che la risposta di Cristo lascia presupporre. Tuttavia non c'è dubbio che, per poter ripristinare la coerenza del passo, si richiede qui una voce verbale rispondente a 'dammi, portami, devolvi a mio

¹ *Sprachschatz der Angelsächsischen Dichter* con C. W. M. Grein, unter Mitwirkung von F. Holthausen, neu herausgegeben von J. J. Köhler, Heidelberg 1912.

² *Dichtungen der Angelsachsen*, Göttingen 1857.

favore'. Il verbo ags. *fetian, feccan* (ingl. *fetch*) darebbe certamente il senso richiesto e si potrebbe, forse, pensare a un errore di grafia (*h* per *c*) e quindi all'adeguamento da parte dello scrivano della forma insolita con una *a* lui nota, se la grafia *cc* non rispondesse al processo di assibilazione di *ti*, risultando quindi limitata a quelle forme in cui la coniugazione regolare di *fetian* presenta una *i*¹. Verosimile congettura offre invece il verbo ags. *fāgan* 'congiungere, unire, connettere, legare' (as. *fōgian*, aat. *fuogen*, ted. *fügen*) < germ. *fōgjan* 'adattare', dalla radice ie. **pāk-*: **pāg-* 'fissare' (lat. *pacisci* 'pattuire, fare un accordo, obbligarsi'), la cui variante con infisso nasale dà germ. **fanh-* > got. as. aat. *fāhan*, ags. *fōn*. In questo caso l'imperativo *fāg*, per la posizione finale della occlusiva sonora, potrebbe aver presentato una forma *fāh*, sostituita poi con *fōh* da un amanuense sassone occidentale, non familiare con la grafia anglica *æ* per la *o* metafonizzata. Non disponiamo di paralleli che possano documentare l'uso di ags. *fāgan* nell'accezione che il passo richiede, ma Grimm² registra per mat. *fügen*, accanto ad altri, il significato *zukommen machen, zutheilen, ertheilen, gewähren*, che sarebbe perfettamente appropriato al contesto.

Pur senza avere la pretesa di voler ricostruire il testo originale, ritengo che la sostituzione di *fōh* con l'imperativo di un verbo quale 'dare, assegnare, concedere' (tenuto conto dell'assunto che *if pu seo riht cyning engla and monna* rende *si Filius Dei es* del testo biblico) varrebbe ad eliminare la divergenza dalla fonte e a conferire un senso logico al passo: «Dà un ampio sguardo sugli abitanti della terra. Io metto in tuo potere gente e suolo. Concedimi in possesso la città e l'ampio edificio del regno dei cieli, se sei veramente il re degli angeli e degli uomini, come hai sempre sostenuto». Allora gli rispose l'eterno Signore: «Vai, maledetto, Satana in persona, nell'antro dei tormenti; sicura pena ti aspetta, altro che il regno di Dio».

G. MANGANELLA

¹ 2^a e 3^a pers. ind. pres. soltanto *fetast fetap*, imper. soltanto *feta*; cf. J. Platt, *Ags. fetian, feccan*, in «*Anglia*», 6 (1883), p. 177.

² J. u. W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854 sgg.

RECENSIONI

Santoli V., *Fra Germania e Italia*, Firenze, 1962.

Come avverte il comitato di studiosi che ha curato il volume, questa raccolta di scritti di Vittorio Santoli è dedicata soprattutto ai giovani: per ragioni cronologiche, dato che i coetanei già da tempo conoscono il debito della germanistica e della critica italiana in genere verso l'autore, ma soprattutto in vista della lezione che i giovani possono trarne e che costituisce il valore e il significato precipuo di questa ristampa. Lezione di metodo innanzi tutto, perché il Santoli, respingendo ogni rigida teorizzazione e ogni autorità precostituita, sa valersi dei più idonei mezzi d'indagine (stilistica spitzeriana e storicismo crociano, « nuova filologia » e schemi del Wölfflin) non già alternandoli, ma calandoli in una felice e personalissima sintesi che rende giustizia al generale come al particolare, alla solidità della tradizione come alle esigenze di rinnovamento. Al rifiuto delle secche metodologiche corrisponde il rifiuto di ogni schema nazionale, che tenda a isolare i fatti nei limiti di una situazione politica o civile: si veda a questo proposito quanto è detto nella relazione sul tema *Manierismo Barocco Rococò*, dove si sottolinea l'interpretazione di questi fenomeni, come categorie stilistiche e spirituali. Solo in tale più ampia prospettiva, infatti, l'indagine di ogni fatto letterario sarà « letteratura comparata » come l'intendeva il Croce, « ossia conscia della situazione storica che ha l'opera d'arte nella letteratura universale » (V. nota p. 137). E all'opinione del filosofo napoletano, che « alla conoscenza obiettiva delle storie assai conferiscono la considerazione e il giudizio che ne fanno gli altri popoli » (v. il saggio *Croce e le letterature boreali*), il Santoli si rifà direttamente quando afferma essere suo intento « di togliere i fatti tedeschi e nordici dalle strettezze dei letti nazionali e procustei, far circolare intorno a loro un'aria europea, interpretarli nella pienezza del loro contesto storico ». E, concludendo la cornice biografica che introduce il volume, così continua: « In questo io ravviso il compito scientifico preminente della germanistica fuori dei paesi germanici, cui l'averne un angolo di osservazione diverso e lontano è un vantaggio da mettere a fronte degli svantaggi che vengono dalla lontananza e mancanza di una naturale immediatezza. Nulla, infatti, di più squallido e inutile che l'imitazione (necessariamente inferiore) di occhiali tedeschi (o nordici) per guardare le cose tedesche (o nordiche) », (p. 14). Non si potrebbe dir meglio. E non si potrebbe far meglio di quanto non faccia il Santoli allorché, passando all'applicazione pratica del suo pensiero, nei suoi saggi riprende alcuni sacri temi della letteratura tedesca (Goethe e il Faust, Heine e il Barocco, F. Schlegel e la critica letteraria dell'800), dilatandone però la discussione in senso « orizzontale » (p. 11), cioè di comparazione storico-geografica: correttivo indispensabile al rigido verticalismo nazionalistico che, instaurato dalla

storiografia romantica, continua ancor oggi a caratterizzare molta parte della critica tedesca. Il primo vantaggio, sia pure col segno negativo, di non portare « occhiali tedeschi » è infatti proprio la capacità di notare difetti ed errori (l'evangelica pagliuzza nell'occhio del vicino !) che nel loro ambiente naturale possono non sembrare tali: così, tra l'altro, nel saggio *Deutsche Literaturgeschichte und Literaturkritik*, il nascente nazionalismo che inficia il giudizio di storici pure insigni come Gervinus o Scherer e il suo successivo degradarsi in abietto razzismo. L'aspetto positivo della prospettiva dall'esterno sta invece nella ricchezza delle relazioni che è possibile istituire e che ampliano straordinariamente la visione dei fatti. Nei suoi studi su Goethe, su Heine e soprattutto negli splendidi saggi su Friedrich Schlegel, l'A. non perde mai di vista la congiuntura storica nella quale questi scrittori si trovarono ad operare, vale a dire la grande crisi che, apertasi verso la metà del '700, doveva staccare la letteratura moderna da una tradizione plurisecolare e lasciarla a risolvere in modo nuovo e autonomo i grandi problemi dell'arte: problemi che senza dubbio trovarono nella Germania del tempo la più vasta e approfondita discussione, ma che erano tuttavia presenti anche altrove. E come l'appassionata disputa sulla bontà della poesia antica e di quella moderna era già stata preceduta dalla *Querelle*, così la scoperta dell'antichità da parte del Winckelmann non sarebbe pensabile senza l'opera preparatoria del Vasari e del Bellori. Alla stessa libertà ed ampiezza di visuale si debbono – sul piano interpretativo – i felici risultati cui l'A. giunge nei due saggi su Goethe dove, facendo propria la visione ergocentrica crociana, non solo sfata le leggende semplicistiche e semplicistiche di un Goethe titano o olimpico o uomo universale, ma anche per l'opera poetica rifiuta ogni comune denominatore, lasciando che essa parli, come fa, diversamente in ogni sua parte, libera da quel « significato a tutti i costi », che è come la camicia di forza, nella quale la critica contenutistica d'oltralpe l'ha fin dall'inizio costretta. Dei molti frutti raccolti dal Santoli nel suo ideale cammino tra Germania e Italia fanno testimonianza anche i numerosi altri scritti che completano il volume (sulla linguistica italiana e germanica, sugli indirizzi critici dei suoi maestri, ecc.), ma per i giovani germanisti a venire, cui la silloge è destinata, l'ammaestramento più valido ci sembra risiedere proprio in questa così vasta ed equilibrata prospettiva: una grande conquista personale da cui è augurabile che molti possano trarre insegnamento.

ANNA MARIA DELL'AGLI

Görling L., 491, Stoccolma, 1964.

Non è un numero cabalistico; è una citazione biblica che fa da titolo al recentissimo romanzo dello svedese Lars Görling: romanzo « terribile, irresistibile – dice la presentazione della Casa editrice Bonniers di Stoccolma – uno dei più significativi degli anni sessanta ».

Il tanto reclamizzato e discusso romanzo (filmato, censurato, incriminato) è una violenta requisitoria contro l'organizzazione giudiziaria e penitenziaria della Svezia odierna – a detta dell'autore – incapace d'intendere, di sanare (e quindi di perdonare – di qui la citazione delle note parole di Gesù « non sette,

ma settanta volte sette »; ad abundantiam 491) il fenomeno della delinquenza specialmente giovanile, che anche nel Nord inferisce, malgrado il paradisiaco benessere creato da trent'anni di socialdemocrazia.

Durante questo trentennio l'arte « sociale » ha furoreggiato in Svezia; tutta una schiera di scrittori « proletari », i più autodidatti, si sono imposti all'attenzione del pubblico e alla diffidenza degli editori; con i loro autobiografici romanzi-fiume, con le loro iconoclastiche denunce e proteste hanno oggi perfino conquistato seggio e voto nell'arcigna e conservativa Accademia.

Ma non a questo soltanto è dovuta la popolarità del Görling; il quale anche di recente, rincarando la dose sulla stampa quotidiana, ha contestato alla magistratura svedese (cui pare preferisca quella sovietica) ogni competenza a giudicare in materia di criminalità.

Si capisce che le sue simpatie sono tutte per gli psicologi, anzi per la psicologia o più esattamente per la psicanalisi. Ché, nel suo romanzo, neanche gli psicologi si salvano dalla scomunica. L'ispettore della « pensione » di Stoccolma, dove sette giovani corruttori sono ospitati a fini di studio, è un omosessuale, che senza alcun timore di scandalo abusa d'uno dei « magnifici sette », i medici incaricati degli interrogatori, almeno degli insipienti burocrati, quando non addirittura degli interessati cialtroni, il pastore protestante in visita alla « pensione », un ipocrita, la cuoca una megera, i poliziotti o dei sadisti o degli idioti: tutti più o meno consapevoli strumenti d'una società corrotta e disonestà, che con ogni mezzo opprime quelli che dovrebbe rieducare.

Tale è almeno l'idea che se ne sono fatti i sette corruttori.

Non sorprende perciò vederli presto nuovamente scivolare per la scala del vizio, recidivare nelle bassezze e nelle malvagità, nella violenza e nel furto, per finire quindi, dopo un tentativo di contrabbando d'alcool, nelle mani della polizia. Ciò che meraviglia è vedere le loro, diciamo così, imprese picaresche coronate dall'aureola romantica d'un moralismo alla rovescia. Non c'è qui canaglieria che per oscuri tramiti non risalga a qualche remoto peccato originale della società, non c'è cattiveria che non trovi la sua spiegazione al di fuori di chi la commette. E si capisce. Quando la psicoanalisi, innalzata a suprema scienza morale, insegna che gli uomini, senza saperlo, sono posseduti dagli istinti di libidine e di dominio, di distruzione e di morte, il vizio e la virtù tornano ad essere prodotti naturali – come si diceva una volta – della razza dell'ambiente del momento; quando la volontà umana è ridotta a pura illusione, non è dato uscire dai labirinti dell'errore se non con le arti della magia nera. Per la stragrande maggioranza degli scrittori nordici (che qui, s'intende, di questi soli si discorre) la psicanalisi è stata ed è tuttora ciò che il darwinismo fu per gli scrittori del secolo scorso; e non il darwinismo di Darwin, vale a dire una dottrina biologica, ma il darwinismo volgarizzato e predicato in Germania come *Weltanschauung* dalla reazione antidealistica.

Così anche nel romanzo del Görling il sesso è onnipresente *deus ex machina* che ispira parole e gesti e atti degli « arrabbiati » svedesi: un sesso privo di aloni metafisici alla Lawrence, rappresentato come nudo fenomeno epidermico e funzionale. James Joyce, uno dei santi padri della narrativa moderna, includeva ancora il cervello fra gli organi dell'anatomia umana degni di studio; ma i suoi tardi, troppo tardi epigoni hanno limitato il campo all'apparato genitale e intestinale.

Capovolgete il puritanesimo ottocentesco e il conformismo odierno creato dallo Stato-Provvvidenza e avrete, con l'esattezza d'una operazione matematica, la chiave di tanta moderna narrativa e poesia nordica: *La canzone del rubino rosso* (1957) del norvegese Agnar Mykle, *La felicità* (1962) dello svedese Ivar Lo-Johansson (che hanno già avuto entrambi l'onore d'un regolare processo giudiziario) e *Giorni di lucertola* (1961) del danese Leif Panduro, possono valere come esempi illustri.

Scontato dunque il «colpo» sensazionale di questa ennesima ribellione a tutti i tabù, cosa rimane? Il virtuosismo stilistico con cui è rifatto l'osceno gergo della malavita di Stoccolma, il realismo di maniera con cui è fotografato quel sottomondo popolare ai margini della società, a noi già familiare attraverso i pasoliniani eroi di *Una vita violenta*.

Strano paradosso del nostro tempo! Quanto più gli odierni scrittori credono d'aver fatto tabula rasa del passato, quanto più pensano di attingere direttamente alle sorgenti dell'inconscio, tanto più si scoprono esasperati cultori del misticismo romantico e consapevolissimi inventori di «fiabe», in cui tutto si narra e nulla si spiega. Tale, appunto, è il Görling. Quel suo contrapporre l'istinto naturale alle sovrastrutture sociali della burocrazia del militarismo dell'industrialismo e l'ultimo frutto di una più o meno remota ispirazione rousseauiana. Il «bon sauvage» rousseauiano, vittima della corrotta civiltà, ma paradossalmente rieducabile da quella civiltà stessa, è il vero progenitore degli odierni «arrabbiati» svedesi; e a lui prima di tutto bisognerebbe perdonare 491 volte.

Ma, dopo ciò che il mondo ha visto tra il 1940 e il 1945 è ben difficile serbar fede al mito dell'originaria bontà umana. Al quale noi, per conto nostro, preferiamo ancora le parole di uno che certo non mancava di conoscenza biblica e umana: «Il ne faut pas que l'homme croie qu'il est égal aux anges, ni qu'il croie qu'il est égal aux bêtes, ni qu'il ignore l'un et l'autre; mais qu'il sache l'un et l'autre».

MARIO GABRIELI

Bredsdorff E., *Henrik Pontoppidan og Georg Brandes*, I-II, Copenaghen, 1964.

Nell'introduzione alla sua «Letteratura degli emigrati», diceva Giorgio Brandes che in Danimarca «un numero incalcolabile di personalità di primo piano sono stati preti, figli di preti o dottori in teologia». Per comprendere almeno la tematica dei romanzi del danese Henrik Pontoppidan (scrittore da noi praticamente ignoto, benché Premio Nobel 1917 ex aequo con Gjellerup, e, anche recentemente - 1960 - oggetto d'un felice studio critico di A. Jolivet) occorre tener bene a mente le parole di Brandes; e, nel caso specifico, anzitutto familiarizzarsi con quei fattori che costituiscono il fondo di risonanza della narrativa di Pontoppidan: dalla storia del movimento contadino danese al pietismo delle sette religiose, dall'ideologia della «Scuola popolare» grundtvigiana allo antiparlamentarismo di Estrup e alla politica reazionaria della Chiesa di Stato nel secondo Ottocento.

Pontoppidan non è scrittore che si imponga per le doti stilistiche: il suo

naturalismo minuto e arido, ironicamente polemico, più volto all'esplorazione delle coscienze che alla narrazione dei fatti è agli antipodi dello splendore coloristico d'un Jacobsen e d'un Drachmann. Alla radice della sua arte si sente subito il rigore d'una educazione puritana, cui il naturalismo è solo un'arma di ribellione all'insincerità, un mezzo di liberazione della personalità umana da tutte le maschere convenzionali. Spirito religioso dunque, della tempra dei Kierkegaard e degli Ibsen, come questi proteso nella ricerca d'una assoluta coerenza ideale, ma incapace di conseguirla, Pontoppidan è stato, nella letteratura danese, l'attento cronista del trionfo e insieme della crisi della fede umanitaria e democratica maturata in seno al liberalismo.

Nei suoi romanzi si è oggi portati a studiare più l'ambiguità dell'ideologo che le doti del narratore, più il dramma psicologico dei singoli personaggi - i suoi pastori protestanti, i suoi capipopolo, i suoi uomini di scienza e d'arte sempre oscillanti fra eroismo e fanatismo, fra progressismo e pietismo - che il grandioso ritratto della società danese tra l'ultimo scorcio dell'Ottocento e la prima Guerra mondiale. Si è analizzata e discussa soprattutto la parabola ideale dello scrittore più o meno autobiograficamente riflessa nei suoi eroi - da Emanuel Hansted e Per Sidenius a Torben Dihmer e a Tyge Enslev - per affermare o negare il «brandesianesimo» del Pontoppidan.

Il lavoro del Bredsdorff ampio e documentatissimo (nel secondo volume è raccolto e commentato il carteggio tra Henrik Pontoppidan e Georg Brandes) è appunto un intervento in tale discussione e mira a sfatare la leggenda, accreditata in primo luogo dal vecchio Pontoppidan, che egli non fosse mai stato fra i «seguaci di San Giorgio». Attraverso uno studio puntuale dei rapporti fra i due scrittori, il Bredsdorff rifà la storia dell'evoluzione o involuzione spirituale del Pontoppidan, antiromantico, anticlericale e radicale brandesiano per quasi due decenni. Aldilà delle prove esterne, culminanti nei sin troppo positivi giudizi di E. Brandes e dello stesso G. Brandes, nella solenne rottura con Otto Borchsenius, già stato vecchio amico e benefattore del Pontoppidan, e nella fervida partecipazione di quest'ultimo a fianco di G. Brandes, alla polemica sulla morale sessuale sollevata dal Bjørnson, il brandesianesimo del Pontoppidan, da *Skyer* (1890) a *Lykke-Per* (1898-1904), da *Asgaardsrejen* (1906) a *De dødes rige* (1912-'16) è qui ricostruito analizzato e documentato in forma inoppugnabile. Ciò non significa che l'A. abbia ceduto alla facile tentazione di sottacere o minimizzare i fermenti di eterodossia antibrandesiana discernibili già nei primi scritti del Pontoppidan. Ai motivi di consenso s'affiancano dunque, nella sua analisi, quelli di dissenso, ideologici e sentimentali, moralistici e nazionalistici, che, di ambiguità in ambiguità, di crisi in crisi, portarono il campione del libero pensiero e naturalista brandesiano su posizioni di estremo irrazionalismo (*Mands himmerig* insegna!). Così ricostruita nei suoi problemi e nei suoi conflitti, nelle sue contraddizioni e nelle sue aspirazioni la figura dello scrittore danese rivive ai nostri occhi nel quadro della rovente polemica di finesecolo, in cui misticismo e razionalismo, estetismo e nichilismo apparvero naturale esito della rivolta brandesiana. E il valore insostituibile di quest'ultima per l'arte del Pontoppidan ne trae decisivo rilievo, aldilà d'ogni fraintendimento passato e presente.

MARIO GABRIELI

Gravier M. - Nord S. E., *Manuel pratique de langue suédoise* Parigi, 1964.

È caratteristica deteriore della nostra alta cultura il guardare con un certo sussiego alle cosiddette opere di divulgazione e ai testi didattici e scolastici, mentre spesso, in determinate situazioni culturali, questi appunto e non altri sono i più utili, per non dire i soli necessari. Questo manuale, preparato in collaborazione dall'insigne scandinavista della Sorbona e dal suo lettore svedese risponde perfettamente a un'esigenza pratica, ma è insieme una rigorosa iniziazione scientifica allo studio della lingua svedese. Preceduta da un rapido cenno alla storia della lingua e alla pronuncia (con relativa tavola fonetica del glottologo di Lund, B. Malmberg) l'esposizione, tutta basata sul metodo induttivo, mira ad illustrare anzitutto l'uso della lingua viva. Con estrema concisione è trattata la morfologia e la sintassi attraverso un'esposizione in atto, un'abile scelta di esempi piani ma idiomatici, dai quali metodicamente si risale alle regole. Tutti i principali fenomeni linguistici e le regole grammaticali sono così illustrati non senza opportuni richiami ai più recenti sviluppi (assimilazioni consonantica, interpunzione, ecc.) della lingua parlata e scritta. Osserviamo di passaggio, che in qualche caso si poteva forse ampliare il quadro dell'esposizione e per esempio a p. 27, a proposito dei sostantivi che « n'ont pas de singulier » (föraldrar, pengar) accennare al valore idiomático del singolare (en stor peng, veckopeng, ecc.). Ma tali omissioni sono in fondo da ascrivere all'economia distributiva della materia. Va detto, da ultimo, che anche gli esercizi di conversazione e l'intelligente impiego di passi prosastici e poetici volti a ricapitolare grammatica e lessico, nonché un vasto corredo di letture con relativa introduzione (Fröding e Siwertz, Lagerkvist e Södergran, V. Moberg, S. Dagerman e I. Bergman) contribuiscono alla funzionalità e al valore didattico di questo bel manuale.

MARIO GABRIELI

Scovazzi M., *Antiche Saghe islandesi. Eyrbyggja saga, Eiriks saga rauða, Vatnsdoela saga, Hallfredar saga*. Con introduzione e note. Varese, 1963.

Gli scandinavisti stranieri, d'America, d'Inghilterra, di Germania e recentemente anche di Francia sono, oltretutto curatori di ottime edizioni critiche, traduttori attivissimi delle antiche Saghe norrene. L'abito scientifico, la perizia filologica, lo specialismo esclusivo insomma non impediscono a questi studiosi di presentare al gran pubblico dei testi agili, chiari, di facile lettura, alleggeriti d'ogni bagaglio di dottrina. Da noi, per ragioni storiche che non convien qui discutere, poco o nulla si è fatto in questo campo; e perciò salutiamo come opera di pioniere il lavoro di Marco Scovazzi, che, in limpida traduzione italiana, offre alle persone colte quattro saggi illustri di quest'antica letteratura norrena. L'A. è più che qualificato per trattare tale materia. Oltre a ricerche e saggi di filologia e di antico diritto germanico, ha recentemente pubblicato un penetrante studio sulla genesi della Saga islandese (*La Saga di Hrafnkell e il problema delle Saghe islandesi*, Arona, 1960) che, aldilà d'ogni possibile riserva di detta-

glio, rappresenta un serio contributo allo studio del problema e insieme un salutare correttivo a certe tendenze ipercritiche della odierna filologia nordica e tedesca.

Le sue traduzioni in scorrevole prosa, del pari lontana dai toni popolarreggianti e arcaizzanti (i due rischi tradizionali d'ogni traduzione dal norreno) riescono molto bene a rendere la densità epica e insieme la vivacità drammatica dell'originale, mediante la frequente alternanza dei tempi e l'intelligente impiego di certi stilemi (paratassi, asindeto, elissi ecc.) caratteristici della Saga. Anche le strofe scaldiche intercalate al testo sono sempre dall'A. opportunamente alleggerite d'ogni gioco metaforico e rese con prudente approssimazione in linea prosastica. Serbati nell'originale pure i nomi propri e gli appellativi, là dove la traduzione sarebbe stata un azzardo (notiamo qualche discrepanza: Bjarni Buni della *Saga degli uomini di Eyr* (p. 1) è la stessa persona della *Saga di Eirik il rosso* (p. 145), qui correttamente resa al nominativo: Björn Buna; a p. 60 Jónsborg anziché Jómbsorg). Così anche le oscurità del testo vengono puntualmente chiarite nelle note a piè di pagina, concise ma frequenti.

Ottimo lavoro dunque, frutto di serio impegno e di singolare perizia tecnica, utilissimo come iniziazione per il pubblico colto italiano a un modo e a un mondo narrativo così desueto. Segnaliamo, soltanto come testimonianza di attenta lettura, la resa problematica dell'espressione (*Saga di Alfredo*, p. 315): « hreggblásnum ási » con « Aso ventoso ». L'originale norreno ha *ási* non *aesi*. Non si tratterà piuttosto del pennone della vela sbattuto dal vento che ferisce mortalmente il poeta? Così siamo rimasti perplessi davanti all'appellativo di Alfredo « vandraedaskáld » tradotto con « poeta malvagio »; sia la Saga, sia Snorri sembrano darne una diversa spiegazione.

MARIO GABRIELI

Lupi S., *Poeti religiosi tedeschi del Seicento*, Milano, 1963.

Di quell'età storicamente tanto travagliata e criticamente tanto discussa che fu il Seicento tedesco, la lirica religiosa resta senza dubbio il frutto letterario più notevole e più intimamente legato al clima del tempo. Se infatti la sua validità sul piano artistico è difesa da un nucleo (in verità non fortissimo) di genuine opere poetiche e se la sua perdurante attualità nel campo più strettamente religioso è comprovata dal sopravvivere di molti canti sacri (come faceva osservare Erich Trunz, più di una metà di quelli evangelici e circa un terzo di quelli cattolici risalgono a quel tempo), sul piano storico-culturale l'imponente fioritura di questo genere letterario acquista un significato fondamentale per la comprensione dell'epoca. Poesie religiose scrissero infatti un po' tutti: Opitz e Fleming, Schein e Logau, Harsdörffer e Hofmannswaldau; così che limitare l'indagine ai soli grandi poeti religiosi - Gerhart, Spee, Silesius - sarebbe probabilmente opera esteticamente più grata e dilettevole, ma certamente significherebbe rinunciare a capire non già le contraddizioni ma le costanti

spirituali del XVII secolo, l'alternarsi e l'incrociarsi delle correnti rinnovatrici che, attraverso i diversi veicoli della cultura umanistica e della musica popolareggiante, della finzione teatrale e del pathos melodrammatico, trasformarono la forma e lo spirito della poesia tedesca, avviandosi alla sua definitiva maturità proprio nella «caotica tensione» di quegli anni. Sergio Lupi non ha temuto di scegliere, appunto, la strada più difficile e, convinto che «tutta la poesia tedesca del Seicento, anche la laica, è nel suo fondo *pistas*» (p. 67) ha voluto rendere giustizia a tutte le forme di religiosità che convivono nel tempo, da quella seraficamente ardente dei mistici a quella già secolarizzata dei musicisti e degli umanisti. Così dilatata nei suoi termini, la scelta adempie appieno a quel «dovere di rappresentatività» che l'A. si propone nell'avvertenza e scopre un panorama la cui vastità si esprime già nell'imponenza delle cifre: 54 autori presenti e 204 prove poetiche riportate e tradotte, per un totale di circa 700 pagine. Quanta competenza e quanto amore per l'argomento si celino dietro questi dati esteriori è facile immaginare. E l'una e l'altro, infatti, continuamente traspasano nel disegno generale non meno che nella cura del particolare: nella precisione dei dati forniti per ogni autore, nella ricchezza dei riferimenti critici e bibliografici; soprattutto nell'amorosa fatica rappresentata dalla riduzione italiana dei testi. Il linguaggio poetico tedesco del '600 era, come è noto, per molti versi ancora in via di formazione: teso, soprattutto nel caso della poesia religiosa, all'espressione di sentimenti nuovi, ma ancora diviso tra la forza d'attrazione di una cultura per massima parte importata e l'ansia di una regolamentazione autonoma ed originale; complicato dagli ingegnosi stilemi dell'estetica barocca e influenzato dall'apporto musicale italiano al punto da toccare la *Klangmalerei* (basti pensare al virtuosismo della scuola di Norimberga; ma già in Spee la musica aveva una funzione dominante). Solo chi tenga presenti queste condizioni può dunque valutare le difficoltà della traduzione e solo chi, come l'A. abbia raggiunto un'intima dimestichezza con lo spirito e la poesia del tempo può accingersi a una simile impresa (e qui giova ricordare che al '600 tedesco Sergio Lupi aveva già dedicato la sua attenzione nei corsi universitari tenuti a Napoli nel '46 e '47, nei suoi studi su Opitz e Günther e, più recentemente, in quella che può dirsi la sua scoperta della poetessa Catherina Regina von Greiffenberg). La traduzione – cui ha collaborato, per i canti dell'*Arciusignolo* di Spee, il prof. Nicola De Ruggiero – non soltanto, infatti, risponde «al criterio della massima aderenza filologica», ma nella sua prosa ritmica riesce a rendere il timbro poetico caratteristico di ogni singolo autore: la corale gioiosità di Gerhart («Su, colui ringraziate e onorate, / o uomini tutti del mondo, / la cui lode l'angelica schiera / sempre annuncia nel cielo», p. 110); la musicalità raffinata eppure così intima di Dach («Noi che sì a lungo restammo / assisi all'ombra di morte, / nè alcuna luce avemmo / ciechi in cose divine, / e nulla potemmo capire; / non grazia e non giudizio, / vediamo ora salire su noi / una splendida luce», p. 350); il tono vibrante d'amore divino di Catharina Regina («Ah loda loda loda senza pausa e fine / Colui per la cui lode, anima mia, sei nata», p. 435). E tuttavia il valore di questa ammirevole antologia va ben oltre la pura presentazione dei testi, diremmo anzi che essi prendono il loro giusto risalto e diventano acquisizione di cultura solo se letti seguendo il filo d'Arianna offerto dalla bellissima introduzione, dove l'analisi estetica della lirica religiosa tedesca viene

inserita in un più vasto discorso critico sull'età che ne vide e provocò la massima fioritura. Ciò che infatti caratterizza il XVII secolo in Germania è il prevalere di quella problematica religiosa che la rivolta luterana aveva drammaticamente imposto ma non risolto. Nell'età dell'umanistico riscatto dell'uomo, l'irrazionalismo di Lutero che «abbatté la statua dell'uomo per alzare l'altare di Dio» fu fatto di immensa grandezza morale ma anche di irrimediabile anacronismo che, pervenendo a una radicale separazione della sfera del divino da quella dell'umano, non solo escludeva l'opera dell'uomo dal disegno della salute eterna, ma la condannava a una peccaminosità senza speranza, che si traduceva nella negazione di ogni libertà e soprattutto di ogni autonomia del pensiero. Dal punto di vista della letteratura, ciò portò a quella che è stata definita la «pausa luterana» in cui l'arte, subordinata alla religione, progressivamente isterilì, mentre la stessa religiosità, inaridita dalla rigida teologia evangelica, cercava di ristabilire il contatto con Dio nello spiritualismo di un Franck o nel biblicismo degli *Schwärmer*. È in questo stato d'animo (poiché, come assai bene dice l'autore, «la storia della poesia è storia di stati d'animo, di passaggi psicologici», p. 5) che nel secolo seguente s'inserì il primo elemento di rottura, la musica italiana che, attraverso le umili «villanelle», si fece interprete delle segrete aspirazioni dell'animo: il rinato senso del bello, il desiderio di un'espressione più intima e personale. Entrata per così dire dalla porta di servizio, quest'arte popolare acquista un valore non solo psicologico, ma anche stilistico, che è merito dell'A. aver posto adeguatamente in rilievo. Senza di essa infatti (e qui è l'importanza storica dello Schein) non solo è impensabile la poesia del cattolico Spee, ma anche quella del protestante Gerhart, che schiuse il corale e oggettivo *Lied* luterano a una più commossa espressione individuale. Perché tuttavia la riconquista, psicologicamente già postulata, dell'individualità umana e dell'autonomia dell'arte potesse adempiersi, fu necessaria l'opera dell'Opitz che, misconosciuta a lungo nel nome di un errato concetto di originalità, l'A. giustamente rivaluta nella sua fondamentale importanza storica. È con lui, infatti, che finalmente si salda il vuoto aperto dalla «pausa luterana» e che la cultura, resasi indipendente dalla religione, riprende il suo valore autonomo e assoluto, come ideale non soltanto estetico ma anche etico: come affermazione, cioè, dell'uomo che ha ritrovato la coscienza di sé e della propria dignità. E poiché con Opitz ha inizio quello che suol dirsi il «barocco» tedesco – oggetto, come è noto, da diverso tempo di una rivalutazione che nei paesi tedeschi ha a volte toccato i limiti di una vera infatuazione – il Lupi recisamente rifiuta questa definizione per la poesia tedesca del XVII secolo, poiché essa muove da tutt'altre premesse storiche e spirituali che non quella contrassegnata dallo stesso nome in Italia o in Spagna. Se infatti da noi l'intellettualismo barocco, succedendo al Rinascimento, significa un innegabile decadere dell'ideale artistico, in Germania il razionalismo opitziano si pone invece come il primo passo verso quel riscatto della ragione che doveva culminare nell'umanitarismo lessinghiano e nella conseguente *deutsche Klassik*. Come stato d'animo esso rappresenta, cioè, uno dei due momenti della irrisolta tensione spirituale del tempo in cui sempre più variamente si alternano e si scontrano il razionale e l'irrazionale, l'arte e la religione. Sotto la comune veste barocca intessuta di enfasi melodrammatica e di bizzarrie, di turgore poetico e di arguzie, la problematica religiosa resta domi-

nante: nel culturalismo di Czepko e nel mistico paradosso di Silesius; nel pathos teatrale eppure genuino di Gryphius (molto interessanti sono le osservazioni e il giudizio – in complesso negativo – dell'A. sulla conclamata «modernità» di questo poeta e sul valore estetico della sua arte) e nella retorica classicistica di Catharina Regina von Greiffenberg, che tuttavia non riesce a far velo alla sua appassionata religiosità. Col nascer del nuovo secolo, l'antinomia razionale-irrazionale si storicizza nei due momenti che aprono in Germania l'età moderna: l'ottimismo razionalistico (che traspare nella poesia di un Brockes) e l'effusione sentimentale dei Pietisti. Ma, come sentimento determinante dell'ispirazione, vissuta anzi con un'immediatezza che già prelude alla scoperta romantica dell'io, essa si esprime ancora una volta in Johann Christian Günther, l'ultimo degli Slesiani, al quale approda, idealmente se non cronologicamente, la magistrale introduzione alla poesia tedesca del Seicento offertaci da Sergio Lupi.

ANNA MARIA DELL'AGLI

Kozielek G., *Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Sein Weg zur Romantik*, Wrocław, 1963.

Einen bachtlichen Beitrag zur deutschen Literatur der Romantik gab der polnische Germanist G. Kozielek mit seiner Arbeit über den berühmten, doch zugleich berühmtesten Z. Werner. Das Buch verdient eine um so grössere Anerkennung, da der Verfasser die bisherigen lückenhaften Darstellungen aufs kleinste geprüft und ein objektives Werner-Bild entworfen hat. Zwar liegen bereits mehrere Untersuchungen über den Romantiker vor, doch besonders vernachlässigt war sein Jugendwerk, so dass Kozieleks Arbeit als erste vollständige, den Zeitabschnitt von 1768-1805 betreffende Monographie betrachtet werden kann.

Über die Jugend des Dichters waren bisher nur wenige Sonderforschungen vorhanden. Daher befinden sich auch in dem bedeutendsten Werk über Werner, bei Paul Hankamer – *Zacharias Werner. Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit in der Romantik* Bonn 1920 – kaum irgendwelche Tatsachen, die von Bedeutung wären. Im Gegensatz hierzu stützte sich Kozielek auf umfangreiches, zum Teil neu entdecktes Quellenmaterial, das ihm in polnischen und deutschen Archiven zugänglich war. Um ein möglichst volles Bild seiner Persönlichkeit geben zu können, beruft sich der Verfasser auch auf inhaltswichtige Aussagen von Werners Zeitgenossen.

Werners dichterische Entwicklung wird in drei Abschnitten behandelt: Der Aufklärer; Abkehr und Suche; Der Romantiker.

Im ersten Kapitel wird Z. Werners Erziehung im Elternhaus und im Königsberger Milieu geschildert, denn hier entwickelte sich sowohl der Charakter als auch die Weltanschauung des künftigen Dichters. Er wuchs vor allem unter der Obhut seiner streng religiösen Mutter auf – da der Einfluss des rationalistisch gesinnten Vaters geringer war – was ja auch später zu einer geistigen Entfremdung führen sollte.

Der Autor weist in seiner Arbeit den grossen, bisher unerkannten Einfluss Kants auf den Geist des Jünglings nach. Einen nachhaltigen Eindruck übten auf ihn auch die Lehren Rousseaus aus: «Aus Kants und Rousseaus Lehre ergab sich neben der Erkenntnis einer Beschränkung der menschlichen Willensfreiheit noch ein anderer Faktor: der emotionalen, auf religiöser Erziehung basierenden Erfassung Gottes gesellte sich die rationalistische bei, ein wichtiges Moment für das Entstehen von Werners seelischem Dualismus» (S. 33 f.).

Von Bedeutung ist der Hinweis des Autors auf Werners Einstellung zum Pietismus. Den Behauptungen T. Pehls entgegen weist Kozielek auf Grund der ersten Gedichte nach, dass der junge Zacharias kein Anhänger dieser Geistesrichtung gewesen ist. Die Gedichte und wissenschaftlichen Arbeiten aus der Königsberger Zeit beweisen überdies, dass es keinen grösseren Verfechter der Ideale der Aufklärung gab, als Zacharias Werner. Von Bedeutung ist besonders der Kreuzzugaufsatz. Ein weiteres Beispieldafür, dass Kozielek die bisherigen Forschungsergebnisse immer kritisch gerichtet hat, sind seine Ausführungen über die angebliche Übersetzung von Lehndorffs Doktordissertation (S. 38 f.). Gerade was die Jugendwerke des Dichters anbetrifft, hat Hankamer – die Gedichte ausgenommen – nicht viel mehr zu sagen. Es verdient darauf hingewiesen zu werden, dass Kozielek die Lyrik Werners auf Grund seiner bisherigen Veröffentlichungen vervollständigt hat. Von besonderer Bedeutung ist das zwar dem Titel nach bekannte, aber nicht vollständig abgedruckte Loblied Werners auf die französische Revolution, für das Hankamer irrtümlich das Jahr 1794 annahm und infolge der Unkenntnis der fehlenden Strophen auch falsch interpretierte (Vgl. hierzu: G. Kozielek, *Unbekannte Gedichte vom Verfasser des 24. Februar*, «Germanica Wratislaviensia», 1964).

In der Betrachtung Kozieleks sind die Erstlinge des Romantikers insofern von Bedeutung, als sie einen anderen Werner als den bisher bekannten zeigen. Die positive Einschätzung des ideologischen Gehaltes verleitet den Verfasser jedoch nicht zur Überschätzung des literarischen Wertes der Erstlingswerke. Er weist Abhängigkeit von Vorbildern, Schwäche und gekünstelten, manierierten Stil besonders bei den Gedichten nach.

Der zweite Abschnitt des Buches zeigt die aufschlussreichen Verbindungen des Dichters mit dem damaligen Polen. Insbesondere wird in der Arbeit die tiefe Kenntnis des polnischen Nationalgeistes, der Volkslieder und der Folklore hervorgehoben. Eine besondere Verehrung ist seitens Werner dem polnischen Nationalhelden Kościuszko zuteil geworden, wobei seine Freiheitsgesänge von einer innigen und unmittelbaren Anteilnahme an dem politischen Schicksal Polens zeugen (*Schlachtgesang der Polen unter Kościuszko, Fragment, An ein Volk*). Manchmal vermischen wir in seinen Polenliedern das nationale Kolorit, doch seine ehrliche Sympathie den Polen gegenüber und seine tiefwurzelnde Freiheitsliebe lassen uns diesen Mangel vergessen. Während seines Beamtendienstes in Warschau knüpfte Werner ebenfalls persönliche Kontakte mit J. E. Hitzig an, dem er später ein Denkmal in der Gestalt des schottischen Ritters Robert d'Herdon setzte. Auch pflegte er Kontakte mit E.T.A. Hoffmann, Ch. v. Chlebowski und einigen anderen prominenten Persönlichkeiten. Wie schon in Königsberg, beschäftigte er sich auch in der polnischen Hauptstadt mit der Freimau-

rerei, die ihn dann infolge mystischer und irrationalistischer Schwärmereien so schmerzlich enttäuschte.

In seinen Darlegungen über Werners polnische Epoche konnte sich Kozierek gleichfalls neuer Quellen bedienen, wie z. B. der bisher nicht ausgewerteten «Monumenta Hofbaueriana», der Korrespondenz des Dichters mit der Preussischen Kriegs- und Domänenkammer, sowie handschriftlicher Aufzeichnungen in polnischer Sprache. Gerade dieses neue Quellenmaterial erlaubte die Feststellung, dass sich Werner in Warschau erneut dem Theater zuwandte. Ausserdem geben sie einen genauen Überblick über Werners persönliche Lage im besetzten Polen. Was diesen Abschnitt des neuen Werner-Buches betrifft, muss gesagt werden, dass Kozierek hierin völlig neue Erkenntnisse bringt, die man in den bisherigen Abhandlungen vergeblich suchen würde.

Der letzte Teil der Arbeit behandelt den Romantiker Werner. Klar und deutlich – im Gegensatz zu der bisherigen Auffassung (Hankamer, Nadler), dass Werner über Hamann und Herder zur Romantik gekommen sei – unterstreicht Konzierek den Einfluss F. Schlegels, F. Schleiermachers und W. H. Wackenroders auf den jungen Dichter. Zugleich betont der Autor auch den Einfluss, der frühromantischen Theorie, der sich in Werners dichterischer Tätigkeit bemerkbar macht.

Nachdem Kozierek die Anschauungen des Dichters über Kunst, Religion und Liebe dargelegt hat, befasst er sich mit der literarischen Tätigkeit Werners dieser Jahre. Mit Nachdruck unterstreicht er, dass Werners Anschauungen über die Religion ein integrierender Bestandteil seines Kunstprogrammes sind und nicht Ausdruck seiner Ideologie.

Kürzere Zitatangaben und weniger Aufmerksamkeit des Autors für Einzelheiten, auf welche er zu kleinlich eingeht, (wie z. B. bei Werners Rezensententätigkeit, die weder für ihn noch für die Literatur von Bedeutung war) hätten die Arbeit gefördert.

Da Kozierek alle prinzipiellen Fragen behandelt, die mit der frühen Tätigkeit des Dichters verbunden sind, kann zusammenfassend festgestellt werden, dass der Wissenschaft mit dieser Arbeit ein wertvoller und gewissenhafter Beitrag zur Erschließung der Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegeben wurde.

KAROL KOCZY

Tagliavini C., *Crestomazia germanica*, vol. I, Bologna, 1964.

A integrazione del volume in corso di pubblicazione *Le origini delle lingue germaniche*, che rielabora la materia del manuale *Cenni di grammatica comparata delle lingue germaniche con speciale riguardo al Tedesco e all'Inglese* (1939 e 1942), l'A. presenta una scelta di testi di tutte le lingue germaniche. L'antologia non si limita, come è consuetudine, al periodo medioevale: vi figurano anche brani di letteratura moderna, generalmente non a portata di mano degli studenti, delle lingue germaniche a limitata diffusione nei confronti dell'inglese e del tedesco. La deroga agli schemi tradizionali non solo risulta

apprezzabile in quanto consente, attraverso manifestazioni vive e concrete, una più ampia visuale del processo evolutivo delle singole lingue germaniche, ma, accogliendo anche saggi di prosa scientifica concernenti problemi linguistico-filologici, segna l'avvio a un più approfondito esame di questioni inerenti alla materia di studio e l'iniziazione ai metodi di ricerca.

L'annunciata pubblicazione di un secondo fascicolo, che prevede anche l'analisi linguistica di alcuni brani e la traduzione di altri, incontrerà senz'altro il gradimento di docenti e studenti di filologia germanica.

G. MANGANELLA

Becker G., *Geist und Seele im Altsächsischen und im Althochdeutschen*, Heidelberg, 1964.

In questo lavoro l'A. si propone un'indagine linguistica, letteraria e storica non solo dei sostantivi *Geist* e *Seele* in sassone antico e nell'alto tedesco antico, ma di tutta la terminologia usata in questi dialetti per indicare l'anima e lo spirito.

A tal fine esamina il frasario della vita psicologica nel *Heliand* e nell'opera di Otfrid, Notker e Williram. L'analisi investe dapprima i singoli poemi e poi viene estesa comparativamente alla storia di Pietro ed a quella di Gesù dodicenne nelle versioni del *Heliand* e di Otfrid.

L'A. si sofferma anche sul valore morfologico e sintattico che i termini assumono nelle diverse espressioni, ma la sua maggiore attenzione è diretta al valore semantico dei vocaboli ed alla loro sfumatura nel contesto.

Seola ha in antico sassone il valore di anima in senso cristiano e di alito vitale; per esprimere il termine *vita* vengono adoperati generalmente *ferah* e *lif*. Per Otfrid invece, più influenzato da immagini bibliche, *sela* ha valore religioso e non psicologico; e, solamente in alcuni casi, traduce il latino *anima* nel senso di *vita*. L'ambito semantico di questo sostantivo si restringe nei *Salmi* di Notker al solo valore religioso dell'anima che sopravvive al corpo.

In Otfrid e Notker l'A. scorge la tendenza ad evitare la parola *Geist* in senso psicologico, mentre ne trova frequente l'impiego nel *Heliand*, il cui stile ha maggior bisogno di sinonimi per il più largo uso della variazione, e ciò in contrasto con l'opinione di Ursula Mahlendorf «Otfrid von Weissenburg uses *geist* in much the same manner as the Heliand poet uses *gêst*» (v. «OS Gest: OHG Geist», in «Journal of English and Germanic Philology» 1960, vol. LIX p. 480), citata anche dall'A. nella bibliografia. In realtà nel *Heliand* *gêst* è usato in senso psicologico una sola volta e precisamente al v. 467, mentre in tutti gli altri casi ha il valore di anima immortale; o anche, accompagnato da *hêlag*, di spirito santo.

Mod e *muot* esprimono in sassone e in alto tedesco antico l'anima, lo spirito ed il cuore dell'uomo più efficacemente e più attivamente di *hugi* o *herza*. Negli scritti filosofici Notker traduce con *muot*, *animus*, *mens*, *spiritus*, mentre nei *Salmi* l'adopera solo per interpretazioni allegoriche.

Hugi, forse per la sua possibilità di allitterare con *herta*, appare spessissimo nel *Heliand*, mentre Otfrid, la cui rima finale non ha le stesse esigenze metriche, a *hugi* preferisce *herza* per non dire di Notker e di Williram che adoperano *muot*. Astratti verbali acquistano con il prefisso *gi* il valore di un'azione completa, come appare nel caso di *giwit* e *githaht* (aat. gedank). Quest'ultimo vocabolo, che nel *Heliand* traduce il latino *cogitatio*, assume in Notker il significato di opera della riflessione, senza giungere tuttavia a rendere *meditatio* e *conversatio*.

Willio ha nel *Heliand* tra gli altri anche il valore di spirito; invece *willo* in Otfrid si restringe alla *voluntas* religiosa. Solo Notker traduce con *willo* oltre a *voluntas* anche *consilium desiderium, cor, benignitas* e via di seguito.

L'A. ritiene che *herta-herza* acquisti solo per l'influenza del Cristianesimo accanto al significato fisiologico, quello psicologico, ma già gli scrittori latini adoperavano *cor* in senso psicologico (Cicerone Tusc. I, 18). Adoperato limitatamente sotto questo aspetto nel poema antico sassone questo termine trova nelle opere di Otfrid e Notker più ampia diffusione.

Come dimostrano gli esempi riportati, l'A. indaga dunque il modo in cui i termini latini sono stati tradotti in sassone e alto tedesco antico, per passare poi ad una comparazione del loro uso presso i diversi autori.

Ci si meraviglia quindi che da un'indagine tanto accurata sia esclusa la *Genesis* antico sassone, citata qui qualche volta soltanto, nelle note, assieme alla *Genesis* anglosassone. Eppure, nei 337 versi pervenutici della versione antico sassone della *Genesis*, il termine *hugi* appare ben 10 volte e precisamente ai vv. 32, 44, 63, 80, 84, 88, 102, 110, 120, mentre *muot* e *seola* ricorrono rispettivamente in due casi e cioè ai versi 67 e 112 il primo e 49 e 144 il secondo. *Herta* e *briost* in senso psicologico sono presenti nei versi 96 e 59 e *gést* ai vv. 50 e 145. Proprio per la problematicità che la *Genesis* presenta rispetto al *Heliand*, sarebbe stato interessante indagare se gli stessi termini appaiono nei due poemi con lo stesso significato o con sfumature diverse, come per esempio in Otfrid, Notker e Williram. Una ricerca in tal senso avrebbe forse potuto persino contribuire a spianare il problema della paternità e della datazione del poema, (se l'A. fosse giunta alla conclusione che i termini non avevano nella *Genesis* gli stessi confini semantici che nel *Heliand*); e forse avrebbe anche contribuito a un maggiore equilibrio interno del lavoro il quale, agli esempi in alto tedesco antico, tratti da Otfrid, Notker e Williram, oppone in sassone antico solo le citazioni del *Heliand*.

RAFFAELLA DEL PEZZO

Arntzen H., *Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte*. Heidelberg, 1962.

Der Roman ist seit Jahrhunderten vielfachen Wandlungen und Entwicklungen ausgesetzt. Trotzdem ist diese Gattung erheblich später erforscht worden, und eine Geschichte des deutschen Dramas setzt früher ein, als es bei der Darstellung des Romans der Fall wäre. Heinrich Spiero schreibt diesbezüglich in der Vorrede zu seiner *Geschichte des deutschen Romans*:

« Ein Spätkind der Entwicklung, hat der Roman mit einer immer rascher und verästelten ausschreitenden Entfaltung eine so bezeichnende Stellung im geistesgeschichtlichen Leben erworben, dass sich an seiner Durchbildung am deutlichsten, weit stärker als an der Geschichte jeder anderen Stilgattung, der Wandel der Zeitströmungen ablesen lässt »¹.

Im allgemeinen erfasst die übliche Meinung den realistischen Roman des 19. Jhs. als einen Idealtypus. Und hier liegt vielleicht auch teilweise die Ursache für das Missverständnis gegenüber der modernen Auffassung des Romans. Helmut Arntzen ist sich dieser Tatsache bewusst, und sein kleiner Versuch erhebt keineswegs in der Fülle von zahlreichen Einzeluntersuchungen und Gesamtdarstellungen über den modernen Roman den Anspruch, dieses Missverhältnis zu klären. Er legt eher einen Wert auf eine allgemeine Umreisung des Themas, um das « reizvoll erscheinende Phänomen des modernen Romans erkennbarer zu machen »². Besonders stark interessiert ihn das Typische des Romans. Er sieht aber auch im ersten Kapitel – « Roman und Epos – Wilhelm Meister – Das 19. Jh. und die Anfänge des modernen deutschen Romans » die Entwicklungslinien und sucht die Ausgangslage zu bestimmen. Inhaltsreich sind hier die Aufzeichnungen über Goethes « Wilhelm Meister », den er nicht als abstraktes Individuum auffasst, sondern ihn mit dem ständigen Prozess der Vermittlung zur Gesellschaft in Beziehung bringt. Dementsprechend erfasst er Goethes Roman nicht als eine abgeschlossene Geschichte, sondern als eine ziemlich eigenartige Komposition. « Das ist das 'Moderne' des 'Wilhelm Meister', das unterscheidet ihn von nahezu allen Romanen »³.

Der Verfasser zeigt auch am Beispiel K. Immermanns Roman *Münchhausen – Eine Geschichte in Arabesken* (1839) wie die Linien der « Wanderjahre » hier fortgesetzt werden. Er weist nämlich auf beide Handlungsbereiche in diesem Werke hin, die hier einander ablösen. Immermann versucht zwar einen sinnvollen Wirklichkeitszusammenhang zu geben, doch – wie Arntzen behauptet – musste er ihn nur als einen Teilaspekt des Romans auffassen.

H. Arntzen bezeichnet die absolute Differenz zwischen Bewusstsein und Wirklichkeit als das wichtigste Moment für die Gestaltung des modernen Romans. « Während nämlich jeder philosophische Versuch eben vom einzelnen und dessen Konkretheit absieht und durch die Abstraktion aufs Allgemeine in die Gefahr gerät, dem Dogma zu verfallen, das nicht mehr im 'Transzendenten' aufgehoben ist und damit Ideologie, also Unwahrheit wird, ehrt Kunst, ehrt Dichtung das Konkrete, macht sie das Wirklichkeitsproblem sichtbar in der Konfrontation von Individuum und Gesellschaft, in der Darstellung von menschlicher und naturhafter Wirklichkeit »⁴.

Im zweiten Kapitel beschäftigt sich dann der Verfasser mit Thomas Manns welthaltigstem Werk, « *Der Zauberberg* ». Besonders stark wurden hier die vielseitigen Stilmöglichkeiten des Dichters betont. Insbesondere aber

¹ H. Spiero, *Geschichte des deutschen Romans*, Berlin, 1950, S. VII.

² H. Arntzen, *Der moderne deutsche Roman*, Heidelberg, 1962, im Vorwort.

³ Op. cit., S. 12.

⁴ Op. cit., S. 28.

wurde auf die Vision des Ironikers hingewiesen. Auch Arntzen sieht in Manns Werk sich wiederholende Grundbegriffe¹ wie Leben, Tod, Krankheit und Liebe.

Der Übergang im dritten Kapitel von Thomas Mann zu Hermann Broch *Die Schlafwandler* könnte in mancher Hinsicht angezweifelt werden. Zwar repräsentieren beide Romane dieselbe Epoche, doch im grossen und ganzen müssen sie unterschiedlich betrachtet werden, was auch Arntzen so auffasst. Er nimmt hier keine Vergleiche auf und untersucht nur die Gesamtstruktur der einzelnen Bände des Brochschen Romans. Beachtenswert ist hier das Hindeuten auf die wechselseitige Spiegelung der Figuren in diesem Roman. «Nur führt sie gerade nicht zu deren ironischer Auflösung, sondern vielmehr zur Intensivierung des Problems und zur Differenzierung aller Fragen aus denen es zusammenschiesst».² Broch versuchte jedoch nicht nur die Wirklichkeit im Zerfall künstlerisch darzustellen, sondern auch über das reflektierende der epischen Darstellung hinauszugehen. Dadurch wird – wie es Arntzen unterstreicht – die Fragwürdigkeit der Romankonzeption Brochs sichtbar. Die grösste Gefahr sieht er bei Broch in der totalen Abstraktion, die sich leicht in Perversion verwandelt.

Das Interesse für das dichterische Werk von Kafka lässt nach dem zweiten Weltkriege, nach einer fast endlosen Flut von Besprechungen, weiterhin nicht nach. Helmut Arntzen kennt diese reiche Kafka-Literatur, die literarische, psychologische, soziologische und sogar theologische Interpretationen umfasst, doch will er keineswegs eine weitere Deutung hinzufügen, sondern versucht im vierten Kapitel – «Franz Kafka: Der Prozess» einige allgemeine Probleme aufzunehmen, die das Verständnis des Werkes erleichtern.

Arntzen befasst sich auch mit Robert Musils unvollendetem psychologischen Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften*, in dem ein geistvolles und zugleich kritisch-desillusionistisches Zeitbild gegeben wurde. Der Verfasser geht hier vor allem auf die ersten Kapitel des Werkes ein und erlaubt sich diesbezüglich eine genauere Analyse. Schade nur, dass in diesem Zusammenhang Arntzen keine Stellung zum Problem des Entwicklungsromans nimmt. Eine kritische Beurteilung wäre hier vielleicht interessant gewesen, da Musils Roman oft zum Typus des Entwicklungsromans oder zu dem der *éducation sentimentale*³ gezählt wird.

Das letzte Kapitel des besprochenen Werkes beschäftigt sich eingehender mit dem Roman von Isolde Kurz, *Vanadis, Schicksalsweg einer Frau*.

Jedes Kapitel ist mit längeren Zitaten versehen, was zu einer genaueren Kenntnis der besprochenen Romane beiträgt. Die Interpretationssammlung von Helmut Arntzen gibt eine wertvolle Übersicht, die das Phänomen des modernen deutschen Romans erkennbarer macht.

NORBERT HONSZA

¹ Vgl. ebenfalls R. Faesi, *Krankheit und Tod: Der Zauberberg*, in: *Thomas Mann*, Zürich 1955, S. 61–75.

² H. Arntzen, op. cit., S. 69.

³ Vgl. hierzu E. Kaiser, E. Wilkins, Robert Musil, *Eine Einführung in das Werk*, Stuttgart 1962, S. 24 ff.

Heggens H., *Deutsche Sprachgeschichte-I–Das Althochdeutsche*. Monaco, 1963.

L'A. si propone di presentare il periodo dell'alto tedesco antico nel suo sviluppo storico, linguistico e letterario.

Il tema è trattato in centosessanta pagine; tuttavia nessun argomento di rilievo può dirsi trascurato e il lettore riesce ad avere un quadro chiaro ed esauriente della materia.

Dopo aver esposto il rapporto linguaggio-società, l'A. ci presenta, in sintesi, la storia dei vari dialetti germanici. Giunto all'argomento fondamentale del lavoro, esamina le cause, le condizioni e i rapporti concernenti la formazione della lingua tedesca. Approfondisce, quindi, l'esame dei contatti tra civiltà latina e germanica e mette in rilievo l'arricchimento, anche linguistico, che ne scaturì a vantaggio della seconda. Per chiarire il lento processo di adattamento della terminologia ai nuovi rapporti l'A. cita alcuni passi delle più antiche versioni tedesche dal latino e ne rileva le incertezze e gli errori (cf. per esempio di fronte a *dominus*, i termini *frôh*, *herro*, *truhtin*, nonostante le originarie sfumature semantiche; *sub Pontio Pilato*, erroneamente tradotto in *kiuualtiu Pilates*, ecc.).

Infine l'A. esamina le varie forme di linguaggio: il popolare, che acquistò nuove espressioni dal contatto con le genti vicine; il poetico, che si arricchì di forme più elevate, grazie all'esempio dei classici; l'ecclesiastico, sviluppatosi essenzialmente sulla base latina.

L'aspetto storico sembra qui prevalere su quello linguistico, ma tale sproporzione è giustificata dall'importanza che i rapporti tra la civiltà germanica e la latina hanno avuto sull'evoluzione della lingua tedesca.

Chiude il volume un'ampia bibliografia, utile a chi voglia estendere il suo studio oltre i limiti dell'opera dell'Eggers.

MARIA GRIMALDI

Chinol E., *Saggisti inglesi del Settecento*, Milano, 1963.

In questa scelta dei saggi inglesi del Settecento a cura di Elio Chinol – che occupano il primo volume della nuova collana di antologie letterarie «Scala Reale» dirette da Enrico Falqui per la Casa Editrice Vallardi – sono rappresentati ben venticinque autori. Sono moralisti come il Defoe e il Richardson, spiriti bizzarri come lo Steele, acutissimi umoristi come l'Addison e lo Swift, uomini equilibrati e coerenti come il Fielding, pensatori robusti come Samuel Johnson, scrittori brillanti e spregiudicati come Lord Chesterfield, attenti osservatori del costume, del teatro e della cultura come Horace Walpole, saggisti dalla vena sentimentale e satirica come il Goldsmith e tanti altri più noti in altri campi come per esempio il biografo e diarista Boswell, i drammaturghi Colman e Cumberland, il poeta Cowper, il romanziere Mackenzie, i quali contribuirono in un modo o nell'altro alla saggistica settecentesca, uomini tutti che seppero cogliere con sorprendente immediatezza i fermenti e i germi di un'epoca, diventando così i precursori geniali del giornalismo moderno.

Di diverso peso e di diversa misura, ma lunghi o brevi, spiritosi o malinconici, profondi o leggeri, moralistici o spregiudicati che siano, questi saggi ci « offrono un quadro affascinante della vita inglese dell'epoca ». Essi ci introducono nei salotti intellettuali della città, nei gai clubs dei nobili e dei poeti, nella corte dei divorzi, nei teatri di Londra, nell'arena degli orsi, nei palazzi dei ricchi, nella casa del gentiluomo di campagna, nei parchi cittadini, cogliendo gli aspetti talora ridicoli o grotteschi, gli episodi gustosi della vita dell'Inghilterra settecentesca. Con la loro vena umoristica, sentimentale o con il moralismo ringhioso, l'ironia sottile e affettuosa, codesti saggisti seppero con un arguto gioco intellettuale, sottolineare gli errori del costume, i vizi, le aberrazioni della società contemporanea.

Lo studio introduttivo, la scelta dei centodieci saggi, le note di carattere filologico storico letterario sono opera di Elio Chinol. Alla traduzione italiana dei saggi hanno provveduto eminenti letterati come il Chinol stesso, Mario Praz, Salvatore Rosati, Agostino Lombardo e altri più giovani studiosi della letteratura inglese, i quali hanno saputo dare ai testi la limpidezza e l'impeccabile sfumatura dell'*humour* inglese, per cui la lettura dei saggi risulta sempre interessante, divertente, piacevole. Nell'accurata bibliografia generale, accanto agli autorevoli studi critici inglesi e americani, figurano i contributi che la critica italiana ha dato in questo settore (opere di A. Valori, C. Segré, P. Treves, Emilio Cecchi, Mario Praz).

Nel saggio critico il Chinol mette in luce, soprattutto, la vastità degli interessi sociali dei saggisti del Settecento e la varietà dei loro problemi. Parlando delle fonti del *Tatler* e dello *Spectator* l'Autore sostiene che esse sono da ricercarsi nel giornalismo della fine del '600 e nella commedia della Restaurazione. Parecchi temi trattati nei saggi dello Steele si ritrovano infatti nella commedia della Restaurazione. Lo Steele, continua il Chinol, reagisce contro la commedia di costume della Restaurazione, ma « alimenta la sua vena umoristica attingendo all'inesauribile gioco di *wit* che è caratteristica di quella commedia » (p. 15). Al centro del quadro che ci offre lo Steele c'è sempre « l'eterno problema dei rapporti fra l'uomo e la donna, dell'amore e del matrimonio proprio come nella commedia della Restaurazione. Solo che le conclusioni appaiono capovolte » (p. 16). Nei saggi dell'Addison, in cui è evidente l'ideale classico dell'unione dell'utile e del dilettevole, si avverte l'intento di « ravvivare la morale con l'arguzia e temperare l'arguzia con la morale ». Il metodo che apparve di dubbia efficacia al Defoe, che si serviva della clava dei puritani per sferzare la corruzione del costume del suo tempo, si è dimostrato valido, come risulta dall'enorme influenza esercitata dallo *Spectator* su tutta la letteratura periodica del secolo. Il Chinol precisa poi l'entità dell'influsso dello *Spectator*, esaminando l'opera di Samuel Johnson, il quale, pur modellando il suo famoso giornale, *The Rambler*, sulle linee fissate dallo *Spectator*, riesce a imporre la sua massiccia personalità con quell'« erculeo vigore che incantò Boswell ».

Una valutazione originale è stata poi fatta dal Chinol dei saggi che il Fielding ha scritto per il *Champion*, quando afferma che essi « offrono una prima elaborazione di molte di quelle idee che dovevano più tardi trovare espressione nei romanzi ». I problemi su cui il Fielding torna più spesso – afferma l'Autore – sono quello religioso e quello morale perché « è appunto nella

morale e nella religione che egli indica i principi della filosofia sociale come di tutta la vita spirituale in genere ».

Avendo così delineato le caratteristiche dei saggisti maggiori, il Chinol si occupa del Boswell, il quale, seguendo l'esempio del Johnson, trattò, in una serie di saggi, *The Hypochondriack*, argomenti vari che vanno dall'ipocondria alla coscienza, ai sentimenti, al matrimonio, alla morte, per cui gli spetterebbe, io penso, un posto fra gli scrittori e i poeti pre-romantici. Anche nel Goldsmith si avvertono notazioni di sapore autobiografico, specie nei saggi pubblicati in *The Bee*, dai quali trapelano « le amarezze e il sentimentalismo che sono al fondo della sua natura » (p. 35). Nelle centoventitrè *Chinese Letters*, invece, il Goldsmith, pur seguendo il Montesquieu, ci fa intuire l'influsso che i contatti con l'Oriente esercitarono sull'arte e sulla letteratura inglese del Settecento.

Il Chinol estende la sua indagine anche all'opera dei saggisti minori come Thomas Tickell, di cui rivaluta l'opera, A. Pope, Berkeley, John Gay, John Hawkesworth, Bonnell Thornton, James e Thomas Warton, Edward Moore e Richard Owen Cambridge. « Fra Defoe e Goldsmith – conclude il Chinol – sono compresi tutti i nomi maggiori e si esaurisce il periodo più felice della saggistica inglese del Settecento » (p. 43). Di tutti i saggisti menzionati egli esamina però la serietà degli intenti di moralizzazione che è alla base della loro attività giornalistica e le caratteristiche dello stile di ognuno: il bisogno di ordine, di regolarità e di armonia dell'Addison, il tono pieno di frizzi e di giochi dello Steele, il tocco « magistrale », la serrata disquisizione moralistica del Johnson, il piglio sbrigativo del Fielding, la sbrigliata vena satirica del Walpole. Dopo una chiara definizione dei limiti e dell'importanza del saggio periodico del Settecento, il Chinol tratteggia le caratteristiche del saggio successivo. Con i romantici – egli dice – « il saggio si fa più personale, più intimistico, più autobiografico » (p. 45).

Per l'obiettiva valutazione critica del saggio del Settecento in generale, per l'interpretazione nuova delle fonti del *Tatler* e dello *Spectator*, per la valutazione originale dell'opera saggistica di Steele, di Fielding e di Johnson, per la rivalutazione dell'opera di alcuni saggisti minori, per la precisione dei dati biografici, per l'impostazione generale del lavoro, per l'interessante scelta dei saggi, l'opera del Chinol rappresenta indubbiamente il contributo più notevole che sia stato pubblicato in Italia sulla letteratura periodica inglese del Settecento.

E. SCHULTE

Maurer F., *Dichtung und Sprache des Mittelalters*, Berna e Monaco, 1963.

Se può parere pretesa eccessiva ricercare in una raccolta di saggi un criterio unitario, non lo è nel caso della « *Dichtung und Sprache des Mittelalters* ».

Un principio fondamentale è alla base della ricerca in tutti i saggi dedicati alla poesia: il concetto dell'intima connessione tra linguaggio e pensiero, concetto che già il Maurer aveva così formulato nel 1951, in *Leid* (p. 5): « Wie die Kenntnis des Wortes und seiner Geschichte die Voraussetzung für eine



echte Erkenntnis der Ideen ist, so ist umgekehrt allerdings die Ideengeschichte auch wichtige Erkenntnisquelle für die Erforschung der Wortinhalte und ihrer Entwicklung» Nel saggio *Die Einheit des Nibelungenliedes nach Idee und Form* l'indagine è trasposta dal «leit» alla «ère», (che al «leit» si contrappone quasi come suo contrario). Per Maurer «ère» non ha significato interiore, di dignità morale, ma esteriore, di «Ansehen, Geltung, Würde» (sul valore del vocabolo l'A. si era già soffermato in *Das ritterliche Tugendsystem*, accostandolo non al ciceroniano *honestum*, come voleva Ehrismann, ma al tutto esteriore *honos*). La «ère» sarebbe dunque la molla che spinge all'azione Crimilde, dandole così l'aspetto di un'eroina precortese, arcaica. La sua ferita sarebbe essenzialmente la spoliatura dell'alta dignità sociale che le vien tolta insieme al marito; la sua azione il tentativo di riconquistarla. Se accostiamo a questa interpretazione quella per esempio di Bert Nagel (*Zur Interpretation und Wertung des Nibelungenliedes*, in «Neue Heidelberger Jahrbücher», 1954), per il quale Crimilde sarebbe un'eroina della *Minne*, comprendiamo i pericoli d'una interpretazione non basata sui dati filologici. Altrettanto persuasivo appare Maurer nell'analisi del conflitto di Rüdiger (pp. 58 e segg.), nel quale alla «ère» si contrappone un concetto nuovo di profondo contenuto morale: la «sêle»; che Rüdiger vuole appunto ad ogni costo salvare quale supremo bene quale espressione della «Gotes hulde». In questa aspirazione del margravio, a salvare la «sêle» a costo di perdere la «ère», si rivela il cristianesimo dell'autore del poema; e nel fallimento di tale aspirazione l'aspetto più tragico del *Nibelungenlied*: «So ist auch Rüdigers Tod nich christlich gesehen, wie kein Tod im Nibelungenlied. Es gibt keinen Gott, der helfend eingreift; es gibt nur den Tod, der die Entehrung, das Leid beendet oder verhindert» (p. 61) viene fatto quindi di ripensare, per contrasto, alla interpretazione di S. Beyschlag (*Das Motiv der Macht bei Siegfrieds Tod*, «MRG», 33, 1951-52), che vede nella tragedia dei Nibelunghi una concezione della vita puramente terrena e materialistica, senza aperture verso Dio. Se la presenza di un problema religioso è innegabile, nulla tuttavia ci autorizza a subordinare l'umana tragedia del *Nibelungenlied* ad un intento didascalico o apologetico.

In «*Die Welt des höfischen Epos*», lo stesso canone interpretativo permette al Maurer di individuare il massimo ideale del mondo cortese nella conciliazione della «Gotes hulde» e «der werlde hulde». In «*Die Formkunst des Dichters unseres Nibelungenliedes*» l'indagine si sposta sulla costruzione formale delle Avventure, sull'articolazione delle parti, sull'armonica proporzione di queste. E anche negli altri saggi (ricordo come particolarmente interessanti *Ton und Lied bei Walther von der Vogelweide* e *Walthers Sprüche*) il canone interpretativo dell'A. si amplia fino ad includere la costruzione metrica e la melodia: la dialettica pensiero-linguaggio diventa qui un triplice rapporto pensiero-linguaggio-melodia, in cui i tre elementi si completano a vicenda e formano una inscindibile unità. Quanto essenziale alla poesia sia la metrica, dimostrano le parole conclusive di «*Ueber Langzeilen und Langzeilenstrophen in der ältesten deutschen Dichtung*»: «Es wäre ein hoffnungsloses und der Dichtung ungemässes Unterfangen, wollte man vom rein Formalen, vom Metrischen her den Bau der Töne und der Strophen endgültig verstehen und deuten... Die Entscheidung hilft aber vor allem auch die Dichtung selber fällen,

ihre Gedankenführung, ihr Stil, ihre Sprache» (p. 194). Un gruppo di saggi dedicato al linguaggio: «*Mundart-Verkehr-Stamm*», studia il linguaggio in rapporto al «Verkehr», inteso come complesso di relazioni spirituali e materiali tra vari gruppi di popolazione. — *Sprachräume und Sprachbewegungen im deutschen Mittelalter*, analizza l'evoluzione del linguaggio, in stretta connessione con tutti gli aspetti della vita pratica e culturale; *Sprachgeschichte als Volksgeschichte*, prenda in esame i movimenti linguistici alla luce dei movimenti politici, nella Germania meridionale. Agli oscuri secoli della preistoria e della più antica storia germanica è rivolto il saggio *Zur vor- und frühdeutschen Sprachgeschichte*, in cui particolare importanza assume il reperto archeologico. «*Tugend und Ehre*», è uno studio di semantica al confine tra storia della lingua e interpretazione della poesia, la cui inscindibilità è ribadita dall'A.

I principi metodologici del Maurer aprono nuove possibilità d'indagine e nel campo della storia della lingua e in quello dell'interpretazione poetica.

Laura Mancinelli

Weber G., *Das Nibelungenlied. Problem und Idee*. Stoccarda, 1963.

Il lavoro del Weber si inserisce tra gli studi più validi sul *Nibelungenlied*. Giusta è l'idea informatrice che all'interpretazione del poema si possa giungere attraverso l'analisi dei personaggi. In questi il Weber tende a sottolineare forse eccessivamente la presenza di forze irrazionali, demoniache (che trasformano la Crimilde della seconda parte in *Dämonin* e che esaltano in Sigfrido l'innata *übermüete*). L'interpretazione della figura di Brunilde, che sotto l'urgenza di tali forze irrazionali, si muove in un'atmosfera misteriosa e magica, non si discosta molto da quella di Bert Nagel. Più sorprendenti sono i giudizi su Hagen e Rüdiger. Il primo è privato di quella che tradizionalmente vien considerata la sua caratteristica: la fedeltà ai re. La molla che lo spinge all'azione sarebbe la demoniaca volontà di primeggiare, nulla contando per lui il rapporto di vassallaggio; e come uccide Sigfrido allo scopo di essere il primo alla corte di Worms, così allo stesso scopo diventa nella seconda parte lo *scudu* dei Nibelunghi: «So in der Absolutheit des nur Auf-sich-Gestelltseins wird Hagen eben jetzt zu dem, als den ihn der Dichter nunmehr bezeichnet: der helfliche tröst der Nibelunge» (p. 48). Dominato dalla *hybris* sarebbe anche Rüdiger. Il movente delle azioni del margravio è, secondo il Weber, lo *Ehrgeiz*: come Hagen vuol primeggiare in potenza, così Rüdiger vuol primeggiare in dignità, rispettabilità, in tutto ciò insomma che attira l'altrui ammirazione. Il conflitto in cui egli viene a trovarsi non ha nulla della lotta interiore del cristiano: «Es ist nicht Gott den er am meisten liebt; sondern der, dem seine tiefste Liebe gilt, das ist er selbst, ist eben seine innermenschliche Ehre!» (p. 91).

L'unico personaggio che qui pare sottrarsi alle forze demoniache è Dietrich. Nella sua figura, che è in sé conclusa si conciliano l'«ethos» cristiano e l'eroismo germanico, quasi «neue Vermählung zwischen kontinuierlichem Germanentum und revidiertem Christentum» (p. 170). Tutta la tragedia si svolge per l'irrazionale agire di forze demoniache e tutti i personaggi (particolarmente Crimilde

e Hagen) sono travolti da esse; l'unico, che ne resta immune è appunto Dietrich, ma neppure lui è un eroe cristiano; o meglio, il suo è un cristianesimo immanente, che tutto si esplica nell'agire terreno. L'autore del poema si rivela così, secondo il Weber, quanto mai lontano dalla spiritualità di un Wolfram, e non perché non abbia ancora vissuto l'esperienza cortese-cavalleresca, ma proprio perché di tale esperienza egli ha scoperto la vacuità. Volutamente rifiutando la mentalità cortese e il suo artificioso ottimismo, egli sente la tragedia dei Burgundi come il crollo del mondo cortese. A tal fine ha fuso i due cicli epici, di Sigfrido e dei Burgundi, e rappresenta prima il trionfo del mondo cavalleresco alla corte di Worms per poterne poi rappresentare il crollo « Der Grundgedanke der Gesamtdichtung ist damit erneut klargelegt: der tragische Zusammenbruch des Ritterlichen ... » (p. 196). Non una concezione precortese dunque, ma addirittura postcortese: l'autore del *Nibelungenlied* si ergerebbe a giudice del mondo di Hartmann e di Wolfram per condannarlo.

Non vogliamo escludere che questo possa essere stato realmente l'intento del poeta, ma la tesi del Weber richiederebbe di essere dimostrata e documentata, per ogni singolo giudizio, su basi rigorosamente filologiche. Citiamo solo un esempio. Secondo l'A. il significato del termine « recke » non sarebbe quello di « straniero » quale si trova in Wolfram e in genere in tutto il *Mittelhochdeutsch*, ma quello di esule (documentato nella traduzione di Isidoro, dove *uurehhan* è l'uomo scacciato dal paradiso terrestre). Ma è lecito da ciò dedurre che l'autore del poema, volle, usando questo termine, sottolineare la condizione dell'uomo diseredato da Dio? Poteva egli porsi un tale problema religioso?

Siffatti dubbi non consentono che un'adesione condizionata alla interpretazione del Weber.

LAURA MANCINELLI

Schupp V., *Septenar und Bauform*. Studien zur « Auslegung des Vaterunsers », zu « De VII Sigillis », und zum « Palästinalied » Walthers von der Vogelweide. Berlino, 1964.

Nell'introduzione l'Autore formula il proposito di giungere all'interpretazione dei tre componimenti « durch eine Untersuchung der Bauformen », cioè di quegli elementi formali che dovevano essere di fondamentale importanza per il lettore medievale. Tra questi è l'allegoria, e, in particolare, il valore allegorico dei numeri, così estraneo alla nostra forma mentis e che invece la mentalità medievale sentiva come valore intrinseco alle cose, non esteriore o aggiunto: « Die Zahl muss als eine Eigenschaft des Dings angesehen werden, dem sie anhängt ... » (p. 9). Di qui il valore spirituale del numero 7, che compare nel titolo del saggio: « Septenar » è appunto il complesso di sette concetti coordinati. Il procedimento dello Schupp si contrappone a quello dell'Ittenbach, che nell'interpretazione della « *Auslegung des Vaterunsers* » si era basato sulla « Gedankenführung ». Lo Schupp rivolge invece la sua indagine alla costruzione strutturale (« tektonische Zuordnung der Strophen »). Ci soffermeremo in particolare sull'interpretazione della *Auslegung* poiché le attribuiamo valore esemplare. L'Autore dimostra come le prime cinque strofe, che hanno funzione introduttiva,

si articolano intorno al binomio « minne unde vorhte », i due poli tra cui è compreso il retto atteggiamento dell'uomo verso Dio. Infatti, prescindendo dalla prima strofa, che presenta il detto binomio, la seconda introduce il concetto di « minne » collegandolo all'invocazione iniziale « pater noster »; e conclude con l'accento ai sette doni dello Spirito Santo. Attraverso l'ultimo dei sette doni, il « timor Dei », si crea il passaggio alla terza strofa, che definisce appunto il valore di questo « spiritus timoris ». La quarta riprende il binomio « minne-vorhte » riducendolo ad unità: il timore del cristiano non è quello degli antichi Ebrei, ma è *timor filialis*, reverenza soffusa di amore. La quinta conclude l'introduzione col concetto di « minne », che risulta implicitamente essere l'elemento preponderante. Le 14 strofe che seguono e che sono raggruppate a due a due, presentano i cinque gruppi di concetti su cui è articolato il componimento: le 7 preghiere del Padrenostro, le 7 stazioni della vita di Cristo (sigilli), le 7 beatitudini, i 7 doni dello Spirito Santo, i 7 patriarchi dell'Antico Testamento (ogni coppia di strofe contempla un elemento di ogni gruppo). Questo è lo schema su cui sono ordinate le strofe. Ma l'Autore rileva che, all'interno della strofa, il poeta acquista piena libertà di movimento, sì che la strofa stessa acquista un carattere fortemente unitario. L'intero componimento viene a svolgersi come su due piani diversi, quello dello schema, che collega le diverse strofe, e quello del contenuto delle strofe singole, ciascuna delle quali è un'unità a sé stante. Per chiarire questa doppia stratificazione di concetti, l'Autore si richiama alla struttura delle cattedrali gotiche (sono citati Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, e una conferenza tenuta a Friburgo nel 1928 da H. Jantzen, *Ueber den gotischen Kirchenraum*); alla « diaphane Struktur » delle pareti della cattedrale gotica corrisponde, nella poesia, una « diaphane Textur ». Altro concetto che si rileva attraverso l'esame della *Bauform* del componimento è quello, fondamentale nella concezione medievale, di *ordo*. Poiché tutto nell'universo è fondato sull'ordine, e tale ordine consiste nell'essere subordinato alle categorie di *mensura*, *numerus* et *pondus*, categorie che si esprimono numericamente, « ... so bekommen die Zahlen ausser ihrem (allegorischen) *sensus* ihre universelle Bezugsmöglichkeiten innerhalb dieser Ordnung » (p. 45). E proprio grazie allo schema fondato su numeri, anche la poesia si inserisce in questo ordine universale, senza che tuttavia venga annullata la libertà umana; la quale si attua, all'interno dello schema, nel raggruppamento dei concetti che formano i vari settenari; raggruppamento che infatti non sempre concorda con l'ordine gerarchico. Ed ecco che con la struttura, l'ordine gerarchico dei concetti viene ad armonizzare così come la libertà umana idealmente si concilia con l'ordine universale, quella che lo Schupp chiama la *übergreifende Form*; la quale altro non è che la realizzazione dell'intuizione poetica.

L'indagine sulla *Auslegung* valga come esempio. Nell'analisi del *De VII Sigillis* la ricerca è rivolta alla *innere Form* come all'unico criterio per determinare l'incerta divisione delle strofe: infatti un'analisi del contenuto porterebbe alla formulazione di tre schemi, i quali in nessun modo si lascerebbero ricondurre ad unità. La conclusione è questa: « Es bedarf also einer neuen Formbestimmung » (p. 94), ed essa è appunto la *innere Form* quel principio formale strutturale interno che è alla base della concezione stessa della poesia.

Con il *Palästinalied* le difficoltà si moltiplicano perché, dal momento che lo Schupp accetta la teoria del Maurer, secondo cui il componimento non è un *Kreuzlied*, ma un privato *Pilgerlied* del poeta, viene a mancare anche la più piccola indicazione sulla Entstehung del componimento. La via da seguire è qui un'altra. Attraverso un paziente confronto con componimenti diversi, quelli in particolare in cui compare il motivo dei 7 Sigilli, l'Autore giunge alla conclusione che anche nelle strofe di Walther il nucleo base è costituito dal motivo dei sigilli. Il riconoscimento di tale motivo come *formaler Topos* del *Palästinalied* permette la ricostruzione del componimento stesso.

A conclusione della ricerca sulle tre poesie lo Schupp giunge a proporre, per il periodo preso in esame il principio dell'*ästhetischer Monismus*, principio opposto a quello espresso da Lessing, secondo cui la poesia avrebbe come «Medium» il tempo, la pittura, lo spazio. Il principio del monismo estetico fornirebbe con la *wechselseitige Erhellung* delle varie arti un nuovo mezzo all'interpretazione.

Il saggio dello Schupp è esemplare applicazione del principio affermato da Fr. Maurer e da lui applicato, ad esempio, in *Die Formkunst des Dichters unseres Nibelungenliedes* («Der Deutschunterricht», 1954), secondo cui nei componimenti medievali la costruzione formale e gli elementi di questa costituiscono parte integrante della poesia stessa, e da esso acquisita particolare validità scientifica.

Laura Mancinelli

ELENCO DEI CAMBI
CON GLI ANNALI, SEZIONE GERMANICA, 1963

- «ACME», 16, 1-3 (1963).
- «Acta Linguistica», 13, 1-4 (1963).
- «Acta Literaria» 6, 1-4 (1963).
- «Annali dell'Università Cà Foscari», II (1963).
- «Archiv für das Studium der neueren Sprachen», VI (1962).
- «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprachen und Literatur», 85, 1-3 (1963).
- «Beiträge zur Namenforschung», 13, 1-3 (1962).
- «Bucknell Review», 11, 1-4 (1963).
- «De Nieuwe Taalgids», 56, 1-4 (1963).
- «Deutsche Forschungsgemeinschaft», 1-6 (1963).
- «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 37 (1963).
- «Doitsu Bungaku» 31 (1963).
- «Etudes Germaniques», 18, 1-3 (1963).
- «Euphorion», 57, 1-4 (1963).
- «Germanisch-Romanische Monatschrift», 44, 1-4 (1963).
- «German Life and Letters», 16, 1-4 (1963).
- «Jaarboek van de Koninklijke Vlaamse Akademie voor Taal en Letterkunde», Gent 1963.
- «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung», 86 (1963).
- «Journal of the American Oriental Society», X, 3-6 (1962-63).
- «Language Learning», 13, 1-4 (1963).
- «Leuvense Bijdragen», 52, 1-3 (1963).
- «Manuscripta» 7, 1-3 (1963).
- «Muttersprache» 73, 1-12 (1963).
- «Neophilologus» 46, 1-4 (1963).
- «Niederdeutsches Jahrbuch» 86 (1963).
- «Philological Quarterly», XLII, 1-4 (1963).
- «Phonological Dialect» (1963).
- «Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society», 10, 1-6 (1963).
- «Revue de Linguistique», tome 8, 1-3 (1963).
- «Rice University Studies», 49, 2-4 (1963).
- «The Review of English Studies», XIV, 53-56 (1963).
- «Studi Germanici» 1 (1963).
- «Studia Germanica Gandensia», V (1963).
- «Studies in English Literature» (SEL) 1500-1900, XII, 4 (1963).

- « Symposium, Syracuse University Press », XII, 4 (1963).
 « The Arts and Education. The British Council » (1963).
 « The Taalgids » 55, 1-4 (1963).
 « Tijdschrift van de vrije Universiteit van Brussel » (1962-63).
 « Verslagen en Medelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en letterkunde », 1-12 (1963).
 « Wirkendes Wort », 13, 1 (1963).
 « Wissenschaftliche Zeitschrift der E. Arndt Universität », XII (1963).
 « Weimarer Beiträge », 1-4 (1963).
 « Zeitschrift für Mundartforschung », XXX (1963).

- Armistead, S. G., *A Lost Version of the Cantar de Gesta de las Mocedades de Rodrigo reflected in the second Redaction of Rodriguez De Almeyda's*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press « Modern Philology », 38, 4 (1963).
 Barcia, J. Rubia, *A Bibliography and Iconography of Valle Inclan (1866-1936)*. Berkeley and Los Angeles, University of California « Modern Philology », 59 (1960).
 Borroff, Marie, *Sir Gawain and the Green Knight. A Stylistic and Metrical Study*, New Haven and London, Yale University Press, « Yale Studies in English », 152 (1962).
 Boulger, James D., *Coleridge as Religious Thinker*, New Haven, Yale University Press, « Yale Studies in English », 151 (1961).
 Carmody, Francis J., *The Evolution of Apollinaire's Poetics, 1901-1914*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, « Modern Philology », 70 (1963).
 Chinol, Elio, *Saggisti inglesi del Settecento*, Milano, Vallardi, (1963).
 Debiel, G., *Das Prinzip der Verfremdung in der Sprachgestaltung B. Brechts*, Bonn 1960. Rh. Fr. Universität, Bonn.
 Dellers, W., *Clemens Brentano: der Versuch eines kindlichen Lebens*. Basel (1960).
 Ermolaev, Herman, *Soviet Literary Theories, 1917-1934. The Genesis of Socialist Realism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, « Modern Philology », 69 (1963).
 Gadde E., *Stifters Nachsommer und der H. von Osterdingen*. Bonn, 1960 - Fr. Wilh. Universität, Bonn.
 Günthers, W., *Der Einfluss der norwegischen Literatur auf Th. Manns Buddenbrooks*. Bonn, 1961 - Fr. Wilh. Universität, Bonn.
 Habenicht, Rudolph E. (Ed.), *John Heywood's « A Dialogue of Proverbs »* (with Introduction, Commentary and Indexes), Berkeley and Los Angeles, University of California, « English Studies », 25 (1963).
 Handschin P., *Wilhelm Martin de Wette als Prediger und Schriftsteller*. Basel 1958.
 Harris K., *Beiträge zur Wirkung Fieldings in Deutschland (1724-1792)*. Göttingen 1960 - G. August Univers. zu Göttingen.

- Howard Leon, *The Mind of Jonathan Edwards. A Reconstructed Text*, Berkeley and Los Angeles, University of California, « English Studies », 28 (1963).
 Jennings, Lee Byron, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press « Modern Philology », 71 (1963).
 Jones, Charles, *The Saint Nicholas Liturgy*, Berkeley and Los Angeles « English Studies », 27 (1963).
 Knapp, Mary E., *Prologues and Epilogues of the Eighteenth Century*, New Haven Yale University Press, « Yale Studies in English », 149 (1961).
 Papp, William J., *The Geographical and Ethnic Names in the Vǫlva Saga. A Study in Germanic Heroic Legend*, s'Gravenhage, Monton & Co., 1959.
 Ridley, Florence H. (ed.), *The « Aeneid » of Henry Howard Earl of Surrey*, With an Introduction and Notes, Berkeley and Los Angeles, University of California, « English Studies », 26 (1963).
 Salomon, Roger B., *Twain and the Image of History*, New Haven, Yale University Press, « Yale Studies in English », 150 (1961).
 Sobel, Eli, *The Tristan Romance in the Meisterlieder of Hans Sachs*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, « Modern Philology », 40 (1963).
 Spencer, Christofer, *Davenant's « Macbeth » from the Yale Manuscript*, New Haven, Yale University Press, « Yale Studies in English », 146 (1961).
 Townsend, F. Benjamin, *John Davidson, Poet of Armageddon*, New Haven, Yale University Press, « Yale Studies in English », 148 (1961).
 Vieth, David M., *Attribution in Restoration Poetry. A Study of Rochester's Poems of 1680*, New Haven, Yale University Press, « Yale Studies in English », 153 (1963).
 Wirz, J., *Die Gestalt des Künstlers bei E.T.A. Hoffmann*, Lörrach 1961.

ISTITUTO UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 1525

SEMIMARIO IBERICO IBERO-AMERICANO