

ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

# ANNALI

*SEZIONE GERMANICA*

VIII



NAPOLI 1965

INDICE

Møller Kristensen S., <i>Tre danske dramatikere i nutiden</i> . . . . .	Pag. 5
Böhm A., <i>Das neuere schwedische Hörspiel</i> . . . . .	» 15
Corrado A., <i>In che cosa consista il concetto di sublime, quale lo troviamo formulato nella Enquiry del Burke e fino a qual punto lo si possa considerare originale</i> . . . . .	» 27
Koch M. L., <i>Le ballate popolari scandinave e la letteratura norrena. II</i> . . . . .	» 41
Ligacz R., <i>Martin Opitz der Hofhistoriograph Wladislaus IV. und sein Verhältnis zu Polen</i> . . . . .	» 77
Garvin H. R., <i>The American Novelist as Non-Intellectual</i> . . . . .	» 105
Sanna V., <i>Problemi e aspetti del Perkin Warbeck</i> . . . . .	» 117
De Cesaris Epifani S., <i>Una rilettura di Pan</i> . . . . .	» 175
Schulte E., <i>Defoe, Swift e l'Accademia inglese</i> . . . . .	» 201
Curti L., <i>La nuova Gerusalemme di Arnold Wesker</i> . . . . .	» 221
Manganella G., <i>Gli animali nella poesia anglosassone</i> . . . . .	» 261
Manganella G., <i>Il «caos» del Wessobrunner Gebet</i> . . . . .	» 285

Recensioni:

Bekker-Nielsen H., Damsgaard Olsen Th., Vidving O., <i>Norron fortællekunst - Kapitler af den norsk-islandske middelalderlitteraturs historie</i> , København 1965 (M. Scovazzi) . . . . .	» 293
Mettke H., <i>Mittelhochdeutsche Grammatik - Laut- und Formenlehre</i> , Halle a.S. 1964 (M. Scovazzi) . . . . .	» 297
Friedrich W., <i>Salomon und Saturn</i> , Wien 1964 (G. Manganella) . . . . .	» 297
Green D. B. and Wilson E. G., <i>Keats, Shelley, Byron, Hunt and Their Circles</i> , Lincoln 1964 (N. Morace) . . . . .	» 300
<i>Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts 1963 und 1964</i> , Tübingen 1963 und 1964 (P. Pfaff) . . . . .	» 301
Friedenthal R., <i>Goethe - Sein Leben und seine Zeit</i> , München 1963 (K. Stetter) . . . . .	» 303
<i>Elenco dei cambi</i> . . . . .	» 307

ΑΙΩΝ  
SEZIONE GERMANICA



ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

# ANNALI

*SEZIONE GERMANICA*

VIII

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 59057  
Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1965

TRE DANSKE DRAMATIKERE I NUTIDEN<sup>1</sup>

Den første verdenskrig efterlod indtrykket af et fuldstændigt sammenbrud for de gamle idealer og livsopfattelser, en almindelig skepsis over for menneskets evne til at beherske sin tilværelse. Hvis man sætter sig for at studere litteraturen i mellemkrigstiden vil man møde forskellige forsøg på at finde nye veje og ny fortrøstning, og mellem dem er der tre dominerende muligheder, tre synsmåder som skematisk kunne beskrives således:

1. Man kan mene at ulykkerne udspringer af menneskets natur, som er selvisk, ond og uforbederlig. Mennesket kan intet udrette ved egen hjælp. Fortrøstningen ligger i en højere retfærdighed, en tilbagevenden til religionen, den kristne tro.

2. Man kan mene at mennesket er en svag og ufornuftig skabning, men afvise enhver form for religiøs overbevisning. Så bliver resultatet absolut tvivl, resignation, måske pessimisme, en stoisk eller spørgende holdning over for alle problemer.

3. Man kan mene at ulykkerne ikke skyldes menneskets natur, men dets vilkår, og at det derfor må være muligt ved menneskelig fornuft og solidaritet at ændre forholdene. Det er civilisationen der har udviklet sig forkert. Man må arbejde for reformer eller for en revolution.

Denne tredeling har til en vis grad analogi med opdelingen i det politiske liv, mellem højre og venstre og partierne i midten. Til højre de konservative og kristelige partier, til venstre socialister og kommunister, og imellem dem den tredje styrke af liberale. Opdelingen ses tydeligst i de katolske lande, Frankrig, Italien, Belgien, tildels Vesttyskland; ikke så klart i de protestantiske lande.

Inden for litteraturen i mellemkrigstiden er standpunktet i midten, den fundamentale skepsis eller måske nihilisme, repræ-

---

<sup>1</sup> Conferenza tenuta nell'Istituto Universitario Orientale il 9 aprile 1965.



senteret af den fortabte generation fra 20'erne, « the lost generation », med Hemingway som en centralskikkelse. Vejen til højre, til religionen og autoriteten, kan illustreres med T. S. Eliot, som blev katolik, ligesom to yngre engelske digtere, Graham Greene og Evelyn Waugh. Den tredje vej, til venstre, blev særlig meget valgt i 30'erne, under den økonomiske krise og diktatorernes trusler, f. eks. kendetegnet med den senere Hemingway (For whom the bell tolls), med John Steinbeck (The grapes of wrath), og i Frankrig f. eks. André Malraux.

I den danske litteratur, såvel som i de andre skandinaviske, kan samme deling og udvikling iagttages. En interessant fremstilling af de tre valgmuligheder kan man finde i en dansk roman fra 1930, Tom Kristensens « Hærværk », hvor hovedpersonen er en fuldkommen desillusioneret mand, fortabt i en følelse af tomhed og uvished; han er placeret imellem to andre personer, som hver især har meget bestemte meninger, to dogmatikere; den ene en kommunist, den anden en katolsk præst; men han afviser dem begge, mens han forgæves – gennem alkohol og selvødelæggelse – søger at finde en mening i livets kaos.

\* \* \*

Jeg har med disse bemærkninger villet forberede omtalen af de tre danske dramatikere, som er mit egentlige emne. Ved et lune af skæbnen, eller muligvis mere end et tilfælde, kan den danske litteratur i tiden ca. 1930–50 frembyde billedet af en dramatisk blomstring og med tre højst forskellige forfatterskaber illustrere netop de tre indstillinger som kort blev antydnet. Jeg har ikke kunnet regne med at disse danskere er synderlig kendt uden for Skandinavien, men håber ved de nævnte paralleler at kunne skabe en smule interesse for dem.

Danmark havde på det tidspunkt været fattigt på dramatisk digtning gennem en meget lang periode. Under naturalismen, mens Henrik Ibsen i Norge blev den verdensberømte mester på teatret og snart efter August Strindberg i Sverige på en genial måde brød nye baner, for en moderne teaterstil, syntes næsten alt digterisk talent i Danmark at gå til de lyriske og episke genrer. Kun ganske enkelte skuespil fra den tid spilles endnu på de danske teatre. Men i 1920'erne begynder billedet at ændre sig, og derefter følger

den forbavsende renæssance. En af grundene til dette gennembrud må søges i reaktionen mod det naturalistiske teater, imod Ibsens skole. Strindberg havde foregrebet det, de tyske ekspressionister førte det videre, og i Sverige fremtrådte under krigen Pär Lagerkvist inspireret af den moderne kunst som dramatisk kritiker og digter. I Danmark kan man ca. 1918–20 iagttage forskellige eksperimenter med det nye drama, enkelte forløbere for en ny stil, og en af disse forfattere, Svend Borberg, forkyndte med stor veltalenhed det nye evangelium, ironiserede over de naturalistiske dagligstuedramaer med deres evindelige samtalen i sofaer og vandren på tæpper, og krævede en genfødsel af teatret, fantasi, farver og fest, dans og musik, alle scenens muligheder taget i brug.

Oprøret mod naturalismen er fælles for de tre dramatikere som træder frem under mellemkrigstiden: Kaj Munk, Soya, og Kjeld Abell. Men det er et oprør, der fører til meget forskellige resultater.

Kaj Munk (1898–1944) havde skrevet adskillige uopførte skuespil før han i 1928 fik sin debut på det kgl. teater i København med *En Idealist*, som blev en fiasko. Han kom fra et temmelig fattigt og stærkt religiøst hjem, studerede teologi, og blev efter sin eksamen landsbypræst på vestkysten af Jylland, en fjern egn hvor han levede resten af sit liv. Oplevelsen af den første verdenskrig og af de politiske forhold under fredsårene indgav den unge mand en følelse af, at demokrati og parlamentarisme havde spillet fallit, og at fremtiden måtte tilhøre « den stærke mand ». Han blev en heltedyrker, en beundrer af den viljestærke og handlekraftige personlighed, diktatoren. Der måtte blive en konflikt mellem denne heltedyrkelse og hans kristne overbevisning, og i virkeligheden ligger den også til grund for en stor del af hans værker. I skuespillet *En Idealist* er konflikten skarpt aftegnet: hovedpersonen er Herodes, jødernes konge, en højtbegavet og hensynsløs despot, som benytter sig af alle midler, list og forbrydelser og mord, for at bevare sin magt. Han fornægter Gud, han trodser de menneskelige bud, og synes uovervindelig stærk og sejrrig, men i slutningen, i sit livs sidste øjeblik, bliver han narret, overvundet under en konfrontation med Jesus-barnet, og må erkende at alle hans ugeringer har været forgæves og hele hans oprør imod Gud mislykket. Der ligger i denne handling, ligesom i andre af Munks skuespil, den opfattelse at den mennes-

kelige higen og stræben kan være imponerende og beundring-sværdig, men altid alligevel forfængelig, omsonst.

I senere dramer har Munk skildret store personligheder som den franske diktator Richelieu, eller Mussolini, eller danske berømt-heder som Grundtvig og Georg Brandes. En række år i 30erne udviste han en farlig respekt for de fascistiske diktatorer, i skuespillet *Sejren* 1936 brugte han Mussolini og krigen mod Abessinien som modeller, men de tyske jødefølgelser måtte han dog tage afstand fra. Et af hans mest effektfulde værker, *Han sidder ved smeltediglen*, 1938, behandler antisemitismen i Tyskland og angriber den bestemt, samtidig med at førertilbedelsen og nationalismen forsvarer. Handlingen går ud på, at en tysk arkæolog, professor Mensch, har fundet nogle potteskår af en vase, som viser et samtidigt portræt af Jesus og klart siger at det er et jødisk fysiognomi. Imidlertid forsøger nazistiske historikere at bevise, at Jesus i virkeligheden var en « arier ». Og dermed står professor Mensch over for det dramatiske valg: skal han tjene sandheden, videnskaben, eller ofre den til fordel for fædrelandet og føreren? skal han offentliggøre sit fund, eller tilintetgøre det?

Kaj Munk forstod efterhånden diktaturets farer. Da tyskerne i 1940 okkuperede Danmark, blev han i hvert fald anti-tysk. Han talte og skrev modigt imod okkupationsmagten, han blev sat under censur, og måtte udgive flere af sine bøger illegalt. Fra sin prædikestol angreb han direkte både tyskerne og deres danske medløbere, og i januar 1944 blev han bortført fra sin præstegård og myrdet på landevejen af en bande fra Gestapo. Hans skæbne blev et drama.

Når man ser på hans dramatik fra et historisk synspunkt, vil man ikke kalde ham en modernist, ikke en fornyer eller eksperimentator. Hans opposition til naturalismen består i, at han *genopliver* det store drama fra den klassiske og romantiske tradition, fra Shakespeare og Schiller og danskeren Oehlenschläger. Han ynder det historiske sceneri, de farveprægtige kostumer, de lidenskabelige karakterer og voldsomme handlinger, den store patos, som han dog i reglen forstår at blande med humoren. Men han skrev også stykker af realistisk og nutidig art, blandt dem hans mest kendte arbejde, *Ordet* (filmatiseret af Carl Th. Dreyer), som foregår i et bondemilieu og handler om et mirakel, opvækkelsen af en død kvinde, fremstillet som et spørgsmål om tro eller ikke-

tro, en kristen forkyndelse formet som et usædvanlig levende dramatisk billede.

Mens Kaj Munk indtager standpunktet til højre, som kristen, konservativ og nationalistisk, står den næste dramatiker, *Soya* (f. 1896), i midterstillingen som en konsekvent skeptiker og ikke-troende. Han begyndte sin bane med et rent naturalistisk skuespil, *Parasitterne* (1929), som er en besk studie i menneskelig gemenhed, men vendte sig snart efter til dramatiske eksperimenter, mere eller mindre fantastiske stykker som på mange måder var inspireret af psykoanalysen. Et af de bedste er *Hvem er jeg?* (1932), hvor rammen er den gammelkendte historie om en ung mand, der er forlovet med en ung pige og skal have et barn med hende, men forelsker sig i en anden pige, der er smukkere og rigere, og derfor gerne vil skille sig af med den første. Hvordan skal han løse problemet? Han er et bytte for stridende impulser, og dette vises på scenen i form af et møde og en diskussion mellem en række symbolske figurer: Rolf Blåskæg, Don Juan, en abe, Djævelen selv, en professor (symbol for fornuften), Jomfru Maria (den kristne tro), en mand i gråt tøj (samvittigheden). De kan naturligvis ikke blive enige. Som en løsning foreslår Djævelen, at man kan lade pigen omkomme ved et *tilfælde*. Af handlingen og debatten fremgår hovedspørgsmålet: hvad er et jeg? har mennesket egentlig nogen identitet?

Soya er det danske teaters satiriker og moralist. Han har et skarpt øje for al ondskab og hykleri, han ønsker at afsløre de hemmelige laster og synder der findes bag menneskenes pæne masker, og han går ikke af vejen for de stærke effekter og det vulgære sprog. Han kan virke som en kyniker og spotter, men er dog en klar moralist, en skribent der søger efter godhed, ærlighed, retfærdighed. Et stående problem for ham bliver derfor tilfældighedernes spil: hvordan hænger det sammen, at en ellers så lovbundet tilværelse kan rumme så mange tilfælde af meningsløshed og uretfærdighed? Derover har Soya bygget sit mest ambitiøse og sikkert betydeligste værk, en tetralogi af tre seriøse skuespil og et komisk efterspil, som alle blev opført i løbet af 1940erne. Han kalder dem « neo-realistiske », d. v. s. en art eksperimenter eller konstruktioner på grundlag af realistisk materiale. Det første stykke, *Brudstykker af et mønster* (1940), sammenkæder en række af uberegnelige tilfældigheder, som ved deres



samspil fører til et retfærdigt eller fornuftigt resultat. Det andet, *To tråde* (1943), består af to selvstændige handlingsforløb, af hvilke det ene løber gennem 1. og 3. akt, det andet gennem 2. og 4. akt, hvorefter de to tråde krydser hinanden i 5. akt og fører til det helt meningsløse resultat, at en uskyldig mand bliver myrdet, og der knytter sig hertil en debat om de statistiske beregninger over mord og ildebrande og andre såkaldte «ulykkestilfælde», som tildels synes at følge en vis lovmæssighed. Det tredje stykke, *Tredive års henstand* (1944), fremstiller et eksempel på nemesis og er konstrueret sådan at handlingen forløber baglæns i tiden, fra nutiden til fortiden. Retfærdigheden sker fyldest, idet en mand rammes af den samme ulykke som han tredive år tidligere har bragt over en anden person.

Det fjerde i serien er det lystige efterspil, *Frit valg* (1948). Det består af to dele, der begynder ens og udvikler sig forskelligt. Man ser en gammel ugift dame på sit dødsleje, hun fortæller sin advokat at hun i hemmelighed har samlet en stor formue, og så dør hun. Den unge advokat er den eneste der kender hemmeligheden. Han har frit valg: enten være ærlig eller uærlig, enten fordele formuen på arvingerne eller stikke pengene i sin egen lomme. Han vælger at være ærlig, og så ser man den gamle dames arvinger blive velhavende og ulykkelige. Det er skikkelige småborgere, som mister deres illusioner ved at blive rykket ud af dagligdagen. Første del af stykket ender med, at arvingerne besøger den ærlige advokat og giver ham skylden for deres vanskabne. Anden del begynder som den første: samme scene, samme dialog mellem damen og advokaten, damen dør, og advokaten vælger nu den anden mulighed. Han beholder formuen, som ingen anden kender. Igen ser vi arvingerne, som nu lever roligt og fredeligt på deres tilvante måde, med deres illusioner og beskedne fornøjelser, og ved slutningen besøger de den uærlige advokat, som nu sidder i et uhyre kontor med en mængde kontorister, og takker ham fordi han så udmærket har varetaget deres afdøde slægtnings bo. Det er, som man vil forstå, et højst u-moralsk stykke, men overordentlig morsomt.

Yngst af de tre dramatikere er *Kjeld Abell* (1901-1961). Omkring 1930 arbejdede han en tid i Paris som kostume- og dekorationstegner, bl. a. for Louis Jouvet og for den russiske ballet. Efter hjemkomsten debuterede han først med en ballet

1934 og dernæst med komedien *Melodien der blev væk* (1935), som blev en umådelig succes, dels fordi den behandlede et af tidens mest aktuelle emner, «den lille mand», flipproletaren, den pæne kontormands problemer i krisetiden, og dels fordi komedien var skrevet med en sjælden fantasi, humor og vid, i en stil der fik kritikken til at sammenligne forfatteren med H. C. Andersen. Forestillingen blev af nogen anset for at være teatrets endelige sejr over naturalismen.

Der fulgte en komedie i lignende stil, med ironi over den gammeldags børneopdragelse og det borgerlige vaneliv, men derefter udviklede forfatterskabet sig mere og mere i en alvorlig retning. I 1939 kom skuespillet *Anna Sophie Hedvig*, som har en politisk, antifascistisk ide. Hovedpersonen, Anna Sophie Hedvig, er en midaldrende ugift lærerinde, som i hidsighed kommer til at dræbe en kvindelig kollega på skolen. Denne kollega var et magtskygt menneske, som søgte at tilrive sig ledelsen af skolen, og det er meningen at vi skal opfatte hende som et eksempel på nazistisk mentalitet. Stykkets handling rejser problemet om vores pligt til at bekæmpe uretten, Anna Sophie Hedvig bliver et udtryk for viljen til at gøre modstand. Man kan ikke være neutral, ikke være blot en tilskuer, overfor vold og uret. Emhver har et ansvar. To billeder fra den spanske borgerkrig er indsat i handlingen for at understrege det politiske perspektiv i disse år, hvor demokratierne forholdt sig passive og vigende over for fascismens erobringer og trusler.

Det er den centrale ide i Kjeld Abells dramatik, at ingen er alene, ingen kan isolere sig. Man kan sætte sig i sin stue og tro man dermed har lukket sig inde, fjernt fra verden, men ved en sådan passivitet og neutralitet opnår man kun at hjælpe fjenden. At nægte at tage standpunkt er også et standpunkt. I vor tid kræves der ikke blot ord, men også handling, for at imødegå de farlige kræfter som viser sig i fascisme og krig. Aktiv modstand kræves i de skuespil som Abell skrev under den tyske okkupation, hvor han måtte udtrykke sig indirekte, og direkte siges det i *Silkeborg* (1946), som handler om den danske frihedsbevægelse, om modsætningen mellem de unge sabotører og de ældre passive landsmænd.

Efter krigen foregik der en ny forandring i Kjeld Abells stil, over imod en mere fantastisk form og en mere universel fortol-

kning af enkeltindividets forhold til andre mennesker. Skuespillene bliver i højere grad til visioner eller symbolske fremstillinger, først f. eks. i *Dage på en sky* (1947), hvor hovedpersonen er en videnskabsmand som i skuffelse over efterkrigstiden ønsker at flygte fra ansvaret. I et forsøg på selvmord springer han ud fra en flyvemaskine. Hans tanker, hans tvivl, hans indre debat med sig selv, idet han i nogle sekunder hvirvler gennem luften, er fremstillet på scenen gennem personer og handling som udgør en helaftens forestilling, et vældigt spil som altså er en dramatisering af en sindstilstand. Formen udvikles til endnu større frihed i senere stykker, som navnlig går ind på spørgsmålet om menneskets ensomhed, individets isolation i filosofisk eller eksistentielistisk forstand som et grundvilkår. Det er en forestilling som Kjeld Abell imødegår, han hævder som tidligere at fællesskab og åbenhed mellem mennesker er det naturligt rigtige, og at ensomheden er en art sygdom, en kulturskade, en rest fra den gamle borgerlighed. Dette siges i *Vetsera blomstrer ikke for enhver* og i et af hans største værker, *Den blå pøkingeser* (1954), gennemspilles temaet i en dristig blanding af virkelighed og vision, en beretning om en ensom kvinde der drives imod et selvmord, og om en mand der i fantasien søger at komme hende til hjælp. Kampen står mellem dødsdriften og livsviljen. En afgørende replik udsiger, at liv er medleven. At leve er at leve *med*, d. v. s. sammen med andre.

Modsætningen mellem de isolerede, tillukkede mennesker og de åbne, medlevende mennesker er motivet for Abells sidste skuespil, *Skriget* (1961), først opført efter hans død. Det foregår på flere forskellige planer, som tildels glider sammen i handlingens forløb: for det første imellem fugle, på modsætningen mellem de tamme og de vilde fugle; for det andet i en aktuel menneskeverden, hvor hæmmede og livsrædde personer stilles over for de mere frie og åbne; og endelig inddrages en fjern sagnverden, det gamle testaments historie om Jephta der ofrede sin datter til den strenge Guddom. Alle vore selvskabte guder, siger digteren, alle vore ideologier og konventioner er i virkeligheden livsfjendske, hæmmende, de lukker os inde i vaner, de forhindrer os i at vokse og blomstre.

Med sin fantasirigdom, sit flyvende billedsprog, og sin forening af ordets og bevægelsens og dekorationens kunst, har Kjeld

Abell nok været den ejendommeligste teaterdigter af de tre danskere, den der mest suverænt udnyttede det sceniske rum til nyskabelser. Til oplysning for udlandet kan man sige, at han i sin stil og åndsform snarest er beslægtet med Jean Giraudoux.

\* \* \*

Den opblomstring i dansk dramatisk digtning, som her kort er belyst, må betragtes som endt. Det var en kurve, der steg og sank. Den var utvivlsomt bestemt af mellemkrigstidens atmosfære og problematik, sådan som det blev antydnet i indledningen. De tre retninger i tiden synes ikke så klart fremtrædende i den periode der følger efter 1945. En ny situation, præget af ny uvished og ny kritik, aftegner sig hos andre danske dramatikere i vore dage, f. eks. hos den ældre digter H. C. Branner, som i et par strengt naturalistiske skuespil har stillet nye spørgsmål om menneskets fremtid, og hos forskellige yngre forfattere, som tildels i tilknytning til det moderne absurde drama søger at få pustet nyt liv i det danske teater.

SVEN MØLLER KRISTENSEN



## DAS NEUERE SCHWEDISCHE HÖRSPIEL

«Das Verhältnis des Dichters zu Radiodrama und Radiotheater wird sicher ein reiches Kapitel der Literaturgeschichte werden».

SIGVARD MÅRTENSSON

Das Hörspiel nimmt in der modernen schwedischen Dichtung und Kulturdebatte einen bedeutenden Platz ein – eine Tatsache, die von der Literaturwissenschaft noch kaum gewürdigt ist. Man übersieht nur zu leicht, dass die Hörspielproduktion einen wesentlichen Teil des Schaffens eines Verfassers ausmachen kann – so z.B. bei Höijer und Arnér. Dementsprechend ist das schwedische Hörspiel im Ausland wenig bekannt. Heinz Schwitzke schreibt in seiner *Geschichte und Dramaturgie des Hörspiels*: «Fehlt in Europa nur noch der skandinavische Beitrag . . .». Dabei ist das schwedische Hörspiel sehr lebendig – zumindest in der hier behandelten Periode 1945–1963. Immer wieder gelang es dem Rundfunk, neben den alten bewährten, neue Kräfte für spezifische Hörspielprobleme zu interessieren und wiederholt haben schwedische Hörspiele zu Debatten in Wort und Schrift angeregt. Nachweislich interessierten sich – trotz der immer stärkeren Konkurrenz von Seiten des TV an die 40 % der Hörer für Radiodramatik.

Die vorliegende Arbeit stützt sich hauptsächlich auf die Publikationen des schwedischen Rundfunks (Svenska Radiopjäser) bzw. auf Separatpublikationen, gelegentlich auf Originalmanuskripte. Die ca. 130 der Arbeit zugrundeliegenden Hörspiele sind eine vom schwedischen Rundfunk als charakteristisch bezeichnete Auswahl.

Ehe die neuere Hörspieldramatik präsentiert wird, sollen einige der bedeutendsten Namen der schwedischen Hörspieldra-

matik vor 1945 genannt werden. Da ist Hjalmar Bergman, dessen eigene Radioversionen von *Markurell in Wadköping* und *Das Testament seiner Gnaden* – beide im Auftrage des Rundfunks – ganz grosse Erfolge waren. Da ist Karl Ragnar Gierow (Aus *Herzens Lust*), Vilhelm Moberg (*Jahrmarktsabend*). Und da ist vor allem Herbert Grevenius, einer der versiertesten und anregendsten Radioautoren: seine Trilogie *Wie die Leute meist sind* erwies kürzlich in einer Neueinstudierung die gleiche Aktualität wie einst. Mit grossem Erfolg wurde zu Neujahr 1962 seine Skärgårdsschilderung *Fahr, fahr zur Fischerinsel* gegeben und sein Strindberg-Feature von 1962 zeichnet sich durch frappierende Zeitlosigkeit aus.

Zu Beginn der hier behandelnden Periode stehen in vorderster Linie: Sigfrid Siwertz, Gustav Sandgren, Herbert Grevenius und Gösta Sjöberg – um nur einige Namen zu nennen. Daneben tauchen neue Kräfte auf – manche von ihnen verschwinden bald wieder als Radioautoren (z. B. Brita von Horn, Åke Hall, Christian Magnusson, David Ahlquist), andere halten konsequent am Radiodrama fest (Björn-Erik Höijer, Sivar Arnér, Lars Helgeson, Olle Mattson, Erik Müller). Beide Gruppen, die Einmaligen und die Unentwegten, sie schufen gemeinsam das neuere schwedische Hörspiel, sie haben es zu einem Kulturfaktor gemacht.

Der erste Name der Nachkriegszeit ist der des Norrländers Björn-Erik Höijer (geb. 1907). Höijer zählt sowohl als Bühnendramatiker wie als Romanschriftsteller zu Schwedens bedeutendsten Autoren. Im Rundfunk debütierte er 1945 mit *Ein Tag*. In diesem Drama gestaltet der Dichter – Höijer stammt aus Malmberget, dem Erzgebiet jenseits des Polarkreises – die Tragödie eines Grubenarbeiters und Künstlers infolge der Unvereinbarkeit von Berufung und Beruf. Zarter, fast scheuer Dialog wird gegen wuchtige, grelle Massenszenen gesetzt: lappländische Wildnis bricht erstmalig in das Stockholmer Studio ein. Grossartig die Kontrapunktik, die sich aus dem Gegensatz der vom Leben Übergangenen und der mächtigen Kulisse des Erzbergs in der Tundra ergibt. Derartiges hatte man im schwedischen Rundfunk noch nicht gehört, es bedeutete – in jeder Hinsicht – eine fast brutale Erweiterung des seelisch-geistigen Horizonts. Ein Jahr später kam Höijers viel umstrittenes Drama *Sommer*. Wie eine Bombe

wirkte es – im neutralen Schweden – durch das durch die Kriegsergebnisse gewaltig gestaute Problem: Gewalt gegen Gewalt – vom Dichter als Selbstwehr gegen die Barbarei, als Protest der gemarterten Menschheit gemeint. (Es ist interessant zu sehen, welche Wandlung Höijer seither ideologisch durchgemacht hat – aber das steht hier nicht zur Debatte). 1947 eröffnet der Dramatiker aus dem hohen Norden neue Möglichkeiten, wird er zum Pionier in der Gestaltung des inneren Monologs im schwedischen Radiodrama durch das zum Vorbild gewordene Stück: *«Eine Art Notwendigkeit»*: Eine einzige Gestalt, eine Greisin, bestreitet das ganze Stück, dessen Thema das Bekenntnis zum unbeugsamen Freiheitswillen des Menschen ist.

Die folgenden Dramen Höijers haben nicht mehr den schmetternden Fanfarenton, doch ist jedes von ihnen genuine Radiodramatik: realistisch – und dennoch in der poetischen Anlage weit über den Alltagsrealismus hinausgehend. Was an äusserer Gewaltsamkeit mangelt, geht in die Tiefe des Erlebens, oft ins Intime. Höijers Stücke handeln von schwerkgeprüften Menschen. Mit den Jahren tritt immer stärker und bestimmender ein Element hervor: die Notwendigkeit der gegenseitigen Hilfe und der Versöhnung. In *Königin der Nacht* (1951) erscheint die tiefe Tragik durch die Rahmenhandlung etwas gemildert. In *Und ob du dichten kannst, Kristoffer* (1950) zeigt Höijer im raffiniert-einfachen Doppelspiel das Paradies der Ärmsten: es ist die Saga vom Armeleutetagträumer, der zum Symbol für den *Narren mit der Krone der Weisheit* wird. (Gunnar Ollén). Ein Stück in subtilen Tonlagen ist das Emigrantenschicksal *Brief an Anton Andrej*. Eine der bedeutendsten Schöpfungen Höijers ist seine *Spielmannstrilogie* (1956). Eine der schlechthin schönsten das Stück, das von der Mobilisierung der Herzen handelt *Sieben Lichter für Witwe Karlsson* (1953). In dem grossangelegten Drama *Arons Stab* (1959) spinnt Höijer die Fäden ins Transzendente. In der vorläufig letzten Phase seines Schaffens (siehe später) greift Höijer intensiver auf das Wort als die unmittelbarste Brücke von Mensch zu Mensch zurück, er begrenzt den Ausschnitt und erreicht durch das Nahbild höchste Konzentration. Gleichzeitig wird das Drama des Einzelnen zum allgemeingültigen Drama.

Björn-Erik Höijer ist der genuine dichterische Gestalter der norrländischen Erzarbeiter und ihrer Schicksale. Von seiner ge-



waltigen Produktion (Prosa, Bühnendramatik und Radiodramatik) steht die Radiodramatik immer auf gleich hohem Niveau—man kann sagen, dass von ihm aus nachhaltigen Anregungen ausgegangen sind. Er ist in ganz Skandinavien und Island gespielt, einige seiner Werke wurden in Leseaufführung in Wien gegeben.

Neben Höijer ist Sivar Arnér der zweite grosse Pionier des neueren schwedischen Hörspiels. Carl-Erik Nordberg sagt über ihn: «Sivar Arnér ist seit seinem Debut in der Doppelrolle des Ideendichters und Seelenschilderers aufgetreten... Es ist kaum eine Übertreibung, wenn man behauptet, dass allein seine Radiodramatik ihm eine hervorragende Rolle in der modernen schwedischen Literatur gesichert hätte, auch wenn er nie einen seiner ausserordentlichen Romane (oder eine seiner Novellen) geschrieben hätte». Sehr beachtet war sein *Einsam auf der Landzunge* (1949) ein Erinnerungsstück, in dem der innere Monolog der Hauptperson von den jeweils assoziierten Personen gesprochen wird. In den folgenden Hörspielen hat Arnér aktuelle Zeitprobleme, vom intim Persönlichen bis zum Spannungsfeld der hohen Politik mit genuinen Raum-Zeit-Überschneidungen und Durchdringungen gekoppelt. Arnérs Radiodramatik ist ungemein reich facettiert, das Hörspiel ist ihm ein «intellektuelles Abenteuer» (Claes Hoogland). In seinen über 22 Hörspielen hat er viele Möglichkeiten realisiert. Allmählich — mit «*Von oben*» — kam das «Numinose» in sein Schaffen. Es geht Arnér um das Ringen des Menschen, um die restlose Erfüllung höchster Anforderungen. 1959 und 1960 hat er neun Hörspiele geschrieben, die technisch und thematisch zu dem Wichtigsten gehören, was das schwedische Schrifttum in diesen Jahren geschaffen hat.

Eine Zeit fiel in seinen Arbeiten eine stark forcierte Asketik im Sprachlichen auf, mitunter war die Anschaulichkeit in Gefahr in Verlust zu geraten. Doch scheint der Autor wieder neue Töne gefunden zu haben. Die Intensität und Serenität der moralischen Forderung war immer da und hat sich eher verstärkt.

Sehr früh tritt ein Autor ins Bild, der den südschwedischen Biotop in die Radiodramatik einführen sollte, Sigvard Mårtensson. Sein *Lauscherin in der Dämmerung* errang 1946 den zweiten Preis in dem Volksstückwettbewerb des schwedischen Rundfunks: «ein lyrisch gefärbtes, dramatisch zugespitztes Bauernhofinterrie-

ur» (Gunnar Ollén). 1950 kam *Das Haus in der Ebene*, in dem Mårtensson ohne Stilexperimente «schonisches Bauernmilieu mit poetischem Empfinden» schilderte. 1956 erschien das Lebensbild *Der Bauer und der Gaukler* — ein Drama, das im Aufeinanderprall von Alltag und Traum kulminiert. Schwedische Volksdichtung im besten Sinne hat in Mårtensson einen soliden Gestalter gefunden: die Ebene ist die den Menschen prägende Umwelt, wie bei Höijer — allerdings in explosiver Form — das Fjäll. Im übrigen hat Mårtensson mit grossem Erfolg Vilhelm Mobergs Auswanderer-Epos für den Rundfunk (10 Abende) bearbeitet.

Zu Beginn der Fünfzigerjahre zieht das Radiodrama mit seinen Möglichkeiten immer mehr Autoren an. Allmählich wird das Bild sehr bunt. Gleichwohl kann man gewisse «Linien» unterscheiden, in denen verschiedene Tendenzen zum Ausdruck kommen. Selbstverständlich sollen diese «Linien» nicht starr-schematisch aufgefasst werden, es ist klar, dass es manche Überschneidungen gibt, es ist auch möglich, dass man die Werke gelegentlich anderen Linien zuteilen könnte, als es hier geschehen ist:

- 1) Umfassende Lebensbilder, oft in breit angelegter Form, oft in intimum Rückblick;
- 2) Werke, vorwiegend in der Sphäre des Symbols, der Mythe, Legende, des Religiösen;
- 3) Psychologische Studien und Experimente;
- 4) Dialog (oder Monolog) als künstlerisch vollendeter Ausdruck zwischen- und innermenschlicher Relationen;
- 5) Zeitaktuelle bzw. gesellschaftskritische Stücke;
- 6) Politik und Satire;
- 7) Volksstücke;
- 8) Unspezifische Stücke: sie sind nicht unmittelbar abhängig von der Sphäre des Radiotheaters, meist dramatisierte Prosa etc.

#### *Umfassende Lebensbilder*

Hierher gehört vor allem Harry Martinsons, *Der Lotse von den Molukken*, die lyrisch-romantische Darstellung von Magellans Weltumsegelung. Das Werk, 1937 uraufgeführt, seit 1945 wieder-

holt gesendet, formal wie thematisch vollendet, bedeutet einen Höhepunkt in Martinsons Schaffen. Auf ganz anderer Ebene Höijers *Spielmannstrilogie* (1956), (die einzelnen Teile wurden uraufgeführt 1945, 1949, 1956). Dieses Werk ist insofern etwas Erst- und Einmaliges, weil hier ein Dichter über den Zeitraum von 11 Jahren an einem Thema gearbeitet hat, um schliesslich das Ganze neu zu schreiben, um eine «innere Konsequenz und einheitliche Linie» zu erreichen. «Eine schönere Gabe hat kaum jemals jemand dem Radiopublikum gemacht», sagt Claes Hoogland mit Recht.

In einigem Abstand sei genannt Herbert Grevenius' *Letzter Landeplatz* (1945) – in dem der Dichter den Konflikt aus Künstlerberuf und bürgerlichem Beruf behandelt, Lars-Levi Laestadius' *Zerschlagener Spiegel* (1948) – ein Drama, das den Untergang eines das Beste wollenden Menschen durch Borniertheit und Leichtsinngigkeit seiner Mitmenschen zeigt (es wurde in fünf Sprachen gesendet)–, Josephsons *Quartett* (1950), ein Versdrama, von T.S. Eliot inspiriert aber in seiner Art ebenso originell wie wuchtig; Arnérs *Wenn die Toten sterben* (1957) – das Spiel vom Hass über den Tod hinaus, Ernst Müllers *Nun weint die Madonna* (1957) – ein Nahbild vom Gegenwartsmenschen, der immer mehr ein Opfer seiner Freiheit wird (vom Autor als Tendenzstück gegen die steigende Zahl der Ehescheidungen gemeint). Müller ist der im Ausland meist gespielte schwedische Autor, das Hörspiel *Die Mutter* (1952) wurde in italienischer Sprache uraufgeführt und in *Il Damma* gedruckt. Dann Arnérs *Finger* (1959) – die tödliche Desillusionierung eines Mannes, der vergeblich «Das Grosse», «Die Offenbarung» gesucht hat, Müllers *Wanderung durch ein Haus* (1955) –, das die Tragik des Wohltäters zeigt, der durch seine «Wohltaten» das Leben der anderen zerstört, und Laestadius' Ehedrama *Bro-Bro-Brille* (1951).

#### *Werke auf der Ebene der Legende, Mythe, des Symbols, des Religiösen*

Es ist merkwürdig, dass die Arbeiten dieser Sparte nur selten so faszinieren, wie etwa die Stücke aus der unmittelbaren Wirklichkeit. Siwertz': *Djami und die Wassergeister* (1945) –, die Geschichte vom Djami dem «Meerverfallenen», ist eine durchaus traditio-

nelle, dramatisierte Erzählung. Sandgrens Versdrama *Lebensreise* (1946) – eine sehr mässige Imitation von Strindbergs Drama *Grosse Landstrasse*. Neue Töne schlägt dagegen Chr. Magnusson an in seinem «unwirklichen Stück für Radio» – *Ich muss mit dem 8-Uhr-Zug* (1947) –, ein von Kafka inspiriertes Stück vom menschlichen Missglücken. Ihm verwandt Aspenströms: «*Ein Clown muss sich verirrt haben*», (1949) und B. Perrolfs *Verbotener Ausgang* (1950). Hierher kann auch Ingmar Bergmans *Die Stadt* (1951) gerechnet werden und sein *Holzmalerei* (1954), ein mittelalterliches Spiel im Schatten der Pest. In beiden Stücken kündigt sich der grosse Regisseur und Erneuerer des schwedischen Films an. In freundlicherer Form stellt Aspenström in *Der Poet und der Kaiser* (1956) – zwei Lebensattitüden gegeneinander. Ein breit angelegtes Kafka-inspiriertes Bild gibt O. Löttiger im *Das Schloss beim Dorf* (1960) mit stark poetischem, volkstümlichem Einschlag. Olle Mattsons *Die Herde unter meinem Schutz* (1959), ist ein Bild vom Tanz um den Baum der Erkenntnis. Dann sind da noch zwei Stücke: Ö. Sjöstrands *Ein Spiel von Maria, Jesu Mutter* (1958) und B. Setterlinds Weihnachtsspiel *Weit fort von unserem irdischen Heim* (1961).

#### *Psychologische Studien und Experimente*

Brita von Horns *Ich werde von mir hören lassen* (1946) – Gegenüberstellung diamentraler «Typen und deren psychologische Analyse, gleichzeitig des Bild von einer Frau «von mehr als gewöhnlichem Format, mächtig der grossen Passion, die ihr Schicksal formt» (Gunnar Ollén). Sandgrens Spiel von der Ambivalenz des Eros *Wellen* (1947); Arnérs *Einsam auf der Landzunge* (1949); Helgesons *Ringe im Wasser* (1951), das filmatisch Szenen aus dem Leben eines Mädchens im Augenblick des Ertrinkens vorführt, Mattsons *Der Fluss* (1952), das eine schmerzvolle Reifwerdung vorführt. Voll Innigkeit die Zeichnung des totkranken Mädchens in Widdings *Drossel* (1953). E. Josephsons sehr raffiniertes Spiel – über den Gartenzaun hinweg *Die Villen* (1952): «Verwöhnte Eltern können ein schweres Problem werden». Sodann: die Analyse des masochistisch zum Gehorsam veranlagten Menschen, die Hochspannung zwischen Befehlsgeber und Befehlsempfänger in Arnérs *Man gehorcht* (1953). O. Husáhrs *Sommerbalkon* (1955)



analysiert die Probleme des Pensionsalters. Helgesons *Als-ob-Spiel* (1956) und Tore Zetterholms *Die schwere Rolle* (1957) sind im Grunde konventionell, wie auch E. Josephsons *Die schöne Helena* (1960). Grossartig in Dialog und Analyse Stig Dagermans Drama vom Seelenverkäufer und -käufer *Eines Spielmanns Mütze* (1955). Stig Dagerman, einst die ganz grosse Hofnung der schwedischen Dichtung, hatte 1952 in *Das letzte Gericht* eine grossartig dramatische Arbeit geschaffen. Arnérs *Ausserhalb* (1960) ist eine politisch-psychologische Studie über die Stellung des Menschen zwischen den Fronten West-Ost, sein *Zug* (1959) eine Eheanalyse, sein «Zwei» ein psychologisches Zeitbild der modernen Jugend, vor allem der gejagten Frau. Josephsons *Klein Emanuel* (1959) – von Strindbergs *Mutterliebe* inspiriert – und P. Bergmans *Gespräch in einem Restaurant* (1959) sind zwei interessante psychologische Studien. Vollendet in seiner Art Lars Helgesons *Atelier Mia* (1953). Müllers *Hahnenkampf* (1958) – Laus dem erotischen Wechselbereich – fällt etwas ab gegen seine anderen Werke.

#### *Dialog als beherrschendes Mittel im Vordergrund*

Da ist Höijers *Eine Art Notwendigkeit* (1947), *Brief an Anton Andrej* (1955), *Monica* (1960), besonders aber die neuen Stücke, *Gegen die Kühle* (1961), *Jenseits des Berges* (1962). Fast in allen Stücken gelingt es Höijer, überzeugende Bilder gewisser, meist entscheidender Situationen und menschlicher Relationen zu geben, – nahezu ausschliesslich durch das Wort. In manchen seiner Stücke kann man von vollendeter Synthese von Tragik und hoher Poesie sprechen. Wesentlich auf Dialog eingestellt ist Sandgrens «Der verlorene Sohn» und Müllers grossangelegtes Bekenntnisdrama *Purpurteppich* (1961), eines der faszinierendsten schwedischen Hörspiele.

Spitzenleistungen des exotisch-grotesken Dialogs präsentiert Peder Sjögren, der die bizarren Situationen mit äusserster Intensität gestaltet. In *Begegnung im Park* (1962) wird ein grotesker Schuhtausch im Schnee zur einzigen Kontaktmöglichkeit, ja zum Sinn des Lebens für zwei kontaktscheue Menschen. Auch die Miniaturszene *Wenn alles am schönsten ist* (1962) sucht mit ihrem fast ätherisch-bizarren Dialog ihresgleichen.

#### *Zeitaktuelles und Gesellschaftskritik.*

Die dichterische Behandlung aktuellen Geschehens hat seit 1945 sehr zugenommen (von 1945–53 zwei publizierte Stücke, von 1954–62 vierzehn!) 1951 brachte Ahlquist die Debatte um die schwedischen Altersheime mit dem Hörspiel «Malin geht nach Hause» ins Rollen.

Lars-Levi Laestadius *Zerschlagener Spiegel* wurde schon erwähnt: es war die Reaktion auf ein tatsächliches Ereignis, das die breite Öffentlichkeit tief bewegte. Es folgten jene Stücke von Arner, die sich mit brennenden Zeitproblemen beschäftigten: *Siri* (1957): die Situation des jungen Mädchens von heute, *Alle die anderen* (1959): die Debatte um die katastrophalen Folgen der freien Liebe, *Der Zug* (1959): Eheprobleme, *Ausserhalb* (1960): der Kampf des Menschen, der sich in dieser Zeit seine moralische Integrität bewahren will – mit stark politischem Einschlag, *Die Stadt in der wir leben* (1960): ein Bild aus den «Schlafstädten», «eine satirische Volksheimsaga» (C.E. Nordberg). Auch Höijers *Monica* gehört hierher, der Loslösungsprozess des jungen Mädchens aus unerträglichem Milieu. Eine bittere Satire auf den das Materielle vergötternden Wohlfahrtsstaat ist B. Skölds *Es ist kalt, es ist schon im August* (1960). Orres *Zerschlagene Uhr* (1959) und *Nacht wie Zahnweh* (1961) beleuchten (mehr tendenziös als dichterisch) die Situation junger Ehen im modernen Stockholm. Ardelius *Natursänger* (1962) gibt ein (allerdings wenig originelles) Bild vom «Teenager-idol» bezw. seiner inneren Haltlosigkeit und Nichtigkeit. Zu den häufig aufgeführten Radioautoren gehört Bengt Anderberg. Der Autor debütierte mit *Leutnant Pilo* (1947), einem Ruinenstück aus Deutschland, es folgten *Märchenspiel* (1952), *Borba* (1957), *Der Schurke* (1958), *Wer nichts hat* (1958), *Dantes Inferno* (1959). Man hat oft Anderbergs Einsatz für das Radiotheater als in gewissem Sinne Unruhe stiftend bezeichnet, als Unruhe, die beleben soll. Ich kann mich nicht ganz der Meinung der schwedischen Kritiker anschliessen. Wenn Anderberg als «Unruhestifter» Bedeutung hat, als einer, der wecken will, habe ich den Eindruck, dass er zu sehr von den von ihm übersetzten Autoren – Shaw, Brecht, Hašek – beeinflusst ist. In seinen Radiostücken ist er vor allem formal, flüchtig, zerfahren. Anderbergs Defaitismus, der sich von

Stück zu Stück überschlägt, ist die kategorische Feststellung, dass die Welt ausschliesslich schlecht ist und dass sich die grössten Schurken immer retten können (das ist die Frage!). Man muss sich durchaus nicht vorbehaltlos der scharfen Kritik der schwedischen Radiokritikerin Karin Schoultz anschliessen, aber: derartige undifferenzierte Bosheitstiraden zerstören den Ansatz künstlerischer Gestaltung. Und es ist (nach Anderbergs Hörspielen zu schliessen) unklar, wo die zweite Seite der Welt geblieben ist, von der der Dichter sagt: «Die Welt ist elend und voll Sonne, der Mensch ist furchtbar und wunderbar».

#### *Politische Probleme und Satirik*

Auch auf diesem Sektor hat das Interesse in den 50-er Jahren zugenommen.

Åke Hall startete 1946 mit dem aufrüttelnden Drama *Es bläst vom Land*, eine Mobilisierung der Hilfsbereitschaft im Kampf der Welt, gleichzeitig ein grossartiges Bild vom Leben der Westküstenfischer. Werner Aspenström bringt 1948 die sehr pessimistische Satire *Der Platz ist in Rauch gehüllt* – der Platz, wo sich dereinst die Erde befunden hatte, deren Zerstörung das sinnlose Geschwätz der Regierenden nicht aufhalten konnte. Unter dem Eindruck der internationalen Spannung schreibt Arnér *Sankt Göran und der Drache* (1951), er proklamiert darin den dritten Standpunkt der «Menschen zwischen den zwei Systemen, die beide gleich suspekt sind» (C. E. Nordberg). Sodann: *Das Land weit fort* (1952) und *Der erste Mensch* (1953), – Stücke, die sich mit den Problemen Freiheit, Diktatur und Menschenrecht auseinandersetzen. Hierher gehört auch Arnérs (wenig überzeugendes) Stück *Im Winter* (1958) und das (ebenfalls auf unmittelbare Zeitereignisse abgestimmte) Spiel *Am dritten Tag* (1957), schliesslich (1960), etwas abgeschwächt, «*Das Versprechen*» – die Absage an die Teilnahme an der Kriegsproduktion. Weltpolitische Probleme behandeln Zetterholms *Geteiltes Zimmer* (1961), der zweite Teil einer Trilogie, deren erster Teil «*Die weisse Rose*» und deren dritter Teil «*Der Mann, der sich mit Franco duellierte*» war. Tore Zetterholm, der eine gewisse Rolle in der schwedischen Debatte spielt, hatte auch Erfolg mit den Radiobearbeitungen seiner

Theaterstücke «*Simon der Zauberer*» und «*Modell Beatrice*». Charakteristisch für ihn: Problemdebatte, oft handelt es sich um einen Glauben, der nicht hält, einen Glauben, der im entscheidenden Augenblick versagt. Das Problem des Individuums im autoritären Staat behandelt Gustavsons *Audienz* (1962), indess Fridells *Das musst du versprechen* (1960) eine Apologie ist, ja fast eine Apotheose des sozialdemokratischen Idealismus aus der Zeit des jungen Jahrhunderts.

#### *Volksstücke*

Bei diesen Werken herrscht das Lokalkolorit, es ist in den besten Hörspielen mit der spezifischen Problematik vollkommen amalgamiert. Zum Beispiel gibt Loettigers *Blauer Alltag* (1945) ein vollkommenes Bild öländischer Armenhäusler, geben Mårtenssons Hörspiele volltönende Bilder schonischen Bauernlebens. Ganz typisches Bohuslän-Genre von «gestern» gibt Olle Mattson in *Karpfenteich* (1961), *Der dunkle Weg zum Paradies* (1962) und in dem grossangelegten Stück vom Familientyrann *Petrus Kuräll und der Tod* (1955). Für Mattson ist die «die reine, gepflegte Stimme» ein Arbeitsmaterial, das nicht hoch genug geschätzt werden kann. Eine richtige Bauernkomödie im Unterhaltungsstil ist Falkås *Die Freierannonce* (1954). Höijers *Maiglöckchens Abschied* (1952) ein wehmütig-heiteres Volksstück, Helgesons *Kehrseite der Medaille* (1954) ein Bild aus dem Leben eines Arbeiters, der um seinen verdienten Lohn geblitzt wird. Aurells *Serenade in der Repslagargasse* (1948) und Hergins *Eine Blume für Ida* (1950) vertreten die Stadt. In diesem Genre sind Mårtensson und Mattson die literarisch bedeutendsten.

Erik Müller legt einen strengen Massstab an, wenn er (in *Perspektiv*, 1963/III) meint, dass genuine Hörspiele sehr selten sind. Tatsache ist, dass es eine grosse Anzahl von Hörspielen gibt, die sich schwer in eine der behandelten «*Linien*» einordnen lassen. Manche sind allzusehr Hörspiele im traditionellen, überholten Sinne, Lesehörspiele (was ihren dichterischen «inneren» Gehalt nicht herabsetzen muss), dialogisierte Geschichten u.a.m. Gegenüber Avantgardisten mit ihren Erfahrungen betref-



end die subtilsten Möglichkeiten des Hörspiels fallen Autoren solcher « Hörspiele » als Radioautoren nicht ins Gewicht.

Das Jahr 1963 brachte (wie aus den publizierten Hörspielen zu entnehmen ist) keine Namen von Bedeutung. Man gewinnt den Eindruck, dass eine gewisse künstlerische « Unverbindlichkeit », (Flüchtigkeit) überhand nimmt. Inwieweit hier eine Ablenkung durch TV mitspielt, kann noch nicht entschieden werden.

ANTON BÖHM

IN CHE COSA CONSISTA IL CONCETTO DI SUBLIME,  
QUALE LO TROVIAMO FORMULATO NELLA *ENQUIRY*  
DEL BURKE E FINO A QUAL PUNTO LO SI POSSA CONSI-  
DERARE ORIGINALE

« ...primos in orbe deos fecit timor »  
« ...indeed terror in all cases whatsoever,  
either more openly or latently is the  
ruling principle of the sublime ».

EDMUND BURKE

Nel 1757 Edmund Burke diede alle stampe il suo saggio dal titolo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. L'opera richiamò subito l'attenzione dei critici, che rimasero stupiti dalla novità dei concetti in essa espressi, a cominciare dalla distinzione netta tra le categorie estetiche del bello e del sublime, che già si rileva dal titolo, concetti che a molti apparvero decisamente rivoluzionari.

Consultando ancora oggi un qualsiasi dizionario linguistico si vede che il termine sublime viene quasi considerato un sinonimo di bello e di grande, seppure al loro grado più alto. Al lettore meno esperto può sembrare strano perciò che il titolo dell'opera di Burke parli dei concetti di bello e di sublime come di due cose nettamente distinte e direi quasi contrastanti.

È necessario ricordare che il termine sublime, nato nell'antichità classica e spesso usato impropriamente per definire il bello in senso classico, venne usato verso la fine del 600 in Inghilterra ad indicare tutto ciò che, pur non rispondendo alle norme estetiche del classicismo e non rientrando quindi nella categoria estetica del bello come proporzione, ordine, armonia pur tuttavia era fonte di godimento, ossia di piacere nella contemplazione.

Emerso dal seno del classicismo il sublime finirà per polarizzare intorno a sé molte delle forze che poi contribuiranno a combattere il classicismo e ad edificare il romanticismo.

Il termine lo incontriamo per la prima volta nel *Peri Hupsous* di Longino, strettamente legato alla retorica ad indicare un particolare tipo di espressione oratoria.

Dimenticato per lunghi secoli il sublime viene ripreso, dopo l'attenzione ad esso dedicata dal Boileau, come categoria estetica da Shaftesbury che fa rientrare nella categoria determinati aspetti della natura, e precisamente i più rudi e selvaggi che, stranamente, senza che quasi lo si voglia confessare, cominciano ad attrarre come e più dei classici giardini pieni di grazia formale.

Staccandosi dalla retorica l'idea del sublime si lega alla natura, o, meglio, al paesaggio naturale e con Addison, anche se con diversa denominazione, ed infine con Akenside si delinea sempre di più la sua distinzione dal bello, che continua ad essere sostanzialmente il bello classico.

È con Burke infine, come si è detto, che le due categorie del del sublime e del bello vengono definite in modo esatto e nettamente giustapposte l'una all'altra. La netta distinzione tra le categorie del bello e del sublime resterà immutata anche in Kant, che risentì dell'influenza dell'*Enquiry* di Burke e spesso rese espressamente omaggio al suo nome.

Forse i contemporanei di Burke, per mancanza della necessaria prospettiva storica, non riuscirono a distinguere quanta parte del trattato fosse reale frutto della originale elaborazione dell'autore e quanta parte fosse stata influenzata invece dal pensiero di critici e letterati precedenti tra cui Shaftesbury, Addison ed Akenside.

Seppure il concetto burkiano del sublime non è completamente originale, ed è questo ciò che ci proponiamo di dimostrare, pur tuttavia l'opera resta una pietra miliare nel campo dell'estetica non solo inglese ma europea.

Leggendo accuratamente l'*Enquiry* ci si accorge che Burke aveva molto più interesse per il sublime, in sé e nei suoi effetti sull'individuo, che non per il bello ed è per questo che la terza parte dell'*Enquiry*, quella che tratta del bello, è molto meno convincente della seconda parte, che tratta più specificamente del sublime, è talvolta superficiale ed incorre in molti luoghi comuni, non mancando spesso di una notevole dose di ingenuità.

Nella trattazione del sublime il Burke precorre in certo senso il Romanticismo, ed è qui che egli dice qualcosa di veramente nuovo nella storia dell'estetica moderna, laddove la sua concezione del bello è ancora sostanzialmente settecentesca, vale a dire classicistica.

Dotato di una cultura fondamentale classica il Burke mostra però, sotto molti aspetti, un'anima romantica ed è per questo che la categoria del sublime attrae maggiormente la sua attenzione mentre quella del bello viene da lui introdotta solo come corrispettiva del sublime, senza grande partecipazione personale, limitandosi egli a ripetere molti luoghi comuni dell'estetica del tempo. Il problema del bello ha interessato filosofi e critici fin dai tempi più antichi e di tutte le definizioni che di esso sono state date possiamo ben dire che nessuna è perfettamente esauriente. Per il mondo classico il bello si identifica con la perfezione formale: per produrre qualcosa che, in campo artistico, rispondesse a tale nome era necessario seguire le regole, rispettare principii che rispondessero al nome di ritmo, simmetria, armonia, proporzione e così via. Più tardi la concezione classicistica del bello non soddisfò più completamente perché ci si avvide che vi può essere bellezza al di fuori dell'ordine e della armonia, vi può essere bellezza in una espressione poetica nata al di fuori e prima del controllo formale, vi può essere bellezza nella natura selvaggia e violenta.

È la sensibilità romantica che si va diffondendo e la vera grandezza di Burke sta nell'aver creato la categoria del sublime, che accoglie tutto ciò che non è bello in senso classico ma che come quello può piacere, anche se per ragioni completamente diverse.

Il sublime per lui è nettamente distinto e non ha più alcun rapporto con il bello essendo essi collegati rispettivamente ai due istinti fondamentali dell'uomo, l'uno all'istinto di conservazione, ed attraverso di questo alla sensazione del dolore, che si prova allorché l'incolumità personale viene messa in pericolo, e l'altro all'istinto sociale, che è la forza che spinge l'uomo a cercare dei rapporti coi propri simili e con il mondo esterno, nei quali rapporti può provare piacere in senso positivo. Il sublime è collegato all'idea del pericolo, ed attraverso di esso all'istinto di conservazione, mentre il bello come fonte di piacere, si basa sull'istinto sociale che unisce l'uomo al mondo circostante.



Fin dalle prime pagine Burke cerca di chiarire la differenza tra il dolore ed il piacere, tra il bene ed il male. Il dolore « pain » ed il pericolo « danger » sono la fonte di tutte le passioni connesse all'istinto di conservazione laddove il piacere « pleasure » è legato intimamente all'istinto sociale. L'interesse di Burke per il bello ed il sublime non è, però, un interesse puramente teorico, astratto ma sussiste solo in quanto entrambi hanno rapporto con l'uomo ed hanno su di lui determinati effetti di natura emotiva. Il sublime suscitando in chi lo contempla paura, in quanto essendo fonte di pericolo può causare preoccupazione per la propria incolumità, mette in moto l'istinto di conservazione, così come il bello risveglia in noi l'istinto sociale. Il sublime è causa di timore, risveglia l'istinto di conservazione ma cosa è esso propriamente? Dove si trova? Con quale significato tale termine ricorre nell'*Enquiry*? Dobbiamo notare che, ad onta di tutti gli sforzi che il Burke fa nella sua opera di definire al massimo tutti i concetti, proprio la parola chiave di tutto il saggio, e cioè sublime, può talvolta dare adito a delle confusioni perché sublime è tanto la sensazione soggettiva provata dall'individuo, quanto l'oggetto esterno che la suscita in lui.

Nella II parte dell'*Enquiry*, che si articola in cinque parti ben distinte, il Burke elenca tutti gli attributi che, qualora siano presenti in un essere vivente o in un oggetto, sia esso reale o artisticamente riprodotto, fanno sì che tale essere od oggetto possa dirsi sublime.

Burke, come la maggior parte dei filosofi inglesi, è empirista e vivace seguace ed ammiratore di Locke: egli infatti afferma che con tutti e cinque i sensi noi percepiamo il mondo esterno e, non solo attraverso la vista, come sembrerebbe più ovvio, ma anche mediante l'udito, e persino l'odorato, il gusto ed il tatto il mondo esterno può suscitare in noi delle sensazioni sublimi. La percezioni di ciò che è sublime nel mondo esterno o nell'arte suscita in noi stupore « astonishment ». Tutto ciò che è capace di suscitare in noi stupore, al punto da paralizzare ogni nostro movimento, mettendoci in uno stato di paura, che ha su di noi quasi l'effetto di una reale sofferenza, è sublime.

Prima di tutto sono sublimi gli oggetti che, solitamente, si definiscono terribili, i quali poi, in genere, sono di grandi dimensioni: vi sono anche oggetti piccoli che sono nondimeno sublimi, tuttavia

è all'idea della grandezza che è generalmente connessa l'idea del terrore. L'oscurità è una componente necessaria tra le cause del terrore e il terrore è fonte di quel godimento che è distinto dal piacevole, e che col Burke definiremo sublime. Non più la chiara luminosità del mondo classico, ma l'oscurità diverrà un elemento tipico di tanta poesia pre-romantica e ciò è in gran parte dovuto all'influenza esercitata da Burke. Egli ritiene che quanto più un oggetto, e per conseguenza la sua riproduzione in campo artistico sia oscuro, vago, imperfetto, ossia non completamente definito tanto più facilmente possa dirsi sublime, e quindi suscitare in noi la sensazione del sublime. La poesia, tra tutte le arti, è quella che più facilmente riesce a dare, nella trasposizione artistica di un determinato oggetto, un'idea indistinta ed è per questo che più facilmente può essere sublime<sup>1</sup>.

Ogni essere od oggetto che abbia in sé il potere di infliggerci un qualsiasi dolore, e persino la morte, è, secondo Burke, anch'esso sublime.

È il toro più del bue, il cavallo selvaggio più di quello che facilmente si sottomette alla nostra volontà, che ci attraggono, non la natura serena e dolce ma « the gloomy forest », « the howling wilderness », « the lion, the tiger, the panther, or rhinoceros », per concludere insomma tutto ciò che possiede forza tale da mettere in pericolo la nostra incolumità è sublime.

Perché l'idea di Dio ha sempre colpito enormemente gli uomini? Perché nulla come la divinità è stata sempre circondata da un alone di mistero, di ignoto e nulla è apparso più potente di essa fin dai tempi più antichi. L'idea di Dio può suscitare in noi un senso di gioia ma tale gioia è unita ad un senso di rispetto, che è un riflesso della paura istintiva che proviamo per ciò che è tanto superiore a noi: il pensiero di Dio suscita, quindi, in noi una sensazione sublime.

Il Burke, con un metodo che spesso appare noioso, procede elencando tutti gli altri elementi che, oltre alla grandezza, ed alla

<sup>1</sup> A tal proposito desidero rilevare il rapporto tra questo concetto di « obscurity » e tanta parte della successiva letteratura gotica. Il concetto che la poesia possa suscitare nella mente delle emozioni sublimi senza che esse siano collegate ad alcuna immagine ben definita, sarà poi ripreso in Germania nel *Laokoon* di Lessing.

oscurità sono altrettante fonti del sublime: tra questi sono il vuoto, il buio, la solitudine, il silenzio, tutti elementi che concorrono a creare un'atmosfera di sospensione e di oscuro timore.

Le cose di grandi dimensioni sono fonti del sublime perché si avvicinano all'idea dell'infinità. Come mai il cielo stellato « the starry heaven » ci incanta tanto? Certamente per la sua immensità, oscurità ma anche per le innumerevoli stelle che lo popolano. Infatti la sublimità delle stelle non è tanto in esse stesse singolarmente considerate quanto nella loro massa.

Se l'idea dell'infinità è collegata alla sensazione del sublime, la ricchezza delle immagini in un'opera letteraria può produrre nel lettore lo stesso sorprendente effetto che suscita in lui la contemplazione delle infinite stelle che pullulano in cielo ed è così che spesso la poesia stupisce il lettore recandogli la sensazione del sublime.

Quanto lontano è il Burke in tale asserzione dalle posizioni tipiche dell'estetica classicistica! L'arte deve mirare a creare suggestioni più che concetti ben definiti. Non è ciò il « vague » che sarà proprio del romanticismo?

I colori, e propriamente quelli foschi, ossia « dark and gloomy », « sad and fuscous, as black, or brown, or deep purple, and the like » ossia quelli che contengono in sé un che di malinconico, sono capaci di suscitare nel nostro animo un senso di oscuro timore, che è certamente in stretto rapporto con il sublime.

Non è la sola vista che percepisce oggetti sublimi, siano essi naturali siano essi artisticamente riprodotti, ma anche l'udito, il gusto e l'olfatto ed il tatto. Tutti i sensi, e ciò è tipico dell'empirismo, se percepiscono ciò che è sublime nel mondo esterno, sono altrettante fonti del sublime in senso psicologico. Il rintocco di un orologio a pendolo, udito nel silenzio della notte, può suscitare timore ed è pertanto una fonte del sublime<sup>1</sup>. In quanto poi all'olfatto ed al gusto anche essi possono, in determinati casi, suscitare nell'uomo il sublime. Non si verifica facilmente però che gusti ed odori si possano realmente dire sublimi, è più facile che essi siano più

<sup>1</sup> Quante volte l'idea dell'orologio che suona nella notte ricorrerà nella letteratura gotica, dai romanzi della Radcliffe a quelli di Poe, per giungere fino ai loro ultimi discendenti quali sono gli odierni « detective tales ».

semplicemente sgradevoli. Il tatto ancor più raramente, ci permette di percepire il sublime. È la vista quindi l'organo attraverso il quale ciò che è sublime esercita il proprio effetto su di noi. Ma da dove vengono tali sensazioni? Dal mondo esterno!

Il termine sublime che era stato usato da Longino nel III secolo, come titolo di un suo trattato ad indicare un particolare tipo di espressione oratoria, staccato ora definitivamente dalla retorica viene collegato alla natura, ed alla riproduzione artistica della medesima.

Burke negli anni trascorsi al Trinity College lesse certamente il trattato *Peri Hupsous* di Longino e la sua *Enquiry* risente qua e là di qualche suggestione di tale opera. Il sublime di Longino, però, era ancora « la suprema eccellenza del dire » anche se, poi, inaspettatamente, tale termine veniva da lui usato per definire delle descrizioni poetiche, ben lontane dall'ideale di composta bellezza classica, siano esse cruente scene di battaglia o visioni notturne o aspri paesaggi naturali quali l'oceano tempestoso o i grandi e violenti fiumi.

Il sublime di Longino, suscitando in chi ascoltava stupore, mirava a creare l'estasi: Burke usa il termine « astonishment », ma esso è per lui necessariamente collegato al terrore. Già Longino non tralasciava di considerare gli effetti che il sublime esercitava sugli uditori: c'era già l'interesse, che sarà poi specificamente di Burke, per l'analisi psicologica degli effetti del sublime, ed, anche se abbozzata, la differenza tra il sublime, qui definito mirabile, ed il bello, qui definito grazioso, che poi Burke definirà inequivocabilmente. Il sublime, secondo Burke, che può essere percepito da tutti i sensi, è soprattutto nel mondo esterno, anche se l'arte, e soprattutto la poesia, può suscitare la sensazione del sublime. La natura, nella sua totalità, può essere fonte di piacere: ciò che non rientra nella categoria del bello inteso in senso classico, ciò che suscita in noi terrore ma non mette in pericolo la nostra incolumità, si può dire sublime.

Se pure fu il Burke ad esprimere per primo, in modo così distinto, tali concetti pur tuttavia già Shaftesbury aveva esaltato la totalità della natura, come diretta emanazione ed immagine di Dio. Come è la natura, la quale poi si riflette nelle opere d'arte, si era chiesto Shaftesbury nella sua opera *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Tutto nell'universo, aveva asserito il grande pen-



satore neo-platonico, è armonia, ordine, concordia. Come si spiegano dunque quegli aspetti della natura che sembrano negativi? Egli nega che la natura possa sbagliare, tutto ha una funzione nell'economia generale, anche il male, se predisposto da Dio, concorre all'attuazione del bene. Gli aspetti più orridi, più selvaggi, le rocce nude, le caverne, le grotte e le violente cascate d'acqua hanno una loro grazia, una «magnificence» come dice Shaftesbury, che ce li fa amare al pari e forse più dei placidi spettacoli naturali pieni di grazia formale.

« Even the rude rocks, the mossy caverns, the irregular unwrought grotto's, the broken falls of waters, with all the horrid graces of wilderness itself, as representing nature more, will be the more engaging, and appear with a magnificence beyond the formal mockery of princely gardens »<sup>1</sup>.

La natura selvaggia ci affascina, è «engaging» come egli dice ma tale sorta di piacere, che noi proviamo dinanzi a simili spettacoli della natura non è forse la medesima cosa del sublime di Burke, anche se definito con termini diversi?

« ...the sublime: it comes upon us in the gloomy forest, and in the howling wilderness<sup>2</sup> ». ... the effects of a rugged and broken surface seems stronger than where it is smooth and polished<sup>3</sup> ».

È proprio con Shaftesbury che appare un diverso modo di contemplare la natura. Il concetto di sublime nelle *Characteristics* si stacca nettamente dalla retorica e serve ad indicare una sorta di godimento estetico. Polarizza a sé ogni tipo di piacere suscitato da spettacoli naturali grandi o terribili.

Non sono gli aspetti direi formali, quelli rispondenti all'ideale di bellezza classica che attraggono maggiormente lo spettatore. È la natura nei suoi aspetti più violenti, selvaggi, aspri che viene ammirata, esaltata: tale nuovo principio di estetica, per la prima volta coscientemente enunciato da Shaftesbury, ripreso poi da altri critici del primo Settecento, troverà la sua completa formulazione nell'*Enquiry* di Burke.

<sup>1</sup> Antony A. C. C. Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* vol. 2, Part 3, sect. 2.

<sup>2</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. by J. Boulton-London 1958, part 5, p. 66.

<sup>3</sup> Edmund Burke, op. cit., ed. cit., part VII, p. 72.

Seppure lo Shaftesbury visse in un ambiente prettamente neo-classico già, quindi, appaiono in lui alcune caratteristiche di quella sensibilità che verso la fine del secolo si definirà romantica.

Le *Characteristics*, l'opera di Shaftesbury, che venne data alle stampe nel 1711 esercitò notevole influenza, con le sue idee neoplatoniche, in tutta la prima metà del Settecento. Joseph Addison fu egli pure attento lettore delle *Characteristics* e non poté non risentirne grandemente l'influsso nella sua opera critica. Se lo Shaftesbury, però, non riesce ancora a liberarsi di quell'ambiguità che ne fa un neo-classico in arte ed un romantico nel modo di contemplare la natura, l'Addison invece risolse tale problema, staccando nettamente il bello dal sublime ed associò definitivamente il concetto di sublime agli spettacoli naturali, anche se diede al sublime un nome diverso, vale a dire quello di grande.

Negli «*Essays on the Pleasure of the Imagination*» le idee di Addison si staccano dal rigido aristotelismo che aveva caratterizzato la sua critica della tragedia e si possono dire già, sotto molti aspetti, decisamente romantiche. Per «*Pleasure of the Imagination*» Addison intende sia il godimento che si prova nel contemplare determinati oggetti, da lui definito piacere primario, sia quello che si prova nel ripensare all'oggetto allorché questo sia stato rimosso, che chiama piacere secondario.

Per quanto riguarda il piacere primario ve ne sono tre distinti tipi, che traggono origine dalla contemplazione di altrettante categorie di oggetti naturali, le quali categorie rispondono ai nomi di grande (*great*), nuovo (*uncommon*), e bello (*beautiful*).

La prima di tali categorie estetiche è pressoché identica al sublime di Burke ma Addison preferisce il termine grande forse perché nella sua mente il termine sublime era ancora collegato alla retorica, secondo la tradizione longiniana.

Dice infatti Addison:

« There may, indeed, be something so terrible or offensive, that the horror or loathsomeness of an object may over-bear the pleasure which results from its novelty, greatness or beauty, but still there will be such a mixture of delight in the very disgust it gives us, as any of these three qualifications are most conspicuous or prevailing<sup>1</sup> ».

<sup>1</sup> Joseph Addison, *Essay on the Pleasure of the Imagination*, Spectator, n. 412.

È importante rilevare come Addison sia stato il primo a separare nettamente il grande (che noi definiremo sublime come più tardi fece il Burke) dal bello. Quest'ultima categoria racchiude in sé tutto ciò che risponde all'ideale di bellezza classica: la grazia, l'ordine, la simmetria laddove il grande, essendo proprio di ciò che è di notevole dimensioni, sia in senso fisico che spirituale, è fonte di emozioni violente, spesso terrificanti ma non di meno piacevoli. Addison nello *Spectator* esprime chiaramente come egli intenda per grande non ciò che è bello o nuovo ma ciò che è magnifico in natura. Grandi secondo lui sono anche descrizioni magnifiche contenute in opere letterarie: il piacere inspiegabile, che noi proviamo dinanzi a simili descrizioni, nasce dalla consapevolezza che abbiamo di essere al sicuro dal pericolo, dal vedere che altri e non noi si trovano nella sofferenza e nel rischio. Non possiamo non sentirci lieti in quanto ci vediamo esenti dalle altrui pene. Se contempliamo una vasta campagna, o un deserto o delle montagne impervie e così via certamente proviamo del piacere, ma tale piacere nasce dal senso della nostra personale sicurezza.

Addison, quindi, precorre il Burke non solo nell'aver distinto nettamente il grande, o meglio il sublime, dal bello ma anche nell'aver affermato che il godimento che si prova dinanzi ad oggetti terrificanti della natura nasce allorché sia stata rimossa da noi ogni forma di pericolo.

Già con Shaftesbury, ma soprattutto con Addison, la natura viene ad essere apprezzata nella sua totalità e fu proprio quest'ultimo che diede all'estetica inglese un grande contributo allargando gli angusti schemi del classicismo.

Il grande di Addison, che sarà poi il sublime di Burke, viene ad assumere due significati specifici: l'uno, con riferimento al suo aspetto descrittivo, serve a definire determinati spettacoli naturali, l'altro, soggettivo, indica il particolare tipo di godimento che si prova dinanzi ai suddetti spettacoli.

È chiaro, da quanto si è detto finora, che l'opera di Addison influenzò grandemente il pensiero di Burke: gli esempi di grande nella natura, che Addison cita, sono i medesimi che ritroveremo nella *Enquiry*, come fonti del sublime in senso soggettivo ed essi stessi sublimi. Sentiamo, infatti, parlare da entrambi di enormi estensioni di campagna, deserti, cime montane ed altre cose simili. Anche l'idea che ciò che è sublime suscita in noi piacere, in quanto

non mette in pericolo la nostra incolumità, era già stata abbozzata da Addison. Toccherà a Burke elaborare e portare a compimento tali concetti.

Se ogni oggetto capace di suscitare in noi paura o dolore, purché la paura o il dolore non ci tocchino troppo da vicino, è una fonte del sublime, ciò spiega come mai proviamo piacere dinanzi a spettacoli tragici, scene misere: è per questa medesima ragione che coloro che stanno assistendo ad una rappresentazione teatrale preferiscono abbandonare il teatro se viene annunciato che in una piazza vicina sta per essere giustiziato un criminale, in quanto tale spettacolo, essendo più violento di quello che si sta svolgendo sulla scena, è anche più sublime ».

Una tragedia che venga rappresentata a teatro tanto più piace, ed è quindi sublime, quanto più riproduce la realtà dolorosa dei fatti. Di qui la grande fortuna del teatro tragico in tutti i tempi: tale interpretazione del teatro tragico è completamente originale del Burke e le troviamo enunciate per la prima volta nell'*Enquiry*.

Anche Mark Akenside, nella prima edizione del 1744 della sua opera, *The Pleasure of Imagination*, accetta la addisoniana triplice divisione degli oggetti capaci di suscitare in noi una qualche forma di godimento nell'atto di contemplarli, e si limita a sostituire il termine grande con quello di sublime. L'opera di Akenside, che si può definire un trattato estetico in versi, esercitò probabilmente una certa influenza sull'opera di Burke: infatti il suo concetto di bello segue la tradizione classica, essendo il bello sinonimo di vero e di buono, mentre quando Akenside cita esempi di sublime sentiamo parlare, come più tardi farà Burke, di tombe, di timori notturni, di lacrime, di rocce nude, venti crudeli ed altre cose simili care ai poeti sepolcrali contemporanei di Akenside: secondo l'estetica classica tutto ciò era ben lungi dall'essere fonte di piacere. Per Akenside queste cose rientrano tutte nella categoria del sublime e pertanto sono in grado di suscitare in noi uno dei tre tipi di « pleasure of imagination ».

Il sublime è entrato con Akenside, definitivamente, nella storia dell'estetica inglese: è una categoria a sé che non ha più nulla a che vedere col bello classico. Nel 1757 l'opera di Akenside venne ristampata, in essa riscontriamo dei mutamenti rispetto alla prima stesura: fu probabilmente sotto l'influsso dell'*Enquiry* di Burke, uscita qualche mese prima, che Akenside eliminò la categoria del



nuovo e riconobbe la possibilità di suscitare piacere nella contemplazione alle sole categorie di oggetti rispondenti al nome di bello e sublime.

Shaftesbury, Addison ed Akenside avevano spianato la via alla *Enquiry*: il concetto di sublime, così come lo troviamo formulato da Burke, non è quindi del tutto originale ma fu Burke che per primo trattò sistematicamente il problema del piacere derivante dalla contemplazione della natura e della realtà, o dalla loro riproduzione artistica.

Il sublime di Burke è principalmente nella natura: noi possiamo goderne gli aspetti più selvaggi allorché siamo al sicuro da ogni pericolo, possiamo percepire il sublime solo se la nostra sicurezza personale (la *self-preservation*) non corre alcun rischio. Tale concetto, se già era stato abbozzato da Addison, nelle pagine dei saggi sul « Pleasure of the Imagination » fu ripreso ed elaborato da Burke nell'*Enquiry* facendo di esso il principio di base per la distinzione inequivocabile tra bello e sublime.

« The ideas of the sublime and beautiful stand on foundations so different that it is hard, I had said almost impossible, to think of reconciling them in the same subject »<sup>1</sup>.

Il sublime di Burke non è, però, solo nella natura, come per i suoi immediati predecessori, ma è anche nell'arte e principalmente nella poesia: e con sublime egli intende tanto la fonte quanto il particolare tipo di godimento che proviamo dinanzi a ciò che è sublime, vale a dire dinanzi a ciò che il classicismo aveva respinto come indegno del suo ideale di composta bellezza, che più tardi verrà definito romantico.

Il sublime richiama l'attenzione di Burke in quanto suscita terrore nell'individuo che lo contempla: in ciò consiste l'interesse spiccato, che è nuovo nell'*Enquiry*, per l'aspetto psicologico dell'emozione estetica.

Nell'*Enquiry* il Burke aveva cercato di negare la validità della teoria associazionistica<sup>2</sup> che, secondo Hume, regolava la conoscenza umana, la cui origine è nettamente empirica, ossia tratta

<sup>1</sup> Edmund Burke, op. cit., p. 114.

<sup>2</sup> « It would be absurd to say that all things affect us by association only » Edmund Burke, op. cit., p. 130.

dalla esperienza sensoriale: non sempre però egli riesce in tale presa di posizione come là dove egli associa il sublime, e quindi le passioni che esso suscita in noi, con le idee di paura e pericolo. Se qualche entità per essere sublime deve suscitare in noi un senso di paura o terrore, derivante dall'idea del pericolo per la nostra incolumità personale in essa contenuto, è evidente che la percezione del sublime, e la relativa passione soggettiva, non è immediata ma subordinata, vale a dire associata, all'idea del pericolo. L'oscurità, ad esempio, è secondo Burke una fonte del sublime che nasce in noi dal non riuscire a distinguere dove ci troviamo e cosa mai ci minacci (nuovamente l'associazione con l'idea del pericolo). Nella concezione soggettiva del sublime, quindi, Burke è ancora legato alla teoria associazionistica, propria del suo tempo: ciò non accade, invece, nella III parte dell'*Enquiry*, che tratta del bello.

Ciò che a proposito del sublime era stato appena accennato dai suoi predecessori diviene argomento di una sistematica trattazione da parte del Burke: di qui l'importanza della *Enquiry* con il suo concetto di sublime. L'aver associato il sublime al terrore, ossia la rivoluzionaria idea del « delightful horror », spiega in parte perché la letteratura del preromanticismo, come ad esempio la letteratura ossianica, si diletta di descrizioni ben lontane dall'ideale di bellezza classica le quali siano fonti di emozioni violente, vale a dire sublimi in senso burkiano, nel lettore.

Può sembrare strano che le generazioni successive a Pope si diletino, ad esempio, della lettura dei romanzi gotici ma ciò è dovuto in gran parte all'influenza esercitata dal Burke.

Il concetto del « delightful terror » che si accompagna alle idee burkiane sulla poesia, saranno i più fruttuosi e pieni di significato nella letteratura inglese degli ultimi decenni del '700 e dopo.

ADRIANA CORRADO

LE BALLATE POPOLARI SCANDINAVE  
E LA LETTERATURA NORRENA

II.

*La ballata di Þórr.*

Il primo componimento che prendiamo in esame come testimonianza del sopravvivere, nella vasta tradizione delle ballate scandinave, del patrimonio culturale norreno costituisce un fenomeno del tutto eccezionale. È infatti l'unico esempio conosciuto di un carme dell'Edda riecheggiato direttamente e particolareggiatamente a secoli di distanza, in una composizione poetica di un genere per tanti versi differente, e l'unico anche a perpetuare il nome e il ricordo delle divinità nordiche tradizionali in un clima letterario profondamente mutato.

Per il carattere straordinario di questa *Vise*, diffusa largamente in tutta la Scandinavia, i suoi primi studiosi avevano dato sfogo ai loro entusiasmi romantici: in essa si era vista la prova tangibile della persistente vitalità, nel Nord medioevale, della letteratura pagana, e si era voluto farne qualcosa di puro, di originario, di assolutamente nazionale e vetusto, forse la più antica fra tutte le ballate scandinave, certamente la più genuinamente 'germanica', permeata di fascino misterioso e remoto. Tuttavia, già in questo primo ammirato gruppo di filologi viene delineandosi chiara la coscienza che qualcosa di molto importante si sia alterato lungo il passaggio dall'Edda alla canzone popolare: la struttura esteriore è più o meno la stessa, la bizzarra avventura di Þórr che per recuperare il martello rubato penetra, travestito da sposa, nel regno dei giganti e ne fa strage, ma il mito appare svuotato degli originari valori etnico-naturalistici come di ogni afflato religioso, i personaggi degli dei sono irriconoscibili, avviliti a marionette stilizzate e capricciose, infine lo sfondo, i costumi, i discorsi creano fin dall'inizio la caratteristica atmosfera cortigiana, che riveste la



vicenda come un abito scintillante. Agli entusiasmi segue quindi ben presto la condanna del componimento, da parte dei critici romantici, come 'travestimento' inqualificabile che snatura, piuttosto che rievocarla, la leggenda eddica.

Una valutazione più misurata non potrà, come è naturale, che mettere in risalto da un lato la particolare modernità di atteggiamenti che contraddistingue il carne cui la ballata si ispira, la *þrymskviða*, rispetto all'Edda – il carattere umoristico eccezionalmente accentuato, il tono sorridente e fantasioso, relativamente leggero, che sostituisce movenze da farsa alla cupa drammaticità degli altri carmi – dall'altro la posizione di straordinario conservatorismo che la *Ballata di þórr* assume in rapporto alla tradizione popolare cui appartiene. A sua volta, il lasso di tempo che intercorre fra i due componimenti (da quattro a cinque secoli), con i profondi rivolgimenti religiosi e sociali a cui dà luogo, con la trasformazione del gusto e il rinnovamento della letteratura, permette – se non di ricostruire il processo evolutivo che conduce dal carne alla ballata – di comprenderne senza sforzo gli impulsi e la direzione.

Diffusa come si è detto in tutta la Scandinavia, la *Ballata di þórr* è giunta a noi in tre versioni principali, che presentano forti differenze fra loro nei particolari e nell'atmosfera: la redazione danese (DgF 1, nelle due varianti fondamentali A e C), quella svedese (Arw. 1) e la norvegese, frammentaria, ritrovata solo in epoca relativamente recente (1876) in un codice del XVIII secolo, ma che proviene da una tradizione manoscritta assai più antica.

Già dalle primissime strofe, il confronto delle diverse varianti fra loro e con la *þrymskviða* permette di osservarne il diverso carattere e il differente grado di relazione con la fonte eddica, che insieme ad altri elementi metteranno poi in grado gli studiosi di ricostruire la storia del componimento. In generale, si può notare subito come – sebbene la redazione danese sia la più completa di particolari relativi alla vicenda e ai personaggi – appaiano più vicine allo spirito e allo stile della poesia eroica le versioni norvegese e svedese. Nonostante infatti che qui (e particolarmente nella redazione frammentaria norvegese) la rappresentazione sia molto più affine ai gusti contadini che al tipo di epica aristocratica dell'Edda, a essa richiamano assai più direttamente che nella ballata danese i capisaldi della narrazione, i caratteri, fissi ormai e stilizzati dei

personaggi e soprattutto l'immediatezza e rapidità dell'azione, il contrapporsi violento dei protagonisti, l'umorismo rozzo ma efficace che vivifica la rappresentazione. La versione diffusa in Danimarca è invece profondamente imbevuta di spirito cavalleresco, più raffinata ma dotata di minore rilievo chiaroscurale e meno forza, risolvendosi talvolta come fa in eleganti stilizzazioni decorative sul modello della più tipica *Riddervise*. Basta pensare alla strofa iniziale, che ci presenta il più forte e rozzo degli dèi nordici travestito come l'azzimato giovane cavaliere che migliaia di ballate cavalleresche ci hanno insegnato a conoscere, e intento a cavalcare sul classico « clivo verdeggiante ».

Indicativo di questa mentalità è anche il fatto che il leggendario Mjöllnir dalle mille imprese si svuoti nella ballata di ogni significato simbolico e si trasformi in un generico « martello d'oro », come d'oro sono sempre, coerentemente alle leggi di stilizzazione della *Riddervise*, suppellettili e ornamenti in questo mondo letterario. Un particolare del genere giunge a confermarci la scomparsa di ogni senso del soprannaturale e della dimensione epica che ancora informa il carne dell'Edda, e il sopravvento riportato da quella valutazione materialistica che rappresenta l'altra faccia della stilizzazione propria delle ballate.

Continuando il confronto con il carne eddico che ne costituisce la fonte, è possibile rilevare da un lato la fedeltà materiale del nostro componimento (gli episodi della leggenda vengono ripresi uno dopo l'altro – il colloquio di Þórr e Loki, il viaggio di quest'ultimo verso il paese dei giganti, lo scontro verbale con Þrymr, la proposta di scambiare il martello sepolto con Freyja... – fino a sorprendenti coincidenze di dettagli e perfino di locuzioni: il « mantello di penne » di cui Loki si serve per il suo viaggio, l'incontro di Þórr e Loki « in mezzo alla corte », *þryms. 9: motti þóri miðra garða*, ecc.), dall'altro lo stile e il tono profondamente cambiati, il disgregarsi dell'unità interiore, la caduta di tutti i particolari drammatici o esornativi cui la *þrymskviða* deve in gran parte la sua bellezza, ma che la tradizione orale non reputa indispensabili al racconto.

Così semplificato e impoverito, il mito viene rivestendosi della superficie convenzionale e brillante che lo accomuna alla generalità delle ballate e a tratti gli dà aspetto di inconscia parodia del carne che rievoca. L'episodio dell'ira di Freyja alla proposta

del gigante è fra i più caratteristici a questo proposito, per la drammaticità visiva che conserva come per la trasformazione del personaggio nella trita *stolt jongfru*, l'« altera donzella » protagonista di tante *Ridderviser*:

Allora Freyja la bella  
si mostrò tanto adirata  
che il sangue le sprizzò dalle dita  
scorrendo giù in terra.

A questo punto, verso la metà della narrazione, le diverse varianti della ballata sembrano scostarsi fra loro e dalla fonte eddica: solo la redazione svedese fa capire chiaramente che Þórr si traveste da sposa (e non si può fare a meno di notare anche qui la caduta di ogni valore simbolico e religioso del mito originario: « Ascolta, sorella cara, . . . quanto oro mi darai se farò da sposa al tuo posto? »), la norvegese è frammentaria e le due versioni della ballata danese introducono un nuovo personaggio, il « vecchio padre, sottile in vita come un giunco » che si offre di farsi condurre dai giganti in vesti femminili. Lo sdoppiamento viene generalmente spiegato come effetto di un'ipostasi demoniaca e canuta di Þórr, viva ancora oggi nella mitologia popolare scandinava; ma a me sembra assai probabile che vi si celi anche l'influsso di un importante personaggio della *þrymskviða*, Heimdallr, « il più chiaro degli dei » e il principale consigliere di Þórr in questa vicenda (str. 15-16) che, con la sua autorevolezza e la sua influenza sulle altre divinità, appare il più adatto a suggerire l'immagine di un « vecchio padre » per dei tanto umanizzati.

La cerimonia del travestimento femminile è fra le scene più indicative dell'evoluzione sociale e di costume portata dai secoli e insieme – con il particolare delle sue « bianche stoffe di seta » – tutta ancora impregnata dell'atmosfera di stilizzazione cortigiana che abbiamo avuto più volte occasione di osservare. L'episodio che segue, la famosa scena del banchetto mostruoso di Þórr, serve invece a mettere in risalto un altro e contrapposto aspetto del gusto popolare, il comico violento e farsesco e insieme l'impressione di un realistico quotidiano, una festa nuziale trattata a quadretto di genere bruegheliano, non troppo definito nello sfondo ma assai precisamente rievocato nella sua atmosfera e reso vivo all'immaginazione e al ricordo degli ascoltatori, senza incrinature

o sottintesi. Per contrasto, ci si manifesta in tutta la sua portata la complessità artistica della stessa scena nella *þrymskviða*: piena di autentica *vis comica*, rapida e vivace eppure ricca di ammirazione eroica per le prodezze del dio; grandiosamente mossa e colorita, ma con una coscienza segreta, un presentimento che a tratti lampeggia più evidente, del dramma che sta per scoppiare.

In un'atmosfera da *fabliau*, le diverse ballate nazionali riprendono a gara, allargandoli e variandoli, i particolari della fonte eddica sul preno eccezionale, in una descrizione compiaciuta che si accentua per ottenere dalla scena – centro ideale del componimento – il massimo effetto umoristico.

Un bue intero ella divorò  
e quindici cinghiali allo spiedo,  
settecento pani sgranocchiò;  
la sposa poi chiese da bere.  
Dodici botti di birra tracannò  
prima di estinguere la sete. . .

Allo stupore del gigante, Loki risponde con parole quasi identiche a quelle del carne norreno (« Da otto giorni non ha mangiato, tanto era ansiosa di giungere alla tua casa! » cfr. *þryms.* 26). Si avvicina ora il momento decisivo, della rapida e drammatica conclusione: viene portato in sala il martello di Þórr, in mezzo a un silenzio solenne (tutte le redazioni sottolineano il peso immane dell'arma, che il dio solleverà poi *med ena hand*, con una sola mano, o addirittura « con due dita ») e deposto sulle ginocchia della sposa. Il particolare, conservato esattamente dall'Edda (*þryms.* str. 30) dove ha evidentemente il preciso valore sacrale di consacrare il matrimonio e assicurare alla donna la prolificità, mantiene quasi certamente anche qui un vago significato simbolico<sup>1</sup> che contribuisce a sollevare l'ultima scena dal tono generale di realismo farsesco a un livello quasi eroico ed esemplare. Il dio scaglia il suo martello « come un giunco » e stermina trionfalmente il re dei giganti e tutta la sua schiatta.

<sup>1</sup> Alcuni studiosi (cf. ad esempio L. Pineau, *Les vieux chants populaires scandinaves*, Parigi 1901, II, p. 75) ritengono invece che l'episodio non conservi più traccia del senso rituale originario.



L'accostamento tematico della ballata al carne dell'Edda è così completo e costituisce, come si è visto, un fenomeno che non si ripeterà altrove. A prescindere dalle profonde differenze di stile e di tono che separano i due componimenti, è possibile rintracciare nelle ballate alcune espressioni e giri di frase tolti di peso al carne, e ancora un'abbondanza di formule specificamente poetiche o del tipo caro al racconto epico (*det vil jeg for sandingen sige* nella redazione danese e altre espressioni del genere), un uso dell'allitterazione particolarmente frequente e sentito, che si fa decisamente più costante nei momenti fondamentali e più drammatici della azione.

Ma soprattutto i nomi di persona e di luogo, pur nello stadio di estrema corruzione in cui ci sono pervenuti, contribuiscono a testimoniare sull'origine norrena e poetica della ballata nelle sue varie forme, e insieme sulle interferenze eterogenee subite dalla leggenda nel corso della sua diffusione secolare attraverso la Scandinavia. Fra le più caratteristiche a questo proposito le diverse denominazioni assunte dal protagonista che, chiamato ancora *þórr* e *Ásaþórr* nelle *rímur* islandesi del 1400 ispirate al tema del recupero del martello (*þrymlur*), diviene nel ritornello svedese della ballata *Thorer* e *Torer* – da una più antica forma \**þórir* – mentre nel corpo del componimento appare, a seconda delle redazioni, un *Tord af Havsgaard* o *Tor af Hågensgård*; il nome del dio, cioè, accompagnato da un « cognome » secondo l'uso cortese che nasconde il norreno *Ásgarðr*, il « regno degli Asi », con la complicità del fraintendimento del termine a causa della religiosità pagana ormai tramontata e dell'incrocio con *hav*, « mare », facilitato dalla più recente pronuncia islandese. Il termine svedese *Torkar* e il norvegese *Torekall*, con l'aggiunta del suffisso *karl* (« uomo », con una sfumatura di « vecchio »), hanno invece una storia diversa, che si riconnette alla presenza nell'iconografia popolare scandinava di un « vecchio Þórr » semidemoniaco (*Torgubben*, *Fader Tor*, *Gammeltor*). A questo personaggio, che del dio nordico non conserva altre caratteristiche che la dimensione di eternità adombrata dalla sua vecchiezza, si deve probabilmente anche lo sdoppiamento di Þórr e del « vecchio padre » che abbiamo osservato nella ballata.

Loki – nelle differenti redazioni della canzone *Laakjen*, *Locke* o *Lokki* – è presentato generalmente come fratello di Þórr e Freyja

o come servitore di Þórr, e al suo nome si aggiungono diversi appellativi (*Loye*, *Lewe*, *Laejermænd* ecc.) che sono stati spiegati con l'influsso del norr. *laevi*, « traditore », o dell'espressione eddica « figlio di Laufey » (*þryms*. 18). Il *liden Locke* della ballata svedese appare dovuto, più che al ricordo di un verso del *Sorla þátr*, com'è stato postulato (« egli non era molto cresciuto »), alla diffusissima tradizione cavalleresca che attribuisce ai giovani eroi e guerrieri in genere di cui formicolano le ballate gli epiteti di *liten* e *ung*.

Fra i più interessanti gli appellativi di Freyja nelle varie versioni: *Valborg*, *Frøjensborg*, *fru Velleborg*, *vaene Freyeborg* e così via. Il suffisso di stirpe *-borg* si inserisce in una salda tradizione cortigiana di onomastica femminile, mentre la radice dei diversi nomi deve essere certamente cercata nel patrimonio culturale norreno, si tratti del *Vanabrúðr* postulato da Bugge e Moe, o dell'isl. *vel borinn*, « ben nata », che spesso accompagna nomi propri di donna, o infine di qualche antico soprannome pagano della dea.

Altrettanto corrotte e miste in modo analogo di tratti provenienti dall'antica tradizione leggendaria e dalla favolistica popolare contemporanea le denominazioni del nemico di Þórr, il re dei giganti, che qui perde anch'egli molta della sua realtà di determinazione per trasformarsi nel tipo generico del troll, dell'essere soprannaturale oscuramente ostile che la nuova morale cristiana trasforma nel simbolo stesso del male identificandolo con lo spirito maligno per eccellenza, il demonio. Demoniaci sono infatti per la maggior parte i suoi appellativi, che trasformano anche il tradizionale *gramr*, « re, principe » negli aggettivi *gram* e *grimm*, « feroce, spaventoso », di uso comunissimo per gli esseri diabolici (*grimme jutulen*, *Gremmil*...); la ballata svedese ha *Trolltram*, dove il secondo elemento – dal norr. *trami*, « spirito maligno » – è un nome di troll documentato in Scandinavia). Solo nella versione danese il nome del gigante, benché corrotto, riconduce direttamente al linguaggio eddico: *Tossegreve*, cioè « re dei Þursi », per effetto di un incrocio con *greve*, « padrone di casa ».

Esaminando, con gli altri numerosi elementi, il trattamento dell'onomastica, non si può fare a meno di convincersi che le tre redazioni scandinave a noi note non sono trattazioni indipendenti della stessa materia leggendaria, ma varianti di uno stesso arche-

tipo cui la ballata norvegese dovette essere la più vicina. Questo componimento di base, quali che siano state le vicende della sua diffusione nei diversi paesi nordici – e numerose sono le ipotesi avanzate a questo proposito dai principali studiosi, tutte più o meno a sfondo campanilistico – sorse certamente sotto l'influsso della cultura islandese da un lato, del patrimonio popolare dall'altro. L'autore, forse un norvegese, legato all'Islanda da rapporti commerciali o d'altro tipo, venne qui a contatto con la tradizione leggendaria originata dall'Edda sia nella sua versione 'colta' (pur non avendo potuto vedere la *þrymskviða* nel Codex Regius giunto a noi, dovette certamente subire l'influsso prolungato del carme in qualche sua forma orale o scritta, assai probabilmente comunque composta in versi), sia in quella semipopolare delle numerose romanze esistenti nell'Islanda del XV secolo intorno al tema del recupero del martello da parte di Þórr (*þrymlur, Lokrur*). Numerosi riscontri formali e contenutistici permettono di constatare l'influenza di questo filone letterario – popolarissimo nei diversi strati sociali e ancora largamente produttivo – sulla ballata che andiamo esaminando. Infine si dovrà dare la giusta importanza al contributo del patrimonio favolistico tipicamente popolare e orale, che era venuto rielaborando e trasformando secondo i suoi moduli la leggenda eddica della spedizione di Þórr in Útgarðr; si è visto quanto largamente quest'ultimo influsso sia presente non solo in dettagli materiali, ma in tutta una gamma di toni dal fantasioso al grottesco che caratterizzano la *Ballata di Þórr* in misura maggiore di componimenti analoghi.

L'archetipo quindi, che secondo le conclusioni di Bugge e Moe, i maggiori studiosi della *Torsvise*<sup>1</sup>, sarebbe sorto in Islanda fra il 1400 e il 1450, sembra essersi introdotto dapprima in Norvegia, dove ebbe un'evoluzione a carattere prevalentemente realistico e contadino, quindi in Danimarca. Qui la più avanzata civiltà cortese avrebbe determinato lo sviluppo della canzone nel senso più stilizzato e decorativo che si è detto; in Svezia infine sarebbero confluite le due versioni della ballata, combinandosi in un componimento che media alcune fra le caratteristiche dell'una e dell'altra.

<sup>1</sup> Cf. soprattutto il saggio di S. Bugge e M. Moe, *Torsvisen i sin norske form*, Kristiania 1897.

### *Le canzoni di Sigfrido.*

Senza dubbio il ciclo di leggende più diffuso fra i popoli germanici e fino ai nostri giorni più esaltato, ripreso e rielaborato in mille modi, è quello che si accentra intorno alla storia dei Nibelunghi. È noto come la leggenda di origine tedesca si sia introdotta in Scandinavia verso – presumibilmente – gli inizi del IX secolo e si sia qui diffusa sviluppandosi in modo caratteristico a contatto di popoli indubbiamente più conservatori e legati a un mondo etico e culturale coerente<sup>1</sup>. Da un lato nella trasmigrazione andarono perduti elementi ed episodi particolari della tradizione continentale e si alterarono in vario grado i nomi di persona e di luogo; dall'altro il vasto ed eterogeneo materiale leggendario venne ordinato e collegato organicamente, furono sviluppati gli elementi mitologici e soprannaturali e soprattutto si manifestò quello sforzo di approfondimento spirituale, di più ricca elaborazione psicologica che caratterizza i carmi nibelungici dell'Edda in confronto con il poema nazionale tedesco. Particolare risalto venne dato al personaggio di Brunilde che, da figura secondaria nel ciclo, assume qui una complessità e un interesse drammatico senza confronti.

I carmi dell'Edda che narrano la storia di Sigfrido e quella della strage dei Burgundi vengono rielaborati in prosa nel XII secolo (*Völsungasaga, Vilkinasaga, Þiðrekssaga*). Dopo la fioritura norrena, il ciclo leggendario attraversa un periodo di vastissima popolarità in tutto il Nord, come testimoniano le numerose pietre runiche che per la raffigurazione o il testo si ispirano alla leggenda nibelungica e le *Folkeviser* diffuse in tutti i paesi scandinavi, e a seconda del gusto delle diverse classi sociali che lo accolgono si presenta variamente ripetuto, rielaborato, infioettato. È interessante notare come, particolarmente nelle manifestazioni popolari della leggenda, il personaggio di Sigfrido assuma un rilievo preponderante che denota la profonda suggestione esercitata dai valori mistico-simbolici di cui la sua figura si adorna anche sulla società borghese e contadina della Scandinavia medioevale<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vedi fra i numerosi lavori in proposito il libro di A. Heusler, *Nibelungensage und Nibelungenlied*, Dortmund 1931, pp. 24-6.

<sup>2</sup> Vedi in particolare l'articolo di F. R. Schröder, *Mythos und Hendsage*, in « Germanisch-romanische Monatsschrift », XXXVI, pp. 1-21.



Presso le sfere popolari il ciclo di Sigfrido viene ben presto alterandosi e arricchendosi di sviluppi fantastici e pittoreschi. Mentre nelle Faerøer una serie di componimenti in versi di diffusione semipopolare (*Regin smiður*, *Brynhildspáttur* e *Hognaþáttur*) confermano la forza ispiratrice della tradizione nibelungica norrena fino al basso Medioevo<sup>1</sup>, le tre o quattro ballate dano-svedesi che riprendono – pur ponendosi artisticamente su un piano inferiore e rivelando un sostrato culturale meno coerente – la stessa leggenda sembrano subire forti influssi tedeschi accanto a quello delle fonti nordiche.

Si tratta, in senso stretto, di tre componimenti soltanto: uno su Sigfrido giovane, vendicatore di suo padre e diretto alla corte di suo zio, che si rifà in parte alla *Grípissþá*; un secondo sugli avvenimenti centrali del ciclo, la vicenda di Sigfrido e Brunilde e l'uccisione di questi da parte di Hagen; infine un terzo imperniato sulla vendetta di Crimilde e sulla strage dei Burgundi come vengono descritti nel *Cantare dei Nibelunghi*. Tutte e tre le ballate possono essere classificate come *Kaempeviser* – con qualche esitazione sulla seconda, che presenta diversi elementi in comune con le *Riddervisier* – e considerate, quindi, di origine norvegese. In Norvegia tuttavia, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, non è conservata che una sola ballata su Sigfrido corrispondente alla prima delle dano-svedesi, *Sigurd Svein* (NFv 115); frammenti e strofe sparse sembrerebbero però indicare qui una tradizione di *Folkeviser* sull'argomento ormai perdute. Accanto alle 'canzoni di Sigfrido' vere e proprie, un quarto componimento viene rievocando – come per primo vide Svend Grundtvig – la versione nordica della vendetta di Guðrún sotto altri nomi e con vicende in parte differenti. Scomparse del tutto nelle *Folkeviser* danesi e svedesi sono alcune componenti importanti del ciclo dei Nibelunghi, come l'avventurosa giovinezza di Sigfrido, l'uccisione di Fáfnir e Regin – probabilmente assorbita del motivo, frequentissimo nella

<sup>1</sup> Il principale studioso di queste *rimur* e *þáttur*, H. De Boor (*Die färöischen Lieder des Nibelungenzyklus*, Heidelberg 1918, p. 37 e sgg.) situa infatti le loro fonti in campo esclusivamente nordico: i carmi dell'Edda, la saga dei Volsunghi e quella di Teodorico, e un'altra sorgente misteriosa che parrebbe identificarsi con i famosi *Lieder der Lücke*, come sono stati ricostruiti a grandi linee da Heusler.

tradizione cavalleresco-popolare, dell'eroe che combatte e vince un drago o un troll – la conquista del tesoro, la liberazione della valchiria e così via. Perduti anche nelle *þáttur* faroiche sembrano essere l'antefatto (la storia di Sigmundur) e gli ultimi sviluppi del ciclo, con Ermanarico e Svanhild.

La ballata di *Sivard Snarensvend* (DgF 2), il primo dei tre frammenti nibelungici che abbiamo nominato, nello stato in cui è stata tramandata dalla tradizione orale danese ha il carattere di un'introduzione a sviluppi posteriori e di semplice presentazione del protagonista più che di piccola storia sviluppata in poche scene e in se stessa completa. Il suo contenuto consiste più che altro nell'addio di Sigfrido alla madre, che gli dona il cavallo Skimling Gram (= Grani) e nel suo viaggio verso la corte del re suo zio. La prima strofa sembra già esaurirne l'argomento:

Syffuertt hand slogh sin stuffader	Sigfrido uccise il suo patrigno
ihíell,	
det giorde handt for sin moders	per il bene di sua madre;
beste;	
och løster Siffuert thil hoffue att	vuole andare alla corte a cavallo
ride,	
sin mandom vil han friste.	per dar prova del suo valore.

Ma la ballata norvegese corrispondente a questa e assai meglio conservata, *Sigurd Svein*, ci permette di ricostruire la struttura originaria del componimento. Qui infatti si narra come il giovane Sigfrido, beffato durante il gioco perché ignorava il nome dell'uccisore di suo padre, si rivolgesse per informazione alla madre e ne ricevesse il consiglio di recarsi da Greip (= Grípir), suo zio. Il giovane, messosi in cammino su Grani e scontratosi durante il viaggio con un gigante, viene ricevuto da Greip che – come nel carne norreno – gli predice il futuro; sulla via del ritorno, si unisce infine a un gruppo di cacciatori.

Basandosi sulla canzone norvegese – che fra l'altro ha il merito di presentarci nella madre di Sigfrido un personaggio femminile fiero e vendicativo al pari di alcune donne delle saghe<sup>1</sup> – si può affermare che la forma prima della ballata scandinava sul

<sup>1</sup> Vedi J. De Vries, *Studiën over faeröische balladen*, Haarlem 1915, p. 37.

*Giovane Sigfrido* dovette essere una vera e propria *Kaempevise* ispirata alla *Gripisspá*, ma parzialmente rielaborata secondo il modello delle diffusissime 'ballate di vendetta' e con alcuni sviluppi tardi di carattere fantastico. Sembrerebbe anche che vi fossero utilizzati elementi della *þiðrekssaga*<sup>1</sup>.

Il componimento danese, come il suo corrispondente svedese, rappresenterebbe quindi il punto d'arrivo della trasformazione psicologica e sociale del tema secondo i nuovi moduli cavallereschi e la caduta, per svuotamento totale di significato e per il prevalere di altri interessi, del motivo centrale del racconto: la predizione da parte di Grípir del destino insieme cupo e glorioso che incombe su Sigfrido. Nonostante infatti il permanere di alcuni elementi caratteristici della tradizione norrena, quali l'uccisione del patrigno (che celerebbe per contaminazione l'episodio della vendetta per il padre)<sup>2</sup> e il dono del cavallo<sup>3</sup>, è evidente che lo sguardo dell'autore si sofferma con particolare compiacimento sul quadretto — perfettamente nel gusto dell'epoca — del nobile cavallo domato dalle « mani bianchissime » dell'eroe, emblema da codice illuminato. Grípir il saggio e il veggente è trasformato, come spesso nella letteratura popolare in genere, in un « re di Danimarca » non meglio identificato (re di Danimarca viene chiamato, fra gli altri, anche Teodorico!)<sup>4</sup>; e basta l'aggiunta di un soprannome 'cortese' per fare dell'antico Sigurðr Fáfnisbani un irreprensibile giovane cavaliere alla moda. Lo sfondo, la struttura, lo stile con i suoi preziosismi e l'abbondanza di formule fisse contribuiscono a dare l'impressione di un componimento assai vicino alle più tipiche *Ridderviser*, eppure indubitabilmente connesso per più versi alla tradizione nordica in genere e alla ballata norvegese

<sup>1</sup> K. Liestøl, *Den norske Folkevisa*, in « Nordisk Kultur », vol. IX: *Folkevisor*, Stoccolma-Oslo-Copenaghen 1931, p. 73.

<sup>2</sup> È l'idea avanzata da S. Grundtvig (*Danmarks gamle Folkeviser*, I, p. 7): la ballata tradisce un incrocio avvenuto nella memoria popolare fra l'uccisione da parte di Sigfrido del padre adottivo Regin (*Fáfnismál* 39) e l'altro episodio della vendetta per il padre e il nonno Eylimi compiuta sui figli di Hunfing (*Reginismál* 15-26, *Gripisspá* 40, *Volsungasaga*...).

<sup>3</sup> Ancora Grundtvig (DgF I, p. 8) dimostra che la sola presenza nel componimento di Grani, il prodigioso destriero di Sigfrido assente nella leggenda nibelungica tedesca, basterebbe a metterne in evidenza l'ispirazione norrena.

<sup>4</sup> In *Konung Diderik og hans Kaemper*, DgF 7.

conservataci, di cui rappresenterebbe lo sviluppo estremo. Appunto a un archetipo composto in Norvegia sulla base della *Gripisspá* e della *þiðrekssaga* è probabile che debbano ricondursi sia le tre ballate scandinave su Sigfrido giovane, sia la *ríma* faroica *Regin smiður*, dove l'argomento appare ampliato e sostanzialmente rielaborato secondo il racconto della *Volsungasaga*<sup>1</sup>.

Anche la canzone danese che rievoca gli avvenimenti centrali del ciclo nibelungico, *Sigfrido e Brunilde* (DgF 3), presenta nelle prime strofe caratteri analoghi di stilizzazione e tipologia generalizzata (damigelle di corte Guðrún e Brunilde, cavalieri splendenti Hogni e Sigfrido); ma con il procedere della vicenda con rapido ritmo intrighi e tragedia e morte vengono intrecciandosi ai motivi ormai logori di corteggiamento e *Frauendienst*. E a tratti sinistri presentimenti e lampi di odio implacabile, freddezza di determinazione e senso profondo del destino sembrano restituire a questo dramma da romanzo cavalleresco un'ombra della statura epica che caratterizza i carmi dell'Edda.

La bellezza eccezionale del componimento ha spinto studiosi di grande valore a tracciare un parallelo con la *Sigurðarkviða in skamma*, il brano eddico più vicino ad esso per argomento e uno dei più meritamente famosi<sup>2</sup>. Si tratta anche qui di una vicenda tragica completa, narrata con rapidità e laconicità esemplari e caratterizzata da un analogo senso dell'inespresso e delle forze fatali latenti, da cui sgorga in gran parte l'atmosfera di tensione drammatica che avvolge e collega i fatti. Inoltre la canzone popolare, che naturalmente ignora l'uso sapiente dei mezzi stilistici di cui fa uso il carme norreno, ha tuttavia un'efficacia propria e singolarissima, un'inconscia potenza espressiva che le deriva dall'accostamento *fauve* di strofe contrastanti per tono o argomento.

Ma è anche troppo facile mettere in risalto la distanza che separa la ricca orchestrazione epica e psicologica della *Sigurðarkviða* dalla crudeltà remota delle vicende rievocate nella ballata, dalla sua tragicità necessariamente schematica e astratta.

<sup>1</sup> Cf. A. Heusler, *Kleine Schriften*, Berlino 1942, p. 103 e sgg. Al contrario J. De Vries (*Studiën* cit., pp. 43-4) sostiene, sulla base del confronto testuale, che « non vi fu nessun rapporto originario fra le *þáttur* faroiche e la ballata norvegese ».

<sup>2</sup> Vedi soprattutto W. P. Ker, *Epic and Romance*, Londra 1931, p. 127 e sgg.



I moduli tradizionali delle canzoni popolari e la lunga e complessa trasmissione nel tempo e nello spazio hanno contribuito a introdurre visibili alterazioni (oltre che nello sfondo rarefatto della storia) nella vicenda stessa. Brunilde, promessa in moglie a Hagen, si ammala per gelosia apprendendo il fidanzamento della sorella Signilde con Sigfrido e convince il fidanzato a portarle la testa dell'eroe. Su suggerimento di Brunilde, Hagen uccide Sigfrido con la sua stessa spada – l'unica arma « al mondo che possa ferirlo » – ma preso dal rimorso per aver tradito l'amico fraterno e da orrore per la fidanzata colpisce a morte lei e se stesso. La ballata si conclude riecheggiando da vicino la *Sigurðarkviða in skamma* (str. 45):

Ind war thett saa ilde  
thend iumfru bleff fød:  
for slig thuø edlig kongens sønn  
skuld bliffue for-ødd.

Sciagura immensa la nascita  
di quella donna al mondo!  
Per lei vennero a morte  
due nobili figli di re.

I protagonisti sono evidentemente ristretti al minimo, per le esigenze tradizionali della ballata che non presenta più di tre personaggi importanti: poco più di un semplice nome è la rivale di Brunilde (Signilde, con nome nordico connesso alla leggenda nibelungica), fusi nel solo Helle Hagen (presumibilmente da un *helte Hagen* di evidente origine tedesca) gli eddici Gunnarr e Høgni. Pur nella genericità della caratterizzazione è ancora possibile riconoscere in Brunilde l'altera fierezza e la brama di vendetta fra passionale e selvaggia della tradizione, nello sbiadito Sigfrido della canzone i connotati del « più egregio di tutti i principi... nobile d'aspetto e savio dei detti »<sup>1</sup>, in Hagen da un lato l'appassionata dedizione alla sposa e il tormentoso contrasto fra amicizia e amore tipici di Gunnarr, dall'altro la dirittura e il realismo di Høgni. Inoltre, accanto a elementi dell'antefatto e dell'azione che si rifanno direttamente all'antico ciclo nordico – dalla liberazione di Brunilde dal *vafrologi*, la montagna ardente su cui l'aveva confinata Odino, ai patti giurati di alleanza fra Gunnarr e Sigfrido – la frequenza degli echi e dei richiami quasi letterali dai carmi nibelungici dell'Edda<sup>2</sup> è indubbiamente tale da colpire e da richia-

<sup>1</sup> *Gripisspá*, 7.

<sup>2</sup> Cf. ad esempio la str. 1 con *Sigurð. sk.* 3 e *Brot* 18; la str. 4 con *Sigurð. sk.* 38; la str. 11 con *Sigurð. sk.* 6; la str. 23 con il finale in prosa del *Brot*; la str. 25 con *Sigurð. sk.* 31-32; la str. 27 e la 31 rispettivamente con *Sigurð. sk.* 17 e 45.

mare alla memoria la « schietta origine norrena » invocata da Grundtvig per questa ballata<sup>1</sup>.

D'altra parte il confronto stesso complica immediatamente la questione; mettendo in evidenza a prima vista sviluppi della vicenda estranei al filone della tradizione norrena e particolari anche importanti (come la malattia di Brunilde, il suicidio di Hagen e soprattutto l'invulnerabilità di Sigfrido ad armi diverse dalla « sua stessa forte spada ») che tradiscono l'influenza di fonti di origine tedesca diretta o indiretta accanto a quelle riconosciute della *Völsungasaga* e di alcuni notissimi carmi eddici (soprattutto *Brot*, *Sigurðarkviða in skamma*, *Guðrúnarkviða*). Invocare, come fanno alcuni critici dichiaratamente 'nordicisti', gli influssi modificanti della trasmissione popolare a render conto di divergenze e alterazioni tanto visibili è ovviamente troppo semplicistico e ingiustificato; da parte loro anche le *Brynhildspáttur* faroiche (con cui la nostra ballata ebbe certamente contatti di vario genere, sebbene sia da escluderne una discendenza diretta) mostrano chiaramente la presenza di elementi estranei alla tradizione nordica vera e propria. Mentre alcuni fra i più importanti studiosi postulano fra le sorgenti sia dei componimenti faroici che di quello danese una protoballata norvegese con forti influssi continentali<sup>2</sup> o un carme tedesco non meglio identificato che avrebbe anche presieduto alla composizione della *Þiðrekssaga*<sup>3</sup>, è doveroso segnalare fra le altre l'affascinante – anche se forse eccessivamente fantasiosa – teoria esposta dal de Boor per cui la misteriosa fonte di cui la nostra ballata si avvale deve essere ricercata esclusivamente nell'ambito del patrimonio norreno, e precisamente nella perdita *Sigurðarkviða in meiri*, il più importante fra i famosi 'carmi della lacuna', che doveva almeno in parte rielaborare spunti ed echi continentali<sup>4</sup>. Al notevolissimo interesse intrinseco, quindi, la ballata di *Sivard og Brynhild* aggiungerebbe quello di costituire praticamente l'unico relitto di un ramo sconosciuto e importantissimo della tradizione nibelungica nordica.

<sup>1</sup> DgF cit., I, p. 13 e sgg.

<sup>2</sup> Vedi soprattutto A. Heusler, *Kleine Schriften* cit., p. 104.

<sup>3</sup> J. De Vries, *Studiën* cit., pp. 95-6.

<sup>4</sup> *Die färöischen Lieder* cit., p. 70 e sgg., con riferimento a G. Neckel, *Zu den Eddaliedern der Lücke*, in « ZfdPh. », XXXVI, pp. 293-330.

Assai meno rilevante dal nostro punto di vista è la terza *Vise* scandinava che si riconnette al ciclo leggendario di Sigfrido, la *Vendetta di Crimilde* (DgF 5) che dà una rielaborazione popolare degli avvenimenti narrati nell'ultima parte del *Nibelungenlied* e appare, fin dal primo sguardo, nutrita interamente di materiale tedesco, orale o redatto per scritto, analogo probabilmente a quello cui dovette ispirarsi la *Þiðrekssaga*<sup>1</sup>. Un unico esempio di influsso eddico (e anch'esso troppo generico per un'assoluta certezza) si può rintracciarlo nel particolare del sogno premonitore di sciagura per mezzo del quale la madre di Hagen tenta di dissuaderlo dal partecipare al funesto banchetto di Crimilde: episodio che sembra riecheggiare da vicino la visione notturna di Kostbera nell'*Atlamál* (strr. 14-19), dove analogamente l'eroe decide di non tener conto dei presagi e di affrontare il destino preordinato per lui. Anche lo stile della ballata può apparire a tratti vicino all'alta tensione drammatica e alla scarna espressività che caratterizzano tradizionalmente i carmi eroici dell'Edda; come nel momento culminante della canzone, quando la voce di Crimilde si leva in mezzo al tumulto della strage:

«Colpite tutti ora, miei guerrieri,  
perché ad uccidere vi ho istigato:  
non risparmiate i giovani,  
non risparmiate i vecchi...».

Indubbiamente, tuttavia, il contenuto di questa diffusa canzone danese viene a buon diritto assunto a conferma per la frequenza e molteplicità di influssi tedeschi nel panorama culturale scandinavo del tardo Medioevo, e in particolare per la vasta notorietà e popolarità goduta dalla leggenda nibelungica tedesca presso

<sup>1</sup> Accenniamo appena ai vari tentativi compiuti dai filologi per identificarne la fonte principale, più o meno direttamente continentale: la *ältere Nibelungenot* di Heusler (op. cit., pp. 103-131), un ipotetico cantare sassone cui si ricondurrebbe anche la *Saga di Teodorico* (H. Hempel, *Nibelungenstudien*, Heidelberg 1926, p. 35 e sgg.), la mediazione di un precedente componimento scandinavo, poetico o prosastico, che si basi su materiale tedesco o basso tedesco (J. Steenstrup, *Vore Folkeviser fra Middelalderen*, Copenaghen 1891, p. 92 e sgg., 117 e sgg.; O. Klockhoff, *Grimhildsvisan*, in «Ark.f.n.fil.», XXIII, pp. 143-185), o infine - come appare più probabile - una combinazione di più fonti e più influenze.

tutti gli strati della popolazione nordica del tempo. La fortunata diffusione della 'vendetta di Crimilde' a conclusione del notissimo ciclo non poté però impedire che sopravvivesse nella memoria popolare anche la tragica storia di Guðrún e Attila nella versione nordica fissata nell'Edda.

Sono appunto i tratti fondamentali di questa vicenda che, come si è detto, Grundtvig per primo ha riconosciuto in una ballata senza titolo che di Sigfrido e Brunilde, Gunnarr, Attila, Guðrún non conserva più il nome né le caratteristiche<sup>1</sup>. Manca ogni indizio esterno per un collegamento con il ciclo nibelungico<sup>2</sup>; tuttavia, oltre alle particolarità strutturali e linguistiche (strofa a due versi, terminologia decisamente arcaica e a carattere poetico) che spingono ad attribuire il componimento a un'epoca relativamente antica, XIII-XIV secolo - quando cioè più vivo dovette essere per i popoli scandinavi il ricordo e l'influsso del patrimonio norreno -, la coerenza del tono fondamentale di contenuta tensione drammatica, la sobrietà essenziale del racconto (nonostante qualche caduta nel sensazionale e nel patetico, inevitabile in un prodotto del gusto popolare), l'impassibilità dell'osservazione in cui balenano sprazzi di tragica, quasi feroce ironia, un fatalismo profondo che si rende evidente nel ritmo meccanico dell'azione, nella lentezza e quasi sacralità dello sviluppo narrativo contribuiscono a dare l'impressione di una vicinanza al mondo spirituale dell'Edda che non trova riscontro in componimenti popolari analoghi. Ancora più notevoli, se possibile, alcune affinità stilistiche: il trattamento simbolico dei particolari, che lasciano spesso intravedere un complesso di strutture sociali e di tradizioni legato a un panorama di civiltà estremamente remoto, l'andamento laconico ed essenziale, i personaggi pochissimo sviluppati psicologicamente, ma dotati di una grezza e quasi selvaggia drammaticità.

La vicenda, che soffre di un'evidente generalizzazione e quasi appiattimento secondo i moduli consueti di questo genere letterario, e che in alcune strofe tradisce la presenza di sovrastrutture

<sup>1</sup> È la DgF 4, da Grundtvig intitolata *Fraendehævn*, «La vendetta dei consanguinei».

<sup>2</sup> A meno che non si voglia considerare tale il nome di Signilde (che, come si è visto, sostituisce quello di Guðrún in *Sigfrido e Brunilde*) attribuito alla protagonista da una delle redazioni.



sentimentali o moralistico-religiose o sensazionalistiche, narra di un cavaliere che uccide a tradimento i fratelli della moglie, convocati al suo castello, e la costringe a bere il loro sangue in una coppa. La donna assume un aspetto impassibile e cova in silenzio per anni la sua sete di vendetta, finché giungono ospiti i figli del castellano.

Rise allora l'orgogliosa monna Ellind,  
per la prima volta dopo otto anni...

Come Guðrún, Ellind può finalmente vendicarsi uccidendo a sua volta i ragazzi (« Bevete ora, bevete, ser Luomor/bevete il sangue dei vostri sette figli! ») e colpendo quindi a morte il marito stesso.

Anche da un breve sommario come questo, non può non apparire evidente come i tratti essenziali dell'azione – liberati dai numerosi particolari decorativi o fiabeschi e dalle contaminazioni da altre notissime ballate europee – richiama da vicino la tragica conclusione dell'epopea nibelungica secondo la versione dell'Edda. Ma non mi sembra che sia stato ancora messo in rilievo come merita lo stupefacente parallelismo di alcuni passi e il frequentissimo riecheggiamento, nella ballata, di temi ed espressioni fra i più caratteristici dei carmi norreni di Guðrún e di Attila. Per non fare che un esempio, accostiamo alla prima delle due strofe qui citate i noti versi della *Sigurðarkviða in skamma* (str. 30).

Allora rise Brunilde, la figlia di Buðli,  
questa volta di tutto cuore...

e alla seconda l'episodio – rielaborato secondo il gusto popolare nel *Leitmotiv* della coppa di sangue – di Guðrún che fa bere ad Attila il sangue dei figli (cfr. nell'*Atlamál*, 82: « così ti preparai la bevanda: vi mescolai il sangue loro »):

Guðrún uscì allora fuori incontro ad Attila  
con una coppa d'oro, per contraccambiarlo:  
« Accetta, o principe, qui nella tua sala,  
di buon grado, le vittime uccise da Guðrún! »

(*Atlakviða* 33)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cf. inoltre: str. 1-2 con *Guðrúnarkviða II*, 35, str. 4 con *Atlamál* 75, str. 10-11 con *Atlamál* 8 e altri passi, il motivo dei falchi (str. 19-20) con

La qualità straordinariamente diretta e precisa di riferimenti del genere, non meno che il loro numero eccezionale, è indubbiamente tale da impressionare fin dalla prima lettura e da permettere un raccostamento immediato ai carmi eddici di Attila e Guðrún anche indipendentemente dalle forti somiglianze che abbiamo osservato nella trama e nel tono stilistico. Perfino uno dei motivi centrali dell'antica leggenda, quello del tesoro dal fascino mitico, causa di stragi, tradimenti e vendette, sembra essere riecheggiato nella strofa finale della ballata, con l'allusione all'« oro lucente » macchiato di sangue. Così anche questa canzone danese di vendetta viene ad assumere a buon diritto un posto fra le testimonianze del largo sopravvivere del ciclo nibelungico nella Scandinavia tardomedioevale, e dell'intensa suggestione da esso esercitata su tutti gli strati della cultura.

#### *Helgi e la sua leggenda.*

La storia di Helgi uccisore di Hundingr come ce la tramandano due famosi (e relativamente tardi) carmi dell'Edda rappresenta la principale manifestazione di una leggenda diffusa esclusivamente presso i popoli scandinavi. Secondo questa tradizione, la storia dell'eroe volsungo si articolerebbe intorno a due fulcri principali: l'adolescenza presaga di grandezza, la vendetta del padre su Hundingr e i suoi figli, il matrimonio con la valchiria Sigrún e il conseguente sterminio della famiglia di lei che li inseguiva per vendicarsi da un lato, l'uccisione di Helgi da parte dell'unico fratello sopravvissuto di Sigrún e il suo misterioso ritorno dopo la morte dalla sposa « per le vie dell'aria » dall'altro. Dall'epilogo in prosa che conclude il secondo *Carme di Helgi* si apprende quindi soltanto che « Sigrún morì presto dal dolore e dal dispiacere », e la leggenda viene riallacciata a quella di Helgi Haddingaskati e di Kara (*Hrómundssaga Greipssonar*), come d'altra

*Guðrúnarkviða II*, 41, str. 22 con *Atlamál* 73, str. 31 con *Atlakviða* 14 e 40, e con *Atlamál* 74, str. 43-44 con *Atlamál* 86 e 57, str. 45 con *Atlamál* 72, str. 47 con *Atlakviða* 41 e così via. Le citazioni dell'Edda, qui e altrove, sono tratte dalla traduzione italiana ad opera di C. A. Mastrelli (Firenze 1951).

parte il suo antefatto era stato posto in stretta connessione con il ciclo nibelungico.

La posizione dei due componimenti in seno all'Edda è, come è noto, particolarissima sia per la loro complessa problematicità interna – sembra ormai accertato che il *Secondo Carme*, evidentemente frammentario nella mescolanza di versi e prosa e nell'accostamento di brani eterogenei, sia sorto dal rimaneggiamento di almeno tre componimenti poetici più antichi<sup>1</sup>, con spunti da numerose tradizioni leggendarie e favolistiche di origine germanico-celtica e probabili influssi da famosi episodi della mitologia classica<sup>2</sup>; il *Primo Carme*, a sua volta, consisterebbe in una rielaborazione, compiuta in uno stile encomiastico che si avvicina a quello tradizionale degli scaldi e con lo scopo evidente di completare la *Helgakviða Hundingsbana II*, della prima parte del materiale trattato dai perduti *Carmi di Helgi e Sigrún*<sup>3</sup> – sia per il contrasto del tono e di tutto il modo di sentire che vi sono rispecchiati con il mondo etico norreno e le tradizioni letterarie di realismo fatalistico. La ricchezza di spunti lirici ed elegiaci che caratterizza soprattutto il più importante fra i due carmi, la *Helgakviða Hundingsbana II*, la mentalità 'romantica' e sorprendentemente moderna, l'importanza assunta dagli elementi fantastici e da una nuova con-

<sup>1</sup> Secondo la ricostruzione di E. Wessén (*Eddadikterna om Helge Hundingsbane*, in « Fornvännen », XXII, pp. 1-30 e 65-95) si tratterebbe di tre gruppi fondamentali di episodi, probabilmente racchiusi in tre carmi che narravano, il primo l'incontro fra Helgi e Sigrún dopo la battaglia vittoriosa contro Hundingr e il nascere del loro amore (strr. 1-4), il secondo la fuga dei due protagonisti e il combattimento contro il padre e il fidanzato di Sigrún (strr. 14-28), il terzo, infine, il dolore della donna per la morte di Helgi e il suo incontro con l'eroe morto presso la tomba di questi (strr. 30-51). Cf. anche C. A. Mastrelli, *L'Edda*, Firenze 1951, pp. 405-6.

<sup>2</sup> E. Wessén (op. cit., p. 71 e sgg.) mette in risalto i parallelismi esistenti fra la storia di Helgi e le leggende nordiche del tipo di quella riflessa nella *Hjáðningasaga*; A. Heusler (*Helgi Hundingsbane*, nel *Reallexikon* di Hoops, II, pp. 499-500) sottolinea l'influsso della leggenda di Hagbard e Signe, di cui la vicenda di Helgi e Sigrún rappresenterebbe « quasi un superamento »; S. Bugge (*Helge-digtene i den aeldre Edda*, Copenaghen 1896, pp. 205-6) rileva somiglianze e divergenze con il ciclo nibelungico norreno e postula un'influenza, attraverso una mediazione irlandese, dei miti di Protesilao e Laodamia e di Meleagro, oltre che di vari filoni favolistici celtici e neolatini.

<sup>3</sup> Cf. soprattutto A. Heusler nell'art. cit.

cezione del soprannaturale tradiscono infatti una larga penetrazione di influssi culturali stranieri<sup>1</sup> e soprattutto il sostituirsi graduale di una sensibilità più evoluta e complessa alla scala di valori della civiltà vichinga.

Appunto alla presenza di questa 'continentalità' ormai matura che rende inconfondibili i due carmi fra gli altri componimenti eddici, oltre che alla loro eccezionale bellezza poetica, va fatta risalire la vasta popolarità della leggenda fra i popoli scandinavi e la sua trasmissione praticamente ininterrotta fino alle rielaborazioni romantiche<sup>2</sup> e oltre. Nella letteratura popolare del Medioevo, in particolare, dove i tratti più individuali della storia vengono lentamente perdendosi insieme ai nomi dei protagonisti e a quegli aspetti della rappresentazione e dello sfondo che sono legati più da vicino al mondo culturale norreno, furono soprattutto le risorse di *pathos* e di suggestività che caratterizzano fra tutte la vicenda di Helgi e Sigrún a garantirne la diffusione vastissima e una ricchezza senza pari di riprese e di sviluppi. La popolarità stessa della leggenda nelle ballate dei secoli successivi all'epopea norrena rende conto delle alterazioni profonde che vengono apportate al tono e alla situazione, delle intonazioni sensazionali o patetiche che vi si innestano, di evoluzioni spesso stravaganti nel senso del fiabesco o del macabro, tanto cari alla sensibilità popolare, infine dell'accentuata generalizzazione dei motivi e delle molte e notevoli contaminazioni da tipi di ballate diffusissimi in tutta Europa. A rendere tuttavia inconfondibili le tre principali canzoni dano-svedesi che più o meno direttamente continuano la tradizione leggendaria di Helgi dal resto della loro varia ed eterogenea famiglia intervengono qua e là richiami particolarmente precisi a temi o a espressioni dei carmi eddici e passi che ne rievocano con singolare efficacia tratti dell'atmosfera di sfondo.

Alla natura dichiaratamente composita e frammentaria dei *Carmi di Helgi* nella raccolta eddica corrisponde nella trasmissione

<sup>1</sup> A questo proposito i filologi fanno osservare l'analoga 'non germanicità' di alcuni motivi e situazioni presenti nelle saghe o in carmi eddici come quelli di Guðrún, dove è possibile scoprire tracce di una cultura in trasformazione e di ideali e sentimenti di evidente origine meridionale.

<sup>2</sup> La più notevole fra queste è certamente il poemetto di Oelenschläger, *Helge, et Digt* (1814).



popolare dei secoli che seguono un frazionarsi deciso della leggenda, che viene concentrandosi separatamente intorno ai due momenti fondamentali della vicenda (tutti e due, bisogna notare, legati a motivi molto conosciuti nella favolistica internazionale di ogni tempo): quello della conquista della sposa in lotta con i parenti di lei e della successiva uccisione proditoria dell'eroe e quello, aureolato di suggestività più profonda e misteriosa, del guerriero morto che ritorna per una notte dalla donna amata.

Non sembra quindi necessaria l'ipotesi di Ek<sup>1</sup> che postula, per rendere conto della scissione e dell'evoluzione distinta della leggenda non solo nella letteratura popolare scandinava, ma in quella inglese, scozzese, tedesca, uno stadio intermedio fra l'Edda e le ballate, da identificarsi in una forma più antica di canzone norvegese, che trattasse nel suo racconto i due episodi riuniti e si fosse diffusa per trasmissione orale negli altri paesi scandinavi, in Gran Bretagna e sul continente. Al contrario, le molte e profonde divergenze nello sfondo sociale, nello stile, nell'impostazione sentimentale e fantastica dei due gruppi di canzoni scandinave tramandateci hanno l'aria di indicare per esse uno sviluppo e una tradizione completamente indipendente fin da un'epoca relativamente antica. Appare perciò probabile che le ballate si riconnettano, come termine estremo, a qualche forma presumibilmente orale dei perduti *Carmi di Helgi e Sigrún*, mentre la *Helgakviða Hundingsbana II* rappresenterebbe uno stadio posteriore di rielaborazione della leggenda nordica.

Alla prima metà della vicenda si ispirano due canzoni popolari assai note in Scandinavia, che hanno in comune oltre ai tratti fondamentali dell'argomento un carattere analogo di stilizzazione cavalleresca e un grado più o meno equivalente di elaborazione fantastica. Ambedue, inoltre, offrono corrispondenze ben definite con alcune famose ballate angloscozzesi<sup>2</sup> e sembrano aver subito in vario modo l'influenza di luoghi comuni nella tradizione letteraria popolare, con conseguenti alterazioni della vicenda e dei

<sup>1</sup> S. Ek e E. Blomberg, *Svenska folkvisor i urval*, Stoccolma 1939, pp. 255-6.

<sup>2</sup> Il fenomeno, tuttavia, è lontano dal giustificare l'ipotesi di S. Bugge (op. cit., p. 295) che la stessa *Helgakviða Hundingsbana II* sia stata composta in Gran Bretagna da danesi emigrati, dando così origine al ramo angloscozzese e a quello scandinavo della leggenda.

caratteri originari; tuttavia si può considerare accertato il loro innestarsi del tutto indipendente sul filone eddico della storia di Helgi e il loro evolversi praticamente senza contatti reciproci fino alle forme attuali.

Il primo dei due componimenti, il notissimo *Herr Hjaelmer* (DgF 415), ricorda particolarmente da vicino lo svolgersi della vicenda come è narrato nel secondo carme eddico: la conquista da parte dell'eroe della fanciulla amata, la lotta vittoriosa contro il padre e i fratelli di lei, l'uccisione e tradimento per opera dello unico sopravvissuto fra questi, che rende quindi noto l'accaduto alla sorella. Riscontri quasi verbali con la *Helgakviða II* - a cominciare dallo stesso nome del protagonista, Hjaelmer, che come è stato acutamente rilevato<sup>1</sup> fa pensare con insistenza a uno degli appellativi di Helgi nel carme in esame, *hilmir*, « l'armato d'elmo » quindi « il re, il principe » - possono essere rintracciati con successo<sup>2</sup>, mentre le divergenze stesse (accentrate soprattutto intorno all'*incipit* e all'*epilogo* della canzone) assumono spesso un valore estremamente significativo. Così, da un lato vengono introdotti quadretti di sapore nettamente cavalleresco che ricorrono con grande frequenza in tutti i tipi di produzione letteraria popolareggiante (l'inizio, con il personaggio del giovane cavaliere che presta servizio alla corte del re e ne seduce la figlia; l'incontro per via con i sette principi a cavallo; il classico motivo finale dei gigli intrecciati che nascono dalle tombe degli amanti...), dall'altro elementi nuovi come la vendetta compiuta dalla sposa dell'eroe sul fratello che l'ha ucciso

(Ella lo afferra per i biondi capelli,  
presso il letto lo colpisce alla gola...  
« Giaci lì, cibo per cornacchie e corvi!  
Con onore io farò seppellire ser Hjaelmer... »)

contribuiscono a rafforzare l'efficacia tragica della ballata dimostrando nello stesso tempo il rivolgimento di valori avvenuto dal tempo della stringente morale eddica che poneva il legame di

<sup>1</sup> S. Bugge, op. cit., p. 297.

<sup>2</sup> Cf. ad esempio nella ballata svedese le str. 12-13 e 14-15 con due brani in prosa della *HH. II*, la str. 17 con la *HH. II* 30, la str. 21 della redazione danese B con *HH. II* 33, e così via.

sangue al disopra dello stesso vincolo matrimoniale. Bisogna osservare tuttavia che l'episodio è assai meno distante di quanto potrebbe sembrare dal passo corrispondente nella *Helgakviða Hundingsbana II*, dove Sigrún scaglia contro il fratello maledizioni gravissime che equivalgono alla più tremenda uccisione morale (strr. 31-33).

Nonostante che, come si è accennato, esistano somiglianze più o meno accentuate fra la *Ballata di Hjaelmer* e alcune canzoni angloscozzesi<sup>1</sup>, la coerenza interna del componimento è tale da poterlo classificare come una vera e propria rielaborazione, secondo i moduli 'cortesi', degli episodi in cui culmina la vita di Helgi<sup>2</sup>. Più complessa appare la questione nel caso dell'altra ballata imperniata sugli stessi argomenti, *Ribold e Guldborg* (DgF 82). Da un lato infatti il componimento appare fortemente influenzato da una delle più famose leggende continentali, quella di Walther e Hildegund<sup>3</sup>, tanto da spingere qualche filologo a porre fra le sue fonti, sullo stesso piano della tradizione eddica, una canzone su Walther tedesca o scandinava; dall'altro i legami con il mondo norreno appaiono qui eccezionalmente profondi, come confermano non solo i riecheggiamenti diretti della *Helgakviða Hundingsbana II*<sup>4</sup>, ma anche i richiami frequentissimi e straordinariamente precisi al terzo carme di Helgi nell'Edda, la *Helgakviða Hjorvarzsonar*<sup>5</sup> e soprattutto il motivo più caratteristico della ballata, in cui sopravvive indubbiamente un'antichissima credenza tabui-

<sup>1</sup> Soprattutto *The bent sae brown*, Child 71.

<sup>2</sup> A. Olrik (DgF VI, p. 201) fa l'ipotesi che la ballata sia sorta dalla confluenza di un antico carme su Helgi e di una tipica *Vise* medioevale, che avevano in comune il motivo dell'eroe ucciso dai fratelli della sua fidanzata.

<sup>3</sup> Cf. S. Bugge, op. cit., p. 297.

<sup>4</sup> Cf. S. Bugge, op. cit., p. 284 e sgg. Vedi ad esempio parallelismi come la strofa 11 della ballata (red. danese B) e la *HH. II* 8, il finale dei due componimenti, l'episodio del travestimento guerriero di Guldborg durante la fuga che nasconde probabilmente il ricordo di Sigrún, valchiria e valida collaboratrice di Helgi in battaglia (*HH. I*, 30, 15, 54; *HH. II* frammenti prosastici).

<sup>5</sup> Soprattutto notevole l'episodio dell'eroe morente che vuole far accettare alla sposa il matrimonio con il fratello e il rifiuto di questa (*HHj.* 41-42), e riscontri verbali come il «*Greder icke saa, aller-kieriste mynn!*» con la str. 41 e il *thin broders suerd var mit hiarte naest* (emendazione di Bugge) con la str. 40 dello stesso carme.

stico-religiosa dei popoli germanici. Nell'episodio di Ribold che vieta alla sposa di chiamarlo per nome durante la battaglia con i parenti di lei, pena la sua morte, si riflette infatti in forma eccezionalmente chiara lo stesso tema a sfondo magico che incontriamo ad esempio, in un noto brano del *Fáfnismál*: «Ma Sigurðr non volle dirgli il suo nome, perché si credeva a quei tempi che la parola di un morente avesse una grande potenza, quando costui maledicesse per nome il suo nemico...»<sup>1</sup>. È una prova ulteriore dei molteplici legami fra il mondo del costume e della spiritualità norrena da un lato, e la tradizionale conservatività popolare che va oltre l'obliterarsi del significato e il decadere delle strutture, che può alterare esasperare corrompere i relitti di un fenomeno senza peraltro essere in grado di operare scelte culturali e sociali e di sopprimere anche il ricordo di esperienze tramandate per generazioni e svuotate di giustificazione e coerenza, ma pur sempre ricche di oscura suggestività e di colore. Tutto, in questo componimento, pare del resto indicare una vicinanza sorprendente non solo alla letteratura norrena classica – come confermano le reminiscenze dei tre carmi di Helgi e di vari altri passi dell'Edda e delle saghe – ma alla stessa tradizione culturale e religiosa del periodo pagano. Sembra perfino che Odino in persona svolgesse una funzione di rilievo nella fase originaria della nostra ballata, e che di qui il personaggio del dio fosse passato ai componimenti anglosassoni corrispondenti<sup>2</sup>. Anche l'onomastica – prescindendo dalla troppa fantasiosa ipotesi che rintraccia nel *child of Elle* della canzone inglese un'eco di «Helgi» evidentemente trasmessa per via scandinava (Grundtvig, Bugge) – contribuisce a rafforzare l'impressione di un legame saldo e relativamente diretto con l'Edda; uno degli appellativi attribuiti dal carme norreno a Helgi Hjorvarzsonar

<sup>1</sup> Notiamo che il motivo del 'nome fatale' è presente (seppure con una certa attenuazione del valore originario tabuistico-religioso) in numerose altre espressioni di cultura popolare, e in moltissime *Folkeviser* (valga ad esempio *Haevnersvaerdet*, DgF 25). Interessanti le osservazioni di L. Pineau (op. cit. I, pp. 8-9).

<sup>2</sup> È la teoria di Bugge, che identifica il malvagio personaggio di un *auld carl Hood* nella ballata inglese *Earl Brand* con un'incarnazione demoniaca di Odino, presentato dalla tradizione norrena con una barba grigia e il cappuccio di seta.



sembra infatti aver ispirato il nome del protagonista (Ribold, da *rikr baldr*, «principe ardito»)<sup>1</sup>, mentre quello dell'eroina, Guldborg, può essere utilmente raffrontato con la *Helgakviða Hundingsbana II*, 45, dove Sigrún viene detta «adorna d'oro».

Giustamente quindi i filologi escludono che la forma originaria della ballata scandinava e delle canzoni angloscozzesi sia potuta sorgere in un ambiente geografico e culturale dove l'eredità norrena cominciasse a sbiadire e la leggenda di Helgi nei tre carmi eddici che raccolgono le vicende di eroi di questo nome non fosse particolarmente viva e conosciuta. A un'antica «Canzone di Helgi» diffusasi probabilmente in doppia versione islandese e danese<sup>2</sup>, dovette sovrapporsi per contaminazione un componimento fortemente influenzato dalla leggenda di Walther e di origine probabilmente anglosassone; la ballata risultante da questa fusione si sarebbe poi largamente diffusa in Gran Bretagna e nei diversi paesi scandinavi, ricevendo in Danimarca un'elaborazione particolarmente raffinata e rinnovando il contatto con la leggenda norrena, ambientatasi ormai presso tutti gli strati della popolazione.

\* \* \*

La seconda e più suggestiva sezione della *Helgakviða Hundingsbana II* – l'eroe morto che torna dalla sposa per consolarla, str. 40-51 – suscitò naturalmente nella fantasia popolare risonanze assai più vaste e (secondo quanto è possibile ricostruire) godette nei suoi motivi fondamentali di una larghissima popolarità nel Nord come sul continente e in Inghilterra.

La ballata danese – che si distingue per una sua complessità di spunti e per l'evidente ricordo dei carmi eddici dalle numerose canzoni tedesche e inglesi sul tema del 'morto che ritorna', dove il colorito popolare del trattamento è spinto agli estremi fra il macabro, il realistico e il grottesco – è conosciuta in Danimarca come *Age og Else* (DgF 90), in Svezia come *La potenza del dolore* (*Sorgens makt*, Arw. 91). La trama nelle sue linee fondamentali è la seguente: un «ricco cavaliere» muore alla vigilia delle nozze e la fidanzata lo piange disperatamente. Il morto ode il suo pianto

<sup>1</sup> S. Bugge, op. cit., p. 286.

<sup>2</sup> Cf. A. Olrik, *Riboldsvisen*, in «Danske Studier», XVII, p. 175 e sgg.

di sottoterra e viene a lei una notte con la bara sulle spalle (un particolare questo, di gusto caratteristico). La fanciulla lo fa entrare, dopo che egli le ha provato di non essere uno spirito malvagio, pettina i capelli dell'uomo, da cui cadono lacrime e sangue<sup>1</sup> e passa la notte fra le sue braccia<sup>2</sup>. Ma al primo canto del gallo<sup>3</sup> il giovane riprende la sua bara e torna al cimitero, dove cadono i suoi biondi capelli e il suo colorito roseo impallidisce; egli raccomanda alla fidanzata, che l'ha seguito, di non piangere più per lui e rientra nella tomba. La ragazza allora torna tristemente a casa, prega Dio di non farla vivere più di «un anno e un giorno», e muore poco dopo.

Nonostante il gusto tipicamente medioevale e popolare che costituisce l'impressione dominante a una prima lettura della canzone, è sufficiente un'osservazione un po' attenta per individuare l'elemento che la rende inconfondibile fra tutte le ballate europee analoghe: il ricordo del *Secondo carme di Helgi*, vivo e presente nella trama, in alcuni motivi caratteristici e fin nelle singole espressioni. Il carattere del componimento parla naturalmente da sé a proposito del mondo cronologicamente e culturalmente tanto lontano che l'ha prodotto: un'atmosfera mista di freschezza e ingenuità popolana e di gusto altrettanto caratteristico per il macabro e il sensazionale che tende a esprimersi in quadretti grotteschi (strofe come la 7 e le 24-26 della redazione danese fanno pensare irresistibilmente a certe statuette mortuarie del tardo Medioevo o a qualche Trionfo della Morte e del Verme), con un fondo di terrore superstizioso e indefinito che ha le sue radici in tempi antichissimi.

Si levò allora ser Aage,  
si caricò la bara sulle spalle  
si avviò quindi a fatica  
verso il camposanto...

Quando giunse al cimitero  
attraverso il bosco tenebroso  
caddero a ser Aage  
i bei capelli biondi.

<sup>1</sup> Cf. le due note strofe della *HH. II*, 44-45.

<sup>2</sup> *HH. II*, str. 47-48.

<sup>3</sup> *HH. II*, str. 49.

Quando dal cimitero  
entrò nella chiesa  
impallidi a ser Aage  
il colore roseo delle guance.

Quindi svanirono a ser Aage  
le mani e i piedi,  
poi perse il suo chiaro colore  
e ridivenne terra...

Tuttavia l'accostamento tematico all'antica leggenda, esteso anche al motivo centrale della canzone, che dovette esercitare uno straordinario potere di suggestione sull'immaginazione popolare – la rappresentazione del vincolo forte e immediato fra il dolore di questo mondo e i destini dell'altro, delle lacrime della donna amata che riempiono di sangue la bara del morto e del concetto opposto ad esso collegato, la gioia della sposa che riempie la tomba di petali di rose (strr. 17 e 19) – è indubbiamente di rilievo notevole e si fa evidenza palpabile in più di un dettaglio o di un giro di frase<sup>1</sup>. Particolarmente rilevante sembra essere l'analogia delle *Stimmungen* che si succedono nei due componimenti – sofferenza che porta con sé il « turbamento » del morto, perplessità mista a oscuro timore alla sua venuta, un colloquio intessuto di rassegnata nostalgia da una parte, di slancio ardente e inquieto dall'altra, la presenza di una dimensione superiore all'umana, il regno ultraterreno certissimo e immutabile da cui il protagonista si stacca per breve tempo (il trionfo della Valhøll nel carne di Helgi, « la pace del Regno dei cieli » nella nostra ballata)... Il canto del gallo, che in ambedue le canzoni è segnale di addio, sembra anche sottolineare la profonda differenza di concezione e di tono fra l'immagine della « vittoriosa schiera » dei guerrieri raccolti intorno a Odino nel cielo a cui torna Helgi, e il cupo realismo funebre tipicamente tardo-medioevale che si accompagna come l'altro estremo all'inquietudine cristiana del soprannaturale. Verso la terra e l'erba e le serpi del

<sup>1</sup> Cf. per esempio, oltre ai passi già raffrontati, il *rige* del ritornello, che interpretato come « potente, principe » tradisce un evidente influsso norreno; la str. 7 con la *HH. II* 42; le strr. 20–22 (dove il motivo dei tre galli, nero rosso bianco, si richiama a un tema simbolico della *Völuspá* presente anche in *Moderen under Mulde*, DgF 89) con la *HH. II* 49; il finale con quello in prosa del carne.

camposanto si mette in via il cavaliere della nostra ballata, e durante il cammino si compie il rito misterioso del disfacimento del corpo, osservato quasi con morboso compiacimento. Solo al momento della separazione, uno sguardo improvviso verso il cielo e « le lontane stelle » interviene a sollevare e purificare l'atmosfera, liberandola per un attimo dal greve odore di morte che caratterizza questa come le altre ballate continentali e inglese ispirate a motivi analoghi.

Per quello che riguarda la composizione e il trasmettersi della canzone, è possibile – come sempre – dire ben poco e limitarsi comunque a supposizioni. La teoria che pone alla base di questo componimento e di quelli anglotedeschi un'ipotetica *Ballata di Helgi* sorta per opera di un poeta danese in Gran Bretagna<sup>1</sup> non sembra tuttavia tener conto sufficiente delle notevoli differenze strutturali fra le redazioni scandinave sussistenti (differenze che rendono improbabile una discendenza diretta dalla versione danese), né soprattutto alla reale e stretta parentela che queste soltanto dimostrano di avere con la tradizione eddica, in qualche sua rielaborazione orale e scritta. Il motivo del « morto che ritorna » è indubbiamente diffusissimo e particolarmente caro alla letteratura popolare europea; l'influsso più o meno diretto dei carmi di Helgi è invece proprio soltanto alle canzoni scandinave e ne fa un gruppo indipendente, da trattare a sé pur attribuendo la debita importanza al fattore del gusto e dell'immaginazione popolare che le accomuna a produzioni del genere senza limitazione di zona geografica o di periodo.

#### *Svipdagr e Sveidal*

Nel caso di due carmi norreni, il *Grógaldr* e il *Fjolsvinnsmál* – tramandatici, come è noto, da tardi manoscritti cartacei anziché dal *Codex Regius*, ma che pure si inseriscono indubbiamente, per il loro carattere, nella tradizione poetica dell'Edda – l'esistenza di una ballata scandinava ispirata allo stesso tema assume una importanza senza precedenti, permettendo addirittura di ricostruirne il carattere e la struttura originari. I due componimenti, infatti, la

<sup>1</sup> Vedi S. Bugge, op. cit., p. 208 e sgg.



cui fisionomia tarda e composita<sup>1</sup> e il comune rifarsi a una vasta tradizione leggendaria e favolistica germanico-celtica<sup>2</sup> erano già stati messi in rilievo da vari critici, sono stati definitivamente riconosciuti come frammenti di un unico carme originario – il perduto *Carme di Svipdagr* – ad opera di Sophus Bugge, che si appoggia tanto su analogie e riscontri di carattere interno, quanto sulla testimonianza indiscutibile della canzone popolare che ne rievoca a grandi linee il contenuto, la cosiddetta *Ballata di Sveidal*<sup>3</sup>. La vicenda che da questa e dai due brani eddici riuniti<sup>4</sup> risulta, il racconto cioè di come l'eroe con l'aiuto della madre morta riesca a conquistare la fanciulla che gli è stata destinata, ha permesso agli studiosi di rilevare l'aspetto forse più interessante della leggenda, che è anche probabilmente responsabile per la varietà di accostamenti e di influssi da parte delle più diverse fonti fantastiche e misticheggianti europee: l'interpretazione allegorica che vede nella storia di Svipdagr (a somiglianza di altri carmi eddici come lo *Skírnismál* e la *Þrymskviða*, e come sembrano indicare fatti e particolari evidentemente simbolici, accanto all'atmosfera solenne e quasi sacrale che pervade la versione norrena) il ricordo di un antico mito magico-naturalistico. Svipdagr sarebbe quindi in origine una divinità solare e praticamente un'ipostasi di Freyr, dio della fertilità, che cerca di raggiungere la terra nordica (Mengloð) prigioniera del sonno invernale e dei ghiacci e di restituirla alla vita con il suo abbraccio<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Nei due carmi eroici, che A. Heusler (*Reallexikon f. germ. Alt.*) definisce uno « studio in stile eddico », sono stati rintracciati influssi e riecheggiamenti di quasi tutti i componimenti più importanti della raccolta: *Vǫluspá*, *Hávamál*, *Vafþrúðnismál*, *Grímnismál*, *Skírnismál*, *Hymiskviða*, *Fáfnismál*, *Reginismál*, *Gripisspá*, *Helreið Brynhildar*.

<sup>2</sup> Particolarmente convincenti sono gli accostamenti tracciati con saghe fantastiche come la *Hjálmþérs ok Olvirssaga* e la *Himinhjargarsaga*, con la leggenda gallese di Kullwch e Olwen e il ciclo bretone del Gral, introdotto nel Nord soprattutto con la traduzione del *Perlesvaus*.

<sup>3</sup> S. Bugge, *Forbindelsen mellem de norrøne Digte Grogaldrog Fiolsvinnzmal, oplyst ved Sammenligning med den dansk-svenske Folkevise om Sveidal*, in « Forhandlinger i Videnskabselskapet i Christiania », 1861, p. 163 e sgg.

<sup>4</sup> L'elemento di connessione doveva essere costituito dal racconto del viaggio del protagonista, redatto in prosa o in un breve brano di *liðaháttir*.

<sup>5</sup> Cf. H. Falk, *Om Svipdagsmál*, in « Arkiv för nordisk filologi », IX, pp. 311-62 e X, pp. 26-82.

Durante la lunga e travagliata tradizione del carme, che gli fa assumere l'aspetto attuale di zibaldone di spunti narrativi precedenti e ritagli mitologici, dovette naturalmente venir perdendosi anche l'antico senso del mistero e della natura personificata, la convinzione mitopoietica che era alla base della leggenda originaria; da un lato prese il sopravvento la letteratura, il gusto del racconto e del decorativo, dall'altro si infiltrarono nel tessuto simbolico motivi e sviluppi di provenienza meridionale e cristiana. Sembrano quindi ugualmente fuori strada gli studiosi che si sforzano, divagando nel mondo del fantastico e del mitologico, di interpretare allegoricamente non solo il tema di fondo ma ognuno dei particolari e degli elementi anche più futili presenti nella vicenda<sup>1</sup>, come l'opposta corrente 'razionalistica' che contrappone agli eccessi immaginativi un'analisi strettamente letterale dell'avventura narrata e il rifiuto di scoprirvi qualunque significato riposto (Gering e altri).

La ballata che è servita di base per la ricostruzione dello *Svipdagsmál*, il *Giovane Sveidal*, è assai diffusa in Danimarca e in Svezia e si presenta come una tipica storia cavalleresca d'amore, narrata in un tono fra il fiabesco e lo stilizzato. Tuttavia non solo le forti concordanze nella trama, spinte talvolta fino alla coincidenza di particolari e di singole espressioni, ma le componenti culturali di sfondo e il carattere generale della vicenda (inquadrate, naturalmente, ognuno dei due componimenti nella sua tradizione letteraria) mettono in evidente rapporto reciproco la canzone e il carme norreno, pur dovendosi escludere, per motivi interni, l'ipotesi di una derivazione diretta l'uno dall'altro. Un analogo complesso di fonti, dove il ricordo del patrimonio mitologico indigeno confluisce con la corrente di leggende e motivi celtici introdotti in Scandinavia fra il XII e il XIII secolo, fu necessariamente alla base dello *Svipdagsmál* come della *Sveidalvise*; ma l'arcaizzare voluto del carme, insieme alla presenza in esso di influssi assai più accentuati del ciclo continentale del Gral sembrano autorizzare la teoria di una sua composizione più tarda (Falk, Bugge) –

<sup>1</sup> Un esempio caratteristico di questa tendenza al suo punto estremo, fra sprovveduto e fantasioso, è costituito dal saggio di D. Blom, *Svipdagsmál, et oldnorsk kvæde. Forsøk på tyding*, Kristiansand 1935.

o, quanto meno, contemporanea – rispetto alla forma originaria della ballata. Senza andare molto lontano dalla realtà, si possono quindi attribuire ambedue i componimenti al secolo XIII inoltrato (o, rispettivamente, alla seconda e alla prima metà di questo); la *Canzone di Sveidal* verrebbe di conseguenza a porsi fra le più antiche del suo genere, come sembrano confermare alcuni elementi interni (lingua, stile) ed esterni.

La trama e il trattamento che in essa ricevono i vari motivi tradiscono il sovrapporsi e l'intersecarsi – solo in parte cosciente – di diversi piani di significato, dal popolarissimo tema fiabesco della 'bella addormentata', allo spunto di costume<sup>1</sup>, all'alone misticizzante che circonda il protagonista come un secondo Parsifal<sup>2</sup>, a rappresentazioni e temi di carattere schiettamente medioevale (allegorico, nell'introduzione del leone, dell'orso bianco, del gallo<sup>3</sup> che sembrano usciti da qualche diffusissimo bestiario dell'epoca; *flamboyant* nei colori come smaltati di alcuni particolari, nella grazia raffinata di due o tre scene:

L'orso feroce e il leone si fanno  
ai piedi del cavaliere;  
china le foglie dorate  
il tiglio al suolo.

Il tiglio curva le foglie  
sue d'oro fino al suolo;  
si leva l'altera donzella  
da lungo sonno ridesta.

Allora udì la fanciulla  
un risuonar di speroni:  
« Dio Padre ringrazio, che infine  
son terminate le pene! »

<sup>1</sup> Come, ad esempio, nel dato evidentemente realistico del gioco della palla (str. 1-3), presente anche nella ballata norvegese *Sigurd Svein* e messo in adeguato rilievo da J. De Vries (*Studien over faeröische balladen* cit., pp. 49-50).

<sup>2</sup> Fra i più importanti punti di contatto con la leggenda celtica, il ritornello della *Sveidalsvise* (« Fa buon uso delle tue parole! ») che sembra alludere a un colloquio decisivo per l'eroe quale è quello con il Re Pescatore; il sonno della principessa fa pensare alla morte apparente degli abitanti nel castello del Gral; come Parsifal, Sveidal possiede una spada simbolica dai magici poteri; la diffusione della fede cristiana appare un concetto chiave anche nella ballata (finale delle redazioni A e B), e così via.

<sup>3</sup> Per la simbologia cristiana degli animali, cf. H. Falk, op. cit., p. 45.

Ma è soprattutto degno di rilievo il rapporto che questa tipica *Riddervise* conserva con la tradizione letteraria norrena. Oltre infatti alle numerose analogie che è possibile riscontrarvi con il ciclo nibelungico nordico<sup>1</sup> e altre famose leggende conservateci dall'Edda e dalle saghe, la ballata appare già ad una prima analisi strettamente connessa al gruppo dei carmi mitico-naturalistici e alle due canzoni di Svipdagr, non per coincidenze di particolari e di espressioni soltanto, ma per somiglianze di tono e di atmosfera simbolica, per l'orma del mistero e la dimensione metafisica che vi ha lasciato l'incrociarsi in essa di due tradizioni spirituali svuotate ormai di contenuto ideologico e religioso.

Il primo e probabilmente il più significativo di questi punti di contatto è la visita dell'eroe al tumulo della madre e il suo colloquio con lei, che sia come motivo – specificamente nordico, comune anche alla leggenda di Ormr Stórolfssnor – sia per la sua rappresentazione fra drammatica e sacrale

(Scruta ora il giovane Sveidal  
le viscere della montagna;  
si fendono a un tratto le rocce,  
la nera terra precipita.

« Chi mi desta? Perché  
questo violento risveglio?  
Sotto la terra oscura  
non posso in pace giacere?... »)

ha spinto irresistibilmente i primi critici della canzone a postulare uno stretto rapporto di parentela con lo *Svipdagsmál* norreno (*Grógald* str. 1-2). Il significato ritualistico dell'episodio è messo in risalto dalla cornice delle circostanze (l'avvicinarsi dell'eroe al tumulo solo e a tarda notte)<sup>2</sup> e dall'uso abbondante di formule magiche, che nel carme assolve una precisa funzione arcaizzante.

I particolari del colloquio tradiscono invece in gran parte le differenze di gusto e di altezza immaginativa fra le due tradizioni.

<sup>1</sup> J. De Vries (op. cit., p. 83) addita coincidenze di motivi e di dettagli con i carmi eddici di Sigfrido, e un preciso influsso della nostra canzone sulle *Brynhildspáttur* faroiche.

<sup>2</sup> Così nella *Sveidalsvise*, nella *Hervararsaga* e nella ballata su *Orm-Aalen Unge*; è un elemento rituale comune a numerosissime pratiche religiose più o meno primitive, ed è probabile che vi si accennasse anche nella versione originaria del *Grógald* (cf. anche H. Falk, op. cit., p. 340).



Così il tenebroso e potente 'canto magico' di Gróa, che costituisce il tema fondamentale del primo frammento norreno e il momento più caratteristico e denso di significato nell'intero *Carme di Svipdagr*, sembra scomparso quasi completamente dalla ballata<sup>1</sup>, dove la madre viene incontro all'impresa del figlio con due doni magici, un cavallo instancabile e la spada che dà sempre la vittoria. Tuttavia l'episodio indica solo apparentemente il prevalere dell'interesse pratico su quello religioso (che d'altra parte è volutamente enfatizzato nel *Grógaldr*, con chiara intenzione polemica) e costituisce invece la ripresa di due motivi diffusissimi nelle ballate eroiche e cavalleresche e usati correntemente come rozzo simbolo dell'alone soprannaturale che accompagna le imprese di questi eroi da fiaba. Tipicamente romanzesco e popolare, sia in se stesso che nel pittoresco trattamento che ne dà la *Canzone di Sveidal*, è invece l'altro motivo della malvagia matrigna e della sorellastra che con un incantesimo costringono il giovane a cercare per mare e per terra la donna che gli è destinata<sup>2</sup>. Si tratta di una situazione notissima al patrimonio favolistico internazionale, e che basterebbe con la sua presenza a dimostrare la composizione tarda e mista dello *Svipdagmsál*; tuttavia nella rappresentazione delle sue conseguenze — il desiderio ardente di una fanciulla sconosciuta che desta « un grande dolore » nell'animo di Sveidal e non gli lascia requie di giorno né di notte, il letargo misterioso della principessa che attende « fra le pene » il suo liberatore — trapela un più profondo significato simbolico che trascende gli sviluppi fiabeschi come il mito naturalistico ed è collegato alla vaga dimensione religiosa che è alla base della vicenda e riceve, come è naturale, una

<sup>1</sup> Cf. però il ritornello della ballata con *Gróg.* 14, « ti sarà data abbastanza saggezza ed eloquenza alla tua bocca e al tuo cuore ». Il motivo del canto magico si conserva d'altra parte in diverse ballate, fra cui una connessa per più versi con quella di Sveidal, la *Canzone di Svend Vonved* (vedi I. Boberg, *Svend Vonved-Visen og dens Gaader*, in « Danske Studier », 1945, pp. 1-31).

<sup>2</sup> Il personaggio della perfida matrigna, quasi sconosciuto alla letteratura norrena tranne che per influssi sporadici dalla tradizione favolistica, compare con una certa oscurità nello *Svipdagmsál*, dove si tratta probabilmente soltanto della concubina del padre; cf. S. Grundtvig, *DgF II*, p. 669. I rapporti fra lei, sua figlia (presente solo nella ballata) e l'eroe sono poco chiari; S. Bugge (« Arkiv för nordisk filologi », IX, p. 344) suppone che Sveidal sia punito per aver respinto l'amore della sorellastra (cf. strr. 1-3 della canzone).

interpretazione ambivalente: fatalismo nel carme norreno (« la parola di Urð nessuno può osteggiare », *Fiql.* 47), misticismo cristiano nella ballata, come risulta evidente dal finale.

Per il resto della vicenda, la *Canzone di Sveidal* alterna tipici luoghi comuni di questa tradizione poetica (il viaggio del protagonista « attraverso foreste oscure » e « sul vasto mare »), reminiscenze della leggenda di Parsifal (il ritorno al castello già visitato una prima volta<sup>1</sup> per spezzare l'incantesimo con esperienza nuova), spunti decorativi di carattere prettamente tardomedioevale e soprattutto punti di contatto e insieme divergenze di particolari con i carmi dell'Edda.

Così, il colloquio con il gigante *Fiqlsviðr*, misterioso personaggio probabilmente simbolico che sta a guardia del castello di Mengloð, si snoda oscuro e fitto di enigmi per quasi tutto il *Fjölsvinnsmál*, mentre la ballata non riporta che un breve scambio di frasi fra Sveidal e un pastore del luogo. Ma questo nuovo personaggio a cui l'eroe chiede informazioni e consiglio, pur ricorrendo frequentemente nelle ballate in questa veste è quasi certamente una reminiscenza da un celebre carme eddico a sfondo anch'esso mitologico-naturalistico, il *Fór Skírnis* (str. 11); e d'altra parte il testo della canzone doveva originariamente conservare almeno in parte il colloquio oscuro e significativo che prelude alla conclusione, come fa la già citata *Ballata di Svend Vonved* e come sembra chiaramente indicare lo stesso ritornello.

Il monte su cui si leva il castello di Mengloð, dal nome simbolico (*Lyfjaberg*, « monte delle erbe medicamentose »), è indicato nella ballata genericamente come *Høgeland*, « altopiano », e la cerchia delle « famose fiamme » che lo circonda, presa in prestito dalla leggenda di Brunilde e dallo *Skírnismál* (str. 17-18), viene qui sostituita da una barriera « di duro ferro e d'acciaio ». Anche gli animali selvaggi che stanno a guardia della principessa e che

<sup>1</sup> La ballata parla del castello della principessa come di un luogo che Sveidal « conosceva meglio di ogni altro ». Bisogna quindi supporre una sua prima visita lì, fallita per inesperienza come l'ingresso di Parsifal nel castello del Gral la prima volta, in cui dimentica di chiedere ad Amfortas la ragione del male che lo opprime; oppure, concedendo di meno al campo delle ipotesi, si può pensare che come in tutte le fiabe dalla stessa trama Sveidal avesse visto una volta in sogno la fanciulla che il destino gli aveva assegnato.

cadono ai piedi di Sveidal al suo apparire non sono che una versione fantasiosa e vagamente simbolica dei «feroci cani» di cui parlano il *Fjolsvinnsmál* (str. 14) e lo *Skírnismál*. Infine nel tiglio dorato che si curva fino a terra è stato visto un richiamo al miracoloso Mimameiðr del carme eddico (strr. 19-20).

Lo scioglimento del maleficio è circondato da visioni trionfali in ambedue i componimenti, e segna il momento della riunione del protagonista e della principessa<sup>1</sup>. Nel *Fjolsvinnsmál*, in armonia con il valore sacrale che pervade della sua solennità tutto il carme, il nome dell'eroe – simbolo e insieme chiave della liberazione, legato in tutte le interpretazioni allo splendore del giorno, viene pronunciato per la prima volta in questo momento che traduce in realtà il decreto del destino:

«Apri la porta, spalanca la porta;  
qui puoi vedere Svipdagr!» (str. 43).

Nella fase culminante tutti i simboli si svelano (cfr. anche str. 47) e il misterioso rito del sole e della terra sembra giungere finalmente a conclusione. Analogamente, nella ballata di Sveidal il protagonista rivela il suo nome in un momento di straordinaria solennità, l'evocazione della madre morta – inizio del rito misterioso, come lo spezzarsi dell'incantesimo ne è l'epilogo vittorioso (str. 9). Il risalto simbolico in cui sia il carme che la canzone pongono questo nome trova una conferma nell'identità filologica di Svipdagr e Sveidal, che ribadisce ancora una volta la sostanziale analogia di contenuto e di atmosfera fra i due componimenti<sup>2</sup>.

MARIA LUDOVICA KOCH

<sup>1</sup> Cfr. le corrispondenze anche formali fra le strr. 24-25 e *Fjols.* 44, strr. 27-28 e *Fjols.* 49, strr. 40 e 31 e *Fjols.* 48, strr. 32-33 e *Fjols.* 41-42 e 50.

<sup>2</sup> Il passaggio linguistico è analogo alla corruzione di *Dagr hinn digri* (*Sognbrot*) in *Dal corpulentus*, riportato da Sassone (A. Olrik). S. Bugge, con una ipotesi un po' troppo ingegnosa, mette in relazione anche i nomi di Svipdagr e Parsifal («Arkiv för nordisk filologi», IX, p. 335).

MARTIN OPITZ  
DER HOFHISTORIOGRAPH WLADISLAUS IV.  
UND SEIN VERHÄLTNIS ZU POLEN

Die Dichtung des 17. Jahrhunderts, des Zeitalters fürstlicher Allmacht, zeigt den Doppelcharakter des Absolutismus. Auf der einen Seite verkörpert sie die Schmach des zertretenen Reiches, die Würdelosigkeit des geknechteten Untertanendaseins, den nichtigen Glanz und Flitter des höfischen Tyrannentums; auf der anderen enthält sie in Regungen persönlichen Gefühls, in dem Grimm über die Entwürdigung des Bürgers, in der Sehnsucht nach geistiger Freiheit, in dem Streben nach innerer Bildung, lebendige Kräfte, welche endlich die hohe Form zu zerbrechen und neues Leben zu gestalten bestimmt waren. Für ein selbständiges geistiges Schaffen taugte unter solchen Umständen niemand mehr: weder der Adel, der sich durch die Söldnerheere aus seiner militärischen Bedeutung verdrängt sah und nur noch von Staatesgnaden als Ausbeuter der Bauern ein in sich gestaltetes und geformtes Leben führen konnte, noch die von der Fürstengunst lebenden Beamten, Gelehrten, Geistlichen und armseligen städtischen vornehmen Geschlechter. Die Stände der Herren, Geistlichen und Bürger, die bisher durch ihr Recht, Steuern zu bewilligen oder abzulehnen, den Fürsten ein gewisses Gegengewicht geboten hatten, sanken so zu Schattengebilden herab. Die Höfe wurden die spendende Sonne, um die alles kreiste und deren Grösse sich in dem einzigen Kunstgebilde der Zeit, den von Macht- und Formenrausch überquellenden Barockschlössern, spiegelte<sup>1</sup>. Die Fremde gab grosse, schran-

<sup>1</sup> Aubin, *Geschichte Schlesiens*, Breslau 1938. Morgenbesser M., *Geschichte Schlesiens*, Breslau 1829. Scherr Joh., *Deutsche Kultur- und Sittengeschichte*, Leipzig 1939, Seite 275-402.



kenlos herrschende Beispiele. Wer als «Mann von Welt» gelten wollte, eignete sich auf einer Reise nach Holland, Frankreich, Italien und Spanien ausländische Art und Sitte an. Die Kleider bekamen zuerst spanischen, später französischen Zuschnitt, die Sprache wandelte sich in ein geschraubtes Kauderwelsch, das Verhältnis der Geschlechter artete in raffinierte Lüsternheit aus, und in der Kunst lösten einander der Reihe nach italienische, französische und englische Einflüsse ab, durchkreuzt von spanischen und holländischen Unterströmungen<sup>1</sup>. Je künstlicher und gelehrter, je überladener und verwirrter ihre Darstellungsformen waren, desto besser. Sie ermöglichten es dem Hofadel und den in protestantischen oder Jesuitenschulen humanistisch gebildeten Leuten, die engabgeschlossene Gesellschaftsschicht poetisch zu verankern. Die Dichtung wurde damit dem Bevorrechteten ein Mittel, sich über alles Minderwertige prunkend zu erheben. Jeder Schritt aus dem 16. ins 17. Jahrhundert führt uns tiefer in die aristokratische Absonderung hinein. Ebenso wandten sich die englischen Komödianten zunächst an die Höfe und dann erst nach den Städten. Die dramatischen Versuche des Nürnbergers Jakob Ayrer (um 1600), die Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (nach 1590) und die Rückwirkung auf die Vorherrschaft der Fremdsprachen in den Sprachgesellschaften waren Träger und Erneuerer des Deutschen. Die Höfe von Heidelberg, Stuttgart, Weimar, Köthen und die kleinen schlesischen Fürstenschlösser traten kraft ihres wirtschaftlichen Vermögens in der Literatur hervor. Dazu trug gewiss die freiere Lage des schlesischen Bürgers, Handwerkers und Bauern bei.

In diesen Zeitraum des Dreissigjährigen Krieges fällt das Wirken und Schaffen des bahnbrechenden Gelehrten und Schriftstellers, Dichters und Staatsmannes Martin Opitz (1597–1639). Geboren wurde er in der Stadt Bunzlau, die im Jahre 1252 das deutsche Recht erhielt<sup>2</sup>. Tatsache ist, dass Bunzlau (Bolesławice) mit anderen schlesischen Städten in Verbindung stand. Ihre

<sup>1</sup> Ligacz R., *Fremde Einflüsse auf das Kunstdrama der schlesische Tragiker im 17. Jahrhundert*, Poznań 1962.

<sup>2</sup> Stenzel G. A., *Geschichte Schlesiens*, Breslau 1853 Bd. 1. Wernicke, *Chronik der Stadt Bunzlau*, 1884. Dewitz, *Geschichte des Kreises Bunzlau*, 1885.

rasche Entwicklung verdankt die Stadt der Haupthandelsstrasse Leipzig–Bautzen–Görlitz–Bunzlau–Liegnitz–Neumarkt–Breslau. Wernicke berichtet in der «Chronik der Stadt Bunzlau» dass daselbst im 13. Jahrhundert eine Pfarrschule gewesen war. Im Jahre 1524 gewann hier das Luthertum die Oberhand, und 1594 wurde Frischlins Komödie «Rebecca» im Bunzlauer Theater aufgeführt. Görlitz und Bunzlau befanden sich auf der Marscheide, wo sich die deutschen und slavischen Einflüsse kreuzten. Städtische Schulen traten neben die Bildungsstätten der Kirchen. Die Jesuitenschulen mehrten sich im 16. und 17. Jahrhundert in Schlesien, um an der Gegenreformation teilzunehmen.

Polen und Deutsche bestimmten das Gepräge der Städte und Schulen. Die Schlesier wurzelten in der völkischen Verbundenheit mit Polen; in ihrem Handel fanden sie den Grund der rasch emporblühenden Städte. Dass die polnische Sprache im 16, 17. und 18. Jahrhundert auf der linken Oderseite bis nach Niederschlesien nicht nur unter den Katholiken sondern auch unter den Protestanten stark verbreitet und gepflegt war, davon zeugen Samuel Dambrowskis Werke. Die polnische Sprache war in Schlesien im 17. Jahrhundert die Umgangs- und Amtssprache so in den Kirchen wie auch im Handel- und Gewerbeswesen. Die Zunftordnung bestimmte das Bild der mittleren Städte, in Grossstädten standen Zünfte und Kaufherren oft in politischen Spannungen. Der Handwerker stand im Gegensatz zum reichen kunstfreudigen Bürger, den städtischen Kulturbesitz an gelehrten Werken, Bauten und anderen Sachgütern mehrte. Das schlesische Kulturbild, das, vom Deutschtum und Slaventum durchwirkt, politisch und wirtschaftlich im wesentlichen auf sich selbst gestellt war, erzog Martin Opitz und übte auch zeitlebens auf ihn seinen Einfluss aus.

Martin Opitz stammte aus einer bürgerlichen Familie der Stadt Bunzlau, deren Name Opeč<sup>1</sup> im Archiv des Breslauer Domkapitels in den Jahren 1345–1390 aufzufinden ist. Die Schreibart weist auf das Tschechische hin. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es eine aus Böhmen in Bunzlau eingewanderte Familie gewesen. Im Jahre 1390 war ein Peter Opecz Bürgermeister von Bunzlau.

<sup>1</sup> Miklosisch, *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen*, 1886. Brückner Al., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1951.

Der Grossvater Martins war daselbst Stadthalter und sein Vater Stadtrat. Opeč – Opecz war anfangs ein Vorname. Die Bestätigung hierfür finden wir in der Familie Logau, in der ein Familienmitglied den Namen Opetz trug. Im Jahre 1410 treffen wir denselben Namen in der Familie Seidelitz. Die Etymologie des Wortes bestätigen uns Miklosisch und Brückner; auch der zu Wien ausgestellte Adelsbrief vom 14. September 1627 enthält die Schreibart Opicz.

Die Bunzlauer Stadtschule, die unter der Leitung von Christoph Opitz (1597–1606), einem Onkel des Dichters, stand, gewährte dem jungen Martin den ersten Unterricht. Unter Senftlebens Rektorat beendete Martin die Schule im Jahre 1614, um mit Hilfe des ihm bewilligten Rothmannschen Stipendiums das Gymnasium zu Maria Magdalena in Breslau zu beziehen. In der von Polen und Deutschen bewohnten Hauptstadt mit ihren polnischen Vororten und Schülern, die sich der deutschen und polnischen Sprachen bedienten, reifte Martin Opitz in der Umgebung von berühmten Erziehern und Gelehrten, wie Ambrosius Moibanus, Antonius Niger, Andreas Calagius und Jeremias Rother, der an seiner polnischen Sprache so weit interessiert war, dass er im Jahre 1616 den « Schlüssel zur polnischen und deutschen Sprache » veröffentlichte. Dieses Werk wurde bis ins 18. Jahrhundert immer wieder verlegt. Dass der Breslauer Senat am Völkisch Sprachlichen einen bedeutenden Anteil genommen hat, davon zeugt das im Jahre 1620 auf sein Geheiss durch die Breslauer Gelehrten veröffentlichte « Lateinisch– deutsch– polnisch– tschechische Wörterbuch ».

Im Jahre 1616 bezog Martin <sup>2</sup>, nachdem er schon seine Gedichtsammlung « Strenarum libellus » herausgegeben hatte, das Schönaichianum zu Beuthen an der Oder, um in diesem akademischen Gymnasium sich für das Universitätsstudium vorzubereiten. In dieser Stadt fand er ähnliche völkisch– sprachliche Verhältnisse. Umgeben war Beuthen vom polnischen Weichbild; es lag unweit

<sup>1</sup> Pniewski, « *Kom. Inst. Slaski* » III., nr. 19, Estreicher: *Bibliografia* Bd. XXII, S. 388.

<sup>2</sup> Strehle, *Martin Opitz*, 1856. Palm, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, 1877. Witkowski G., *Martin Opitzens « Aristarchus Sive de contemptu linguae Teutonicae » und « Buch von der deutschen Poeterey »*, Leipzig 1888.

der polnischen Grenze und im Bereich der polnischen völkischen, wirtschaftlichen und kulturellen Einflüsse. Das berühmt gewordene Gymnasium zog polnische Studenten aus Grosspolen an; unter ihnen waren namhafte Personen wie Andreas Wegierski, Mathias Ambrosius von Ostroróg, Wladyslaus Gorajski, Nikolaus Laürentius Siemieniecki, Andreas und Peter Podhalicz, Peter Grylewski, Andreas Gadamszewski, Martin Tomiszewski, Andreas und Lukas Górski, Bartholomeus Brodnicki, Prof. Georg Manlius und andere. Viele von ihnen waren seine Studiengenossen. Martins Wissensdrang und sein schöpferisch veranlagtes Talent entwickelten sich im Hause des ausgezeichneten Mannes Tobias Scultetus (1565–1620), der ihm mit seinem Wort und Beispiel den Höhenflug beschiedenen hatte. Das um jeden Preis Grosswerden, neben Petrarca, Ronsard und Heinsius Fortleben, war der Leitgedanke, dass er nicht nur in lateinischer, sondern auch in deutscher Sprache zu schreiben und dichten begann. Grosses Aufsehen erregte das von ihm im Jahre 1617 veröffentlichte Buch unter dem Titel « Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae », welches in den folgenden drei Jahren viermal gedruckt wurde.

Um seine Studien fortzusetzen, begab er sich im Jahre 1618 nach Frankfurt a/O. Die Ursache für seinen Drang zur Frankfurter Universität ist in der Ausbreitung der lutherischen Lehre und in der Reformation, in der vom humanistischen Geiste auf Melanchthon selbst zurückgehenden Studienordnung zu suchen. Der Erwähnung wert sind auch die schlesischen Namen der Studierenden wie Dubel vel Dubiel aus Gross Strelitz (Strzelce Op.), Humański aus Oppeln (Opole), Kret aus Pless (Pszczyna), Kupki, Opala, Przy-padło, Lizoń, Rajski, Szymbarski u. a. <sup>1</sup>. Bald zog Opitz von Frankfurt nach Heidelberg, um durch das Studium der Altertumswissenschaft seiner Dichtung eine feste Grundlage zu sichern. Opitz hat durch zahlreiche Übersetzungen zur Erweiterung des

<sup>1</sup> Beckmann J. G., *Notitia universitatis Francofurtanae*. Francofurti 17. Ziegler, *Die Gegenreformation in Schlesien. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte*, 1888. Friedlaender, Publikationen aus den « Königl. Preuss. Staatsarchiva », Leipzig 1887–1891. Bd. 32, 36, 49. Personen und Orts register. Ehrhardt, *Presbyterologie des evangelischen Schlesiens*. Liegnitz 1785, Bd. 2, Bd. 3. Fiebiger, Henel, « *Silesiographia Renovata* », Breslau, Leipzig 1704, I. Cap. 7.



deutschen Gesichtskreises beigetragen. Durch seinen Hinweis auf den rhythmischen Wechsel von Hebung und Senkung als das Wesentlichste der germanischen Verskunst hat er die Grundlage zur zeitgemässen deutschen Metrik gelegt. Die Anpreisung der deutschen Sprache und das Bestreben, sie rein zu erhalten, gingen auf die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts zurück. Diesen Bestrebungen schloss sich Opitz voll Eifer an.

Der Dreissigjährige Krieg breitete sich inzwischen über die unglückliche Pfalz aus. Als Spinolas Armee Heidelberg umzingelte, entschloss sich der Dichter im Jahre 1620, nach Leiden zu fahren, um bei Heinsius einzukehren. Nach einigen Monaten begab er sich mit seinem Freunde Friedrich Boechwald nach Dänemark zu Hamilton. Die ihn verzehrende Sehnsucht verursachte, dass er im Jahre 1621 in seine Heimatstadt zurückkehrte. In demselben Jahre veröffentlichte er seine Gedichte, die seinem Verwandten, dem Kantor von Bunzlau, Kaspar Kirchner, gewidmet waren. Stellenlos und brotlos war der gefeierte Mann. Hatte doch das ganze Schlesien während des Krieges hart gelitten. Mit Empfehlungsbriefen ausgestattet fand der Schriftsteller dank seinem Freunde Wilhelm Nüssler, dem Schreiber des Fürsten Georg Rudolf von Liegnitz, freundliche Aufnahme beim Hofe, wo er einige Monate zubrachte. Opitz nahm den seit einigen Jahren ziemlich spärlich gewordenen Briefwechsel mit seinen Freunden wieder auf. Kaspar Sinner schrieb in dieser Zeit an den Dichter: «Optimam tibi elige conditionem, cum tam multa tibi occurrunt, tamen Senecam sequere: magni animi est, magna contemnere, mediocria malle quam nimia». Der Fürst von Liegnitz empfahl den Gelehrten den Fürsten Johann und Christian von Brieg. So fand sich Opitz nach Jahren wieder in dem ihm wohlbekannten Umkreis. In seinen literarischen Bestrebungen und konfessionellen Ansichten ungehindert, blieb er ein Jahr auf dem Piastenhofe zu Brieg, wo er die Stelle eines fürstlichen Beraters eingenommen hatte. Im Jahre 1622 wandte sich Bethlen Gabor mittels seines Gesandten Magdeburger an den Fürsten von Brieg mit der Bitte, ihm einige der gelehrten Männer für das neu gegründete Gymnasium nach Weissenburg – Siebenbürgen schicken zu wollen. Die Wahl des den Wissenschaften und der Kunst ergebenden Fürsten traf die berühmten Männer: Professor Baltasar Exner, Kaspar Kirchner, Jakob Copius, Martin Opitz und Johann Origanus.

Wie die Gelehrten die Bestimmung des Fürsten aufgenommen hatten, ist uns leider nicht bekannt. Wir wissen, dass das Brieger Gymnasium eines der besten gewesen war. Als aber der Dreissigjährige Krieg mit seinen Folgen das reiche Schlesien nicht schonte und, die Reformierten mit den Evangelischen stritten, kam der Kurfürst von Sachsen im Oktober 1621 selbst nach Breslau; der sächsische Akkord vom 28. Februar 1621 wurde aufs neue bestätigt, der Friede als vom Kaiser Ferdinand genehmigt, von allen Kanzeln bekannt gemacht, dem Kaiser abermals Treue geschworen und der mit den Anhängern geschlossenen Verbindung entsagt<sup>1</sup>. Johann Georg von Jägerndorf und Troppau wurde in die Reichsacht erklärt und Graf Bernhard von Thurn verliess nach hartnäckigem Kampfe Glatz. Den Protestanten nahm man die Kirchen und Schulen und verlangte einen allgemeinen Übertritt zur katholischen Kirche. Dies war die trostlose Sachlage, und ihr stand auch der Fürst von Brieg als Kalvinanhänger machtlos gegenüber. Obwohl die Fürsten laut des sächsischen Akkords volle Verzeihung und Bestätigung der politischen Rechte und Vorrechte erhielten, so blieb doch der Religionshass insbesondere gegen die Calvinisten nicht aus. Es scheint, als ob der durch Prager Ereignisse belehrte Fürst die Gelehrten retten und sie in Sicherheit wissen wollte<sup>2</sup>.

Ohne Zögern machte sich Opitz auf den Weg nach Weissenburg, «facilis cupido rerum novarum». Sein Brief vom 20. Januar 1623 schildert aufs beste seine Lebensweise in Siebenbürgen. Hier schrieb er seine «Zlatna» und das unvollendete Werk «Dacia antiqua». Nach einem Jahre der Abwesenheit zog es den Schriftsteller nach der Heimat, mit deren Schicksalen er verbunden war. In dem an Johann Gruter gerichteten Briefe erklärt er den tiefen Beweggrund seiner Heimkehr: «In Dacia nihil habui, quod amarem praeter ipsam»<sup>3</sup>. Der vielgereiste und weltgewandte Gelehrte und

<sup>1</sup> Grünhagen C., *Geschichte Schlesiens*. Gotha 1886, S. 193 ff. Gottlieb A., *Polen*, Wien–Leipzig 1934 S. 133. Szelagowski A., *Walka o ujście Wisły*, S. 340. Cichocki M., *Mediacja Francji w rozjemie Altmarkim*, S. 131 ff.

<sup>2</sup> Opitz M., *Geistliche und weltliche Gedichte*, Bd. 2. S. 359, 345. Worbs, *Rechte der evang. Kirche*, S. 27–73.

<sup>3</sup> Palm, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Breslau 1877 S. 173. Der Brief trägt das Datum vom 20. November 1622.

Schriftsteller suchte den Fürsten Christian von Brieg bei seinem Schwager Ulrich Schafgotsch in Warmbrunn (Cieplice) auf, dem er mit höflichster Ehrerbietung « Seyfrids von Promnitz auf Pless » Lebensbeschreibung überreichte. 1623 war das Jahr, in dem Siegfried dem älteren Seyfrid in der Herrschaft über Pless, Sorau und Triebel folgte<sup>1</sup>. Wie Opitz waren auch die Fürstensöhne von Promnitz Studenten des Schönaichianum in Frankfurt gewesen. Auch diese Fürsten waren gezwungen, angesichts der Religionsverfolgungen und der Kriegsgreuel zu Kaiser Ferdinand und seinem Statthalter Dohna zu halten. Noch in demselben Jahre erhielt Opitz vom Fürsten zu Liegnitz den Ratstitel. Durch fremdländisches Schrifttum belehrt, dachte es dem Schriftsteller, er sehe die Gestalt der deutschen Dichtung ihrer Schönheit beraubt, zur Hofdame entwürdigt, gepudert und geschminkt, sich über ihre innere Erniedrigung hinwegtäuschen. Opitz stellte somit sein ästhetisches Programm in dem kleinen, schnell zusammengeschriebenen « Buch von der deutschen Poeterey » (1624) auf und veröffentlichte seine « Teutsche Poemata ». Etwa hundert Jahre später legte Gottsched seine Theorien ausführlich und zusammenhängend im « Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen » (1730) dar. Beide Schriften übten auf die meisten deutschen Dichter und Literaturfreunde einen grossen Einfluss aus<sup>2</sup>. Der gleiche Formenkram, die gleiche platte Nüchternheit, die gleiche würdevolle Bedientenhaftigkeit und die gleiche barocke Verzierungskunst beherrschte die Masse der Modeliteratur im 17. Jahrhundert. Den selbstbewussten Bürger und Gelehrten hatten das Leiden des Menschen und die grausige Wahrheit der Kriegsgreuel in einen gehorsamen Untertanen verwandelt. Für eine freie, mächtige Persönlichkeit war so gut wie kein Raum mehr zu finden.

Während Mansfelds und Wallensteins Heere im Jahre 1626 Leichenfelder, zertrampelte Saaten, eingeäscherte Dörfer und Städte, die Schändung von Frauen und Mädchen, das Geschrei der Kinder in Schlesien zurückliessen, nahm Opitz die Stelle eines

<sup>1</sup> Fuchs, *Materialien zur evang. Religionsgeschichte von Oberschlesien*, Breslau 1771, S. 29.

<sup>2</sup> Boriński, *Die Poetik der Renaissance*, S. 190 ff. Grünhagen, a.a.O. S. 201 ff.

Schreibers bei dem kaiserlichen Kammerpräsidenten Burggraf von Dohna an. Vom Jahre 1626 bis 1632 blieb der sprachkundige Gelehrte trotz seines kalvinistischen Bekenntnisses in Diensten des Burggrafen. Arg bedrängt unternahm Dohna in Begleitung von Opitz im Jahre 1627 eine diplomatische Reise nach Warszawa zum polnischen König Sigismund, der mit den Habsburgern in Freundschaft verbunden, glänzende Siege im schwedisch-polnischen Kriege (1626–29) davongetragen hatte. Unterwegs hielten sie sich in Kalisz auf, wo Dohnas Söhne, in Sicherheit gebracht, ihre Studien fortsetzen konnten. Diesen widmete Opitz « Catos disticha » in Übersetzung. Der erfolgreichen Unterhandlung und geleisteten Diensten zufolge wurde der Schriftsteller auf Empfehlung des Burggrafen von Dohna im Jahre 1627 vom Kaiser Ferdinand unter dem Namen « von Bobersfeld » in den Adelsstand erhoben. Die vielen Reisen durch Schlesien, die obwaltenden politischen, gesellschaftlichen und das Glaubensbekenntnis betreffenden Verhältnisse überzeugten ihn vom Leiden dieser Welt und vom Elend des Daseins. Der Flüchtigkeit alles Irdischen stellte er die Unvergänglichkeit des Geistes gegenüber. Das einzig Feste wurde ihm die innere Gesinnung, die Tugend, die Kraft des Willens; in ihr lag die Rettung<sup>1</sup>. War doch der Dichter heimat- und erdverbunden und musste den gewaltsamen Verfolgungen der Protestanten durch Wallenstein, Georg von Oppersdorf, Dohna und durch die Lichtensteiner machtlos zuschauen. Die evangelischen Stadtbewohner Schlesiens hatten durch die grausame Bekehrung hart gelitten. Tausende der Einwohner hatten ihr Vaterland verlassen und waren entweder nach Polen oder nach der Lausitz gegangen. Eine allgemeine Bestürzung erregte das Restitutionsedikt vom Jahre 1629, laut dessen alle Kirchengüter der protestantischen Stände an die Katholiken zurückgegeben werden mussten. Den protestantischen Untertanen wurde freier Abzug aus Schlesien bewilligt. Der Fürst Georg Rudolf von Liegnitz war in Ungnade gefallen und somit sah auch Opitz sich in seiner Lage gefährdet. Nachdem der Schriftsteller 1629 in die « Fruchtbringende Gesellschaft » aufgenommen worden war, reiste er im Jahre 1630 mit Genehmigung

<sup>1</sup> Wells K. H., *Opitz und die stoische Philosophie. Europhorion*, Bd. XXI S. 86 ff.



seines Herrn nach Paris, wo er sieben Monate verweilte. In die Heimat zurückgekehrt, trat Opitz in die Dienste der Piastenfürsten zu Liegnitz, Brieg und Breslau. Der Dreissigjährige Krieg verlegte nun wieder den Kriegsschauplatz nach Schlesien. Der Gelehrte stand in staatsmännischen Diensten seiner Machtgeber. Er verhandelte mit Oxenstierna, in Berlin mit Bergmann, mit dem Kurfürsten von Brandenburg und den Heerführern. Inwiefern seine Unterhandlungen zum Wohl Schlesiens gereichten, bleibt unerklärt. War er doch sowohl in Breslau als auch bei Banner und Arnheim zu Hause. Es deutet uns, als ob ihm der Kampf für Freiheit und Religion, in dem die Niederländer und die Hugenotten ein so herrliches Beispiel gegeben, vorgeschwebt hätte. Der mir vorliegenden Handschrift<sup>1</sup> kann man entnehmen, dass Opitz auch an den Verhandlungen mit den Obristen Dubald, Schwalbach und Kötteritz teilgenommen hat. Die grauenhafte Nachricht vom Tode Gustav Adolfs und kurz darauf Friedrichs von der Pfalz wirkte verheerend. (S. 34) Wie der Verfasser der Handschrift so erlebte auch der Dichter die schrecklichen Monate des Soldatenumults in Breslau (S. 68–124), das Hängen und Würgen meuternder Soldaten (S. 125 ff.), die Pest und all die durch den Krieg entfesselte Roheit. Auf die Aufforderung Arnheims traten die schlesischen Fürsten und Stände im August 1633 auf die Seite der protestantischen Verbündeten, nur Breslau blieb neutral. Hier fanden die Fürsten und Opitz ihre Zuflucht. Neben dem Kriegselend wurden Schlesien und Breslau in diesem Jahre von einer ausserordentlichen Pest heimgesucht. Wallenstein wurde am 25. Februar 1634 ermordet, Ulrich von Schafgotsch am 23. Juli 1635 in Regensburg als Anhänger Wallensteins enthauptet. Das Jahr 1634 war es, in dem der Fürst von Brieg in Begleitung seines Beraters Opitz sich nach Thorn (Toruń) in Polen begab. Aufschlussreich sind die an David Schweintz gerichteten Briefe des Schriftstellers vom 2. 9. und 26. Januar dieses Jahres. Die besiegten Schweden waren unterdessen

<sup>1</sup> « Untergedruckter und wiederherfür gegrüneter Palmbaum oder denkwürdige Vermerkungen von der Schwed-Sächsischen Ankunft anno 1632 vor Breslau. Wie der Dohm und Sand eingenommen wurde. Wie es damahls und hernach vor und in der Stadt hergangen etc. Beschrieben und zusammengetragen durch Christianum Recht-Treu im Jahre 1667 ».

aus Schlesien vertrieben worden, und Liegnitz und Brieg mussten die kaiserliche Besatzung aufnehmen. Der Fürst von Liegnitz hielt sich zuerst in Breslau auf, verlegte aber bald seinen Aufenthalt ebenfalls nach Thorn. Sachsen schloss im Jahre 1635 einen Separatfrieden zu Prag<sup>1</sup>, wohingegen den Fürsten von Liegnitz, Brieg und Öls in einem Nebenrezess Bedingungen auferlegt wurden, die kaum anzunehmen waren. So blieben auf den Schlössern nur die Kinder des Fürsten unter einer kaiserlichen Besatzung.

Die einst an Handelsgütern und Kulturwerten reiche Stadt Breslau flehte den polnischen König um Hilfe an. Nach der grossen Pest wurden Breslau und andere Städte von polnischer Bevölkerung Schlesiens wieder angefüllt; polnische Bücher und polnischer Gottesdienst wurden eingeführt<sup>2</sup>. In derselben Zeit füllten sich die Räume des Thorner Gymnasiums mit Breslauer Studenten<sup>3</sup>. Die polnischen Städte wie Leszno, Rawicz, Bojanów und die weitere Gegend nahmen die schlesischen Stadtauswanderer gastfreundlich auf, die sich im Laufe der Zeit anpassten. Bekannt waren doch die « Zdunenses poloni ». Seit Januar 1635 weilte der siegreiche polnische König Wladislaus IV. in Toruń, der im Februar 1634 dem russischen Zaren die Friedensbedingungen auferlegte, im Jahre 1635 den aufs Haupt geschlagenen Türken Moldavien und Bessarabien zu räumen befahl und mit den Schweden einen 26-jährigen Waffenstillstand schloss. Den polnischen König flehten nicht nur die Gesandten der Stadt Königsberg und die preussischen Städte um Schutz an, sondern auch die schlesischen Stände. Alle durch den König beim Kaiser eingelegten Berufungen schienen eine Zeitlang ergebnislos<sup>4</sup>. Opitz sah die Gesandtschaften

<sup>1</sup> Helbig, *Der Prager Friede* (in « Raumers Taschenbuch », Bd. 9). Palm, *Martin Opitz* (in « Zeitschr. d. Ver. für Gesch. und Altertum Schlesiens », Bd. III).

<sup>2</sup> Mossbach, *Wiadomości do dziejów polskich z archiwum prowincji śląskiej*, Wrocław 1860. S. 243.

<sup>3</sup> Wotschke, *Schlesier auf Thorner Gymnasium im 17. Jahrh.* (in « Zeitschr. für Gesch. Schlesiens », Bd. 78, S. 211).

<sup>4</sup> Czaplinski Wl., *Polska a Prusy i Brandenburgia za Władysława IV.*, Wrocław 1947. Salignac, *Geschichte von Polen*, Bd. 2. S. 770. Konopczyński Wl., *Kwestia Baltycka do XX. wieku*, Gdańsk 1947, S. 103 ff.

Preussens, die am 15. und 18. Januar 1635 vom König in dieser Stadt empfangen wurden. Kannten ja alle am Stumsdorfer Friedensvertrag beteiligten Saatsmänner West- und Nordeuropas die nicht zu unterschätzende Macht Wladislaus IV. Opitz nahm an der Gesandtschaft der schlesischen Stände beim polnischen Könige teil. Es war nicht seine erste Begegnung mit dem König, der in dem schlesischen Schriftsteller seit dem Jahre 1627 einen gewandten Staatsmann, wertvollen und geistreichen Menschen erkannte. Am 7. Mai 1636 schrieb Martin Opitz an seinen Freund Buchner: «Mecum quid futurum sit, ignoro, qui patria per bellam hanc et egregiam pacem extorris apud celsissimum principem Brigensem hic haereo». Mittlerweile trat Opitz in nähere Verbindung mit dem polnischen königlichen Hofe, und es ist möglich, dass er vom König selbst mehrmals empfangen wurde. In diesem Briefe schrieb er weiter: «Est quidem et spes de Wladislai optimi regis erga me insigni munificentia...». <sup>1</sup> Anlässlich des am 30. Mai 1635 in Prag geschlossenen Separatfriedens, wobei der polnische König als Mittler wahrscheinlich doch seinen nicht geringen Anteil gehabt hatte, widmete Opitz Wladislaus IV. sein Gedicht <sup>2</sup>, in dem die ruhmreichen Feldzüge des Königs gegen Moskau, gegen die Schweden, Kosaken und Türken mit geschichtlicher Wahrheit geschildert wurden. Dieses «Lobgedicht an die Königliche Majestät zu Polen und Schweden» ist in deutscher Sprache abgefasst und zählt 292 Verse. Der äussere Anlass führte den Dichter zu dieser poetischen Schöpfung. Von den Heldentaten begeistert, schuf er für die Gesellschaft und erfüllte ihre zeitgemässen Forderungen, da er sich vor allem als Mensch der neuen gesellschaftlichen Gebundenheit geben wollte. Von hier aus ist die eigenartige Stellung Opitzens zu allen nächstfolgenden Gelegenheitsgedichten zu erklären.

<sup>1</sup> Geiger, *Mitteilungen*, S. 66.

<sup>2</sup> Das Gedicht wurde in Leszno bei Wiegand Funcke 1636, in Danzig bei Hühnefeld 1641 und in Thorn bei Schnellboltz 1637, in Frankfurt 1664 gedruckt. Martin Opitz, *Lobgedichte*, Zürich verlegt bei Conrad Orell, 1755. Der Inhalt des Lobgedichtes findet seine Bestätigung in den Geschichtswerken von: Vogel W., *Polen als Seemacht und Seehandelsstaat, Deutschland und Polen*, Berlin 1933. Voges U., *Der Kampf um das Dominium Maris Baltici 1629-45*.

In den ersten Zeilen wendet sich Opitz an Wladislaus IV. als den Helden:

« Der Höchste lebet Barmhertzigkeit und Väterlicher Güte,  
Er lencket Deinen Sinn, dem seiner günstig ist,  
Dass, er, O Wladislaus, für Krieg die Ruh erkiest,  
Und Langmuth für Geduld: die falschen Herzen klagen,  
Die guten freuen sich, dass du nicht ausgeschlagen  
Der Waffen Stillestand und dass Dein Sinn, O Held,  
Den Frieden höher schätzt, als etwas in der Welt,  
Das mit der Welt vergeht ».

Der in Kriegswiderwärtigkeiten bewanderte Schriftsteller war Augenzeuge der polnischen königlichen Diplomatie, ihrer ausgefochtenen Siege mit den Feinden Polens und ihrer Langmut in bezug auf die langwierigen Verhandlungen mit seinem Verwandten, dem Kurfürsten von Brandenburg, mit den preussischen Ständen, mit den Danziger Bürgern u.a.m. Durch die Tatsachen belehrt und in Torún frei aufatmend, ruft er: «O Du des Himmels Wunsch, der Völker Trost und Zier!» Über die geschichtlichen Ereignisse und die davongetragenen Siege berichten uns die Verse 33-58. Im klaren Ton spiegelt er das Wesen des Königs wieder (Vers 59-63, 76-85).

« Ein Feldherr, aber auch durch Fechten ein Soldat,  
So hat dein reifer Witz des Feindes List bezwungen,  
Dein Degen seine Kraft: Du hast ihm abgedrungen,  
Was der Thyran vielleicht im Traume nie gedacht... »

Die grausige Wahrheit der durch die Tatarenüberfälle auf Polen im 17. Jahrhundert verursachten Kriegsgreuel schildert er in den Versen 86-103; die Verse 127-132, 136-144 betonen die Wichtigkeit des errungenen Sieges nicht nur für Polen selbst, sondern auch für die ganze Christenheit. Hatte doch Opitz persönlich aus dem Kriegsleid und aus dem Studium der Alten eine Art stoischer Gelassenheit und ein ruhiges Vertrauen auf die Kraft des Geistes, aus Not und Tod neues Leben zu gestalten, gewonnen. Übrigens hat er derartige Gedanken schon in den «Trostdichten in Widerwärtigkeit des Krieges» (1620-21) ausgesprochen. Mit dem 132. Vers beginnt der zweite Teil des Gedichtes, der nur dem König und dem polnischen Volke gewidmet ist. Aus diesen Zeilen spricht kein trostlose Kleinigkeitskrämerei, keine Veräusserlichung und



Knechtgesinnung, sondern ein aufrichtiger Ton für die Treue des Königs und die gegenseitige Hilfsbereitschaft der polnischen Nation. Diesem « Lobgedicht » zufolge ist auf Opitzens eindeutige Haltung für das Polentum zu schliessen, wohingegen Simon Dach es nicht scheut, alle Grossen dieser Erde, wer sie auch sein mögen, mit Schmeichelgedichten zu umwerben. Zum Empfang des Königs Wladislaus in Königsberg (Królewiec) (1635) verfasst Dach ein Schauspiel « Cleomedes », und 1638 begrüsst er den Kurfürsten von Brandenburg als den « Gesegneten des Herrn ». Dach nützt diese Gelegenheit aus und bringt Opitz, der als Hofhistoriograph und Vertrauter des Königs wohl bekannt gewesen war, ein Loblied entgegen.

Im Namen des ganzen Volkes, als dessen Vertreter, wendet sich Opitz im Gedicht an « Den Durchlauchtigsten, Grossmächtigsten Fürsten und Herrn Wladislaus IV ». Opitz wünscht, die Krone auf dem Haupte des Königs als Sinnbild des Friedens, des Sieges, der Güte und der grenzenlosen Vaterlandsliebe zu sehen.

« O Königliches Haupt, o Hoffnung unserer Zeit,  
Durch welches guten Standt wir blühen allerseit:  
Wir wollen dazumal mit hoher Stimme singen  
Ein thönend Helden Lied, und Zeitregister bringen,  
Die Deiner Thaten werth... ».

Der durch den König gesicherte Friede und der emporblühende Wohlstand waren die Ursache der Dankverbundenheit, die in diesem Gedicht ihren Ausklang gefunden hatte. Sich selbst nennt Opitz einen getreuen Diener. Diesem Gedicht reiht der Schlesier ein « Epithalamium » dem königlichen Hochzeitspaare an: « Felicitati Augustae Honorique Nuptiar Serenissimor. Principum Wladislai IV. et Caeciliae Renatae Archiducis Austriae »<sup>1</sup>. Noch sind die Glückwünsche, die freudige Stimmung des Hochzeitsfestes und der sorgenlosen Tage nicht verklungen, und der Dichter widmet dem Herrscher ein neues Gedicht: « Serenissimo Potentissimoque Poloniae et Suecorum Regi Wladislawo IV ».

Der Dichter unterscheidet zwei Arten von Andichtungen: « Sunt cum publicae tum privatae causae, Rex Clementissime, cur

<sup>1</sup> Czaplinski, a.a.O. S. 191, 196, 260.

promiscuis Orbis Christiani de bellorum tuorum pacisque felicitate gratulationibus meam quoque jungere debeam ». Und weiter führt er aus: « Publicas nemo a me exigit, qui fundatorem te domi, foris spem esse ac fiduciam Securitatis, adeoque Venerandum ubivis Principem, cogitabit: privatas autem dicere splendor Majestatis Tuae maximus prohibet, indulgentissimi animi fui clementia non requirit ». Angesichts der im vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts eingetretenen Befriedung Polens erfüllt Opitz eine ungemischte wahre Freude. Er rühmt des Königs Grossherzigkeit den Untertanen gegenüber, denen er den hohen Zinsfus ermässigte, die Stadt- und Staatsangelegenheiten regelte und weiter: « Tibi studia literarum, alibi ed exitium barbariem properantia magis hic magisque efflorescent. Tibi ferent agricolae frumentarii annonae consulent, nautae ratium exercitores novalia repetent vela explicabunt, ex oris solvent, ut ditiores revertantur ex alienis ». Die Regierungszeit des Königs ist an schönen Taten reich, so dass er sie « verbis nullis describi satis, nullis coloribus depingi ». Verständlich werden Opitzens Gedichte und Widmungen nur im Zusammenhange mit der Kulturgeschichte dieser Zeitgegebenheit. War er ja Zeuge der fast in allen Städten Polens sich zur Blüte entfaltenden Barockarchitektur, der Malerei, Musik, Oper; standen auch das Drama und die Poesie nicht abseits. Aus dem Geiste der Zeit war diese Kunst geboren. Die Innigkeit der persönlichen Beziehungen war ihm die Quelle der Eingebung. Der schlesische Dichter war nicht der einzige Sänger königlicher Tugenden. Bekannt und besungen wurden des Königs Taten durch Georg Grefflinger aus Regensburg<sup>1</sup>, David Blocke aus Danzig<sup>2</sup>, Baltasar Voidius aus Elbing (Elblag), Chelchowski, Sarbiewski, Twardowski, Potocki Wacław und andere<sup>3</sup>. Der Erwähnung wert ist die « Acclamatio Panegyrica Super Coronatione Serenissimi Potentissimique Principis Wladislai IV. Prid. Calend. Februar XXXIII ». Hierin setzt der Schriftsteller den polnischen Königen Sigismund und Wladislaus ein Denkmal für alle Zeiten; nicht aus Granit und Bronze,

<sup>1</sup> Salzer, *Geschichte der deutschen Literatur*, München o.J. Bd. 2, S. 667, 678, 711, 728, 763.

<sup>2</sup> Kindermann, *Danziger Barockdichtung*, Leipzig 1939, Reclam.

<sup>3</sup> Rombowski Al., *Zabytki śląskiej literatury mieszczańskiej*, Wrocław 1952.

sondern in den Herzen der ganzen polnischen Bevölkerung haben es die Könige selbst gebaut: «... anobis ibunt haereditate ad Liberos; ab iis ad posteros». Da ist ein unablässiges Bestreben, das einzelne Geschehen in einer Gesamtschau den künftigen Geschlechtern zu übermitteln.

Dem Briefe Nüsslers vom 21. Juni 1636 an Buchner entnehmen wir, dass der polnische König sich an den Dichter gewandt hatte, «ut munus historiographi suscipiat»<sup>1</sup>, mit einer Besoldung von tausend Talern. Nach anfänglichem Zögern, dessen Ursache uns nicht näher bekannt ist, nahm Opitz dieses Angebot an, von dem er seinem Freunde Buchner im Briefe vom 24. Juni 1637 berichtet und erwähnt, dass das königliche Diplom mit einem grösseren Staatssiegel sich schon in seinen Händen befinde. Dieser Ernennung sind mehrmalige Begegnungen und mündliche Besprechungen in Toruń und in Danzig vorangegangen, wo der Dichter unter anderen Schriftstellern tonangebend gewesen war. Die von Leiden des Krieges verschonte Handelsstadt war eine Zufluchtsstätte der Musen geworden; hier waren Plavius und Albinus, Gryphius und Opitz, Baryka und Wereszczynski und die englische Wanderbühne wohl geborgen. Während die Schrecken der Pest, die Jahr um Jahr ins Land kamen, unter der Bevölkerung und in des Dichters Bekanntenkreise wüteten, blieben ihm die Hoffnungen und Freuden des bescheidenen Einzeldaseins als «Regis Poloniae Secretarius et Historiographus».

Anlässlich des sich wiederholenden zehnten Todesjahres der schwedischen Fürstin Anna, der Schwester des polnischen Königs Sigismund, die bis zum Ableben im Protestantismus treu ausharrte und durch ihre Beisetzung im Mausoleum angeregt, widmete der Hofhistoriograph dem König Wladislaus ein Lobgedicht, in dem das Leben seiner Tante und ihre königlichen Taten ohne verkünsteltes Untertanentum dargestellt werden.

Ausser den an König Wladislaus IV. gerichteten Gedichten gibt es solche, die den polnischen Edelleuten gelten; unter ihnen befinden sich die an Elias Arciszewski von Arciszów, Raphael Leszczyński, Fabian Cyma, Thomas Zamojski, Johann Zamojski

<sup>1</sup> *Epistolae Buchneri*, Bd. 2. S. 732. Schwarz F., *Danzig im Bilde*. Danzig 1913 – Daselbst Opitzens Bild mit der ihn würdigenden Aufschrift.

und Boguslaus Radziwill. Diese Gedichte sind ein Zeugnis seines regen literarischen Gesellschaftsverkehrs und wissenschaftlichen Gedankenaustausches.

Dem Feldherrn Elias Arciszewski<sup>1</sup>, der in den Jahren 1635–1637 mit seinen Truppen Ostpreussen besetzt hatte, um einerseits den preussischen Ständen beizustehen und die Stadtrechte Königsbergs aufrecht zu erhalten, andererseits um den Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg an seine Pflichten dem polnischen Könige gegenüber zu erinnern<sup>2</sup>, gilt das Lobgedicht von 108 Versen, darin des Helden Verdienste und seine Heiratspläne dargestellt werden:

«..... wie Pallas ihren Standt,  
Bey euch hier gründen will, wie Thal und Hügel blühet,  
Wie beydes Feldt und Stadt nach Lust und Freuden siehet,  
Wie alles Liebt was Lebt, sol dir die schöne Frucht,  
Dess Friedens, welchen du mit kühner Faust gesucht,  
Allein versorget sein? Herr, warlich Wehr und Waffen,  
Die können auch einmal gar recht und sicher schlafen,  
Wann sie so viel gethan, dass man sie für der Welt,  
Durch prüfung ihrer Kraft für gut und siegreich helt?»

Weitere Verse heben den auf Schlachtfeldern errungenen Heldenruhm Arciszewskis hervor, der ausserhalb der Landesgrenzen bekannt und gepriesen wurde. Wie dem Gedichte zu entnehmen ist, kannte Opitz nicht nur den Lebenslauf des gefeierten Generals, sondern auch den der Familieangehörigen:

«Die Königin der See Venedig kennt dein Schwerdt,  
Und Frankreich rühmt es auch. Der Strand kann sagen,  
Wie mit geringer Schar du deinen Feindt geschlagen...»  
«Es hat dier Venus schon den Sammelplatz bereitet,  
Nicht in America, da wo dein Bruder streitet...»

Man sprach in den adligen Gesellschaftskreisen über den Abenteuerlustigen Edelmann, der sein Vaterland verlassen hatte, um an den

<sup>1</sup> Martinus Opitius, «*Generosissimo Viro ab Arciszów Arcischewsky Sacre Regiae Poloniae ac Sveciae Majestatis Cubiculario Praefecto bellico Amorum conjugii causa*», Thorunii apud Franciscum Schnellboltz 1636.

<sup>2</sup> Czaplinski, a.a.O. S. 168. Mit Quellenmaterial.



in Amerika ausgefochtenen Kriegen teilzunehmen<sup>1</sup>. Dem ununterbrochenen Verkehr mit Arciszewski verdankt Opitz die Kenntnis der dem Feldherrn eigenen sittlichen Veranlagung und Eigenart. In folgenden Versen schenkt der Dichter dem Adelsbegriff seine Beachtung, und so unterscheidet er den Geburtsadel vom Arbeitsadel, den der Aufopferung und Hingabe, der Opferfreudigkeit bis zur Selbstaufgabe zum Wohle der Menschheit. Der erste ist ihm ein leerer Schall, der letzte führt auf den Gipfel der ersehnten Vollkommenheit. Weder die Geburt noch die Herkunft trennt die Menschen, wohl aber die Tugenden und Taten sind es, die als ein zuverlässiger Massstab für den Stand der Zivilisation und Kultur eines Menschen und Volkes gelten müssen. Aus diesem Gedankengut greift Opitz ins Thema «*amorum conjugii causa*» hinüber<sup>2</sup>. Leben und Dichtung, Glück und Freude haucht jeder weitere Vers, der der künftigen Gattin bezauberndes Wesen und Schönheit feiert. Voll süßen Trostes fließen die munteren Zeilen fort:

«Und du o edle Braut verlass ja nicht mit weynen,  
Das Landt so dich geboren, dein Vaterlandt, die Deinen:  
Es ist nicht Klagens wehrt: du kamst in dessen Handt,  
An dem du finden wirst mehr als Vaterlandt:  
Bey ihm ist auch gut sein und hier ist auch gut bleiben:  
Ein Baum wil oft daheimb nicht grünen und bekleiden;  
Doch wenn der Gärtner ihn in frembden Boden setzt,  
So bringt er schöne Frucht, die alle Welt ersetzt».

In diesem Gedicht klingt das Sichhineinversetzen in den Zustand derer, deren Familienerlebnisse er verherrlichen wollte. Da sind nicht nur Worte vom Liebeswerben und künftigem häuslichen Glück, in welchen das einzelne Geschehen an die ewige Vorsehung anknüpft, sondern auch die aus eigener Anschauung und Erfah-

<sup>1</sup> Über *Christophorus Arciszewski* und seine Taten erschienen drei Werke: Rychliński J. B. *Przygody Krzysztofa Arciszewskiego*, Gdynia 1957. Rusinek Michał: *Wódz Wygnaniec. O Krzysztofie Arciszewskim i jego czasach*, Warszawa 1957. Rusinek M.: *Wiosna Admirala (Powieść o Krzysztofie Arciszewskim)*, Warszawa 1953.

<sup>2</sup> Martin Opitz, *Panegyricus inscriptus honori et memoriae Illustrissimi Domini Raphaelis Comitiss Lesnensis*, Thorunii ex Officina Schnellboltziana. A. 1636.

rung gewonnene Feststellung der Tatsache, dass Polen ihr mit all seinem Reichtum an Kulturgütern eine bessere Heimat bieten werde. Opitz genoss ja als Hofhistoriograph und Dichter in vollem Masse, in aller Frische und Unmittelbarkeit, die heitere Behebbarkeit des Bürgertums und des polnischen Adels und nahm auch an den häuslichen Angelegenheiten seines Bekanntenkreises teil.

In demselben Jahre 1636 verfasste Opitz eine «*Laudatio Funeris Illustrissimi Domini Fabiani Lib. Baronis a Cema Castellani Culmensis ac Praefecti Stumensis*» (Tornii ex officina Schnellboltziana A. 1636). Das auf den Tod des Barons und Kastellans von Kulm (Chełm) und Stadtwalters zu Stuhm (Sztum) verfasste Gedicht schildert die Heldentaten seiner Ahnen und zwar die seines Vorfahren Achacy Cyma bis auf den Verstorbenen, der an dem Siege der Kaiserlichen und Polen am 17. Juni 1629 bei Stuhm über Gustav Adolf teilgenommen hatte<sup>1</sup>. Die Erläuterung des Gedichtes bestätigt uns die zeitgemässen geschichtlichen Ereignisse, die forterzählt wurden. In den einleitenden Prosasätzen erörtert der Dichter seinen Begriff von der Unvergänglichkeit der Menschenwerke, die durch tatkräftige Lebenshaltung und Lebensführung erworben werden. «*Praestantissimum esse, quod nobilissimum est, non heri demum aut ex opinione paucorum ac apud paucos fidem inuerit; sed ab omni aevo, iudicio mortalium Censorio consensu populorum clarissimorum hactenus creditum fuit*». Dem folgt der ererbte Gedanke: alles ist vergänglich, nur der errungene Siegesruhm währt ewig. In weiteren Versen gedenkt Opitz Cemas Freundes, des Gelehrten Albertus Niclasius, dem er ein besonderes Denkmal setzt: «*Is vir Reverendus omni virtute ac eruditione praestans Albertus Niclasius est . . .*» Viele Freunde des dahingegangenen Barons fanden in dieser «*Laudatio funebris*» die ihnen gebührende Erwähnung. Sie alle verband eine wahre Freundschaft und die reformatorischen Ideen, die Förderung der Wissenschaft und Kultur. Einer besonderen Erwähnung erfreute sich in diesem Loblied die Tochter der polnischen Adelsfamilie Katharina Leszczyńska, von der es heisst: «*Assumitur in partem fori rarissimi exempli singularis pudicitiae puella Catharina Illustrissimi Comitiss Lesnensis ac Brestensis Palatini Andreae, cuius virtus*

<sup>1</sup> Czaplński, a.a.O. S. 102, 107, 116, 118, 140, 169–170.

militaris sub Principatu Stephani Regis coepta, maximorum honorum fastigia transcendit, filia ». Diese Familie war ja ein eifriger Anhänger der Reformation. Leszczyński pflegte einen regen kulturellen Gesellschaftsverkehr und huldigte der humanistischen Bewegung. In was für einem Verhältnis Katharina zu Cema und all den Neuerungen stand, bleibt bis jetzt ungeklärt. Aus dem Text und der Geschichte der Adelsfamilie kann man schliessen, dass sie von Jugend auf in Leszno (Lissa) unter dem Einflusse des Rektors und Predigers Comenius (1628) und im Mittelpunkt des polnischen Protestantismus aufgewachsen war. Eben in dieser Zeit, da die Stadt durch die Ansiedlung Böhmischer Brüder, der Juden, Protestanten und der Römisch-Katholischen innerlich zerklüftet war, trat Comenius hier für Verständigung der Kirchen und Ausbreitung des Menschheitsgedankens ein. Seine pädagogischen Gedanken fanden schon zu seinen Lebzeiten in Polen und im Ausland grosse Beachtung. Die Herren Leszczyński öffneten den neuen Ideen wie viele andere ihr Haus und Herz und verschrieben sich ihnen ganz.

Kaum war das Loblied zu Ehren Cemas verklungen, griff der Dichter schon wieder zur Feder, um dem verstorbenen Schirmherrn des Protestantismus in Polen Raphael Leszczyński (1567-1636) einen « Panegyricus » entgegenzubringen. Berühmt war der Verstorbene in ganz Polen; stand er doch als Wojewode von Belz und Kastellen von Wiślica mit dem litauischen Feldmarschall Christoph Radziwill, als Anhänger des Kurfürsten von Brandenburg und Beschützer des Protestantismus, dem Staatskanzler Węzyk zur Seite<sup>1</sup>. Dem jungen religiös-gleichgültigen Könige Wladislaus war Leszczyński ein treuer Rat und unermüdlicher Mittler zwischen ihm und dem Kurfürsten, der sich des gewandten Staatsmannes Bergmann in allen Staatsangelegenheiten und Gesandtschaften beim polnischen Hofe bediente. Der schon seit Jugendzeit für den Staatsdienst bestimmte Leszczyński erhielt eine zeitgemässe Erziehung und stand somit auf der Höhe der Bildung seiner Zeit. So war er seit dem Jahre 1625 Senator und Resident beim Könige Sigismund III. Bei der Thronbesteigung des Königs Wladislaus wurde der Wojewode in den Kriegsrat

<sup>1</sup> *Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna*, Wyd. Guttenberg Bd. 9.

berufen, und im Jahre 1635 vertrat er Polen während der Verhandlungen in Malborg (Marienburg). Leszczyński war ja der Veröffentlichung seiner zwei Werke zufolge, und zwar der « Disputatio Ethica » und « De Beatitudine tam practica quam contemplativa » schon bekannt geworden<sup>1</sup>. Der in schweren Kriegsnoten gereifte Dichter fand im Wojewoden die ihn heimisch anmutende Lebenshaltung, und diese knüpfte feste Bande der Freundschaft und der Menschlichkeit zwischen ihnen. Der Dichter fand während seiner Reise nach Toruń eben bei den Leszczyńskis in Leszno eine herzliche Aufnahme. Hier traf er seine Landsleute, die sich an ihn hielten. Der Erwähnung wert ist der Bürgermeister Johann Preuss, dem Opitz aus Dankbarkeit für die ihm entgegengebrachte Aufnahme ein « Florilegium variorum epigrammatum » widmete. In die Thorner Zeit fällt die Ausgabe der eben übersetzten « Antigone », die Opitz Johannes Christian Schwieger und dem in den Kämpfen mit den Schweden um die Stadt Toruń berühmt gewordenen Gerhard Dönhoff zueignete.

Opitzens « Panegyricus » enthält Leszczyńskis vollständigen Lebenslauf. Der Dichter schildert uns nicht nur seines Freundes Jugendzeit, sondern auch dessen langwierige Studien im Auslande, dessen Reisen und öffentliche Wirksamkeit. Die Untersuchung des Gedichtes erlaubt uns festzustellen, dass Opitz bei der Ausfertigung des Lobliedes persönliche Einzeldokumente und Geschichtsquellen des Długosz und Sarnicki zur Hand haben musste. Opitz verrät selbst diese Tatsache bei der Erwähnung der Bischöfe, Wojewoden und Kastellane, die Leszczyńskis Familie angehörten. Jeder einzelnen angeführten Person widmet der Dichter eine kurze Aufzeichnung, die den Gewährleuten gemäss ist. Das Loblied ist deshalb zur Familienchronik der Leszczyńskis geworden. Der Dichter vermerkte es im Titel: « ad fidem historicam ». Die Widmung des Gedichtes gilt den vier hinterbliebenen Söhnen, in der Opitz sie seines tiefen Beileids versichert: « testande misericordia et doloris suo ».

Als Hofhistoriograph des Königs war Opitz auch mit dem Kronkanzler Thomas Zamoyski aufs engste befreundet. Beide

<sup>1</sup> M. Opitz, *Illustrissimo Celsissimo Domino, Domino Thoma de Zamoscio Comiti in Tarnów. Dedicatio*.



Männer verbanden die Staatsangelegenheiten, die gleichen wissenschaftlichen Fragen, die Kunstanschauungen und die geschichtlichen Begebenheiten, an welchen sie regen Anteil nahmen. In Siebenbürgen schrieb Opitz die «Zlatna» und das unvollendete Werk «Variarum Lectionum Liber, In quo praecipue Sarmatica». Da wurde auch die Freundschaft mit Zamoyski geschlossen, deren untrügliche Beweise er ihm erst nach einem Jahrzehnt geben konnte. Im Jahre 1637 widmete Opitz dem Kunstgönner seine «Sarmatica». Das vom Schriftsteller sorgfältig durchdachte und planmässig verfasste Werk fusst grundsätzlich auf antiken ethnographischen Werken. Man kann das Werk als eine Art von «Germania» für Sarmatien gelten lassen. Zwar fehlt daselbst eine genaue Abgrenzung gegen Skytien und Dazien, doch das Vorhandene legt Zeugnis ab von seinem Verhältnis zum Sarmatenland und von seiner Belesenheit, die er hier offenbart.

Der Erwähnung wert ist das kurze Lobgedicht «Ad Illustrissimum Heroa Thomam Zamoscium», das der Verfasser dem Gönner in diesem Werke entgegenbringt. Voll warmer Gefühle fliessen seine Verse dem Adligen zu, der ihn nach seinem Werte gewürdigt hat, indem er dem Dichter seines Vaters Bildnis zuteil werden liess. Es ist das Geschenk eines edlen Herzens, das den Schriftsteller ausgezeichnet hat. Opitz wünscht dem Kronkanzler alles Gute und Glück, «dass es des Vaters Verdienste auch im Sohne kröne, der sich durch seinen Lebenswandel und Taten die gleiche Schicksalsgunst erworben hat».

«Lamna minor facie, facies exsanguis; at in te  
Spirantem sentit patria tota patrem.  
Sentiat, et felix; tu sospes congrua magni  
Vive patris meritis tempore, vive tuis!»

In der «Dedicatio» äussert der Verfasser den Beweggrund seiner schriftstellerischen Widmungen: «Solenne scriptoribus est, . . . rationem dedicationum suarum illis reddere, quibus ingenii sui monumenta offere audent»<sup>1</sup>. Dem folgt das Selbstgefühl der Geringfügigkeit seines kleinen Gedenkens, das er der erhabenen

<sup>1</sup> Działyński, *Collectanea vitam resque gestas J. Zamoscii illustrantia*, 1861.

und glorreichen Familie Zamoyskis dankbar darzubringen wagt. Martin Opitz erörtert weiter die triftigen Gründe, die ihn eine solche Schrift Thomas Zamoyski zuzueignen bewogen haben. Polen war wiederholt aus den grössten Schwierigkeiten mit Hilfe der Zamoyskis gerettet und befreit worden. Die Zamoyskis pflegten noch obendrein die Wissenschaften und gründeten mitten im Kriegsgewirr eine humanistische Bildungsstätte, die Akademie in Zamość (1594). Der Dichter zeigt seine volle Vertrautheit mit dem Lebensgang und dem Studium seines Gönners, das ihn zur höchsten Stelle des Staatsdienstes vorgebildet hatte und eine politische Laufbahn einschlagen liess. Bewusst der mühevollen Arbeit, den dargelegten Stoff wissenschaftlich zu erschöpfen und dichterisch zu gestalten, entschuldigt sich der Verfasser, falls ihm und seinem Gedächtnis irgend etwas entschwunden ist. Zugleich bittet er den Kronkanzler, die Schrift dem Reichstage vorzulegen. Opitz entrollt uns in eindrucksvollen Bildern ein gutes Stück des Lebens der ersten vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts und enthüllt uns vor allem die heisse Vaterlandsliebe des Helden.

Um den Verdiensten der Familie Zamoyskis in noch vollere Masse gerecht zu werden, widmet er auch dem schon längst verstorbenen Kanzler Johann Zamoyski (1541–1605) ein Lobgedicht. Johann Zamoyski wurde am 1. April 1541 in Skoków (Bistum Kulm) geboren; er studierte die Rechte in Paris, Strassburg, Padua, förderte die Wahl Heinrichs von Valois zum König von Polen, später Stephan Bathory, unter dem er Grosskanzler (1580) und Grosskronfeldherr wurde und die Russen besiegte (1579–1582). Nach dem Tode Bathorys bewirkte er die Wahl Sigismunds III, und als Gegner der Habsburger schlug er deren Heere und nahm Maximilian von Österreich bei Pitschen (Byczyna) gefangen. Im Jahre 1601–2 nahm er am Feldzuge gegen die Schweden teil. Als Förderer der Künste und Wissenschaften stiftete er die schon erwähnte Akademie. Das Loblied brachte dem Dichter eine in Gold geprägte Medaille mit dem Bildnisse des Johann Zamoyski ein. Auch Hugo Grotius schrieb Zamoyski ein Lobgedicht<sup>1</sup>, das ihn als den bekannten Freund der Künste feiert, der Rom und

<sup>1</sup> Mart. Opitii, *Hugonis Grotii in Effigiem Illustrissimi Joh. Zamoscii Magni Pol. Cancellarii in auro expressam a Jos. Scaligero legatam*.

Athen in seinem Vaterlande erstehen liess:

« Sed duce qui posito Roman, qui Cecropis urbem  
Ausus est in media ponere Sarmatia ».

Die weiteren Verse feiern Zamoyskis Heldentum. Ginge es nach seinen unsterblichen Verdiensten um das Reich, so hätte er ein rüstiges ehrwürdiges Greisenalter erlangen müssen. Versagten ihm dies aber die ewigen Gesetze der Dinge, so sollte er vielmehr im Sohne wiedergeboren werden:

« Haec est Zamosci facies: cum libera iura,  
Afferet patriae, non sibi, talis erat,  
Quod si, seu meritis vivit, vixisset annis,  
Aeternas traheret salva senecta moras,  
Nunc cum sancta negent rerum sata renasci,  
In nato melius debuit ille suo ».

Waren Opitzens Darbietungen eine ohne Hehl ausgesprochene Tatsache, so kann man nicht leugnen, dass sie von dauernden Gefühls- und Geschichtswerten durchdrungen sind. Der Hofhistoriograph hat eine eindeutige Gesinnung an den Tag gelegt, die bei allen bekannt war.

Im Jahre 1637 verfasste Opitz in Danzig ein « Propempticon Illustrissimi Celsissimique Principis Boguslai Radziwilli Ducis Birzarum, Dubincorum, Sluciae Kapilli, Sacri Rom. Imperii Principis »<sup>1</sup>. Dem Schriftsteller war eine der ältesten und ausgezeichnetsten litauischen Fürstenfamilien, die der Radziwills, bekannt, deren Besitzungen sich über das Königreich Polen und Litauen erstreckten. Zu den bemerkenswerten Radziwills zählt man den Boguslav, der im Jahre 1657 durch den Kurfürsten von Brandenburg zum Statthalter in Preussen ernannt, sich hier sowohl durch seine Verwaltung als auch durch seine Stiftungen für Universität und Schulen ein bleibendes Andenken erworben hat. Mit Boguslav Badziwill erlosch im Jahre 1669 die Fürstenlinie von Birze und

<sup>1</sup> Mart. Opitz, *Propempticon... Gedanii apud Andream Hunefeldium*, A. 1637. Kalicki Bernard, *Bogusław Radziwill. Koniuszy litewski*. o.O. 1878 und als Ergänzung: *Listy Bogustawa Radziwilla in Przegląd Polski*, R. 12 1877-78. Bd. 4.

Dubinki. Das « Propempticon » ist ein Abschiedsgedicht von 34 Versen. Der Dichter schildert die Verdienste der Radziwills um den Wohlstand in ihren Landgebieten. Boguslav selbst gilt ihm als einer der besten Söhne Polens, dessen anerkannter Taten das Sarmatenland gedenkt:

« Terrae, quas aditu suo beatas  
Reddet Principis illa Radziwill  
Spes dignissima gente patriaque  
Invicta meritis hac illa  
Rerum Sarmatici (fovete) coeli ».

Opitz, dem das wesentliche Gepräge seines Jahrzehnts klar vor Augen stand, wendet sich an das polnische Volk, dem das günstige Schicksal einen tüchtigen, tugendhaften, charakterfesten Mann gegeben hat. In der Sorge um das Vaterland und um die Erhaltung der Freiheitsrechte ist Boguslav immer ein Leitstern gewesen. Der Fürst tritt als Freund und Beschützer der evangelischen « Pietas » und « Prudentia » auf, die er bei seinen Landsleuten und Untergebenen praktisch angewandt zu sehen wünscht. In weiteren Versen erörtert der Dichter die Umstände und drohenden Gefahren, die den Wohlstand des Volkes vollständig zerstören können. Der Dichter selbst hat in vergangenen Jahren den Verfall der Städte, des Handels und Verkehrs, den Zusammenbruch der Landwirtschaft und die Verödung ganzer Landstrecken miterlebt. Da tritt uns Opitzens erprobte Lebensweisheit entgegen.

« Aude ergo, comites tuos inter,  
Ut degat pietas, ut alma recti  
Dux Prudentia, totus allabora ».

Voll Zuversicht endet das Gedicht mit dem Gedanken, dass Radziwill seinen Spätherbst des Lebens ehrwürdig und angemessen zubringen werde der Taten wegen, in denen mehr hohe Wahrheiten liegen als in Büchern:

« Hoc te patria fortiter tuique  
Dimittunt pretio, bonis levantes  
Nobiscum tolerando damna votis  
Principis Juventutis Bono Reip. Nato.  
Testandae devotioni suae  
Perscripsit Martinus Opitius ».



Das Gedicht gibt uns ein recht belebtes buntes Lebensbild; die Verse fließen in einer anmutigen Form dahin. Immer bleibt das Dichten dem Poeten ein Spiel mit wahrhaft ansprechenden Einfällen. Welch freundlicher Hauch weht durch das Ganze!

Der Zeitabschnitt der den Piastenfürsten von Liegnitz und Brieg geleisteten Dienste bis auf seine Stellung als Hofhistoriograph des polnischen Königs beleuchtet einige Tatsachen, die wir nicht beiseite lassen konnten. Nicht in einem Gedicht beklagte Opitz das Elend seiner schlesischen Heimat; in keinem verurteilte er das Schalten und Walten aller Ungerechtigkeit. Sein Hin und Her, sein Briefwechsel mit Banner und den Fürsten, seine Teilnahme am schwedischen Heereszuge nach Böhmen scheint das Ziel verfolgt zu haben, die Stände und besonders die Einwohner des Landes vor allem Kriegsgreuel zu schützen. Mit seinen Schutzherrn zog er nach Polen und blieb hier trotz der erlassenen Begnadigung durch den Kaiser im Prager Frieden (30. Mai 1635) bis zu seinem Tode (20. August 1639). In Danzig verschied der ruhmgekrönte Poet «Der Pindar, der Homer, der Maro» dieser Zeit, wie Fleming ihn nennt.

Opitzens Stellung in dieser Zeit, die vom Dienste der Piastenfürsten bis zur Bekanntschaft mit dem polnischen König Wladislaus IV. führte, weist auf eine innere Entwicklung und Wandlung des Dichters hin. Seine Sorge um die schlesischen Stände, die die Habsburger und Fürsten bedrückten, seine Erd- und Volksverbundenheit als Schlesier hiessen ihn die Rolle eines diplomatischen Eilboten, Geschäftsträgers und Vermittlers annehmen. Es war eine Kampfform und ein Widerspruch zugleich gegen den Kaiser. Sein Aufenthalt am Hofe des polnischen Königs und der Verkehr mit dem polnischen Adel und den polnischen Gelehrten in Danzig bahnte ihm den Weg zum polnischen Volke. Übrigens war Opitz nicht der erste, den der polnische Hof angezogen hatte. Besang man doch des Königs Taten vom Baltischen bis zum Adriatischen Meere, von Holland bis nach Italien. Die Geistesverbundenheit, die in Polen gepflegte Humanitas waren das Bindeglied gewesen; die Zucht und die Haltung des Adels, die Hingabefähigkeit, die Tiefe der Gedanken und die Vaterlandsliebe, der Sinn für alles Grosse lagen den berühmten Männern dieser Zeit nahe.

Seine Gelegenheitsdichtung vom Jahre 1635 bis zu seinem Tode galt der Weichsel, der Naturschönheit und dem Reichtum

der sarmatischen Erde, der Vergangenheit und den glorreichen Siegen des polnischen Königs und seiner Feldherrn. Opitz war mit dem Volke dort, wo die Andacht stattfand, wo des Volkes Schmerz weilte, wo die Liebe anmutig entgegenkam, wo der eigenartige Natursinn und die Freundschaft ihn umschlossen.

ROBERT LIGACZ

## THE AMERICAN NOVELIST AS NON-INTELLECTUAL

## I.

In trying to discover the literary elements that distinguish the American novel from the European, I find myself again and again searching for the identity of my country. By 'identity' I mean an inner image rather than a public picture. A public picture is like a snapshot, never subtle or deep even when it is not false. Jazz, rock'n' roll, the twist, Hollywood, cowboys and Indians, gangsters do indeed reflect a part of the United States but mislead the unwary observer, European and Asian and American, into thinking he has looked into the inner image. Foreigners want to find Americans exotic. Americans are exotic--but rarely in the way most foreigners think. It is frustrating to Americans to be blamed or praised for the wrong reasons.

To be sure, most people think in stereotypes; but it is discouraging that so many educated people take their stereotyped opinions seriously. I have on many occasions met European and Asian intellectuals who reveal, gradually, that they agree with the rather commonplace conviction that Americans are good-natured but naively optimistic, that American culture is after all young and superficial and not yet serious. These intellectuals are incredulous when I assert that in some profound ways America is the oldest country in the world: the oldest because it was the first country, even before this century began, to enter the twentieth century and because the Americans, before anyone else, confronted the industrial, social, and psychological problems of our century. They are incredulous when I maintain that even though it is impossible for an American to become an Italian, a Frenchman, or an Englishman, an American is more likely than anyone else to become a



European. It is a complex fate to be an American because a true American needs to be an heir of the Old World as well as of the New World. Not enough European intellectuals are sufficiently aware of the American philosophical debates (continuous since Colonial times) on pessimism and optimism, on original sin and the new Adam, on progress and degeneration and the cyclical stages of history, on pragmatism and the American metaphysical passion for meaning in life. The glibness of the average European intellectual concerning America (even when he is praising it) is more understandable when we discover Jean-Paul Sartre pronouncing periodically the stereotyped conclusions that one can catch every day in a European café or newspaper. It is more understandable when we remind ourselves how hard it is to discover the identity of a people, of a literature, of a writer, of one's self. Indeed it is so difficult to resolve the enticing paradoxes in the American character that many have stopped probing, and others merely enumerate the paradoxes. I accept neither alternative. However elusive the notion of identity may be, it is reasonable to maintain that a nation, a writer, an individual does have an identity and that it is possible to say something meaningful about an identity.

No nation developed so self-consciously as America; no nation ever pursued its identity so passionately. America was built upon a European dream of a New World, and the colonists almost immediately felt called upon to ask for the songs of the New Zion. The search for identity by "the new race called Americans" (de Crèvecoeur's expression) again and again elicited appeals for "American pens" to express "American sentiments" and to reveal "the American Adam" in the New England Eden and later in the new Garden of the West.

To achieve an identity and to understand it involve two different processes. Indeed, the American identity is still shrouded in the mists of oblique and unconnected insights. It took some time for America to gain an identity. And I am proposing, first, that by and large not until the second half of the nineteenth century did American writers begin to express *with artistic originality* what had been quietly distinctive in the American spirit from the beginning; and second, that the American novelists of the twentieth century have made the American identity clearer than ever before, for Americans and others. Despite the history of declarations of

American literary independence, I believe that only since the end of World War II have Americans themselves been deeply convinced that American literature, in the Twenties, finally has entered headlong into the current of Western literature. And now, upon reflection, one can even trace the course of this current partly back to tributaries discovered by Poe, Hawthorne, Emerson, Whitman, Twain, James.

A nation, a literature, a writer will secretly resist the discovery of identity. Anyone who keeps searching within himself will eventually shudder, or at least want to find something different. More than for writers in earlier ages, the vocation of the great twentieth-century writer is the search for identity: his own identity, the identity of his region and country and age. It is no wonder that Henry James, Gide, Joyce, Moravia, Hemingway resisted their discoveries. Henry James hated and loved the American identity as he hated and loved his vocation of art, wondering at Longfellow's "large, quiet, easy solution". No one has loved and hated and loved the South as much as William Faulkner.

The identity of America is exotic because the American spirit is exotic. This identity is hidden from the casual eye. And that is one reason why one must search for it not only in the life and thought of America but also in its literature, which became distinctive in the nineteenth century and illuminating in the twentieth and which is deeply concerned with the inner life of Americans. Many of the misconceptions and limitations of European and American interpreters of the American spirit, from de Tocqueville to Parrington to the most recent commentators, arise in part from an inability or unwillingness to search long enough and deeply enough into American poetry and the American novel, the two arts that reflect best the inner image of America. To analyze America profoundly, the historian, the philosopher, the sociologist will need not only the tools of their crafts but the quickening insights within American poems and novels. America will yield its secrets to a grasping imagination only.

No one, it seems to me, has yet had the grasping imagination to capture the spirit of America. Indeed, the openness in our national character to even drastic or sudden change makes absolute judgments pretentious and useful judgments incomplete. One reads with profit the interpretations of the United States by European

and American political scientists, historians, sociologists, philosophers and theologians, psychologists and psychiatrists, and cultural anthropologists<sup>1</sup>. Frankly, most of these studies of the American character and behavior are not directly or sufficiently concerned with what I have been referring to as the inner image of America, though the authors almost always think their own discipline gets to the heart of the matter. My conviction is that the major American novelists and poets get closest to the inner image. And even though the insights of the artist are ambiguous and elusive, they are the most illuminating and are worth our struggle to grasp them.

## II.

I have pointed out in another essay what I consider to be the four elements distinguishing the American novel from the European: the absence in America of a *major* tradition of the novel of manners; the original and creative use by Americans of symbolic techniques; a basically 'romantic' rather than 'classical' approach to life and the novel; and the 'non-intellectuality' of the American novel. In this essay, I shall deal only with the last. In offering these four, I am concerned with the distinguishing elements rather than unique ones, with distinctive emphases rather than with entirely new developments, with tolerant generalizations rather than with dogmatic absolutes. These distinguishing elements lead the way directly, I think, to the inner image of America.

America, unlike Europe, has not developed an important tradition of the so-called "novel of ideas" (*roman à thèse, roman d'analyse, roman où l'on discute*); and American novelists in our century are clearly less 'intellectual' than European novelists.

<sup>1</sup> For some studies of the American character from a political point of view, see de Tocqueville, Bryce, Laski, Brogan, Boorstin, Hartz; from a sociological point of view, see Henry Adams and Brooks Adams, Veblen, Parrington, Siegfried, the Lynds (*Middletown*), Wyndham Lewis, Riesman; from a psychological and anthropological point of view, see Margaret Mead, Waldo Frank, D. H. Lawrence, Gorer; from a historical and theological point of view, see Spengler, Toynbee, Niebuhr; from a philosophical point of view, see Santayana, Dewey, Whitehead, Northrop, Charles W. Morris (*Six Ways of Life*); for a vigorous and somewhat eclectic study, see Lerner, *America as a Civilization*.

One of the paradoxes in American culture is that a strong case can be made for each of the following notions: that in the United States there is a notorious tradition of anti-intellectualism<sup>1</sup>; that today American philosophers, sociologists, literary critics and poets are at least as ingeniously intellectual as their European colleagues; and that American novelists, especially in our century, do not use large, philosophical ideas as such and indeed deliberately avoid revealing in their novels that they have read any philosophy or history or even literature. I find it significant that widely read novelists like Hemingway, Steinbeck, Faulkner hide their learning. From the point of view of intellectuality, compare the novels of Hemingway with those of Malraux and Camus, of Steinbeck and Faulkner with those of Gide and Sartre, of Dos Passos and Dreiser with those of Thomas Mann. What is more, Faulkner and Hemingway—unlike most European novelists—were not literary critics or political and philosophical essayists. American novelists are not members of an intellectual *élite*, have no political power, are never culture-heroes. Compare the European novelists, particularly the French. (Novelists like Robert Penn Warren and Lionel Trilling are excellent critics but are not major novelists or characteristically American.)

Unlike the distinctive American novelists, the European novelists of our century have a clear tendency to give their novels an intellectual scope that includes philosophy, theology, religion, science. Such European novelists have put on the novel some new burdens, the heavy intellectual burdens of our century. And the best European novelists have often made artistic use of highly intellectualized ideas in order to carry these new burdens. In general, the American novelists are probably as conscious of and as concerned with these burdens; but their strategy, their literary techniques are different. The American deals with the fundamental problems of our age far more *indirectly* than the Europeans; he relies much less on intellectual generalization and analysis and much more on the indirection of symbols. As I have already suggested, American novelists can successfully use these indirect approaches because they have developed new techniques with symbols.

<sup>1</sup> See, for example, Richard Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life* (New York, 1963).



Much is lost as well as gained by such symbolic indirections. Intellectualized ideas in their novels have enlarged the art as well as the scope of Proust, Joyce, Thomas Mann, Conrad, D. H. Lawrence, Malraux. One should distinguish sharply between what I should call a 'closed analysis' and an 'open analysis' in the novel. For when in a novel one of these European masters 'analyzes' a character or a situation, the novelist does not wish to *enclose* the meanings and to restrict our understanding to the analysis only but rather to beckon us into appreciations of further subtleties going beyond the analysis. It is therefore a limitation in the major American novelists not to have found the artistic means of investing their novels with intellectualized ideas (with the exception of Faulkner and Dreiser, whose 'ideas' are the least important part of their achievements). But one must discern here an American strategy—a strategy involving artistic self-discipline, a determination not to incorporate large ideas until they have been refined in the crucible of art, until they have been made to undergo a "sea change". Once such a sea change is accomplished, the American novelist can "show" his profound ideas without "telling" them. He can be deep without seeming to be at all intellectual.

Basic to my argument about the novel of ideas is a distinction I should like to stipulate between a 'philosophic novel' and a 'treatise novel', the two major kinds of novel of ideas. I prefer *treatise* novel to *thesis* novel (*roman à thèse*) and *problem* novel because the connotations of *treatise* make my distinction clearer. (The "drama of ideas" of course raises most of the issues surrounding the novel of ideas.)

Both the philosophic and treatise novels are concerned with ideas *rather directly related* to some philosophical position, some readily recognized doctrine about society, politics, psychology, religion, art. Some examples are Dostoevsky's *The Possessed* and *The Brothers Karamazov*, Mann's *Der Zauberberg* and *Doktor Faustus* and *Der Tod in Venedig*, Joyce's *Portrait of Artist as a Young Man*, Gide's *Les Faux-Monnayeurs*, Huxley's *Brave New World*, Camus's *La Peste* and, to move back in time, *Candide*, *Rasselas*, the novels of Thomas Love Peacock.

In a treatise novel, the author has a strong tendency to fit his characters and situations to his doctrine, to permit his plot and characters to be caught within the boundaries and impera-

tives of his intellectual thesis. (There is some analogy to programmatic music and didactic literature). A philosophic novel, by contrast, is not Procrustean; the characters and occasions escape the rigidity of a thesis, though touching the doctrine at crucial points. A philosophical novel reveals some of the metaphysical emanations from a doctrine, tries to discover some of the secrets within an idea, secrets hidden from the formal doctrine, rather than to explore it as an intellectual problem. A treatise novel is more concerned with intellectual and psychological formulations, "closed envelopes", and didactic ends. It is often a tale to adorn a moral; the author contrives situations and characters to exemplify pre-conceived, peremptory theses; he has a tendency to hammer his characters and themes flat. A philosophic novel incarnates ideas, makes use of open analyses, seeks to realize some of the inexhaustible nuances and ambiguities of the human heart confronting fundamental issues, often at the expense of formal clarity of doctrine.

For example, Camus's *L'Étranger* (1942) deepens and goes beyond *Le Mythe de Sisyphe* (1942) and escapes the rigid parts of his philosophy of the Absurd. Indeed, *L'Étranger* intuitively moved away from Camus's doctrine of the Absurd in *Le Mythe de Sisyphe* before he himself became conscious of the shift intellectually. In *La Condition humaine*, Malraux the omniscient author and the characters make a host of intellectual comments and analyses, but these reflections in their carefully interwoven contexts actually develop character and theme because Malraux has made the generalizations emotionally as well as philosophically incisive. Proust fills his volumes with characters who develop gradually and sometimes dramatically. Every time, or nearly every time, Marcel the narrator lets us again see familiar characters, he points up shades and contrasting colors that Marcel and we had not quite noticed before. Critics have shown that Marcel's omnipresent analyses by no means exhaust the meanings of Proust's characters and occasions, and future critics will discover even more of the as yet unrealized possibilities in Proust's creations. By contrast, Camus's *La Peste* (1947) is a treatise novel rigidly controlled by his thesis in "Remarque sur la révolte" (1945) and in *L'Homme révolté* (1951), where he develops his thesis fully; and Sartré's novels are mainly treatise novels that only rarely seem

to go beyond and beneath his philosophy of existentialism<sup>1</sup>.

I have no ready and infallible formula for deciding whether a particular novel of ideas is a philosophic or treatise novel. Almost all the treatise novels of the past are entirely forgotten or picked up occasionally as curiosities by critics and as data by historians and sociologists. Without arguing the point here, I should assert that philosophic novels can endure as literature, whereas the treatise novels gradually, inevitably fade away. A few examples may help. I think that *L'Étranger* will be read long after *La Peste* is forgotten; that *Der Tod in Venedig* is a more enduring work on the artist than are *Tonio Kröger* and *Doktor Faustus*; that the reputations of *The Possessed*, *Princess Casamassima*, *The Grapes of Wrath*, and U.S.A. will not be overturned by any of the doctrinaire proletarian novels; that the immortality of picaresque narratives like *Candide* and *Gulliver's Travels* raises no insurmountable problems for my position.

European novelists, critics, and readers are much too quick to judge the artistic value of a novel by its apparent intellectual content. The French, for example, are at times the most perceptive critics of the American novel and at times the most obtuse. French novelists and writers have been ambivalent towards Hemingway, Faulkner, and Dos Passos. In the 1930's and early 1940's, some leading French writers invaded American literature like heirs apparent, praising the Americans buoyantly, indiscriminatingly, and appropriating various techniques developed in the American novel. After absorbing what they needed or wanted, the French novelists rightly moved in their own directions; but then they began to attack some of the very elements that had presumably excited them, to find the American novelists non-intellectual, and to offer the major American revolution in sensibility and in style only the passing tribute of an oracular pronouncement.

Jean-Paul Sartre, for example, in 1945 pronounced enthusiastically and unequivocally upon the technical achievements of the American novelists, their sincerity, and their influence upon the

<sup>1</sup> For a close analysis of the problems raised in this paragraph, see Harry R. Garvin, "Camus and the American Novel", in *Comparative Literature*, VIII (Summer 1956), 194-204.

French. But in *Qu'est-ce que la littérature* (1948), he approached the American writers like a collectivistic *idéologue* in the Cold War. Albert Camus, in *L'Étranger* (1942) used finely some of Hemingway's techniques, but by the time he formulated his aesthetic and metaphysical positions in *L'Homme révolté* (1951), he had found the American novel guilty of crude realism. The French are not used to American mentors; neither are the Italians, the English, and the Germans.

Indeed, one of the most common attacks—by European and certain diehard American critics—on the major American novelists of this century is that they are guilty of a crude, degraded realism in which daily reality is described photographically and mechanically, whereas a true realism is a creative fusing of "reality" (or "actuality") and man's ideal delineations and transformations of that reality. In this criticism, the American novelists stand accused of reducing man to crude elementals and external appearances and casual or violent actions, their assumption being that man can be defined completely by his daily automatisms. The American writer thereby does not analyze human passion fully and does not explain fundamental psychological motives. The American novel and *A la recherche du temps perdu* are thus at the opposite poles. The American way, according to the above critics, is to level everything out. All the characters in American novels feel immediate sensations but are without a memory and an understanding of their past and future; they soon become interchangeable. Proust, such critics would say, unites the immediate sensation with the memory of the past; he gives form to the inner as well as the outer reality. The American novel logically ends by taking for its unique subject the "innocent," the supposedly average man presented from a pathological point of view. The Americans are thereby guilty of an excessive immersion in sensation and of an awesome deficiency of spirit. Thus even today a large number of European critics and novelists echo some of the obtuse and quaint criticism of Hemingway and Faulkner by American sociological critics of the 1930's.

Such views of the American novel and of transfiguration in art indicate that Europeans, by and large, still are unsure of the literary reasons why the American novel has had so exciting an impact on the European novel and mind despite its limitations in



content, in intellectual perspective, in artistic scope. Surely not every significant and bountiful movement in the arts need exaltedly become Promethean; the realms of reality and art are capacious. In the twentieth century, Hemingway especially has told us and has shown us that a writer may deliberately limit his world and, knowing deeply a particular reality, can reveal that reality in its fourth and fifth dimensions and thereby can create a kind of microcosm suggesting insights into the broader realities. With such self-imposed limits, an American novelist, even without a formal doctrine, could show profound things, could illuminate even without philosophical *speculations*. Such an approach might preclude the achieving of a major tragic art or a full philosophy of life, but it made possible—for Hemingway, for Camus in *L'Étranger*, and for others—a limited tragic sense manifested in an unpretentious and fine art. Jake Barnes and Pedro Romero and even Meursault in *L'Étranger*, did not affirm man in his major spiritual triumphs over man's fate; but they found it possible honestly to affirm the slender virtues they had roughly extracted from the flux of existence. The major American novelists knew, artistically speaking, only the limited spiritual triumphs they had discovered possible to twentieth-century men caught in a formless flux whose traditional havens, with their well-known markings, turn out to be mirages. They wrote about the people and the themes they felt they could render artistically, and they developed techniques capable of expressing a new and significant sense of reality. They left to other writers the grand themes, the heroic visions of mankind. For the artist, profound intellectual conceptions are not enough. Hemingway waspishly announced that "all bad writers are in love with the epic."

It is wrong to conclude that the main American novelists were crude realists with a degraded view of man. It is the characters who are primitives, not their creators. These creators are not innocent any more than Blake and Schubert are really innocent and childish in their songs of innocence and childhood. These American writers are observers and critics of their age, not apologists; they are explorers of what I should like to call "the ethics of total sincerity." And when Hemingway made explicit the spiritual triumph of his ancient mariner in *The Old Man and the Sea*, he did not surprise those readers who had already understood that

Pedro Romero and Francis Macomber suggest the possibility of intermittent triumph over the world and one's self. Nor was the general theme of Faulkner's Nobel Prize speech surprising to those who had been aware of the limited but honest affirmations in *The Bear* and *Light in August* and even *The Sound and the Fury*. Beneath the toughness of the American novelists lies a questioning but rigorous idealism. The American novel has bridged the old and long gap between primitivism and tragedy.

But even the Americans sometimes unlearn the lesson they had once made available to Camus, Moravia and other Europeans: that a writer must cast aside, whether primly or desiringly, the temptation of his own philosophic conceptions that he cannot as yet realize in a major tragic art. Lacking this kind of humility, the artist will soon strain, will substitute rhetoric for the imagination and an intellectual for an artistic sense of tragedy. Such straining is especially obvious in Faulkner's *A Fable* and in the vulgar rhetoric of his Nobel Prize speech. It is often apparent in *For Whom the Bell Tolls*, which is much richer in its "ideas" and in its social and moral conceptions than *The Sun Also Rises* and *A Farewell to Arms* but is nonetheless inferior to them in artistic achievement, and apparent also in the Christ image superimposed upon Santiago in *The Old Man and the Sea*.

Surely Camus and other European novelists are right in borrowing from the American novel like monarchs and discarding its influence at will. But the lesson taught by the American novel remains—for Europeans and Americans. For all highly intellectual authors, the treatise novel is always a danger. Our age needs novels of ideas, not treatises in fiction. At their best, the intellectual European novelists characteristically offer us not treatise novels but philosophic novels. And the "non-intellectual" Americans also offer us, in their distinctive way, profound novels.

HARRY R. GARVIN

PROBLEMI E ASPETTI DEL *PERKIN WARBECK*

In un bell'articolo intitolato *The Mystery of « Perkin Warbeck »*, Alfred Harbage<sup>1</sup> dava pochi anni or sono voce a quel senso di perplessità e meraviglia che inevitabilmente coglie chi dalla lettura delle altre tragedie di John Ford passi a quella, tanto diversa, del *Perkin Warbeck*<sup>2</sup>. Il mistero cui allude il titolo dell'articolo si riferisce alla genesi dell'opera, e il critico americano si domanda se non sia lecito pensare che alla stesura del *Perkin Warbeck* desse un valido contributo Thomas Dekker, di cui si sa con certezza che in molte occasioni collaborò col Ford. Un'ipotesi, la sua, avanzata con debita cautela e in via congetturale, e indubbiamente ricca di interesse; sebbene si debba subito obiettare che sarebbe stato forse più esatto prospettarla come soluzione di tutt'al più una parte del complesso mistero che circonda il *Perkin Warbeck*. Poiché l'enigma – a mio avviso – non è unicamente costituito dall'inconsueta perfezione strutturale dell'opera, e nemmeno dall'affacciarsi qui, con grande evidenza, di un tema che è proprio del teatro del Dekker, che sono gli elementi su cui si fissa l'attenzione di A. Harbage; ma si estende alla difficoltà di stabilire con un minimo di certezza quale fosse il pensiero *vero* del Ford rispetto al protagonista, e specialmente a che cosa si riferisca l'ambiguo sottotitolo della tragedia: *A Strange Truth*. Tanto più che nel prologo l'autore insiste sull'autenticità dei fatti in essa rappresentati, specificando che la sua è: « A history of noble mention, known—Famous and

---

<sup>1</sup> A. Harbage, *The Mystery of « Perkin Warbeck »*, (in *Studies in English Renaissance Drama*), Peter Owen and Vision Press, London 1959.

<sup>2</sup> John Ford, *The Chronicle History of Perkin Warbeck. A Strange Truth. Acted (sometimes) by the Queenes Majesties Servants at the Phoenix in Drury Lane. Fide Honor. 1634.*



true»; e conclude spiegando: «On these two rests the fate—Of worthy expectation: truth and state». La perplessità nasce osservando come il Ford si allontani deliberatamente, invece, nell'ultimo atto della tragedia, dalla versione dei fatti data dalla storia; mentre non può, d'altra parte, sfuggire al lettore che per lo meno tre sono le circostanze molto strane presentate dalla vicenda: strana la tragica caparbia con cui Warbeck insiste fino all'ultimo nella sua versione dei fatti; stranissima l'eventualità della sopravvivenza di uno dei due giovani Principi notoriamente assassinati nella Torre di Londra; e non meno strana — incredibile, anzi, date le circostanze — la prova di fedeltà coniugale nobilmente data dalla moglie del protagonista. Ed è appunto alla soluzione di tali problemi che intendo dedicare questo studio; ma non senza prendere in debita considerazione l'altro — quello di Alfred Harbage —, tanto più che non pochi sono i nessi che intercorrono fra essi tutti.

Per dare una certa validità alla sua ipotesi, lo studioso americano fa innanzitutto osservare che non esistono elementi tali da permetterci di stabilire che la stesura di quell'opera ne precedesse di poco la pubblicazione, e che nulla vieta, anzi, di portarla di alcuni anni più indietro, per collocarla, magari, fra il 1621 e il 1624, che è il periodo in cui i due drammaturghi collaborarono fra loro ed insieme ad altri per un certo numero di lavori teatrali. A. Harbage avanza, inoltre, arditamente l'ipotesi che nel 1634 il Ford, in quel passo della sua dedica della tragedia a William Cavendish Earl of Newcastle in cui spiega di essere stato per essa «enlightened by a late both learned and honourable pen», non intendesse alludere — come si è finora ritenuto — alla *History of the Reign of King Henry VII* di Francis Bacon, che è la sua fonte più diretta, ma al contributo che gli sarebbe stato a suo tempo dato dal Dekker, la cui morte risaliva al 1632. E così, sempre a giudizio dello studioso americano, una volta ammessa la possibilità della collaborazione del Dekker, non dovrebbe più far meraviglia la perfezione della struttura del *Perkin Warbeck*, — tanto dissimile in questo dalle altre opere del Ford; e nemmeno la presenza di quanto potrebbe ravvisarsi di estraneo all'arte e al teatro di quest'ultimo nella delineazione della personalità e della vicenda di Katherine Gordon. «Both Dekker and Ford», fa osservare A. Harbage, «have portrayed independently a number of wives victimized by their marriages, but here the similarity ends. In no play

of Dekker is the suffering of these wives, or the suffering of anyone, invested with an appeal per se. In the case of the Lady Katherine the stress is not upon gentle resignation to impotence and misfortune, but upon the assertion of the principle of fidelity. Thus she is nearer kin to Dekker's Bellafront than to Ford's Calantha»<sup>1</sup>.

A sostegno della sua congettura, A. Harbage ci invita quindi a non dimenticare quanto è difficile stabilire con certezza la paternità di molte opere del teatro elisabettiano, a causa della frammentarietà dei dati di cui disponiamo, dell'imprecisione dei documenti a noi pervenuti, e di quella — vorrei a mia volta aggiungere — dei tipografi che ne curarono la pubblicazione; e tenuto anche presente che, molto spesso, il nome dell'autore non figurava sul frontespizio dell'opera. Il che è appunto quanto si verifica nel *Perkin Warbeck*, in cui il nome del Ford si legge unicamente in calce alla dedica al Conte di Newcastle, mentre sul frontespizio lo troviamo anagrammato in quel pseudonimo di cui egli sempre si valse a partire da un determinato momento: «Fide Honor».

A. Harbage fa inoltre notare che in un elenco di opere manoscritte del tempo ne troviamo ricordata una — a noi non pervenuta — del Dekker, il cui titolo — *Believe it is so and it is so* — potrebbe essere stato quello iniziale del *Perkin Warbeck*, o potrebbe comunque incoraggiare a pensare che si riferisse ad una vicenda analoga a quella della tragedia del Ford<sup>2</sup>. E questo mi sembrerebbe un valido argomento a suffragio della tesi della collaborazione, sempre purché vogliamo ammettere, però, che, come alcuni ritengono, fosse veramente intenzione del drammaturgo presentare nulla più che un caso di autosuggestione allorché andò tratteggiando la figura di Perkin Warbeck.

Indubbiamente ingegnosa e ricca di interesse l'ipotesi di A. Harbage, benché demolita in partenza — a me pare — dal fatto che dal contesto stesso del *Perkin Warbeck*, osservato alla luce dell'intera panoramica fordiana, emergono elementi che, oltre a rendere impensabile il volerne arretrare di molti anni la stesura, potrebbero aiutarci a spiegare in modo meno macchinoso il pensiero del Poeta rispetto alla figura di Katherine Gordon.

<sup>1</sup> A. Harbage, op. cit., p. 140.

<sup>2</sup> Idem, p. 131.

Non dovrebbe essere eccessivamente difficile intanto stabilire, in base agli elementi di cui disponiamo, che il *Perkin Warbeck* non solo non fu una delle prime opere drammatiche scritte dal Poeta — come dovrebbe concludersi se accettassimo quanto suggerisce A. Harbage —, ma che le spetta invece il quarto posto tra le tragedie propriamente dette. Un primo indizio, a carattere — diremo così — esteriore, lo ricaviamo dalla bibliografia delle opere teatrali del Ford, dove troviamo unicamente la data della loro pubblicazione, ma dal cui esame siamo istintivamente portati a suddividerle in due gruppi se osserviamo che manca totalmente il nome dell'autore sul frontespizio di *The Lovers Melancholy* (1629), *'Tis Pity She's a Whore* (1633) e *Loves Sacrifice* (1633); mentre esso è indicato mediante l'anagramma « Fide Honor » in *The Broken Heart* (1633), *Perkin Warbeck* (1634), *The Fancies Chaste and Noble* (1638) e *The Ladies Triall* (1639), di cui le ultime due vengono per consenso pressoché unanime collocate fra le ultime composte dal Ford, posto che la prima offre prova di una sminuita sensibilità artistica da parte dell'autore, mentre si è propensi a ravvisare un suo senso di stanchezza nell'andamento rilassato e nella scarsa tensione psicologica dell'altra.

Riguardo al primo gruppo, il presentarsi in tono meno violento e in tinte un pó sbiadite in *Loves Sacrifice* di alcune scene ed atteggiamenti chiaramente ricalcati da *'Tis Pity* dovrebbe autorizzarci ad assegnare alla stesura di quella tragedia una data immediatamente posteriore a quella degli incestuosi amori di Giovanni ed Annabella. Laddove, la ben più solida struttura del *Broken Heart* e, a maggior ragione, quella del *Perkin Warbeck* ci dicono che le due opere appartengono ad una fase più progredita della esperienza e dell'arte del drammaturgo: una in cui questi, fra l'altro, ripudia deliberatamente gli elementi comici e farseschi che, da lui maldestramente introdotti, agiscono negativamente sull'effetto globale di *'Tis Pity* e *Loves Sacrifice*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> « ... no expectation here—Of apish laughter, or of some jeer—At place or persons; no pretended clause—Of jests fit for a brothel courts applause—From vulgar admiration », si legge nel prologo di *The Broken Heart*. E in quello di *Perkin Warbeck*: « ... nor is here—Unnecessary mirth forced to endear—A multitude ».

La conferma di queste mie deduzioni potrebbe ravvisarsi — come andrò spiegando — nel logico graduale evolversi, nell'ordine da me indicato, del tema della fedeltà coniugale, che è in un certo qual modo, sia pure in forma negativa, implicito in ciascuna delle quattro tragedie, ma ogni volta studiato sotto un diverso aspetto dal drammaturgo, e sempre sostenuto dalle due immancabili componenti dell'arte fordiana: da quella « perseverance in action » e « sufferance in perseverance » di cui egli stesso parla in *A Line of Life*<sup>1</sup>.

Esula dai fini di questo studio stabilire entro quale misura agissero sull'arte del Ford la *Anatomy of Melancholy* e il favore che incontrarono negli ambienti di Corte le cosiddette teorie neoplatoniche introdotte, al suo giungere dalla Francia, dalla giovane sposa di Carlo I<sup>2</sup>. All'opera del Burton il Poeta allude molto esplicitamente in *The Lovers Melancholy*; mentre, se è vero che gli argomenti da lui svolti in *'Tis Pity*, in *Loves Sacrifice* e in *The Fancies Chaste and Noble* presentano notevoli affinità con quelli discussi alla Corte di Henrietta Maria, non si deve nemmeno dimenticare che anticipazioni di quei temi si possono già ravvisare in alcuni suoi versi giovanili: in *Fames Memorial*<sup>3</sup> e in *Honour Triumphant*<sup>4</sup> che risalgono al 1606. Allo stesso modo che di un altro lato della personalità del Ford — di quella che affonda le sue radici nell'antica borghesia puritaneggiante del tempo — offrono un

<sup>1</sup> « Action, perseverance in action, sufferance in perseverance, are the three golden links that furnish up the richest chain wherewith a good man can be adorned », scriveva lo stesso Ford in *A Line of Life* (1620).

<sup>2</sup> Sull'influsso della regina Henrietta Maria insiste G. F. Sensabaugh nel terzo capitolo di *The Tragic Muse of John Ford* (Stanford University Press, California 1944).

<sup>3</sup> *Fames Memorial, or the Earl of Devonshire Deceased: With his honourable life, peaceful end, and solemn funeral* (1606). Con questi versi il giovane Poeta celebrava i colpevoli amori di Penelope Rich, moglie di Lord Rich, e Charles Mountjoy Earl of Devonshire.

<sup>4</sup> *Honour Triumphant. Or the Peeres Challenge, by Arms defensible, at Tilt, Turney, and Barriers. In Honour of all fair Ladies, and in defence of these four positions following. 1. Knights in Ladies service have no free will. 2. Beauty is the maintainer of valour. 3. Fair Lady was never False. 4. Perfect Lovers are only wise. Maintained by Arguments. Also the King of Denmarkes Welcome into England* (1606).



chiaro indizio, come fa giustamente notare il Leech<sup>1</sup>, i versi turgidamente saturi di religiosità del *Christes Bloody Sweat*<sup>2</sup> del 1613 e il *Sir Thomas Overburyes Ghost*<sup>3</sup> del 1615, in cui il Nostro tesse l'elogio di Thomas Overbury, che Lady Essex aveva fatto assassinare nella Torre di Londra, per averne egli denunciata la vita scandalosa<sup>4</sup>. Così come un'altra componente della sua poliedrica figura di uomo del Seicento ci viene indicata da due opuscoli in prosa – *The Golden Mean*<sup>5</sup> del 1613 e *A Line of Life*<sup>6</sup> del 1620 – che ci dicono che fin da quegli anni giovanili l'attenzione del Poeta doveva essersi polarizzata verso i vari modi in cui l'uomo può dar prova di stoicismo. Quello stesso stoicismo, o « resolution » che dir si voglia, – si badi bene – su cui sono imperniate le tragedie del Chapman, il cui esempio dovette servire d'incitamento al Ford, se si pensa che egli incluse Charles Duca di Biron fra gli uomini grandi ma imperfetti da lui ricordati in *A Line of Life*. È nel dar prova di forza d'animo che si distinguono infatti gli eroi del Ford: benché per alcuni tale virtù, che è apportatrice di serenità se impiegata nel superamento delle passioni, si risolva invece in fonte di turbamento, vergogna e dolore, stante che – al pari dell'uomo naturale di Chapman il quale, essendo privo della conoscenza di Dio, manca della vera cultura – essi non se ne valgono per contenere le loro azioni

in the narrow way  
To God and goodness, and there force their stay  
As in charmed circles<sup>7</sup>;

<sup>1</sup> Clifford Leech, *John Ford and the Drama of His Time*, Chatto and Windus 1957, p. 23.

<sup>2</sup> *Christes Bloody Sweat, or the Son of God in his Agony*, by I. F. (1613).

<sup>3</sup> « A book called, *Sir Thomas Overburyes Ghost containing the history of his life and untimely death*, by John Ford gent ». L'opera fu registrata nello Stationers' Register il 25 novembre 1615, ma non è a noi pervenuta. Esistono invece i « Commendatory verses in *Sir Thomas Overbury His Wife* » (1616).

<sup>4</sup> Giova ricordare che l'Overbury fu, fra l'altro, autore di una poesia intitolata *A Wife*, in cui trovansi elencate le virtù essenziali di una buona moglie.

<sup>5</sup> *The Golden Mean. Lately written, as occasion served, to a great Lord. Discoursing the Nobleness of Perfect Virtue in extreames* (1613).

<sup>6</sup> *A Line of Life. Pointing at the Immortalitie of a Virtuous Name* (1620).

<sup>7</sup> George Chapman, *Poems*, ed. by B. P. Bartlett. New York, 1941.

non se ne valgono, insomma, per espellere dal loro io, come scrive ancora il Chapman,

the excess  
Of humours, perturbations and affects  
Which nature, without art, no more ejects  
Than without tools a naked artizan  
Can, in rude stone, cut the image of man<sup>1</sup>.

Alla « resolution », affiancata ad un amore peccaminoso, ove non addirittura incestuoso, e inconciliabile quindi con la virtù e con la fedeltà coniugale, è affidata una parte dominante nello svolgimento di *'Tis Pity* e *Loves Sacrifice*, ove essa vale solo a rendere più travolgente lo scatenarsi delle passioni al di sopra di un qualsiasi controllo esercitato dall'etica o dalla religione; né di minor rilievo è la funzione da essa svolta in *The Broken Heart* e in *Perkin Warbeck*, con la differenza, però, che essendovi questa volta armonia fra amore e morale, lo spirito di Penthea e quello di Katherine ne risultano sublimati ed arricchiti. Ed è appunto in questo che ritengo di poter ravvisare la conferma della mia convinzione che la stesura del *Perkin Warbeck* non poté avvenire prima di quella delle altre tre tragedie: nel graduale trapasso dall'impetuosa e sterile passione che tutto e tutti travolge in *'Tis Pity*, fino alla generosità di quella che governa lo spirito della compagna di Warbeck. Un trapasso di cui seguiamo le fasi attraverso la storia di Giovanni e Annabella, che sono due amorali; quella di Bianca e Fernando, che vediamo se non altro inibiti ed angosciati per il fatto che il Duca è marito dell'una e amico dell'altro; quella di Penthea combattuta fra la santità del vincolo matrimoniale e la convinzione della sua colpevolezza nel concedersi al marito, mentre il suo amore e tutto il suo essere appartengono di diritto ad Orgilo, di cui era stata la sposa promessa; e quella infine che culmina nella sublime devozione di Katherine Gordon, la quale proclama il suo diritto a condividere la sorte del marito che è stato messo alla berlina, esposto, stretto nei ceppi, agli insulti e al dileggio della plebaglia.

O, my loved Lord,

<sup>1</sup> George Chapman, *The Tears of Peace*, 1609.

ella esclama,

can any scorn be yours  
In which I have no interest.—Some kind hand  
Lend me assistance, that I may partake  
The infliction of this penance<sup>1</sup>.

E redarguisce il Conte di Oxford, il quale vorrebbe farla allontanare da quel luogo, facendo appello alla santità del vincolo matrimoniale che, nella buona e nella cattiva sorte, la lega al marito. «You abuse us», gli dice,

For when the holy churchman joined our hands  
Our vows were real then; the ceremony  
Was not in apparition but in act.

E prosegue, quindi, rivolta al marito:

Be what these people term thee, I am certain  
Thou art my husband, no divorce in Heaven  
Has been sued between us; 'tis injustice  
For any earthly power to divide us.  
Or we will live, or let us die together<sup>2</sup>.

Aggiungerò che il quadro del reciproco affetto e della fiducia che regolano i rapporti di Auria e della giovane moglie Spinella in *The Ladies Trial* nulla aggiunge a quanto il Ford ha saputo dire per bocca di Katherine Gordon; così come nulla più che un'eco del pensiero di quest'ultima rispetto alla santità del matrimonio può sentirsi nell'accorato rimprovero di Flavia al marito che l'ha ceduta in moglie al Signore di Camerino, in *The Fancies Chaste and Noble*. Un rimprovero che stabilisce, questa volta, un nesso molto evidente con la situazione delineata dal Dekker in *The Honest Whore, Part II*, quando Bellafront si ribella al marito che vorrebbe nuovamente spingerla a prostituirsi. Dice quindi Flavia:

Thou art unworthy of the name of man.  
Those holy vows, which we, by bond of faith  
Recorded in the register of truth,  
Were kept by me unbroken; no assaults  
Of gifts, of courtship, from the great and wanton,

<sup>1</sup> *Perkin Warbeck*, Atto V, sc. 3.

<sup>2</sup> Idem.

No threats, nor sense of poverty, to which  
Thy riots had betrayed me, could betray  
My warrantable thoughts to impure folly.  
Why wouldst thou force me miserable?<sup>1</sup>

Con Katherine, dunque, il Poeta aveva evidentemente espresso le sue intime convinzioni circa l'amore e la fedeltà coniugale; e giustamente il Leech, in aperta polemica con tanti assurdi discorsi intorno alla presunta amoralità del Ford, scrive che questi aveva «a high ideal of human conduct, a reverence for love and fidelity and the relation of man and woman in true marriage»<sup>2</sup>.

Quanto finora detto dovrebbe permettere di concludere — a me pare — che non è necessario ricorrere, come fa A. Harbage a un'ipotetica e improbabile collaborazione del Ford col Dekker, nel caso del *Perkin Warbeck*, per spiegare la genesi di un'eroina come Katherine Gordon, mediante la quale il drammaturgo volle insistere, «not upon gentle resignation to impotence and misfortune, but upon the assertion of the principle of fidelity»<sup>3</sup>. Mentre è logico pensare che il debito del Ford rispetto all'altro non vada, in questo, oltre l'indicazione giuntagli attraverso la figura di Jane, in *The Shoemaker's Holiday*, e ancor più quella di Bellafront in *The Honest Whore*, circa le possibilità drammatiche inerenti al tema della fedeltà coniugale.

«*Perkin Warbeck* is little read», scriveva T. S. Eliot nel 1932, «and does not contain any lines and passages such as those which remain in the memory after reading the other plays; but it is unquestionably Ford's highest achievement, and it is one of the very best historical plays outside of the works of Shakespeare in the whole of the Elizabethan and Jacobean drama»; e più avanti dichiarava che l'opera è «almost flawless»<sup>4</sup>. Ugualmente giudizio pronunciava a distanza d'anni C. V. Wedgwood, a sua volta affermando che, «in this play, unaccountably neglected by modern producers, there is scarcely a false note»<sup>5</sup>. Mentre da un altro suo scritto

<sup>1</sup> *The Francies Chaste and Noble*, Atto II, sc. 1.

<sup>2</sup> Clifford Leech, op. cit., p. 122.

<sup>3</sup> Cf. p. 3.

<sup>4</sup> T. S. Eliot, *John Ford*, 1932. Sta in *Selected Essays* by T. S. Eliot, 1951, pp. 200-201.

<sup>5</sup> C. V. Wedgwood, *Seventeenth Century Literature*, O.U.P., 1950, p. 44.



apprendiamo in che cosa ai suoi occhi consista l'eccellenza di questa opera, là dove dichiara che si tratta della « best constructed and the most ably sustained play that he ever wrote »<sup>1</sup>. Ed effettivamente nel *Perkin Warbeck* la lineare sobrietà dell'intreccio, che è svolto con esemplare senso di equilibrio e senza una sola incertezza, è una qualità talmente rimarchevole, che ai meno disposti ad apprezzare le altre doti caratteristiche del drammaturgo<sup>2</sup> la lettura di questa opera procura, invece, lo stesso tipo di godimento che si ricava dalla linea melodica di un Bach o di un Vivaldi, e dalla sobria eleganza dei monumenti dell'arte classica. Questo è il motivo per cui la tragedia occupa un posto d'eccezione non solo nella produzione drammatica del Ford, ma nell'intera panoramica del teatro inglese del Seicento: per quella sua « mysteriously firm texture » di cui parla A. Harbage<sup>3</sup>, il quale trae da ciò un altro motivo per volerne ascrivere la paternità al Dekker, il quale, in effetti, fu forse l'unico dei successori dello Shakespeare a saper tenere, in questo, conto dell'esempio del gran maestro. Ma il Ford – ed è cosa troppo ovvia perché io voglia insistervi – dovette anche lui di necessità porsi alla scuola dello Shakespeare, allorché prese a scrivere una « chronicle play » con cui avrebbe colmato il vuoto rimasto nelle « history plays » fra la storia del regno di Riccardo III e quello di Enrico VIII. Ed è evidente che dallo Shakespeare delle migliori « history plays », per un verso, e da quello dell'ultimo periodo – quello di *Henry VIII* e *The Tempest* – per un altro, egli apprese il segreto per i molti accorgimenti che vediamo da lui con tanta naturalezza impiegati nel *Perkin Warbeck*: manipolando accortamente per i suoi scopi la storia, comprimendo in un minimo di tempo gli avvenimenti, riducendo ugualmente al minimo il numero dei personaggi, rinunciando agli intrecci secondari, rinunciando a tutto ciò che non è veramente essenziale allo svolgimento dell'azione, e in tal modo conferendo alla tragedia un'ammirevole

<sup>1</sup> C. V. Wedgewood, *John Ford*, Penguin «New Writing», N° 38, p. 99.

<sup>2</sup> « Like *Edward II* in the series of Marlowe's Plays, it [*Perkin Warbeck*] is likely to please best those who least appreciate the author's individual flavour », scrive Una Ellis-Fermor in *The Jacobean Drama. An Interpretation*, 1953. Cap. XII.

<sup>3</sup> A. Harbage, op. cit., p. 141.

e veramente rara unità drammatica. Poiché l'opera crea fra l'altro l'illusione di un rapido succedersi di avvenimenti, di un qualcosa che debba essersi concluso tutt'al più in un paio di mesi, mentre in realtà i fatti rievocati nella tragedia si svolsero nel corso di quattro anni, dall'arrivo di Perkin Warbeck alla Corte scozzese, che dovrebbe essere avvenuto nel novembre del 1495 a quando il giovane fu impiccato a Tyburn il 16 novembre 1499.

Un altro motivo della ben diversa organicità del *Perkin Warbeck* rispetto alle tre precedenti tragedie del Ford potrebbe anche ravvisarsi nel fatto che in queste il Poeta si era proposto di presentare situazioni da lui in massima parte inventate<sup>1</sup>, ciascuna probabilmente intesa ad illustrare un diverso modo di manifestarsi della forza d'animo; laddove qui il suo compito era di indicare le tappe della carriera di un singolo individuo, la cui storia era stata ripetutamente narrata, nel corso di oltre un secolo, da non meno di cinque storici a lui indubbiamente noti: Polidoro Virgilio, Edward Hall, Raphael Holinshed, Thomas Gainsford<sup>2</sup> e Francis Bacon. A quest'ultimo, anzi, come si è visto, egli allude molto chiaramente nella dedica dell'opera a William Cavendish<sup>3</sup>. Possiamo anche dire che Hall, Gainsford e Bacone – in particolare modo i due ultimi – furono da lui seguiti talmente da vicino, mentre nella tragedia presentava la sua interpretazione dei fatti, che le scene cui partecipano i due Re e che costituiscono la parte storica propriamente detta, per i primi quattro atti sono da lui fedelmente – spesso addirittura *verbatim* – ricavate dalle sue fonti: esattamente come avviene in *Henry VIII*, dove lo Shakespeare trasferì talvolta di peso materiale ricavato dalle *Chronicles* di Holinshed e

<sup>1</sup> Non si conoscono vere e proprie fonti delle altre tre tragedie. L'unica eccezione, pur mantenendosi le notizie nel vago, potrebbe essere *'Tis Pity She's a Whore*, per cui il Gifford informa: « The groundwork of this dreadful plot is loosely noticed by Bandello; but it appears from a note in the last edition of Beaumont and Fletcher (vol. I, p. 239) that the tale is extant in a small collection of French tales by Rossell; from whom Ford, perhaps, may have borrowed it. Rossell relates the story as having happened in the reign of Henry IV ». (W. Gifford, *Introduction a The Dramatic Works of John Ford*, London 1827).

<sup>2</sup> Thomas Gainsford, *The True and Wonderful History of Perkin Warbeck Proclaiming himself Richard IV*, London 1618.

<sup>3</sup> Cf. p. 2.

dagli *Acts and Monuments* di John Foxe. E ad offrire qualche esempio della serietà delle ricerche evidentemente condotte dal Ford, e dell'impegno con cui andò esaminando le opere degli storici che gli fecero da guida, riporterò a questo punto, sfogliando un po' a caso la tragedia, qualcuno dei moltissimi passi in cui il testo presenta evidenti affinità verbali con le fonti, di cui si potrà allo stesso tempo notare che sono molto spesso ricalcate l'una sull'altra. Per cominciare citerò un passo che riguarda Margherita di Borgogna — la zia della moglie di Enrico VII —, su cui, a torto o a ragione, si voleva far ricadere la responsabilità di molti dei complotti contro il Re e in special modo di avere — diremo così — inventato Lambert Simnel e Perkin Warbeck.

HALL

GAINSFORD

BACON

FORD

She now in her old age, within few years had produced and brought forth two detestable monsters, that is to say Lambert... and the other Perkin Warbeck, And being conceived of these two great babes...

In her old age, contrary to the nature of all births, she had brought forth two such monsters, that is to say Lambert... and now this Peter... And, whereas in the conception of children women were commonly delivered in eight or nine months... she could not be released in eight or nine years.

It is the strangest thing in the world that the Lady Margaret... should now when she is old, at the time when other women give over child-bearing, bring forth two such monsters; being not the births of nine or ten months, but of many years.

In her age... she grows fruitful,—Who in her strength of youth was always barren:—Nor are her births as other mothers' are—At nine or ten months' end: she has been with child—Eight or seven years at least. (Atto I, sc. 1).

Ecco ora un passo relativo alla denuncia da parte di Clifford del tradimento di William Stanley:

HALL

GAINSFORD

BACON

FORD

When he so said, the king was greatly dismayed and grieved that he should be partaker in that grievous offence considering first that he had

When the king heard the name of Sir William Stanley, he started back amazed and in a manner confounded... At last he burst out, what my bosom

The king seemed to be much amazed at the naming of this Lord... to hear a Man... to whom he had committed the trust of his person in making him

Sir William Stanley!—My chamberlain, my counsellor, the love,—The pleasure of my court, my bosom friend—The charge and controlment of my per-

the governance of his chamber and the charge and controlment of all such as were next to his body.

friend? my counsellor? my Chamberlain?... What Sir William Stanley? he has the government of my Chamber, the charge and controlment of all that are next to my person, the love and favour of our Court, and the very keys of our treasury.

his Chamberlain... should be false unto him.

son,—The keys and secrets of my treasury,—The all of all I am! (Atto I, sc. 3).

Il seguente passo si ricollega con la fuga di Warbeck e pochi altri da Taunton alla vigilia della battaglia.

HALL

GAINSFORD

BACON

FORD

And there he and John Heron and other registered themselves as persons privileged.

Where he, John Heron, Thomas a Water and other registered themselves as persons privileged

Where he and divers of his company registered themselves sanctuary men.

Registered—With these few followers for persons privileged. (Atto V sc. 2).

Qui si parla della sconfitta della gente della Cornovaglia.

GAINSFORD

BACON

FORD

The Lord Audley was drawn from Newgate to Tower-hill in a Coat of his own arms painted upon paper reversed and all torn, and there beheaded. Thomas Flammock and Michael Joseph were executed after the order of traitors and their quarters sent into Cornwall for the terrifying of the people.

The Lord Audley was led from Newgate to Tower-hill in a paper coat painted with his own arms; the arms reversed, the coat torn, and he at Tower-hill beheaded. Flammock and the Blacksmith were hanged, drawn and quartered at Tyburn.

Let false Audley—Be drawn upon an hurdle from Newgate—To Tower-hill in his own coat of arms—Painted on paper with the arms reversed,—Defaced and torn; there let him lose his head.—The lawyer and the blacksmith shall be hanged,—Quartered: their quarters into Cornwall sent—Examples to the rest. (Atto III, sc. 1).



L'autore accenna qui indirettamente al motivo che poté indurre Enrico VII a togliere di mezzo il giovane Conte di Warwick.

GAINSFORD

Some report that the principal reason of accelerating his death was a speech of Ferdinando's King of Spain, who should swear that the marriage between Lady Katherine his daughter and Prince Arthur of Wales should never be consummated, as long as any Earl of Warwick lived.

FORD

He hummed out, how that king Ferdinand—Swore that the marriage 'twixt the Lady Katherine—His daughter and the Prince of Wales your son—Should never be consummated as long—As any Earl of Warwick lived in England. (Atto II, sc. 3).

Ed ecco qualcosa del racconto di Perkin Warbeck a Giacomo IV:

BACON

You see ... a Plantagenet who has been carried from the nursery to the sanctuary; from the sanctuary to the direful prison; from the prison to the hand of the cruel tormentor... For the manner of my escape, it is fit it should pass in silence, or at least, in a more secret relation; for that it may concern some alive, and the memory of some that are dead.

FORD

How from our nursery we have been hurried—Unto the sanctuary, from the sanctuary—Forced to the prison, from the prison haled—By cruel hands to the tormentor's fury—Is registered already in the volume—Of all men's tongues.....—As for the manner, first of my escape—Of my conveyance next, of my life since,—The means and persons who were the instruments,—Great sirs, 'tis fit I over-pass in silence;—Reserving the relation to the secrecy—Of your own princely ear, since it concerns—Some great ones living yet, and others dead. (Atto II, sc. 1).

Ma forse ancor più significativi – a mio avviso – per dimostrare quanto meditata fosse la scelta di volta in volta operata dal Ford, potrebbe essere il presentarsi a tratti, in un passo che nel suo insieme gli fu suggerito da un determinato storico, di un qualche particolare di cui deve invece farsi risalire la paternità ad altra fonte, e che il drammaturgo inserì nel contesto, giudicandolo forse drammaticamente efficace, o in vista degli scopi che si era proposto. Si osservino, così, i seguenti versi tratti dalla storia narrata da

Perkin al Sovrano scozzese:

I was conveyed  
With secrecy and speed to Tournay; fostered  
By obscure means, taught to unlearn myself<sup>1</sup>;

ove il « taught to unlearn myself », in verità molto suggestivo, è un particolare che invano cercheremmo nella *History* di Bacone, di cui, com'è stato in precedenza indicato, il Ford fa in questo caso ampio uso; mentre lo si direbbe ricavato da Hall, il quale è l'unico a dire qualcosa del genere, allorché scrive: « So that I thus escaping, by reason of my tender infancy forgot almost myself and knew not well what I was »<sup>2</sup>. Né certo meno indicativo dell'impegno con cui il Ford studiò i particolari dell'opera è il passo del *Perkin Warbeck* in cui Enrico riconosce l'immensità del debito di riconoscenza che lo lega a Stanley, dove si legge:

He, 'twas only he,  
Who, having rescued me in Bosworth-field  
From Richard's bloody sword, snatched from his head  
The kingly crown, and placed it first on mine<sup>3</sup>.

L'interesse risiede nel fatto che degli storici consultati dal Ford, nessuno, compreso Polidoro Virgilio, riferisce che Stanley strappasse via la corona dal capo di Ricardo; si che appare probabile che il Nostro utilizzasse un particolare che poté colpirlo nel *Richard III* dello Shakespeare, dove Stanley si fa avanti con in mano la corona, ed esclama rivolto ad Enrico:

Lo, here, this long usurped royalty  
From the dead temples of this bloody wretch  
Have I pluck'd off, to grace thy brows withal:  
Wear it, enjoy it, and make much of it<sup>4</sup>.

Dopo quanto fin qui esposto, è forse opportuno precisare che la stretta, apparentemente quasi servile aderenza alle fonti di cui ho dato qui alcuni esempi e che, come già detto, essendo fenomeno

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> E. Hall, *The Union of the two noble and illustre families of Lancaster and York*, 1548. Ed. cons. 1809.

<sup>3</sup> *Perkin Warbeck*, Atto I, sc. 3.

<sup>4</sup> W. Shakespeare, *The Life and Death of King Richard III*, Atto V, sc. 5.

costante per la parte storica della tragedia, documenta la cura con cui evidentemente il Ford andò meditando ogni parte, non riuscì ad impedirgli – e di questo parleremo a suo tempo – di utilizzarne liberamente quei dati, quei passi e quegli episodi in vista dei suoi particolari scopi; sì che di lui potrebbe ben scriversi quanto R. A. Foakes fa notare dello Shakespeare, a proposito di *Henry VIII*: «The perspective of the play's action is individual, even though the sources were attentively read, and sometimes meticulously followed»<sup>1</sup>.

A volerli riflettere, è comprensibile che lo Shakespeare, dopo aver completato *Henry V*, non venisse colto dal desiderio di dedicare una « history play » al regno di Enrico VII per celebrare la nuova era apertasi per l'Inghilterra dopo la battaglia di Bosworth. Oltre alla difficoltà di portare sulla scena un sovrano che era stato il nonno di Elisabetta e il capostipite dell'allora ancora regnante dinastia dei Tudor, sarebbe stato a dir poco imbarazzante per chi, come lui, ponendosi sulla scia di Edward Hall, aveva indicato nella battaglia di Bosworth e nel matrimonio dei due eredi delle casate rivali di Lancaster e di York la felice definitiva conclusione di un lungo e nefasto periodo di guerra civile, di eccidi e di crudeltà efferate; sarebbe stato imbarazzante per lui – dicevo – tracciare un quadro degli avvenimenti del regno del primo sovrano Tudor, la cui storia si risolve in una ininterrotta cronaca di complotti, insurrezioni, battaglie, imprigionamenti e condanne a morte. Poiché in realtà la lotta fra le due fazioni si protrasse, sia pure in sordina e a ritmo sempre più rallentato, per quasi tutto il regno di Enrico VII: esattamente fino al 24 marzo 1506 (due anni, quindi, prima della sua morte), allorché il Re poté finalmente liberarsi dell'ultimo rivale, mandando Edmund de la Pole a raggiungere il fratello William nella Torre di Londra, dove questi se ne stava imprigionato sin dal 1502. « Bosworth was not the last battle of the Roses », ha cura di precisare J. D. Mackie<sup>2</sup>; riconoscendo, tuttavia, che se non fu l'ultima battaglia, fu comunque il verdetto decisivo su cui nulla poterono le successive lotte.

<sup>1</sup> R. A. Foakes, *Introduction a Henry VIII*, The Arden Shakespeare, 1956, p. XXXVII.

<sup>2</sup> J. D. Mackie, *The Earlier Tudors. 1845-1558*, Oxford 1952, p. 8.

Il periodo più duro del regno di Enrico VII si ebbe certo nei primi quattordici anni, durante i quali, «the new king was constantly engaged in putting down rebellion, checking conspiracies, and passing laws which made it dangerous as well as difficult to foment local disorder»<sup>1</sup>. I guai ebbero subito inizio con i complotti yorkisti in Irlanda e Scozia, seguiti dalle gesta più o meno clamorose di una serie di impostori che accampavano il loro sacrosanto diritto al trono di Inghilterra, e seguiti ancora dall'insurrezione in Cornovaglia e dall'invasione del nord del Paese da parte dell'esercito scozzese. E con i versi iniziali della tragedia il Ford si preoccupa appunto di far comprendere allo spettatore lo stato d'animo di Enrico VII nel 1496, mostrandolo esasperato dall'affacciarsi sulla scena inglese, dopo undici battagliati anni di regno, di quel nuovo pretendente al trono di Inghilterra: di Perkin Warbeck.

Still to be haunted, still to be pursued,

egli esclama infatti, indignato, rivolgendosi ai suoi nobili,

Still to be frightened with false apparitions,  
Of pageant majesty and new-coined greatness,  
As if we were a mockery king in state,  
Only ordained to lavish sweat and blood,  
In scorn and laughter, to the ghosts of York,  
Is all below our merits.<sup>2</sup>

Né meno imbarazzante sarebbe stato per lo Shakespeare tracciare un profilo approssimativamente fedele della figura di Enrico VII. Difficile immaginare, come scrive argutamente G. M. Trevelyan, in qual modo, «having once drawn Richmond, the open-hearted young champion of Bosworth Field, gambling gaily with his life and addressing his little band of brothers with the ingenuous fervour of the Prince in the Fairy tale»; difficile – dicevo – immaginare in qual modo si sarebbe mantenuto credibile quel ritratto idealizzato, se lo Shakespeare gli avesse affiancato l'altro, tramandato dalla storia, di Enrico VII, «as the English counterpart of Louis XI, cautious and thrifty to a fault, moving silently about with keen inscrutable glance, opening his heart to no man and no

<sup>1</sup> Idem, p. 67.

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto I, sc. 1.



woman»<sup>1</sup>. Fu questo, presumibilmente, il motivo per cui, molti anni più tardi, sollecitato dal desiderio di far ritorno a un genere che un tempo doveva averlo entusiasmato e che ormai era caduto un po' in disuso in Inghilterra, lo Shakespeare, anziché riprendere la storia, come sarebbe stato logico, là dove si era interrotto, preferì occuparsi del regno del padre di Elisabetta.

Potrà dirsi che quando il Ford scrisse il *Perkin Warbeck* era passata ormai molt'acqua sotto ai ponti e che l'argomento si era fatto meno scabroso; e ancora, che non avendo egli in precedenza celebrato il mito dei Tudor, non vi era motivo per lui di farsi scrupolo di portare realisticamente sulla scena gli avvenimenti del regno di Enrico VII. Ma in realtà il compito non era nemmeno allora scevro da difficoltà, posto che la vicenda di Perkin Warbeck avrebbe inevitabilmente costretto il drammaturgo a delineare la figura morale di Enrico VII e quella dell'altro antenato di Carlo I - Giacomo IV di Scozia - e a pronunciare quindi implicitamente un suo giudizio su entrambi. Come vedremo, egli cercò di superare la difficoltà utilizzando di volta in volta quelle fonti che meglio rispondevano ai suoi scopi.

Ufficialmente, ed è lui stesso a dircelo, per delineare la figura di Enrico VII, come per tutta la parte storica della tragedia, del resto, John Ford si basò sull'opera di Bacone. Già pensata fin dagli ultimi del Cinquecento<sup>2</sup>, la *History of the Reign of King Henry VII* fu scritta solo molto più tardi, tutta d'un fiato, nel 1621, dopo il breve imprigionamento subito da Bacone nella Torre di Londra come parte della condanna inflittagli per aver egli accettato somme di denaro, nella sua qualità di magistrato e trovandosi ingolfato nei debiti, da persone di cui era ancora in pendenza la causa. È stato ormai appurato che il verdetto a lui sfavorevole fu principalmente dovuto alle manovre dei suoi nemici, dato che a quel tempo, « the receiving of such 'benefactions' by men of influence, though contrary to the letter of the law, was an expected part of the fruits of office »<sup>3</sup>; il che rende ancora più comprensibile quale dovesse essere

<sup>1</sup> G. M. Trevelyan, *A History of England*, Libro II, cap. 4, 1942.

<sup>2</sup> V. Gabrieli, *Introduzione a The History of the Reign of King Henry VII*, Adriatica Editrice, 1964, p. XIV, che è l'edizione dell'opera da me consultata.

<sup>3</sup> Max Patrick, *Francis Bacon*, Longmans 1961, p. 12.

l'amarezza di Bacone, vedendosi escluso dai pubblici uffici, umiliato e segnato a dito come un triste esempio degli effetti di una insaziabile cupidigia. Sì che non credo vi sia motivo di meravigliarsi se, tracciando proprio in quel periodo il profilo di Enrico VII, Bacone non si sentisse disposto a lasciare nell'ombra i lati meno attraenti della personalità di quel Sovrano, e in special modo il suo carattere subdolo e l'avidità di denaro che fu una delle molle essenziali del suo modo d'essere. Basta infatti ricordare che non pochi disordini che funestarono quel regno furono causati dalle tasse inique da lui imposte ai sudditi. Così Bacone fu il primo storico che ritenne di dover illuminare i posteri circa il vero carattere del Re. A ciò aggiungasi che fra le pagine più pregevoli della *History* vi sono quelle relative all'uccisione di Sir William Stanley e a quella del giovane Conte di Warwick, dove lo scrittore esamina con raro acume e sorprendente franchezza quello che sarebbe stato a quel tempo chiamato il « machiavellismo » di Enrico VII. La stessa franchezza, del resto, di cui aveva dato uguale prova pochi anni prima il Raleigh il quale, con mentalità tipicamente medievale, non mettendo in dubbio la colpevolezza di quest'ultimo rispetto alla morte dei due, aveva voluto ravvisare un segno dell'ira divina nell'estinzione per mancanza di eredi di quella dinastia<sup>1</sup>.

John Ford, invece, non poteva a conti fatti permettersi, come gli altri due che poco o nulla avevano ormai da perdere, di urtare la suscettibilità di Carlo I, e magari anche quella degli spettatori, denunciando dal palcoscenico le colpe di un re il cui nome era ancora circondato da un'aureola di leggenda; tanto più che la censura sarebbe potuta intervenire ponendo il veto alla rappresentazione. Avviene così, che pur avendo egli copiosamente attinto

<sup>1</sup> Il che è quanto sostiene apertamente, del resto, anche Bacone, il quale, dopo aver parlato dell'uccisione del Conte di Warwick, continua: « [The king] did not observe, that he did withal bring a kind of malediction and infausting upon the marriage, as an ill prognostic: which in event so far proved true, as both Prince Arthur enjoyed a very small time after the marriage, and the lady Catharine herself, a sad and a religious woman, long after, when king Henry VIII his resolution of a divorce from her was first made known to her, used some words, that she had not offended, but it was a judgement of God, for that her former marriage was made in blood; meaning that of the Earl of Warwick ». (p. 157).

alla *History* di Bacone per i dettagli e le parti più anodine, il ritratto di Enrico VII che va componendosi nelle pagine della tragedia richiama notevolmente alla mente quello della *History of Perkin Warbeck* del Gainsford, in cui sono invece presentate in modo sommamente benevolo, apologetico anzi, le azioni di quel Re<sup>1</sup>. A ciò aggiungasi che il drammaturgo si affianca debitamente a Hall nell'interpretazione che diremo monarchica e tradizionale dell'antefatto, ricordando come, grazie a un intervento soprannaturale, a Bosworth Enrico, «divinely strengthened pulled from his boar's sty—And struck the black usurper to a carcass»; e parlando, quindi, del matrimonio dell'erede dei Lancaster con la discendente della casa di York come di una «All blesséd union, and a lasting blessing—For this poor panting island»<sup>2</sup>. E si può forse discernere in quella stessa scena un'eco delle qualità quasi trascendentali che nel *Richard II* lo Shakespeare assegna alla persona dei Re, allorché Enrico si dichiara convinto che per un sovrano,

A guard of angels and the holy prayers  
Of loyal subjects are a sure defence  
Against all force and council of intrusion<sup>3</sup>;

o quando, altrove, Urswick gli dice:

The Powers who seated  
King Henry on his lawful throne will ever  
Rise up in his defence<sup>4</sup>.

Il *Richard II*, cui siamo anche portati dal ricordo osservando i motivi addotti da Enrico, mentre discorre con i suoi consiglieri, per spiegare l'altrimenti inspiegabile tradimento di Stanley e per indurli a vedere l'inderogabile ragione di Stato che ne esige la condanna. Poiché nella tragedia shakesperiana, al duca di Northumberland

<sup>1</sup> Il che è ben comprensibile se si pensa che Thomas Gainsford, che era anche ufficiale dell'esercito, fu un aperto apologeta di Enrico VII e pubblicò nel 1610 un'opera in versi intitolata: *The Vision and Discourse of Henry VII concerning the unity of Great Britain*.

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto I, sc. 1.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem, Atto III, sc. 1.

cui ha rinfacciato di essere, «the ladder wherewithal—The mounting Bolingbroke ascends my throne», Ricardo così profetizza:

Thou shalt think  
Though he divide the realm and give thee half  
It is so little, helping him to all.  
And he shall think that thou, which knowest the way  
To plant unrightful kings, wilt know again  
Being ne'er so little urged another way  
To pluck him headlong from the usurped throne.<sup>1</sup>

Ed Enrico VII, parlando dell'immensità del suo debito rispetto a Stanley, si dice convinto di averlo talmente compensato,

As that there wanted nothing in our gift  
To gratify his merit, as I thought,  
Unless I should divide my crown with him,  
And give him half; though now I well perceive  
'Twould scarce have served his turn without the whole<sup>2</sup>.

Ma questo, si deve anche dire, è l'unico momento in cui il Ford consente a Enrico di rivelare il suo vero pensiero rispetto a Stanley. Chè altrimenti il drammaturgo, così come evita di far notare la responsabilità del Re circa i moti insurrezionali in Cornovaglia, originati dall'esosità dei tributi imposti ad una regione notoriamente poverissima<sup>3</sup>, allo stesso modo si studia di non tenere conto delle insinuazioni di Bacone rispetto alla misura della colpevolezza di Sir William Stanley e ai motivi della sua condanna. Accettando, quindi, ad occhi chiusi la versione del Gainsford, il quale si conforma a quella comprensibilmente benevola dei fatti data da Hall, che scrisse al tempo di Enrico VIII, egli ci mostra il Re sbigottito, desolato, incredulo di fronte all'inaspettata denuncia da parte di Clifford. Mentre, a giudizio di Bacone, quella del Re fu probabilmente una messa in scena da lui in precedenza concertata con Clifford, ed essendo egli per molteplici ragioni già deciso in partenza a togliere di mezzo Stanley: non ultima la certezza

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Richard II*, Atto V, sc. 1.

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto II, sc. 2.

<sup>3</sup> «Ten thousand Cornish—Grudging to pay your subsidies, have gathered—A head; led by a blacksmith and a lawyer,—They make for London, and to them is joined Lord Audley». (Atto I, sc. 3).



dell'arricchimento che sarebbe derivato alla Corona dalla confisca del vastissimo patrimonio di quest'ultimo<sup>1</sup>. E indubbiamente allo scopo di scagionare il Re, convincendo lo spettatore della giustizia della condanna, Ford ce lo mostra come suo malgrado costretto a dare il suo assenso, —

Let justice  
Proceed in execution, whiles I mourn  
The loss of one whom I esteemed a friend—;

e solo dopo essere stato informato che l'imputato ha reso ampia confessione:

The guilt  
Of his conspiracy pressed him so nearly  
That it drew from him free confession  
Without any importunity<sup>2</sup>.

Né deve dimenticarsi che nella storia narrata da Polidoro Virgilio, Hall, Gainsford e Bacone non viene detto che Stanley si riconoscesse colpevole di tutto quanto gli viene addebitato<sup>3</sup>; del che

<sup>1</sup> Bacone enumera metodicamente i vari motivi che poterono indurre Enrico a voler eliminare uno che gli aveva reso inestimabili servizi e che era stato da lui investito della più alta carica del regno: « First, an over-merit; for convenient merit, unto which reward may easily reach, doth best with Kings. Next, the sense of his power; for the king thought that he that could set him up, was the more dangerous to pull him down. » — È da notare che Bacone ripete qui quanto era già stato detto dallo Shakespeare. — « Thirdly, the glimmering of confiscation; for he was the richest subject for value in the kingdom ». Segue l'enumerazione delle enormi ricchezze di William Stanley. Dopo di che Bacone, come ultimo punto, pone la ragione di Stato, che è l'argomento sfruttato anche dal Ford. « Lastly the nature of the time; for if the king had been out of fear of his own estate he would have spared his life ». Segue infine un passo che è un'aperta denuncia della doppiezza di Enrico: « Wherefore, after some weeks' distance of time, which the king did honourably interpose... to shew to the world that he had a conflict with himself what he should do; he was arraigned of high-treason, and condemned, and presently after beheaded » (p. 108).

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto II, sc. 5.

<sup>3</sup> Gainsford e Bacone accettano la versione di Hall, secondo il quale Sir William Stanley si sarebbe unicamente riconosciuto colpevole di aver detto, « that he would never fight or bear arms against the young man [Perkin Warbeck], if he knew of a truth that he was the indubitate son of king Edward ». (Hall, op. cit., p. 469).

Ford è talmente consapevole che più avanti si contraddice, facendo dire a Henry:

We have given credit  
To every part of Clifford's information,  
The only evidence 'gainst Stanley's head.  
He dies for it<sup>1</sup>.

Mentre un altro passo, a dir poco ambiguo, che rivela che il Ford nel suo intimo non dovesse essere convinto della vera colpevolezza del condannato, è quello in cui egli ci mostra come quest'ultimo, avviandosi al patibolo — in uno di quei supremi momenti, quindi, in cui si suppone che l'uomo rinunci alla menzogna —, dopo avere incaricato i presenti di portare il suo estremo saluto al fratello, rivolge loro un'altra preghiera:

O persuade him  
That I shall stand no blemish to his house  
In chronicles writ in another age.<sup>2</sup>

È comprensibile che ancora più difficile da esporre per il drammaturgo dovessero essere i fatti relativi alla condanna a morte di Edoardo di Warwick, l'infelice figlio del Duca di Clarence, la cui tragica sorte presenta grande affinità con quella dei due giovani principi suoi congiunti barbaramente trucidati nella Torre di Londra. Era stato lo zio, Riccardo III, a seppellirlo vivo in quella prigione nel 1484, quando aveva appena nove anni, per togliere di mezzo un altro legittimo erede al trono di Inghilterra. Né più benevolo verso di lui si era mostrato un anno dopo Enrico VII, che non aveva nemmeno contemplato l'idea di rimetterlo in libertà. Ora, che l'esistenza di un Conte di Warwick costituisse un effettivo pericolo per Enrico, dandogli una continua sensazione di instabilità e insicurezza, è dimostrato dall'uso che venne ripetutamente fatto del nome del giovane Principe da alcuni degli impostori che fino al 1499 andarono accampando il loro diritto al trono di Inghilterra, ciascuno sostenendo di essere il Conte di Warwick evaso dalla Torre. E il Re non si lasciò sfuggire l'ottima occasione offertagli dal tentativo di fuga concertato fra il Principe

<sup>1</sup> *Perkin Warbeck*, Atto II, sc. 3.

<sup>2</sup> Idem, Atto II, sc. 2.

e Perkin Warbeck, che dal giugno dell'anno precedente si trovava anche lui rinchiuso nella Torre. Ragione per cui i due furono processati, essendo accusati non di un semplice tentativo di fuga, ma di aver complottato contro la sicurezza dello Stato<sup>1</sup>; e avendo essi riconosciuto, indubbiamente costretti dalla tortura, la loro colpevolezza, furono entrambi condannati a morte.

L'assurdità dell'accusa di complotto contro la sicurezza dello Stato mossa ad uno che dall'età di nove anni aveva vissuto segregato dal mondo era fin troppo evidente, e Bacone informa che, «it was neither guilt of crime, nor treason of state, that could quench the envy that was upon the king for this execution»<sup>2</sup>; e altrove spiega che vi fu chi sospettò che l'intera faccenda fosse stata organizzata da agenti provocatori al servizio del Re, il quale doveva in qualche modo procurarsi un grave motivo per giustificare agli occhi dei suoi sudditi la condanna a morte del Conte di Warwick. «This conspiracy was revealed in time before it was executed», egli scrive. «And in this again the opinion of the king's great wisdom did surcharge him with a sinister fame, that Perkin was but his bait, to entrap the Earl of Warwick»<sup>3</sup>.

Logicamente il Ford doveva evitare una qualsiasi insinuazione circa la malafede del Re; ma non poteva d'altronde escludere l'episodio dalla sua tragedia essendo troppo strettamente legato alla storia di Perkin Warbeck. Così egli lasciò che lo spettatore giungesse da solo alle sue conclusioni, limitandosi a far comunicare ad Enrico dal suo cappellano che re Ferdinando non avrebbe mai acconsentito alle nozze della figlia Caterina col Principe di Galles, «as long—As any Earl of Warwick lived in England—Except by new creation»<sup>4</sup>; e avendo cura di mostrare il Re meditabondo davanti a un tale discorso. Dopo di che, nel quinto

<sup>1</sup> Bacone precisa che il Conte di Warwick fu condannato, «not for the attempt to escape simply, for that was not acted; and besides, the imprisoning not being for treason, the escape by law could not be treason, but for conspiring with Perkin to raise sedition, and to destroy the king; and the earl confessing the indictment, had judgement, and was shortly after beheaded on Tower-hill». (p. 156).

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem, p. 155.

<sup>4</sup> *Perkin Warbeck*, Atto III, sc. 4.

atto, certo per rendere più evidente il nesso fra causa ed effetto, egli volle che fosse quello stesso cappellano a rinfacciare a Warbeck di essere stato lui la causa della rovina del Principe, dicendogli:

Twice most wickedly,  
Most desperately, thou hast escaped the Tower  
Inveigling to thy party with thy witchcraft,  
Young Edward, Earl of Warwick, son to Clarence,  
Whose head must pay the price of that attempt;  
Poor gentleman, unhappy in his fate,  
And ruined by thy cunning! so a mongrel  
May pluck the true stag down<sup>1</sup>.

Dove giova osservare che il Ford non fa il minimo accenno alla assurda accusa di tradimento che fu mossa al Conte, e si limita a parlare della fuga spiegando che il giovane dovrà pagare con la vita il prezzo di «that attempt».

Nell'introduzione alla sua edizione critica del *Perkin Warbeck* del 1926, ricordando che il Ford scrisse in un periodo in cui andava sempre più accentuandosi il malanimo dei sudditi contro Carlo I a causa del suo assolutismo, Clara Struble<sup>2</sup> faceva giustamente notare che non può mettersi in dubbio che, allorché prese a delineare la figura di Giacomo IV, lo scrittore si proponesse di ammonire indirettamente il Re, ponendo l'accento sull'iniquità del comportamento del suo trisavolo di cui fece il prototipo del sovrano assoluto. Il suo pensiero a tal proposito, del resto, il Ford lo aveva già esternato in pochi versi saturi di amarezza del *Broken Heart*, là dove Orgilo denuncia il dispotismo del re dicendo:

Were it lawful to hold plea  
Against the power of greatness, not the reason, haply  
Such undershrubs as subjects sometimes might  
Borrow of nature justice, to inform  
That licence sovereignty holds without check  
Over a meek obedience.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Idem, Atto V, sc. 3.

<sup>2</sup> Clara Struble, *Introduction a A Critical Edition of Ford's «Perkin Warbeck»*, University of Washington Publications in Language and Literature, vol. 3, 1926, p. 31.

<sup>3</sup> *The Broken Heart*, Atto III, sc. 4.



Ed è probabile che l'idea di utilizzare Giacomo IV per insistere nella stessa denuncia venisse suggerita al Ford da un passo di Edward Hall, il quale, dopo aver detto che Giacomo IV impose ai suoi sudditi di usare apertamente il titolo di Duca di York in relazione a Perkin Warbeck — «caused him openly to be called duke of York» —, così continua: «Also, that this might be more apparent to the people that he was so indeed, he caused Lady Katherine daughter to Alexander earl of Huntley, his nigh kinsman and of a high lineage in Scotland, to be espoused to him»<sup>1</sup>. L'arbitrio del Re e la sua mancanza di sensibilità rispetto al padre di Katherine sono infatti posti in grande evidenza dal drammaturgo attraverso i dialoghi che si svolgono fra il Re e il Conte di Huntley. Al vecchio gentiluomo, che è comprensibilmente contrario a tale unione e che vorrebbe esporgli i suoi motivi, Giacomo risponde con estrema durezza, esplicitamente negando l'esistenza in un qualche altro diritto all'infuori del suo:

Do not  
Argue aginst our will.....  
.....'Tis our pleasure  
To give our cousin York for wife our kinswoman,  
.....Instinct of sovereignty  
Designs the honour, though her peevish father  
Usurps our resolution.

E più avanti:

No more disputes; he is not  
Our friend who contradicts us<sup>2</sup>.

L'amaro commento del Ford al motivo per cui il Re ritiene lecito il sopruso può forse ravvisarsi, poco dopo, in un passo in cui il vecchio Huntley ripropone la problematica di *The Maid's Tragedy*, parlando della follia di quei semplici mortali che vorrebbero opporre la loro alla volontà dei Re, e dichiarando inconcepibile il desiderio di vendetta da parte di un suddito.

Though old  
I could grow tough in fury, and disclaim  
Allegiance to my king;

<sup>1</sup> E. Hall, op. cit., p. 474.

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto II, sc. 3.

egli dice;

could fall at odds  
With all my fellow-peers that durst not stand  
Defendants 'gainst the rape on mine honour:  
But kings are earthly gods, there is no meddling  
With their anointed bodies; for their actions  
They only are accountable to heaven<sup>1</sup>.

È questo, del resto, l'unico caso in cui si può ravvisare un deliberato intento politico in una tragedia in cui è invece evidente il desiderio dell'autore di evitare ad ogni costo il rischio di incorrere nei rigori della censura. E che il Nostro esprimesse liberamente a tal proposito il suo pensiero non deve far meraviglia, ove si tenga presente che, se da un lato Giacomo IV di Scozia non era certo una figura particolarmente cara agli inglesi, il Ford non era nemmeno il primo ad introdurre il tema dell'assolutismo dei Re nel teatro inglese. Il che gli consentì di tracciare senza preoccupazioni il ritratto del sovrano scozzese, mostrandolo superficiale e leggero, benchè non privo di fascino e di regalità.

Intervennero invece motivi di ordine prudenziale, come abbiamo visto, mentre l'autore andava rievocando la figura di Enrico VII, a fargli utilizzare le fonti la cui verità poté sembrargli di volta in volta più idonea alla situazione politica del tempo in cui scrisse la sua tragedia. E il suo, a conti fatti, fu un abile lavoro di ritocco di quel profilo, eseguito a base di oculate scelte e omissioni; un gioco di luci e ombre, mediante il quale vennero accortamente minimizzati alcuni aspetti e ne vennero esposti cospicuamente alla vista altri. Quanto agli avvenimenti narrati, nel loro insieme li vediamo solidamente ancorati alla storia, benchè il tempo da essi impiegato appaia infinitamente raccorciato nella tragedia, grazie all'accorgimento dell'autore di presentare talvolta come avvenuti contemporaneamente fatti che in realtà si

<sup>1</sup> Idem, Atto III, sc. 3. Ancora più evidentemente polemica si fa l'intenzione del drammaturgo allorchè, all'inizio del V atto, egli indica i risultati della leggerezza con cui talvolta possono agire quegli stessi «earthly gods», ponendo in rilievo la tragica situazione di Katherine in Cornovaglia e facendo dire con amarezza da quest'ultima: «The king who gave me—Hath sent me with my husband from his presence,—Delivered us suspect to his nation—Rendered us spectacles to time and pity».

verificarono a notevole distanza l'uno dall'altro; e specialmente grazie alla sua abilità nel creare l'illusione di una vera e propria simultaneità o di un rapido susseguirsi di certi episodi, semplicemente col trasferire di volta in volta l'azione — per i primi quattro atti — dall'uno all'altro Paese. Così, mentre nella prima scena<sup>1</sup> Enrico VII ricapitola l'antefatto insieme ai suoi consiglieri, domandandosi quale potrà essere la nuova mossa di Perkin Warbeck, già alla fine della seconda, che ci porta alla Corte scozzese, ci viene data la risposta con l'annuncio che il pseudo Duca di York è giunto in Scozia e ha chiesto udienza al Re. La terza scena del primo atto ci porta nuovamente a Londra, e vediamo che lì ancora tutto si ignora dello sbarco di Warbeck in Scozia, sì che Enrico ritiene di dover fare unicamente fronte all'insurrezione in Cornovaglia. E questa sua ignoranza di un fatto che è invece noto allo spettatore contribuisce non poco a creare l'illusione di una quasi contemporaneità fra gli avvenimenti della seconda e della terza scena.

Il secondo atto si apre con la solenne e cordiale accoglienza di Giacomo IV a Warbeck; dopo di che, eccoci nuovamente alla Corte d'Inghilterra, dove è appena giunta notizia a Enrico che, « James of Scotland late hath entertained—Perkin the counterfeit with more than common—Grace and respect, nay, courts him with rare favours »<sup>2</sup>. E della eccezionalità di quei favori ci rendiamo conto facendo subito ritorno alla Corte di Giacomo, ove questi si ostina a voler concedere Lady Katherine Gordon in moglie al sedicente Duca di York.

La prima scena del terzo atto ci porta nuovamente in Inghilterra, e qui troviamo gli uomini della Cornovaglia minacciosamente accampati alle porte di Londra, e subito dopo apprendiamo i particolari della loro clamorosa sconfitta a opera dell'esercito del Re. Mentre la successiva scena ci permette di assistere alla chiusura dei festeggiamenti in onore delle nozze di Perkin e Katherine, in Scozia, allorché Giacomo ricorda al giovane che, « after all those pleasures of repose, of amorous safety », è giunto il momento

<sup>1</sup> Il *Perkin Warbeck* fu suddiviso in scene solo nel 1811, nell'edizione delle opere drammatiche di John Ford, in 2 volumi, a cura di H. Weber.

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto II, sc. 2.

di dedicarsi ad « achievements of more glory—Than sloth and sleep can furnish »<sup>1</sup>. E assistiamo all'appassionato addio dei due novelli sposi mentre Warbeck si dispone a partecipare all'invasione del Northumberland. La seconda scena del terzo atto ci trasferisce nuovamente a Londra, dove Enrico, insieme al cappellano Urswick e ad un agente segreto di re Ferdinando, escogita un'abile tattica che dovrà indurre Giacomo ad abbandonare Warbeck al suo destino. Seguono alcune scene relative all'invasione del Northumberland, che si alternano fra l'accampamento inglese e lo scozzese, e di cui una mostra l'assedio al castello di Norham e un'altra l'esercito inglese nei pressi di Ayton. La terza del quarto atto ci indica il felice esito delle manovre di Enrico, per cui Giacomo si mostra entusiasta delle proposte fattegli, rifiutandosi però di consegnare Warbeck in mano ai suoi nemici, e limitandosi ad invitarlo ad abbandonare al più presto la Scozia.

A league with Ferdinand!

egli esclama esultante,

a marriage

With English Margaret! a free release

From restitution for the late affronts!

Cessation from hostility! and all

For Warbeck not delivered, but dismissed!

We could not wish it better<sup>2</sup>.

Nella stessa scena Warbeck decide di recarsi subito in Cornovaglia per capeggiarvi la rivolta che va nuovamente maturando laggiù, e Katherine dichiara di volerlo seguire. Nella quarta scena del quarto atto giunge notizia a Enrico, in Inghilterra, del felice esito della sua strategia e della partenza di Warbeck per la Cornovaglia. Dopo di che, le ultime scene del *Perkin Warbeck*, eccetto la finale, sono utilizzate dall'autore per riepilogare velocemente gli episodi più salienti della breve campagna di Warbeck nel sud-ovest dell'Inghilterra; e, per necessità di cose, non assistiamo più a quel costante trasferirsi dell'azione dall'una all'altra nazione che tanto ha contribuito a creare l'illusione di un rapido susse-

<sup>1</sup> Idem, Atto III, sc. 2.

<sup>2</sup> Idem, Atto IV, sc. 3.



guirsi dei fatti. A questo punto, tuttavia, il ritmo è ormai naturalmente veloce, e lo spettatore, dopo avere assistito all'imprigionamento di Perkin, è quasi portato a dimenticare che dovrà intercorrere un lungo intervallo prima della condanna a morte del protagonista, dato che i suoi vari tentativi di fuga non possono essersi effettuati se non attraverso un notevole lasso di tempo.

Tali il ritmo della tragedia e il metodo seguito dal Ford nel costruirla; resta ora da volgere uno sguardo alla storia di quel periodo<sup>1</sup> per renderci conto del come il suo istinto di drammaturgo portò il Ford a manipolare accortamente i fatti per ricavarne gli effetti più drammatici tenendosi, per quanto possibile, legato alla versione datane dagli storici.

Incominceremo precisando che intercorse quasi un anno fra lo sbarco di Perkin Warbeck in Scozia, nel novembre del 1495, e la prima invasione del Northumberland che ebbe luogo nel settembre del 1496; e che non corrisponde inoltre a quello che fu lo svolgimento reale degli avvenimenti la patetica separazione dei due sposi a nozze appena avvenute, dato che il matrimonio risale a poco dopo l'arrivo del giovane in Scozia, e comunque non oltre la fine del 1495. A ciò aggiungasi che il Ford riunisce in un tutto unico le due invasioni del Northumberland, che avvennero invece a distanza di una diecina di mesi l'una dall'altra, e alla seconda delle quali Warbeck non poté partecipare, essendosi egli già allontanato dalla Scozia. Quella cui prese parte fu brevissima poiché durò meno di quarantotto ore: dal 21 al 22 settembre 1496. Questo perché Giacomo, vista la freddissima accoglienza dei cosiddetti « sudditi » di Perkin Warbeck, preferì fare precipitosamente ritorno entro i confini della Scozia prima dell'arrivo delle truppe inglesi, ma non prima di avere saccheggiato e posto a ferro e a fuoco la regione. La seconda invasione avvenne nel luglio del 1497, pochi giorni dopo la partenza di Warbeck; sì che gli storici di allora non si resero conto che il giovane era ormai estraneo al conflitto fra Scozia ed Inghilterra. A questi ultimi deve quindi attribuirsi l'errore del drammaturgo, ma non la fusione dei due episodi, che fu da lui evidentemente effettuata

<sup>1</sup> Per le notizie di carattere storico mi baserò su quelle fornite da J. D. Mackie in *The Earlier Tudors. 1485-1558*, Oxford 1952.

per ridurre il tempo dell'azione. La seconda invasione – quella del luglio 1497 – fu probabilmente voluta da Giacomo IV per dare prova di forza in vista della futura ripresa dei negoziati per il suo matrimonio con la principessa Margaret: negoziati – si noti bene – per cui Enrico VII aveva fatto delle avances fin dal 1495, e per cui Giacomo IV non volle assumere impegni definitivi fino al 1499. È quindi invenzione del Ford, suggerita certo da un pizzico di nazionalismo, l'entusiasmo con cui il sovrano scozzese accoglie come cosa del tutto inaspettata la proposta di un tale matrimonio.

La seconda invasione del Northumberland, iniziata nel luglio 1497, si protrasse fino al 30 settembre dello stesso anno, vide l'assedio al castello di Norham, e la sfida di Giacomo al Conte di Surrey, e si concluse con il trattato di pace di Ayton. Ora Ayton, Norham e la sfida sono tutti episodi rapidamente tratteggiati dal Ford, ma da lui conglobati con quelli della precedente invasione.

La marcia della gente della Cornovaglia attraverso il sud dell'Inghilterra, che il Ford fa quasi coincidere con l'invasione del Northumberland, in tal modo arricchendo di ben maggiore drammaticità la situazione di Enrico VII, che appare contemporaneamente minacciato a nord e a sud del Paese<sup>1</sup>; quella marcia – dicevo – ebbe inizio nel maggio 1497, un anno e mezzo dopo l'arrivo di Warbeck in Scozia e otto mesi dopo la prima brevissima campagna nel Northumberland. E fu il 5 luglio 1497, non appena apparentemente domata la rivolta, che Enrico, dietro consiglio dell'ambasciatore spagnolo, don Pedro de Ayala, inviò quest'ultimo, insieme al vescovo di Durham, da Giacomo IV per riprendere il discorso relativo alle nozze del Re con la principessa Margaret, e per convincerlo dell'opportunità di consegnargli Perkin Warbeck. Al che il Sovrano scozzese, pur non impegnandosi ancora rispetto al matrimonio, acconsentì se non altro a privare del suo

<sup>1</sup> L'idea fu probabilmente suggerita al Ford da Polidoro Virgilio, il quale narra che Enrico andava apprestando un esercito per punire gli scozzesi dell'invasione e del saccheggio del Northumberland, quando gli giunse contemporaneamente notizia dell'insurrezione in Cornovaglia e dei preparativi di Giacomo IV contro l'Inghilterra.

appoggio Perkin e ad allontanarlo dalla Scozia, per così guadagnarsi l'amicizia di re Ferdinando. E a me pare probabile che il Ford includesse nella tragedia quelle trattative, che in realtà procedevano a quel tempo molto a rilento, spinto dal desiderio di far cosa grata a Carlo I attribuendo al matrimonio del Sovrano scozzese con la Principessa inglese lo stesso carattere quasi trascendentale di cui Hall aveva arricchito le nozze fra gli eredi delle case di Lancaster e di York. Dice infatti il Vescovo di Durham a Giacomo IV:

To this unity, a mystery  
Of providence points out a greater blessing  
For both these nations, than human reason  
Can search into...<sup>1</sup>

Al che Giacomo risponde:

What Heaven  
Hath pointed out to be, must be; you two  
Are ministers, I hope, of blessed fate<sup>2</sup>.

Non è esatto, infine, che Perkin decidesse immediatamente di andare in Cornovaglia; poiché prima si recò in Irlanda insieme alla moglie e a un seguito di una trentina di persone<sup>3</sup>. Egli giunse

<sup>1</sup> Il tono enfatico di questi versi poté essere suggerito al Ford da Bacone, il quale scrive, a proposito di Pedro de Ayala: « Surely he was the forerunner of a good hap that we enjoy at this day: for his embassy set the truce between England and Scotland; the truce drew on the peace; the peace the marriage; and the marriage the union of the kingdoms ».

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto IV, sc. 3.

<sup>3</sup> J. D. Mackie, op. cit., p. 144. — Hall informa che Perkin « sailed into Ireland with his wife and family » (p. 483); e identiche sono le parole di Holinshed, il quale molto spesso si limita a prelevare di peso quanto scritto dall'altro. James Gairdner precisa che Warbeck, « embarked with his wife and apparently more than one child whom he had already had by her ». (*The Dictionary of National Biography*, vol. XX). G. Temperley, a sua volta, informa che « Warbeck sailed from Scotland with his wife and child ». (G. Temperley, *Henry VII*, London 1917). Clara Struble parla esplicitamente di due figli (op. cit., cap. 3). L'esistenza di questi figli, tuttavia, appare un pò campata in aria, tanto più che Bacone, dopo aver detto che Enrico VII si affrettò a mandare a prelevare Katherine Gordon a Saint Michael's Mount, spiega il motivo che lo spinse a far ciò con parole che sembrerebbero escludere l'esistenza di una qualche prole: « The king sent in the greater diligence, not knowing whether she might be with child, whereby the business would not have ended in Perkin's person ».

a Cork il 26 luglio 1497, ma ricevendo una fredda accoglienza dai suoi amici e sostenitori di un tempo, decise di proseguire verso la Cornovaglia, proponendosi di utilizzare a suo vantaggio lo scontento che ancora regnava in quella regione. E fu in occasione della breve sosta in Irlanda che egli assunse come consiglieri quelle quattro figure da opera buffa che il Ford introduce invece fin dall'inizio nella tragedia — John a Water, ex-sindaco di Cork che fu l'unico dei suoi vecchi amici rimastogli fedele; più il merciaio fallito John Heron, il sarto Richard Skelton e lo scrivano pubblico John Astley — e che Hall descrive come « men of more dishonest than honest estimation »<sup>1</sup>.

Il motivo che indusse il Ford ad utilizzarli già nel secondo atto potrebbe essere che non sfuggì ad uno come lui, abituato a scrivere per il teatro, l'elemento comico e patetico a un tempo inerente alla situazione di un pretendente al trono di Inghilterra che si presenta alla Corte di Scozia e ai suoi futuri sudditi fiancheggiato da simili consiglieri. Né è d'altronde del tutto azzardato supporre — vorrei dire — che il Ford si sentisse stimolato a utilizzare al massimo quei personaggi buffi fornitigli dalla storia, avendo in mente ciò che lo Shakespeare era riuscito a ricavare dal gruppetto di artigiani da lui così felicemente inserito fra il mondo delle fate e l'ambiente di Corte nel *Midsummer Night's Dream*. Si potrebbe essere incoraggiati a pensarlo osservando, fra l'altro, che anche il quartetto del Ford, seguendo l'esempio di Quince e compagni, si dà da fare per allestire un piccolo spettacolo da inserire fra i festeggiamenti in occasione delle nozze della coppia regale<sup>2</sup>.

Corrispondono in modo notevole ai fatti realmente avvenuti, invece, gli episodi con cui il Ford tratteggia sommariamente le gesta di Perkin, dal momento del suo sbarco in Cornovaglia fino

<sup>1</sup> E. Hall, op. cit., pp. 483-84.

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto II, sc. 3. — M. J. Sargeant (*John Ford*, Oxford 1935, Cap. V), come del resto altri studiosi del Ford, dà poco peso al fattore storico; così, elogiando la perfetta costruzione della tragedia, si rallegra che in essa: « the introduction of 'comic' characters is less obtrusive than in most of Ford's plays ». Evidentemente senza rendersi conto che gli unici personaggi comici della tragedia non sono inventati dall'autore e da lui introdotti nell'opera in ossequio al gusto del pubblico, ma ricavati direttamente dalla storia.



alla resa incondizionata, sua e dei suoi consiglieri, alle truppe del Re. Dopo i versi iniziali con cui il giovane avventuriero, sbarcando in Cornovaglia, saluta commosso il suolo inglese, riecheggiando vagamente – a me pare – il patetico saluto che Ricardo II dà alla sua terra dopo la burrascosa traversata del Mar d'Irlanda<sup>1</sup>, non tardiamo ad accorgerci che il Ford si attiene qui fedelemente alle notizie fornite da Bacone, il quale scrive: « He did now before his end raise his style, entitling himself no more Richard duke of York, but Richard the fourth, King of England. His council advised him by all means to make himself master of some good walled town... Wherefore they... besieged the city of Exeter, the principal town for strength and wealth of those parts »<sup>2</sup>. Nella quarta scena del quarto atto vediamo infatti Perkin salutato dai suoi consiglieri come « King Richard the fourth »; dopo di che, uno di essi gli comunica che « Exeter is appointed for the rendezvous—And nothing wants to victory but courage and resolution ». Bacone riferisce pure che Enrico VII mandò una scorta a prelevare Katherine Gordon in Cornovaglia<sup>3</sup> e che, colpito dalla bellezza e dai modi regali della nobildonna, l'accorse con grande onore, assegnandole una pensione e affidan-

<sup>1</sup> Nel *Richard II* il Re, dopo aver risposto alla domanda di Aumerle – « How brooks your grace the air—After your later tossing on the breaking seas? » – si distende sull'erba e carezzandola dice:

Dear earth, I do salute thee with my hand,  
Though rebels wound thee with their horses' hoofs. (Atto III, sc. 2)

E Perkin, dopo aver ricordato le tempeste che hanno ostacolato la sua traversata del Mar d'Irlanda, così continua:

We are safe arrived  
On our dear mother earth, ingrateful only  
To heaven and us in yielding sustenance  
To sly usurpers of our throne and right. (Atto IV, sc. 5)

Mentre una vaga eco di quelle antitesi a carattere quasi rituale, tanto frequenti nel *Richard II* e nel *Richard III*, potrebbe forse ravvisarsi poco più avanti nelle parole di Perkin:

A thousand blessings guard our lawful arms!  
A thousand horrors pierce our enemies' souls! (Atto IV, sc. 5)

<sup>2</sup> F. Bacon, op. cit., p. 143.

<sup>3</sup> Cf. nota 3, pag. 32.

dola alle cure della Regina<sup>1</sup>. E il Ford, dopo aver a sua volta insistito sull'ammirazione del Re per Katherine, mostra come, avendo disposto che le vengano annualmente versate « a thousand pounds from our Exchequer », il Re tenti di confortarla dicendole:

Our Queen shall be  
Your chief companion, our own court your home,  
Our subjects all your servants<sup>2</sup>.

Tenuto conto di una così fedele adesione del Ford alla sua fonte, fa maggior meraviglia il suo brusco trapasso a un altro metodo, col totale travisamento degli avvenimenti nella delineazione degli episodi conclusivi dell'avventurosa carriera di Perkin Warbeck; tanto più che gli storici sono invece perfettamente concordi nel riferire quel poco che si sa intorno ai suoi ultimi due anni di vita. Lasciata la moglie ad attenderlo a Saint Michael's Mount, il giovane non ebbe difficoltà ad istigare alla rivolta la gente della Cornovaglia, e ben presto si diresse verso Exeter seguito da un numeroso esercito di straccioni. Risultato vano l'assedio alla città, egli proseguì la marcia fino a Taunton, dove predispose tutto per la battaglia del giorno seguente; allontanandosi però furtivamente nel corso della notte, insieme ad una sessantina di persone, per dirigersi a briglia sciolta verso Southampton Water, nell'evidente speranza di trovarvi imbarco. Intercettato dalle truppe di Lord Dawbeney, Perkin riuscì a procurarsi asilo, per sé e i suoi quattro consiglieri, presso i monaci cistercensi di Bewley. Ma alla fine, vedendosi nell'impossibilità di uscire dalla morsa in cui si trovavano stretti, i cinque preferirono arrendersi, facendo assegnamento sulla magnanimità del Re. Perkin fu allora condotto a Taunton, dove il 5 ottobre 1497 rese piena confessione della sua impostura; e la stessa confessione egli fu poi costretto a ripetere alla presenza della moglie, e successivamente nelle piazze di Londra.

<sup>1</sup> « When she was brought to the king, it was commonly said, that the King received her not only with compassion, but with affection; pity giving more impression to her excellent beauty. Wherefore comforting her, to serve as well his eye as his fame, he sent her to his queen, to remain with her; giving her very honourable allowance for the support of her estate, which she enjoyed both during the King's life, and many years after » (p. 147).

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto V, sc. 2.

Inizialmente il Re non volle inferire contro Perkin, e si limitò a infliggergli una prigionia relativamente leggera; ma, avendo egli tentato la fuga il 9 giugno 1498, fu nuovamente costretto a leggere la sua confessione sulle piazze e sottoposto quindi ad una dura prigionia nella Torre di Londra. Avendo ancora tentato la fuga — questa volta insieme al Conte di Warwick — fu accusato di complotto contro il Capo dello Stato, condannato a morte e impiccato il 16 novembre 1499.

Il primo punto essenziale in cui il Ford si discosta da Bacone, che gli è stato guida costante per le due precedenti scene, è quando, nel quinto atto, egli introduce Perkin incatenato alla presenza di Enrico. E della felice immediatezza dell'incontro fra i due fa fede lo strano errore in cui incorre il Leech, il quale, evidentemente suggestionato dalla drammatica intensità di quella scena, non sembra nemmeno colto dal dubbio che l'episodio non trovi riscontro nella realtà dei fatti. «It was Warbeck's final refusal to come to terms with Henry, knowing that his refusal meant death, that attracted Ford to his story», egli scrive, quindi<sup>1</sup>, là dove tenta di stabilire che cosa poté indurre il drammaturgo a dedicare una sua opera alla storia di Perkin Warbeck. Mentre l'incontro, oltre a non essere ricordato da Polidoro Virgilio, Hall, Holinshed e Gainsford, è recisamente escluso da Bacone, il quale precisa: «Perkin was brought into the king's court, but not to the king's presence: though the king, to satisfy his curiosity, saw him sometimes out of a window or in passage»<sup>2</sup>.

Un'indagine intorno al motivo di questo primo totale travisamento di quanto il drammaturgo poté apprendere dalle sue fonti ci consentirà di entrare nel vivo della questione, facendosi ormai ben manifesta la posizione diversa che, in effetti, è stata, sia pure in modo meno palese, fin dall'inizio assunta dal Ford rispetto a Hall, Holinshed, Gainsford e Bacone. Poiché, anziché aderire alla tradizione da questi trasmessa che aveva fatto di Perkin un vigliacco, Ford delinea in lui fin dall'inizio la figura di un autentico eroe, compiacendosi inoltre di chiuderne la carriera con una vera apoteosi che, paradossalmente, ha inizio proprio dal momento

<sup>1</sup> Clifford Leech, op. cit., p. 92.

<sup>2</sup> F. Bacon, op. cit., p. 148.

della sua completa umiliazione. Così, a Enrico che si compiace di vederselo davanti incatenato e lo dileggia dicendogli: «Thy feet of pride have slipt—To break thy neck», il giovane risponde senza un attimo di esitazione:

But not my heart; my heart  
Will mount till every drop of blood be frozen  
By death's perpetual winter; if the sun  
Of majesty be darkened, let the sun  
Of life be hid from me in an eclipse  
Lasting and universal<sup>1</sup>.

E poiché l'altro vorrebbe convincerlo che l'umiltà meglio si addice a uno il cui destino dipende esclusivamente dalla magnanimità del giudice, il giovane si dice pronto ad accettare «no less than what severity calls justice—And politicians safety»; unicamente preoccupandosi di invocare quella magnanimità per i suoi compagni di sventura.

Lungi dal riconoscere la sua impostura, come riferiscono gli storici, il Perkin di John Ford non concepisce nemmeno la possibilità di ritrattare quanto ha sostenuto fin dall'inizio, di cedere alle insistenze del cappellano per avere in tal modo salva la vita — «Yet, yet confess—Thy parentage; for yet the king has mercy»<sup>2</sup> —; e si indigna oltre misura allorché Lambert Simnel così prende ad esortarlo:

Prithee, Perkin,  
Let my example lead thee; be no longer  
A counterfeit; confess and hope for pardon<sup>3</sup>.

E lo vediamo avviarsi risoluto al patibolo, lanciando la sua bellissima sfida alla morte, che viene così spogliata d'ogni terrore, mentre egli cerca di infondere coraggio ai compagni:

Death? Pish! 'tis but a sound; a name of air;  
A minute's storm, or not so much...  
.....The pain is past  
Ere sensibly 'tis felt. Be men of spirit!  
Spurn coward passion. So illustrious mention  
Shall blaze our names, and style us Kings o'er Death<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Perkin Warbeck*, Atto V, sc. 2.

<sup>2</sup> Idem, Atto V, sc. 3.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem.



Non un vile, quindi, il protagonista di questa tragedia, ma un eroe che si fa incontro alla morte con tutta la « resolution » fordiana, e il cui ritratto fu, entro certi limiti, tracciato applicando quella stessa tecnica di accurate scelte e omissioni di cui ho parlato a proposito del profilo di Enrico VII. Tipico di quel metodo è l'abilità con cui l'autore si destreggia per giustificare un episodio in cui Perkin dà prova di grande viltà. Mi riferisco alla fuga nottetempo da Taunton, alla vigilia della battaglia. È il fedele Dalyell colui che ne porta la notizia a Katherine:

Your husband privately  
Accompanied with some few horse, departed  
From out the camp, and posted none knows whither.

Al che la giovane inorridita esclama:

O, my sorrows!  
If both our lives had proved the sacrifice  
To Henry's tyranny, we had fall'n like princes,  
And robbed him of the glory of his pride.

E Dalyell:

Impute it not to faintness or to weakness  
Of noble courage, lady, but to foresight;  
For by some secret friend he had intelligence  
Of being bought and sold by his base followers<sup>1</sup>.

In questo caso il Ford non inventa completamente, ma ha cura di utilizzare una considerazione marginale di Hall, il quale, avendo prima detto che Perkin, a Taunton, ebbe modo di accorgersi che il numero dei suoi soldati era notevolmente diminuito essendosi molti allontanati furtivamente dalle sue fila, giunto all'episodio della fuga, commenta: « But whether Perkin did this for fear, least his men should forsake him, or for the cowardness of his own timorous courage, it is as much uncertain, as it is probable and sure that the king took by his flight great commodity and quietness »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Idem, Atto V, sc. 1.

<sup>2</sup> E. Hall, op. cit., p. 485. Anche Polidoro Virgilio ammette che Perkin potesse nutrire scarsa fiducia nei suoi uomini.

Il notevole approfondimento degli studi storici verificatosi nel nostro secolo, e in special modo le metodiche ricerche di archivio da cui prendono l'avvio, hanno ormai permesso di stabilire con documenti alla mano, e quindi con relativa certezza, l'impostura di Perkin Warbeck; ma questo non giustifica la categorica affermazione della Struble, a detta della quale già al tempo del Ford, « the historic sources never permitted a doubt of his [Perkin's] rascality »<sup>1</sup>. Chè, se è vero che Warbeck fu sconfessato nel modo più assoluto dagli storici che scrissero in un tempo molto vicino a quegli avvenimenti e dovettero perciò attenersi alla versione ortodossa dei fatti, come Polidoro Virgilio, la cui prima edizione dell'*Anglica Historia* risale al 1534, Edward Hall che scrisse la sua *Chronicle* su per giù negli stessi anni, e Raphael Holinshed che pubblicò la sua in piena era elisabettiana – nel 1577 –, lo stesso non può dirsi di Bacone di cui abbiamo visto che, nella maggioranza dei casi, fu la principale fonte del Ford. E che potesse ancora sussistere al tempo dei due un dubbio circa l'avvenuto assassinio di entrambi i figli di Edoardo IV – che è pregiudiziale alla storia narrata da Perkin Warbeck – siamo appunto autorizzati a dedurlo dal fatto che Bacone fa fedelmente eco, a circa un secolo di distanza a quanto era stato rivelato a tal proposito da Thomas More, la cui *History of King Richard the Third* – non dobbiamo dimenticarlo – seppure scritta verso il 1513, fu pubblicata postuma molto più tardi, dal Rastell, nel 1577. Il More, elencando gli orribili misfatti di Riccardo III, aveva posto in testa, « the lamentable murder of his innocent nephews, the young king and his tender brother, whose death and final infortune hath none the less so far come in question, that some remain yet in doubt whether they were in his days destroyed or no; not for that Perkin Warbeck, by many folk's malice and more folk's folly, so long space abusing the world, was, as well with princes as the poorer people, reputed and taken for the younger of those two, but for that also that all things were in late days so covertly demeaned, one thing pretended and another meant, that there was nothing so plain and openly proved, but that yet, for the common custom of close and covert dealing, men had it ever inwardly

<sup>1</sup> C. Struble, op. cit., p. 21.

suspect, as many well counterfeited jewels make the true mistrusted»<sup>1</sup>. E Bacone, dopo avere esplicitamente detto che i sudditi, fin dall'inizio del regno di Enrico VII, nutrivano tanta poca fiducia nel Sovrano che molti erano convinti che si disponesse a far uccidere il giovanissimo Conte di Warwick nella Torre, né più né meno di come aveva fatto il suo predecessore per i figli di Edoardo IV; Bacone, dicevo, così informa il lettore: «And all this time it was still whispered every where, that at least one of the children of Edward the fourth was living: which bruit was cunningly fomented by such as desired innovation. Neither was the King's nature and customs greatly fit to disperse these mists; but contrariwise, he had a fashion rather to create doubts than assurance»<sup>2</sup>. E molto più avanti, ricordando le indagini svolte da Enrico VII all'affacciarsi di Perkin Warbeck all'orizzonte, per procurarsi le prove dell'avvenuta uccisione dei due Principi e in tal modo convincere «the world that the Duke of York was indeed murdered»<sup>3</sup>, egli conclude: «Thus, much was delivered abroad to the effect of those examinations: but the King, nevertheless, made no use of them in any of his declarations; whereby, it seems, those examinations left the business somewhat perplexed»<sup>4</sup>.

Una volta stabilito che potessero sussistere dubbi relativi a un fattore talmente fondamentale, diventano comprensibili la perplessità di tanti contemporanei di Perkin Warbeck e la facilità con cui prestarono fede alla sua incredibile versione dei fatti. Inoltre, veramente preziosa per aiutarci a comprendere il motivo dell'atteggiamento ambiguo del Ford e di quello molto cauto di Bacone rispetto a Perkin Warbeck è una precisazione del secondo, che serve ad indicarci che nemmeno il passaggio di un sì lungo periodo di tempo – circa un secolo e mezzo – era valso a far dimenticare agli inglesi quanto vi era stato di misterioso e contur-

<sup>1</sup> Thomas More, *The History of King Richard III*. L'edizione da me consultata è quella con Introduzione, traduzione italiana e note a cura di Vittorio Gabrieli, Editore G. Giappichelli, Torino 1964, pp. 59-60.

<sup>2</sup> F. Bacon, op. cit., p. 20.

<sup>3</sup> Idem, p. 100.

<sup>4</sup> Idem, p. 101.

bante nella vicenda del sedicente Duca di York. «The king's manner of shewing things by pieces and by dark lights», spiega Bacone a tale proposito, «hath so muffled it, that it hath left it almost as a mystery to this day»<sup>1</sup>. Né mi pare da escludere che un'altra circostanza sospetta potesse essere allora l'inverosimile clemenza usata da Enrico VII a Perkin, inizialmente condannandolo ad una prigionia veramente sproporzionata agli sconvolgimenti da lui causati nel Paese. Sì che è logico pensare che la gente potesse, magari, sospettare che il Re si fosse studiato di evitare l'impiccagione di uno che gli era cognato, in quanto fratello della Regina.

Ma torniamo ora a Bacone: che il dubbio e l'incertezza di tanti fossero da lui più o meno consapevolmente condivisi potremmo dedurlo da brevi considerazioni e passi isolati della sua *History*, che nell'insieme accetta però la versione ortodossa dei fatti e presenta quindi Perkin come un impostore, limitandosi a porre l'accento sulla sua immensa superiorità rispetto a tutti quei «mushrooms and upstart weeds»<sup>2</sup> che l'Irlanda andava periodicamente riversando in quegli anni in Inghilterra. Mi limiterò a scegliere, fra i tanti, due o tre passi che presentano un particolare interesse; e, per cominciare, quello in cui Bacone precisa che il Re ebbe cura di far pubblicare la confessione strappata a Warbeck, ma limitandosi alla parte relativa alle umili origini del giovane, e tutto omettendo, «concerning his designs, or any practices that had been held with him; nor the duchess of Burgundy herself, that all the world did take knowledge of, as the person that had put life and being into the whole business, so much as named or pointed at. So that men, missing of what they looked for, looked about for they knew not what, and were in more doubt than before»<sup>3</sup>.

L'altro passo mostra come Bacone, male interpretando una notizia fornita da un suo predecessore, giungesse quasi a concludere che Perkin potesse essere un figlio illegittimo di Edoardo IV, posto che questi gli sarebbe stato padrino. «Which, as it is some-

<sup>1</sup> Idem, p. 92.

<sup>2</sup> Idem, p. 94.

<sup>3</sup> Idem, p. 95.



what suspicious, for a wanton prince to become gossip in so mean a house », egli conclude, « and might make a man think, that he might indeed have in him some base blood of the house of York; so at the least, though that were not, it might give the occasion to the boy, in being called King Edward's godson, or perhaps in sport King Edward's son, to entertain such thoughts in his head »<sup>1</sup>. Dopo di che, poco più avanti, lo scrittore, da degno figlio di un tempo in cui l'attenzione di molti in Inghilterra andava polarizzandosi verso i fenomeni psichici, dava ulteriore sviluppo al semplice accenno contenuto nel secondo passo da me citato, suggerendo in modo piuttosto esplicito che, a conti fatti, Perkin Warbeck poteva essere quello che verrebbe oggi considerato come un tipico caso di autosuggestione; facendo ossia osservare che era comprensibile che il giovane, essendo stato abituato dai suoi istruttori a costantemente fingere e mentire, « with long and continual counterfeiting, and with oft telling a lie, was turned by habit into the things he seemed to be; and from a liar to a believer »<sup>2</sup>.

Come si vede, tre sono le possibilità contemplate da Bacone, nel suo tentativo di trovare una spiegazione dello stranissimo fenomeno costituito da Perkin Warbeck; sì che, pur accettando apparentemente senza riserve l'opinione più diffusa che il giovane fosse un disonesto simulatore, lo scrittore non vuole nemmeno escludere che potesse invece trattarsi di un irresponsabile, il cui comportamento rientrerebbe in tal caso nel campo della patologia; ma lascia anche intendere – senza dirlo apertamente, però – che permanevano troppe zone oscure nella vicenda per poter categoricamente negare la possibilità che Perkin Warbeck, dopo tutto, potesse essere un'altra vittima dell'astuzia e dell'ambizione di Enrico VII. E su per giù analoga è la posizione assunta dal Ford; con la differenza che, non essendovi posto in un'opera teatrale per i commenti diretti dell'autore, poiché, come scrive il Ford a Sir William Cavendish, « in *other labours* you may read actions of antiquity discoursed; in *this abridgement* find the actors themselves discoursing », è innegabilmente più difficile stabilire con certezza quale fosse l'intenzione *vera* dell'autore; tanto più che

<sup>1</sup> Idem, p. 93.

<sup>2</sup> Idem, p. 98.

nel *Perkin Warbeck* essa viene maggiormente oscurata dal fatto che egli si discosta deliberatamente e in modo notevole dalla versione dei fatti trasmessa dalla storia.

Evidentemente non sfuggirono al Ford le due possibilità – diremo così – secondarie, copertamente prospettate da Bacone; e mentre l'una poté ravvivare il dubbio nel suo spirito, l'altra trovò facile risposta in uno che era andato in precedenza ispirandosi, per tanta parte del suo teatro, all'*Anatomy of Melancholy* e a quanto era stato scritto negli ultimi decenni a proposito della cosiddetta malinconia. Ed è anche facile intendere attraverso quale associazione di idee il Ford passi dalla misurata logica del discorso di Enrico, che rispecchia quanto scritto da Bacone, alla fantasmagoria di immagini direttamente ricavate dalla demonologia, e che tanto facile riscontro trovano nell'opera del Burton. Dice quindi Enrico VII, facendo chiaramente eco a Bacone:

Thus your aunt of Burgundy  
Your duchess-aunt, informed her nephew; so,  
The lesson prompted and well conned was moulded  
Into familiar dialogue, oft rehearsed,  
Till, learned by heart, 'tis now received for truth.

E ancora:

The custom, sure, of being stiled a king  
Hath fastened in his thought that he is such<sup>1</sup>.

Mentre è il Burton che parla per bocca del cappellano, chiamando in causa il Maligno per tentare di spiegare la caparbia e l'esaltato farneticare del giovane condannato a morte:

Thus witches  
Possessed, even to their deaths deluded, say  
They have been wolves and dogs, and sailed an egg-shell  
Over the sea, and rid on fiery dragons,  
Passed in the air more than a thousand miles,  
All in a night:—the enemy of mankind  
Is powerful, but false, and falsehood confident<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Perkin Warbeck*, Atto V, sc. 2.

<sup>2</sup> Idem, Att. V, sc. 3.

In tal modo l'autore, pur attribuendo anacronisticamente ad Enrico VII una diagnosi che difficilmente sarebbe stata pronunciata con tanta naturalezza da un uomo del Quattrocento, esponeva il suo pensiero in termini talmente chiari che, come bene osserva Lawrence Babb, «the better informed members of a Caroline audience, upon Urswick's hint, would have perceived melancholic symptoms in Perkin's behaviour»<sup>1</sup>.

È anche intuibile che al Ford non passasse inosservato un particolare fornito da Bacone, là dove questi informa che Perkin «was diligently examined; and after his confession taken, an extract was made of such parts as were thought fit to be divulged»<sup>2</sup>; dove il «diligently examined» è un chiaro eufemismo per dire che la confessione fu strappata al giovane con la tortura. E questo è quanto specifica il Gainsford, del resto, raccontando che Perkin fu «put to the rack, which made him not only confess his pedigree and original, but write it with his own hands»<sup>3</sup>. Il che era cosa di ordinaria amministrazione allora, essendo quelli i sistemi legalmente adottati per costringere l'imputato a parlare; in tal modo infirmando, però, la validità di confessioni rese da individui provati al di là di ogni umana sopportazione, e disposti quindi a riconoscersi colpevoli di qualsiasi enormità per porre fine alle orribili torture che venivano loro inflitte.

Fu questo, io penso, il motivo per cui John Ford escluse dalla tragedia la confessione di colpevolezza strappata a Perkin Warbeck, considerandola non meno priva di valore dell'altra di cui parla la storia a proposito del giovane Conte di Warwick<sup>4</sup>. Né mi pare da escludere che il drammaturgo, che ben conosceva la terminologia ufficiale del tempo, si sentisse autorizzato a presentare in chiave eroica Perkin nel corso dell'immaginario colloquio con Enrico VII e mentre si avvia più tardi al patibolo, semplicemente in base alle parole con cui si chiude la storia del giovane avventuriero nelle cronache di Hall e di Holinshed; poiché questi

<sup>1</sup> Lawrence Babb, *Abnormal Psychology in John Ford's «Perkin Warbeck»*, in «M.L.N.», LI, 1936, p. 234.

<sup>2</sup> F. Bacon, op. cit., p. 149.

<sup>3</sup> Th. Gainsford, op. cit., p. 106.

<sup>4</sup> Cf. p. 24.

ultimi, pur avendo in precedenza insistito sulla sua pusillanimità, sono concordi nel riconoscere che il giovane affrontò con coraggio la morte, quando specificano che il condannato morì «patiently».

È ben comprensibile, d'altronde, l'ammirazione che in uno dotato del temperamento di John Ford dovette suscitare l'innegabile ardore di cui aveva dato per anni e anni prova Perkin Warbeck, mentre andava sostenendo la sua parte attraverso le Corti dell'Europa, e tentando poi l'avventura sullo stesso suolo inglese; né meno affascinanti ai suoi occhi dovettero essere l'impenetrabile mistero che, a più di un secolo di distanza, ancora circondava la figura del giovane avventuriero, e l'immenso amore che questi aveva saputo ispirare ad una fanciulla di nobilissima stirpe. Più i molti particolari tramandati dagli storici intorno alle doti fisiche e alla regalità del comportamento di Perkin Warbeck. Di lui Hall scrive che, «he [Perkin] kept such a princely countenance and so counterfeited a majesty royal, that all men in manner did firmly believe that he was extracted of the noble house and family of the dukes of York»<sup>1</sup>. Holinshed ne parla come di «a certain young man of visage beautiful, of countenance demure, and of wit crafty and subtile»<sup>2</sup>. Gainsford, a sua volta, racconta che le dame della Corte scozzese, «thought themselves happy if he would fancy or fasten upon any of them»; posto che Perkin era allora, «not full eighteen years of age, young, wise, and in the complete strength of beauty»<sup>3</sup>. E altrove assicura che, «without any difficulty or sign of subornation... he kept such a princely countenance and counterfeited a majestical royalty, that all others firmly approved he was extracted out of the blood of Plantagenet, and observed him accordingly»<sup>4</sup>. E Bacone scrive: «He was a youth of fine favour and shape. But more than that, he had such a crafty and bewitching fashion, both to move pity, and to induce belief, as was like a kind of fascination and enchantment to those that saw him or heard him»<sup>5</sup>. E più avanti: «Neither was Perkin,

<sup>1</sup> E. Hall, op. cit., p. 462.

<sup>2</sup> R. Holinshed, *The Chronicles*, vol. 3, p. 504.

<sup>3</sup> Th. Gainsford, op. cit., p. 68.

<sup>4</sup> Idem. p. 93.

<sup>5</sup> F. Bacon, op. cit., p. 33.



for his part, wanting to himself, either in gracious or princely behaviour, or in ready and apposite answers; ...but in all things did notably acquit himself; insomuch that it was generally believed, as well among great persons, as amongst the vulgar, that he was indeed duke Richard »<sup>1</sup>.

Di tutte queste qualità il Ford riuscì a dotare il suo personaggio, adoperandosi felicemente per far sentire allo spettatore il fascino di Perkin allorché questi si presentò alla Corte di Scozia unicamente sostenuto dalla sua eccezionale personalità. Così nella tragedia Giacomo IV, colpito dalla composta semplicità con cui il giovane ha raccontato la sua patetica storia, non può trattenersi dal riconoscere:

He must be more than subject who can utter  
The language of a king, and such is thine<sup>2</sup>.

Riconfermando più tardi il suo giudizio, allorché evidentemente si rallegra di averlo fin dall'inizio riconosciuto per quello che effettivamente è:

How like a king he looks! Lords, but observe  
The confidence of his aspect; dross cannot  
Cleave to so pure a metal—royal youth!  
Plantagenet undoubted<sup>3</sup>.

Né meno favorevole è l'impressione riportata dalla Contessa di Crawford che, dall'alto della galleria, ha ascoltato anche lei, insieme a Katherine, il racconto fatto da Perkin:

I have not seen a gentleman  
Of a more brave aspect or goodlier carriage,

ella dice; e Katherine esclama commossa:

Beshrew me, but his words have touched me home  
As if his cause concerned me: I should pity him  
If he should prove another than he seems<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Idem, p. 98.

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto II, sc. 1.

<sup>3</sup> Idem, Atto II, sc. 3.

<sup>4</sup> Idem, Atto II, sc. 1.

E queste parole, che già ci parlano del suo improvviso amore, richiamano alla mente l'affetto di Desdemona per Othello e le espressioni da questi usate per spiegare al Senato quale tipo di sortilegio sia stato da lui messo in opera per rendere possibile un simile miracolo:

My story being done  
She gave me for my pains a world of sighs.  
.....  
She loved me for the dangers I had passed<sup>1</sup>;

egli dice. E di sortilegi, per l'appunto, si parla alla Corte di Scozia fra quanti non riescono a capacitarsi dell'inconcepibile infatuazione del Re per l'impostore. Dice quindi il Conte di Crawford:

'Tis more than strange; my reason cannot answer  
Such argument of fine imposture, couched  
In witchcraft of persuasion, that it fashions  
Impossibilities, as if appearance  
Could cozen truth itself: this dukeling mushroom  
Hath doubtless charmed the king<sup>2</sup>.

L'opera procede così coerente attraverso i cinque atti, e la regalità dei modi del protagonista attraverso la buona e la cattiva sorte è tale, che chi legge finisce quasi col credere che fosse intendimento del Ford disporre l'animo degli spettatori a prestar fede all'inverosimile storia su cui Perkin basa il suo diritto al trono; mentre può addirittura creare l'impressione che il Poeta si fosse assunto il compito di riabilitare la memoria di uno cui fu ingiustamente inflitta una morte infamante il passo in cui Perkin, stretto nei ceppi ed esposto agli insulti della ciurmaglia, esclama:

Let the world, as to all of whom I am  
This day a spectacle, to time deliver,  
And by tradition fix posterity  
Without another chronicle than truth,  
How constantly my resolution suffered  
A martyrdom of majesty<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Othello*, Atto I, sc. 3.

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto II, sc. 3.

<sup>3</sup> Idem, Atto V, sc. 3.

In cui il riaffacciarsi di due parole del titolo<sup>1</sup> — «chronicle» e «truth» — sembrerebbe anche offrire un indizio non trascurabile, ove si tenga conto del grande insistere che l'autore fa, nel prologo, sulla veracità e la nobiltà degli avvenimenti cui si assisterà nel corso della tragedia, informando che l'opera presenta,

a history couched in a play;  
A history of noble mention, known,  
Famous, and true; most noble 'cause our own;  
Not forged from Italy, from France, from Spain,  
But chronicled at home; as rich in strain  
Of brave attempts as ever fertile age  
In action could beget to grace the stage.

Dopo di che, avendo precisato che la materia stessa trattata non gli ha consentito di rispettare l'unità di luogo, ma che dall'opera è stata in compenso esclusa,

Unnecessary mirth forced to endear  
A multitude,

egli conclude insistendo ancora sulla veracità del contenuto della tragedia:

On these two rests the fate  
Of worthy expectation,—Truth and state.

A un'attenta seconda lettura, tuttavia, interviene il buon senso a dirci che è assolutamente da escludere che il Ford intendesse alludere all'ardito tentativo di Warbeck allorché parla della sua tragedia come di una «history of noble mention», e che è difficile che intendesse esprimere un giudizio rispetto a una questione che ancora lasciava un senso di incertezza negli animi, e atteggiarsi quindi a paladino dell'autenticità del presunto Duca di York; tanto più che vi è motivo di pensare che a ben altra convinzione lo avesse portato l'accurato esame delle fonti. Poiché egli inserì due o tre episodi nell'opera che incoraggiano piuttosto a credere che, a scanso di equivoci, l'autore si preoccupasse di porre in guardia lo spettatore aprendo degli spiragli verso quella in cui si potrebbe ravvisare la parte molto meno bella e meno

<sup>1</sup> Cf. p. 1, nota 2.

nobile della storia. E, pur ammettendo che possa esserci un errore di valutazione da parte di chi legge nella perplessità creata dalla eccessiva sommissione di Perkin di fronte al dilleggio e alle chiare insinuazioni di Giacomo IV in occasione della disgraziata campagna nel Northumberland<sup>1</sup>, non vi è possibilità di dubbio — io credo — rispetto al breve dialogo fra Warbeck e il suo segretario francese, che è stato fino allora il suo uomo di fiducia postogli a fianco dalla Duchessa di Borgogna, e che evidentemente si dispone ora ad abbandonarlo. A Perkin che si rammarica con lui della freddezza di Giacomo e che vuole evidentemente affermarsi sbraitando che nulla gli impedirà di battersi fino alla morte per dimostrarsi degno degli avi, l'altro dice in tono sprezzante:

You grow too wild in passion: if you will  
Appear a prince indeed, confine your will  
To moderation.

Dopo di che, in risposta ai rimproveri di Perkin, il quale coglie l'occasione per continuare a insistere sul suo sacrosanto diritto al trono d'Inghilterra, Frion risponde con ancora maggiore insolenza:

Nay, if you have no ear to hear, I have  
No breath to spend in vain<sup>2</sup>.

E ciò che maggiormente colpisce sono la scarsa reazione di Perkin all'insulto, e le sue suppliche affinché l'altro non voglia abbandonarlo. Ma il fatto ancor più significativo, cui il Ford volle forse affidare la rivelazione dell'origine non regale di Perkin dovrebbe essere la sua resa incondizionata ai soldati del Re. Lo spunto poté venirgli dal Gainsford, il quale commenta che Perkin, «according to the nature of cowardly and irresolute men... chose the worst part to save his life... not remembering, because he was never acquainted with the secrets of majesty, that he, which hath been once a Prince, must never look for a settled quietness in a private state», se il prezzo dovrà esserne «an ignominious life»<sup>3</sup>. Il Ford si astiene, invece, dal commentare il fatto attraverso i suoi

<sup>1</sup> *Perkin Warbeck*, Atto III, sc. 1.

<sup>2</sup> *Idem*, Atto IV, sc. 2.

<sup>3</sup> Th. Gainsford, op. cit., p. 102.



personaggi, ma rinuncia pure a ricorrere, questa volta, alla sua consueta opera di ritocco, e si limita ad informarne lo spettatore attraverso il seguente dialogo fra Lord Dawbeney ed Enrico, alla cui presenza è stato introdotto il sedicente Duca di York.

KING HENRY. How came he to thy hands?

DAWBENEY. From sanctuary  
At Bewley, near Southampton; registered  
With these few fellows, for persons privileged.

KING HENRY. I must not thank you, sir; you were to blame  
T'infringe the liberty of houses sacred:  
Dare we be irreligious?

DAWBENEY. Gracious lord,  
They voluntarily resigned themselves  
Without compulsion<sup>1</sup>.

Nulla più che spiragli, come si vede, ma in sè bastevoli – io credo – per far comprendere il vero modo di sentire dell'autore rispetto al suo protagonista, permettendo di escludere che a questo aspetto della vicenda voglia alludere il passo del prologo da me prima citato. Del che troviamo, del resto, un'indiretta conferma all'inizio della lettera dedicatoria a William Cavendish, in cui il Ford spiega di avere attinto a « the darkness of a former age », allo scopo di « personate a great attempt and in it a greater danger »; ove il « great attempt » ci parla dell'ammirazione del Poeta per l'ardire del giovane impostore, e il « greater danger » rievoca il gran pericolo cui fu allora esposta l'Inghilterra di precipitare nuovamente nel baratro della guerra civile.

A questo punto mi pare che siamo infine giunti al nocciolo vero della questione: al problema cui ho fatto brevemente cenno all'inizio di questo studio, quando mi son chiesta a che cosa intendesse alludere il Ford col sottotitolo della tragedia. Sono troppi, come si è visto, e a volte troppo vistosi gli espedienti da lui usati per travisare certi episodi della vita di Perkin Warbeck, perché possiamo pensare che l'autore si proponesse di farne un'etichetta di garanzia della fedeltà della sua esposizione del fatto storico; e non si può nemmeno disconoscere l'impegno con cui andò evi-

<sup>1</sup> *Perkin Warbeck*, Atto V, sc. 2.

tando di pronunziarsi apertamente in merito alla fondatezza o meno dei diritti accampati dal sedicente Duca di York. Sì che sarebbe forse più utile seguire un altro metodo di indagine, proponendoci di stabilire piuttosto quale dei due aspetti della vicenda di Perkin Warbeck assumesse maggiore importanza agli occhi del Ford, e se, a conti fatti, la ben nota storia – diremo così – politica del protagonista – quella per cui l'autore spiega di essere stato « enlightened by a late both learned and honourable pen » – non fosse per lui poco più che l'indispensabile sfondo in cui ambientare un'altra delle sue storie d'amore; quella nobilissima e altamente romantica del devoto affetto che legò Katherine Gordon – una parente del re di Scozia – all'avventuriero Perkin Warbeck. E che in realtà possa essere questa la « history of noble mention, known—Famous and true », che l'autore contrappone – sempre nel prologo – a quelle di passioni generalmente colpevoli che venivano d'abitudine localizzate dai drammaturghi elisabetiani nel sud dell'Europa – in Italia, Francia e Spagna –; che, in altre parole, risiedesse in questo ai suoi occhi l'interesse vero della tragedia potrebbe venir confermato da quanto dice lo stesso Perkin alla moglie che, nella sua generosità, vorrebbe condividere con lui il castigo infamante:

Fair angel of perfection, immortality  
Shall raise thy name up to adoration,  
Court every rich opinion of true merit,  
And Saint it in the calendar of Virtue,  
When I am turned into the self-same dust  
Of which I was first formed<sup>1</sup>.

Giacché l'amore, a volerci riflettere, è veramente il lievito di questa tragedia, nonché lo strumento della spiritualizzazione di Perkin, il quale riuscirà in ultimo a ravvisare nell'affetto della moglie la più ambita delle conquiste e il premio che gli consente di uscire vincitore dalla scena.

Harry Richmond,  
A woman's faith hath robbed thy fame of triumph,

<sup>1</sup> *Idem*, Atto V, sc. 3.

lo udremo infatti esclamare nell'ultimo atto; e poco più avanti:

Spite of tyranny,  
We reign in our affections, blesséd woman!  
.....since herein  
Even when I fell, I stood enthroned a monarch  
Of one chaste wife's troth pure and uncorrupted<sup>1</sup>.

La *History* del Gainsford è l'unica delle fonti in cui vien dato un certo sviluppo alla storia d'amore dei due giovani; e ciò è comprensibile, se si pensa che il suo autore scrisse fra l'altro un certo numero di storie romantiche. È ben difficile, tuttavia, credere che la sua insipida descrizione del corteggiamento di Katherine da parte di Perkin potesse in qualche modo ispirare il Ford; tanto più che egli mostra la fanciulla soprattutto allettata dalla prospettiva di poter essere un giorno regina d'Inghilterra<sup>2</sup>. È molto più probabile, invece, che anche in questo caso lo spunto gli venisse offerto dalla *History of the Reign of King Henry VII*, essendo Bacone l'unico storico che ricorda la sconfinata devozione di Katherine per il marito, «whom in all fortunes she entirely loved; adding the virtues of a wife to the virtues of her sex»<sup>3</sup>. Di tali parole potrebbe forse ravvisarsi una lontana eco in quelle rivolte da Perkin alla moglie nell'ultima scena da me già tante volte ricordata:

Report and thy deserts, thou best of creatures  
Might to eternity have stood a pattern  
For every virtuous wife without this conquest.  
Thou hast outdone belief<sup>4</sup>.

Ora, poiché Hall e Holinshed tacciono a questo proposito, è naturale chiedersi da chi mai Bacone ricavasse tale notizia. La risposta potrebbe essere che è molto probabile che all'inizio del Seicento non si fosse ancora cancellato il ricordo di un attaccamento talmente eccezionale, che immaginiamo tenuto in vita dalla semplice tradizione orale, o da una qualche ballata popolare

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Th. Gainsford, op. cit., p. 69.

<sup>3</sup> F. Bacon, op. cit., p. 147.

<sup>4</sup> *Perkin Warbeck*, Atto V, sc. 3.

che potrebbe essere stata un'altra fonte del Ford. Una tale eventualità viene anche suggerita dal carattere schiettamente popolare di un altro particolare che si trova nella stessa pagina di Bacone, sempre a proposito di Katherine Gordon, là dove questi informa che «the name of the White Rose, which had been given to her husband's false title, continued in common speech to her true beauty».

Il semplice accenno fatto da Bacone si dilatò a tal punto da permeare di sé tutta la tragedia del Ford, dal momento in cui, non appena trasferita l'azione in Scozia, lo spettatore vede Katherine inutilmente corteggiata da Dalyell e figlia rispettosissima della volontà paterna, fino alla scena conclusiva dell'opera, dove si assiste alla sua piena conciliazione col padre cui si era ribellata per amore di Perkin, e dove la si vede allontanarsi in lacrime, sorretta dal fedele Dalyell, dopo aver dato il supremo addio al marito. E non certo a caso il drammaturgo dà inizio alla storia ponendo l'accento non solo su quelle eccezionali doti di Katherine per cui Dalyell, pur vedendosi respinto, rimarrà suo schiavo fedele, ma sul grande attaccamento al padre da parte della fanciulla, per cui a un certo punto il vecchio Huntley non può trattenersi da esclamare estasiato:

Kate, Kate, thou grow'st upon my heart like peace,  
Creating every other hour a jubilee<sup>1</sup>.

Giacché il drammaturgo comprese che, partendo da una simile premessa, si sarebbe resa più evidente l'irruenza della passione che, impossessandosi di Katherine, l'avrebbe improvvisamente resa a tutto insensibile, sì che di buon grado si sarebbe piegata all'ingiunzione del re, non tenendo in alcun conto la volontà del padre.

Solo in cinque occasioni Katherine e Warbeck si presentano insieme agli spettatori, e di ciascuna il Ford riesce a fare un quadro indimenticabile; il che non può dirsi delle altre scene dell'opera, i cui lineamenti hanno invece molto in comune con quelli delle tragedie storiche propriamente dette. Il primo quadro è quello in cui Katherine, ancora sconosciuta a Perkin, ascolta commossa dall'alto della galleria la storia delle avventure del giovane. La

<sup>1</sup> Idem, Atto I, sc. 2.



seconda volta li vediamo farsi avanti già « hand in hand »<sup>1</sup>, come osserva indignato il padre di Katherine, e talmente assorti nel loro amore che la figlia nemmeno si avvede del gran dolore di quest'ultimo. Dopo di che assistiamo all'appassionato abbraccio dei due sposi, a nozze avvenute e alla vigilia della battaglia, in una scena in cui il Ford introduce su un piano di alta poesia un tema in verità inconsueto allora nella tragedia, investendo di pathos e qualità eroiche il vincolo matrimoniale. E già incominciamo a renderci conto della trasformazione che l'amore potrà operare nello spirito di Perkin, affiancandovi con diverse aspirazioni l'ambizione che vi ha fino allora regnato incontrastata. Poiché il giovane assicura alla moglie che, se dovrà morire in battaglia,

in the close

Which my last breath shall sound, thy name, thou fairest,  
Shall sing a requiem to my soul, unwilling  
Only of greater glory, 'cause divided  
From such a Heaven on earth as life with thee<sup>2</sup>.

E ci rendiamo anche conto di quanto vi è di prodigioso nell'affetto che lega Katherine al marito:

Your right  
In me is without question,

ella gli dice,

and however  
Events of time may shorten my deserts  
In others' pity, yet it shall not stagger  
Or constancy or duty in a wife.  
You must be king of me<sup>3</sup>.

E nuovamente li vediamo insieme quando è giunto per Katherine il momento del duro distacco, ed ella si accinge ad abbandonare la patria, in tal modo rinunciando all'alto rango conferitole dal suo sangue regale, per seguire le più che mai incerte fortune dell'avventuriero.

I am your wife;  
No human power can or shall divorce  
My faith from duty<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Idem, Atto II, sc. 3.

<sup>2</sup> Idem, Atto III, sc. 2.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem, Atto IV, sc. 3.

ella assicura a Perkin. Al che Giacomo non può trattenersi dall'esprimere il suo stupore davanti a tanta « unsuspected constancy ».

Ancora una volta i due si presentano per un attimo sulla scena uniti, ponendo piede in Cornovaglia dopo la fortunosa traversata del Mar d'Irlanda: lui, convinto dell'imminente vittoria su Enrico; lei, rotta nel corpo e nello spirito dopo il viaggio disastroso e il doloroso addio alla sua terra. A tale scena il drammaturgo volle evidentemente affidare il compito di indicare la misura del sacrificio compiuto da Katherine e la forza d'animo che l'ha reso possibile; e si direbbe quasi che lo spirito della giovane donna abbia esaurito ogni capacità di ulteriormente resistere. Ma è solo un momento di debolezza, e la sua prodigiosa « constancy » dovrà ancora procurarle l'ammirazione del padre e quella dello stesso marito<sup>1</sup>, nella bellissima scena d'amore fra i due sposi con cui si chiude la tragedia, quando i due si scambiano l'ultimo appassionato bacio, sulla pubblica piazza dove Perkin si trova esposto alla berlina, e mentre i gentiluomini del seguito di Katherine invano si adoperano per impedirle di esporsi così alla vista della plebaglia accorsa allo spettacolo. Un bacio con cui il Poeta evidentemente si propose di esaltare la santità delle gioie del matrimonio facendo esclamare da Perkin:

O, with that  
I wish to breathe my last! upon thy lips,  
Those equal twins of comeliness, I seal  
The testament of honourable vows.

Mentre l'espressione della bellezza della rinunzia, nella fedeltà coniugale, fu da lui affidata al giuramento di Katherine:

By this sweet pledge of both our souls, I swear  
To die a faithful widow to thy bed:  
Not to be forced or won: O, never, never<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> « I glory in thy constancy », le dice il padre commosso; e il marito la saluta chiamandola « great miracle of constancy ».

<sup>2</sup> *Perkin Warbeck*, Atto V, sc. 3. Nella pregevole edizione delle opere drammatiche del Ford da lui curata nella terza decade dell'Ottocento, W. Gifford, a proposito del giuramento di eterna fedeltà al marito da parte di Katherine, informa di avere appreso da Sir R. Gordon che la giovane passò invece a seconde nozze. James Gairdner nel nostro secolo completa l'informazione precisando che ciò avvenne undici anni dopo la morte di Perkin, e che più tardi

«Be what these people term these, I am certain I admire thee», dovette dirsi il Ford di Perkin Warbeck, dopo aver vagliato le sue fonti, e anticipando nel suo spirito la conclusione cui avrebbe portato Katherine rispetto al marito, nell'ultima scena dell'opera<sup>1</sup>. L'idea di dedicare una tragedia alla vicenda di Perkin Warbeck fu probabilmente suggerita al drammaturgo dalla pubblicazione, a breve intervallo, di due resoconti della vita dell'avventuriero: quello di Thomas Gainsford del 1618 e, tre anni dopo, quello contenuto nella *History* di Bacone. E se da un lato è comprensibile che, stimolato da quegli scritti, il Poeta si proponesse deliberatamente di colmare la lacuna lasciata dallo Shakespeare nel suo ciclo delle «history plays», l'indirizzo da lui dato alla tragedia incoraggia tuttavia, a pensare che la spinta maggiore gli venisse dal desiderio di celebrare l'audacia e le qualità veramente eccezionali di cui dovette esser dotato Perkin Warbeck, per riuscire a trarre per anni e anni in inganno tante Corti d'Europa, ma soprattutto per aver saputo accendere di un amore talmente fedele e appassionato il cuore di Katherine Gordon.

Appare probabile che all'inizio il Ford si proponesse di scrivere nulla più che una «chronicle play» rigorosamente basata sui dati forniti dalla storia. Solo così si spiega l'evidente scrupolo con cui andò consultando le sue fonti. Uno scrupolo che potrebbe

---

ella si sposò altre due volte. La notizia, figura unicamente nella storia della famiglia Gordon, a opera di Sir R. Gordon di Stanloch, il quale visse fra il 1580 e il 1661. E poiché sappiamo che alla compilazione di quella storia l'autore si dedicò essendo già molto avanti negli anni, è chiaro che il Ford non potesse averla letta quando scrisse la sua tragedia prima del 1634. Ed è questo un particolare che è sfuggito all'attenzione di Clifford Leech, il quale scrive: «Indeed Ford departs from his sources when he tells us that Katherine will 'die a faithful widow', overlooking her historically subsequent marriages in order to make her a more zealously fordian heroine and to make of Warbeck a man more clearly distinguished in the love he could inspire» (op. cit., p. 92). E nell'identico errore cade la Struble, la quale, partendo dal presupposto che il Ford fosse al corrente dei successivi matrimoni di Katherine Gordon, in una nota si domanda se non fosse intenzione del drammaturgo fare dell'ironia, con una coperta allusione alla «play Queen» dell'Amleto (op. cit.).

<sup>1</sup> Dice Katherine al marito:

Be what these people term thee, I am certain  
Thou art my husband.....(Atto V, sc. 3).

altrimenti sembrare superfluo, visto che, alla resa dei conti, della realtà storica egli rispettò unicamente – e solo fino ad un determinato momento – quella che potremmo chiamare la facciata esteriore, falsandone invece deliberatamente lo spirito nell'impostazione tutta della tragedia, in cui, fra l'altro, l'eroe viene presentato agli spettatori nella stessa luce in cui dovette apparire agli occhi di Katherine.

«Studies have of this nature been of late... out of fashion», informa lo stesso Ford all'inizio del prologo, a proposito delle «chronicle plays»; e pur essendosi proposto di andare contro corrente riesumando un genere teatrale ormai caduto in disuso, il drammaturgo fu portato dalle sue tendenze e da quelle del suo tempo a dilatare al massimo la breve notizia fornita da Bacone, utilizzando la «chronicle play» quale massiccia cornice in cui inserire un'altra delle sue storie d'amore: una che gli consentì di chiudere in clima eroico e in serenità il suo studio della «resolution» rispetto alle fedeltà coniugale. Ed è da ravvisarsi nel perfetto equilibrio con cui riuscì a fondere le due componenti della tragedia – le notizie ricavate dalle fonti, che indubbiamente arginarono, regolandola, l'esuberanza del suo temperamento, e la storia d'amore per cui dovette invece affidarsi al suo spirito di poeta –; è soprattutto in questo che deve ravvisarsi – io penso – il segreto di quella «mysteriously firm texture of *The Chronicle History of Perkin Warbeck. A Strange Truth*», che giustamente suscita l'ammirazione di A. Harbage.

VITTORIA SANNA

---

<sup>1</sup> A. Harbage, op. cit., p. 141.



## UNA RILETTURA DI PAN

Tra le tendenze innovative che caratterizzano la narrativa del Novecento, rispetto al modo in cui si rappresentavano la realtà il realismo e il naturalismo ottocentesco, possiamo schematicamente rilevare un progressivo interiorizzarsi della materia, un coincidere di quelli che erano i presunti « fatti » con il fluire di una o più coscienze vissute, colto, questo fluire, in *media re*, nell'apparenza immediata e spontanea del suo esprimersi, e ordinato in un più o meno complesso incastro di prospettive interne. In questa organizzata dinamica di fatti interni la voce vera e propria del narratore, che già nel romanzo ottocentesco tendeva a coincidere e a confondersi totalmente con la materia narrata, diventa sempre più difficile da enucleare e da esplicitare. Assume anzi, potremmo dire, una funzione sempre più ambigualmente ironica, mentre, d'altro canto, il concetto tradizionale di durata narrativa si duplica e si relativizza anch'esso al massimo, ad opera di una voluta contrapposizione, nel corso stesso della vicenda, tra vertiginosi scorci di tempi vissuti e spanne fisse di tempi cronologici<sup>1</sup>. La nuova « maniera » novecentesca<sup>2</sup> si distingue abbastanza nettamente, com'è noto, dal risentito soggettivismo romantico *fin-de siècle*, pur traendo alimento dalle stesse espe-

<sup>1</sup> Ved. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1949, trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956 pp. 508-569. Il processo qui così sezionalmente schematizzato è compreso in Auerbach tra i due poli concettuali del principio della « mescolanza degli stili » e quello di una « rappresentazione della coscienza pluripersonale », con un punto di passaggio costituito dalla rappresentazione di una « coscienza monopersonale ».

<sup>2</sup> Secondo Auerbach, op. cit. p. 568, se il sorgere di questa « maniera » si può osservare nel romanzo di Proust, Joyce ne costituirebbe (p. 577) l'applicazione più radicale.

rienze culturali<sup>1</sup> per una più consapevole funzione di filtro stilistico attribuita al discorso vissuto o al monologo interiore e allo stesso tempo per un tono più dimesso e antierico che ad essi viene conferito, quale mutevole rappresentazione del mondo nell'animo di un uomo « qualsiasi »<sup>2</sup>, e in questo senso, salvo il nuovo tipo di materia che viene focalizzata, continuazione delle istanze che animavano il realismo ottocentesco. Ora se nel suo complesso la narrativa di Hamsun si iscrive entro il filone della cultura tardo-romantica europea con le sue involuzioni, i suoi catastrofici presentimenti, la preziosa ed evasiva artificiosità del suo gusto<sup>3</sup>, è vero anche d'altra parte che l'impegno di consapevolezza stilistica con cui il nostro scrittore si pone di fronte alla sua materia, gli consente di rasentare molto da vicino lo spirito innovativo che anima le nuove « ricette », non soltanto

<sup>1</sup> Basti pensare ad esempio, al « fond noir » di Gide, quale ce lo descrive Mario Praz, in *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Torino 1942 (p. 388), alla definizione che ce ne viene data di « martire della pederastia », che soddisfa allo stesso modo « al bisogno omosessuale e a quello algolagnico », e alla struttura di stile dei *Faux monnayeurs* a proposito della quale Auerbach (op. cit., p. 577) osserva il continuo scambio nel « punto d'osservazione dal quale vengono scorti i fatti già in sé complessi » e un intreccio del « romanzo e della sua genesi in senso romantico-ironico ». E se nel grande romanzo di Proust chiaramente si riflette l'artificioso e raffinato gusto ruskiniano, l'intimo dilettantismo etico del mondo decadentistico, pur vivificato da un profondo spirito innovatore, non sarebbe difficile rintracciare in quel modello vero e proprio di stile ironico-borghese che è costituito dal lungo monologo della cantante Molly con cui termina l'*Ulysses* di Joyce, un modello, in panni più quotidiani e dimessi della maliarda « fin de siècle » animata da una volontà demoniaca di sopraffazione del maschio, di compiaciuta e perversa inversione delle parti oltre che dal gusto beffardo della dissacrazione.

<sup>2</sup> Auerbach (op. cit., p. 585) vede assai ottimisticamente nella « rappresentazione non intenzionale, precisa, interiore ed esteriore dell'attimo qualunque nella vita di diversi uomini » una speranza di attiva e operosa democrazia, addirittura la prospettiva remota di « una vita in comune degli uomini sulla terra ».

<sup>3</sup> « Sotto lo splendore del suo stile paratattico » — scrive Mario Gabrieli in *Storia delle letterature della Scandinavia* p. 192 « ... si sente troppo spesso la ricerca del sensazionale e del sorprendente, del paradossale e dell'eccentrico; sotto la sublimità ed enigmatica dei gesti e delle passioni il vuoto e l'artificio ». Per il rapporto, in particolare, tra lo stile dei romanzi giovanili di Hamsun e il movimento *Jugend* v. il recente saggio di Wilhelm Friese, *Das Deutsche Hamsun-Bild*, Edda, 5, 1965, pp. 262-263.

forme e procedimenti ma anche spunti inconsapevolmente diagnostici di cui si impossesserà la cultura novecentesca del periodo tra le due guerre, dopo aver deposto (e spolverandosela magari di dosso solo in superficie) la variopinta zavorra del repertorio tardo-romantico. Forse se il breve romanzo Pan non può a questo fine costituire un campione sufficiente, pure mi pare si possa presupporre che nell'opera di Hamsun proprio lo stile di Pan, col modulo del suo « discorso vissuto », costituisca il momento di sintesi più equilibrata e vasta, nonché di chiarificazione massima (per lo meno sul piano formale) della mossata e nervosa polifonia dell'autore<sup>1</sup>.

L'analisi di qualche pagina può forse permetterci di fissare, sul piano dello stile, l'unità raggiunta e i non superati interni contrasti.

#### I.

I de siste Dager har jeg taenkt og taenkt paa Nordlandssommerens evige Dag. Jeg sitter her og taenker paa den og paa en Hytte som jeg bodde i og paa Skogen bak Hytten og jeg gir mig til at skrive noget ned for at forkorte Tiden og for min Fornøielses Skyld. Tiden er meget lang, jeg faar den ikke til at gaa saa hastig som jeg vil skjont jeg lever det lystigste Liv. Jeg er vel tilfreds med alt og mine tredivte Aar er ingen Alder. For nogen Dager siden fik jeg tilsendt et Par Fuglefjaer langveis fra, fra et Menneske som ikke skyldte mig dem, men to grønne Fjaer i et kronet Ark Postpapier forsejlet med Oblat. Det fornøiet mig ogsaa at se to saa djaevelsk grønne Fuglefjaer. Og ellers har jeg ingen annen

<sup>1</sup> Auerbach (op. cit., p. 578) osserva come nel romanzo *Markens grøde* « svaniscono, per mezzo del piano tonale, i limiti tra discorsi diretti o indiretti dei personaggi e quello che dice l'autore, cosicché non si è mai del tutto sicuri di sentire proprio l'autore che si trova posto fuori del romanzo. Le frasi sembrano provenire da un personaggio o da qualcuno che passa in quel momento e osserva quanto accade ». Mi pare però che l'ampliarsi dell'ironia stilistica non segni affatto in Hamsun il coerente approfondimento di un discorso investito da tale ironia, ma l'effetto se mai di una rinuncia a dominare, anche sul piano di una forma esteriore, l'intima confusione e contraddittorietà del discorso. Per quanto riguarda il rapporto tra la mitologia protoromantica di *Markens grøde* e i barbari culti del nazismo ved. W. Friese, cit., pp. 270-271.



Plage end nu og da litt Gigt i min venstre Fot efter et gammelt Skudskaar som nu for laenge siden er Laegt.

Jeg husker at for to Aar siden gik Tiden meget hurtig, uten Sammenligning meget hurtigere end nu, det var forbi med en Sommer inden jeg visste av det. Det var for to Aar siden, i 1855, jeg vil skrive om det for min Fornøielses Skyld, det haendte mig noget eller jeg drømte det. Nu har jeg glemt mange Ting som hører disse Oplevelser til fordi jeg naesten ikke har tenkt på dem siden; men jeg husker at Naetterne var meget lyse. Mange Ting forekom mig ogsaa fordreiede, Aaret hadde tolv Maaneder, men Nat blev Dag og aldrig var det en Stjaerne at se paa Himlen. Og de Folk jeg møtte var saeregne og av anden Natur end Folk jeg kjendte fra før; nu og da var en Nat nok til at faa dem til at springe ut fra Barn av i al deres Herlighet, modne og fuldt voksne. Det var ingen Trolddom heri, men jeg hadde ikke oplevet det før. O nei.

I et stort, hvitmalet Hjem nede ved Sjøen traf jeg et Menneske som for en kort Tid sysselsatte mine Tanker. Jeg husker hende ikke mere til Stadighet, ikke nu, nei jeg har ganske glemt hende; men jeg taenker derimot paa alt det andet, paa Sjøfuglenes Skrik, paa min Jagt i Skogene, mine Nætter, alle Sommerens varme Timer. Det var forresten endog ved et rent Tilfælde at jeg lærte at kjende hende og uten dette Tilfælde vilde hun ikke ha været i mine Tanker en Dag.

Fra min Hytte kunde jeg se et Virvar av Øer og Holmer og Skjær, litt av Sjøen, nogen blaanende Fjældtinder, og bak Hytten laa Skogen, en uhyre Skog. Jeg blev fuld av Glaede og Tak ved Duften av Røtter og Løv, av den fete Os av Furuen, som minder om Lukten av Marv; først i Skogen kom alt indeni mig i Stilhet, min Sjael blev egal og fuld av Magt. Jeg gik Dag efter Dag i Aaserne med AEsop ved min Side og ieg ønsket intet heller end at faa vedbli atægaa der Dag efter Dag, skjönt det endnu laa Sne og bløt Sørpe over den halve Mark. Min eneste Kamerat var AEsop; nu har jeg Cora, men dengang hadde jeg AEsop, min hund som jeg senere skjøt.

Ofte om Aftenen naar jeg kom hjem igjen til Hytten efter min Jagt kunde min lune Hjemmefølelse gjennemrisle mig fra øverst til nederst, ja bringe mit Indre i kjære Rystninger, og jeg gikk og pratet med AEsop om hvo godt vi hadde det. Saa,

nu gjør vi Ild op og steker os en Fugl her paa Gruven, sa jeg, hvad mener du om det? Og naar alt det var gjort og vi begge hadde spist krøp AEsop bort til sin Plass bak Gruven mens jeg taendte Pipen og la mig bort paa Briksen for en Stund og lyttet til det døde Sus i Skogen. Det var en svak Drot i Luften. Vinden bar ned mot Hytten og jeg kunde tydelig høre Aarfuglens Huttren langt bak i Aasen. Ellers var alt stille.

Og mangen Gang sovnet jeg ind der jeg laa, i fulde Klaer, rund, som jeg stod og gik, og vaaknet ikke igjen før Sjøfuglene var begyndt at skrike. Naar jeg da saa ut av Vinduet kunde jeg skimte Handelsstedets store hvite Bygninger, Sirilunds Brygger, Kramboden hvor jeg kjøpte mit Brød, og jeg blev liggende en Stund forundret over at jeg befandt mig her i en Hytte i Nordland, i Kanten av en Skog.

Saa rystet AEsop sin lange smale Krop borte ved Gruven, det klirret i dens Hallsbaand, den gabte og logret, og jeg sprang op efter disse tre, fire Timers Søvn, uthvilet og fuld av Glaede over alt, alt.

Saaledes gik mangen Nat.

Vediamo, anzitutto qual'è la situazione per così dire esterna che ci viene presentata in queste pagine: il giovane protagonista (sappiamo già dal titolo che è un militare, il tenente Glahn) ci trasmette la sua decisione di rievocare, per interiore diletto, una estate trascorsa due anni prima nel Nordland. Dopo aver precisato a suo modo, nei primi tre capoversi, la tematica e le modalità di questa evocazione, il protagonista passa, nei successivi quattro, nel vivo dell'«azione», che qui si configura peraltro in una trepida attesa dell'estate nella solitudine della foresta e in un'intima solitaria fruizione di tale attesa. Questa breve parafrasi è però organizzata secondo un certo criterio di sintesi e ordine razionale che non troviamo in alcun modo presiedere allo spontaneo andamento del pensiero del protagonista.

Esso procede in realtà per associazioni intuitive, che tornano ciclicamente su se stesse<sup>1</sup> con uno spazio di significato che va

<sup>1</sup> Alla «ripetizione come strumento di effetti lirici» dedica di recente un saggio Olaf Øyslebø (ved. Edda, 1, 65 *Gjentakelse som lyrisk middel i Hamsuns prosa*). Per quanto si riferisce direttamente a Pan, dalle cui pagine è tratta la

a mano a mano concretizzandosi, dal primo vago balneare dell'intuizione verso un determinarsi del pensiero. Può costituire un esempio, nei primi capoversi delle pagine citate, quell'insistito ricorrere del verbo « Taenke » e poi del sostantivo « tanke »; il

---

maggior parte dei « campioni », l'A. presuppone che esso si configuri come un « romanzo lirico ». E che tale « liricità » consista, nel momento in cui viene percepita, in un'« esperienza simile al sogno di metaspazialità e metatemporalità ». Ora se così si vuol definire in generale il momento soggettivo dell'intuizione estetica, la definizione mi pare assai restrittiva, se con essa ci si riferisce a una determinata configurazione storica del giudizio estetico essa appare molto generica ed astratta. Secondo una definizione del genere potremmo chiamare « lirici », allo stesso modo, sul piano della storia letteraria, la Recherche, l'Ulysses, Der Zauberberg, Drömspelet, opere diversissime che tutte vogliono contrapporre a un'astratta durata cronologica la realtà di un tempo interiore, a un modello dell'umano che tenga conto soltanto dei livelli superficiali della coscienza un altro che configuri una più ricca e contrastante dimensione « in profondità ». Secondo l'Ø, poi, nel momento della poiesi estetica, questa « liricità » corrisponderebbe a un'immediatezza dell'intuizione che controlla i fatti linguistici come strumenti espressivi ma non li domina e li salda in un significato e una composizione. Un presupposto così ipostaticamente romantico di « liricità pura » conduce l'A. di fatto a considerare il romanzo di Hamsun come un coacervo caotico e spontaneo di brani, in sé invece controllatissimi, di « prosa lirica ». Su questi brani egli applica poi le sue osservazioni e considera la struttura intimamente ripetitiva e analogica della frase. Se egli partisse da una chiara definizione storica-letteraria del misticismo neo-platonico insito nelle estetiche irrazionalistiche della fine dell'Ottocento (ved. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Parigi 1947, trad. it. *Da Baudelaire al surrealismo*, Torino 1948) la struttura ripetitiva e analogica dello stile di Hamsun non gli apparirebbe così singolare. Egli si limita però a uno studio puramente semantico e raggruppa, traendole dalle diverse pagine, tutte le ripetizioni che a suo parere si possono inscrivere sotto il minimo comune denominatore della stessa figura retorica. Avremmo, così ripetizioni appositive, da potersi far coincidere con un'epizeusi ma usate ad effetti più svariati; ripetizioni di tipo retorico biblico o di tipo mimetico-primitivistico, spesso riducibili al chiasmo, ma non coincidenti con esso; infine repliche stilizzate all'interno del dialogo. Ora a me pare che l'analisi semantica condotta in tal senso, mentre potrebbe moltiplicarsi all'infinito nella sua sovrapposta empiricità, non consenta in alcun modo di passare logicamente al giudizio critico. Cosa ci dicono queste esercitazioni linguistiche o prosodiche riguardo al rapporto tra i fini espressivi che lo scrittore si propone e i risultati raggiunti? E si può in qualche modo formulare un simile consuntivo se non si tiene conto del « significato » della pagina, in sé e rispetto all'insieme della composizione? Non si può del resto osservare la ciclicità e il carattere analogico della frase di Hamsun senza osservare allo stesso tempo lo spirito di ripelività e

primo vago riferimento all'estate del Nordland si ancora nella memoria una riga dopo, non appena una determinata baita e la foresta alle sue spalle balenano nel campo della coscienza; nel terzo capoverso infine il sostantivo « tanke », riferito all'incontro con una donna, assume tutto il suo complesso significato di « dominator di... profonda mente » che la coscienza del protagonista tende però, come vedremo, a rimuovere da sé. Osserviamo ancora, in questo discorso, che quando un certo processo di nessi intuitivi tende a chiarirsi lo scrittore non ricorre ad una esplicita deduzione come ci si aspetterebbe ma introduce, giustapponendolo, un nuovo ciclo di associazioni. Può costituire un esempio di questo processo il secondo periodo del testo citato: dopo averci parlato dell'insistenza di un certo pensiero il protagonista ci informa della sua decisione di mettersi a scrivere; ci aspetteremmo un nesso casuale tra i due fatti e invece due intuizioni giustapposte *ex novo* sopraggiungono a introdurre il nesso di causa: « for at forkorte Tiden och for min Fornøjeises Skyld ».

Ora il balenare di queste due intuizioni non illustra soltanto la formazione di un nuovo ciclo associativo che andrà a intersecarsi col primo e con altri ancora successivi senza che i nessi si siano ancora chiariti, ma costituisce anche l'indizio di un altro elemento peculiare e caratteristico del « discorso vissuto » che andiamo esaminando. Appunto in rapporto alle nuove intuizioni introdotte il protagonista-scrittore ci informa che il tempo è lungo a passare benché egli viva la più amena delle vite. Tutte le proposizioni che seguono vengono a rafforzare quest'ultima concessiva. Anche l'episodio delle due penne ricevute nella busta ornata di corona comitale si inserisce in un ciclo di affermazioni che a tale concessiva fanno capo e di significato analogo: il protagonista sta benissimo, vive nel più felice dei modi, non gli manca nulla. A parte la non pertinenza logica di tutte queste scuse non richieste,

---

analogia che domina il romanzo nel suo insieme: Edvarda compare per due volte sotto la pioggia, una prima volta in quello che è il felice preludio della vicenda, una seconda nel momento che segna il passaggio dall'urto drammatico alla catastrofe. Due sono le gite in barca, la prima appartiene a quella stessa stagione del « preludio », la seconda da' inizio alla stagione drammatica del disaccordo e del contrasto. Due sono le scene del ballo, tutte e due si chiudono con un gesto irrazionale e violento di Glahn.



alcuni indizi stanno a farcele apparire addirittura contraddittorie. Perché aggiungere che nello stato di generale soddisfazione, vedere due penne così dannatamente verdi lo ha «ogsaa» divertito? C'è dunque qualcosa, in quell'episodio, di incofessatamente doloroso? E perché fare cominciare il periodo successivo, l'ultimo del primo capoverso, in cui si afferma che l'unica seccatura sono i postumi di una vecchia ferita d'arma da fuoco, con un «Og ellers»? Per quanto lieve valore avversativo si attribuire dare all'«og ellers» e farlo coincidere con un «peraltro» non tende comunque questo avverbio ad apparirci come un *lapsus*, una confessione involontaria (a parte questo pensiero comunque doloroso – direbbe in realtà il protagonista – non ho altre seccature)? Qui abbiamo insomma un chiaro indizio che i vari cicli associativi, tra loro intersecantisi e liberamente poi lasciati e ripresi da un capoverso all'altro, non distinti nell'andamento stilistico l'uno dall'altro, muovano di fatto da livelli diversi della coscienza, da diverse profondità: un livello conscio e più superficiale, potremmo riassumere, che rifiuta il pensiero doloroso e dominante e un altro, più profondo, che tende surrettiziamente a ripresentarlo, magari confuso all'onda indistinta della memoria. In questo andirivieni interiore l'onda della memoria non suggerisce soltanto, in nuce e secondo un processo di chiarificazione progressiva, quelli che saranno poi i temi di fondo di tutto il romanzo ma anche alcune intuizioni fondamentali riguardo al modo in cui si configurerà l'evocazione, nell'animo del protagonista: la sua durata, il suo tono, la sua materia. Se da una parte un ciclo superficiale di associazioni tende insistentemente, con un ritornello un po' rigido, a ridurre l'istanza profonda e incontenibile dell'evocare all'esteriore e un po' millantato motivo del «fornøjelse», dall'altra in questo stesso capoverso tutto un altro ciclo di associazioni tocca quello che è il più intimo motivo dell'evocazione stessa e implicitamente ne formula le modalità espressive. Se da una parte possiamo osservare come la prima intuizione temporale si precisi in un'estate anche cronologicamente determinata, dall'altra vediamo come ad opera di un diverso processo di chiarificazione, tale intuizione giunga a formulare un'implicita divisa di stile: «...det var forbi med en Sommer inden jeg visste av det»; non tanto insomma viene annotato il fatto che l'estate del ricordo sia stata, in sé, particolarmente breve, quanto la condizione di smemoratezza tem-

porale in cui è stata vissuta e che si tenterà appunto di restituire. Nell'affermazione di poco successiva, «det haendte mig noget eller jeg drømte det» il protagonista ci restituisce anche quello che sarà il tono di tutta la sua evocazione: quel tono indistinto appunto in cui si confondono realtà e sogno. Nella coscienza del protagonista sia la storia di un suo amoroso consenso con le potenze amiche della natura sia quella di un dissenso crudelmente subito con la società degli uomini (questa è forse un'interpretazione che Glahn stesso, per intuito, potrebbe darci della sua storia) vengono, filtrate dalla memoria, a situarsi in una comune atmosfera di sogno ad occhi aperti o di veglia turbata da memorie di sogni: vogliono apparire al lettore (e tali appaiono a Glahn prima che a lui) come un paesaggio vario ma unico visto di là da un'ondosa, mutevole cortina d'acque. Questa intuizione, diciamo così tematico-tonale, dello scrittore protagonista si chiarifica e si completa in un'altra, successiva, contenuta in tutto il brano che chiude il secondo capoverso... «men jag husker att Naetterne var meget lyse». Qui vediamo come la particolare qualità delle esperienze vissute in quell'estate che si evoca (il loro tipo di durata, il loro fluttuare tra la veglia e il sogno, tra la realtà e il mito) coincida, per Glahn, con la natura oggettiva del luogo: ogni cosa in quel luogo andava a controsenso, non c'erano più stelle, non c'era più notte. E anche il tempo pareva «stregato», una notte sola diventava, per un essere umano, misura d'una vita. Non casualmente a questo punto il pensiero della «trolldom» sale alla mente di chi scrive anche se per venir subito rimosso e trovare una sistemazione più realistica e esatta: la magia di quell'estate particolare risiede soltanto nella sua «unicità». E quest'«unicità» appunto tenderà a renderci l'evocazione; l'estate «unica» ha in sé qualcosa di irripetibile; la memoria torna sempre ad attingervi per cicli successivi senza poterla esaurire, né riesce mai a far coincidere il suo molteplice con quell'«unicità». Un processo quindi di recupero, di ritorno ciclico della memoria su se stessa, rispetto a una remota e mitica «oggettività». Vedremo poi come in questo suo volere separare da sé e farsi oggetto l'evocazione proietterà amplificandole quelle stesse implicite dissonanze che il discorso vissuto di Glahn porta con sé nel suo corso apparentemente libero e spontaneo.

I primi tre capoversi, che si concludono, nonostante il tono di millantato distacco, con l'affiorare alla superficie del pensiero

profondo e doloroso dell'incontro con la donna, costituiscono una specie di *ouverture* a tutta la prima parte del romanzo. I successivi tre entrano, come già si è accennato, direttamente nel tema. Il primo tema del romanzo è appunto questo andarsene del protagonista, smemorato e felice, tra le presenze amiche della foresta in una natura che è tutta in attesa dell'estate. Interessante per noi è osservare, in questi altri quattro capoversi, come nessun ricordo particolare si liberi dall'onda indistinta della memoria per sistemarsi in un tempo determinato: il quarto capoverso comincia con un « Fra min hytte kunde jeg se », il quinto con un « ofte », il sesto con un « og mangel gang », tutto il capitolo termina con un « Saaledes gik mangel Nat ». Nel successivo volgersi della vicenda osserveremo poi come ogni ricordo determinato, ogni « fatto »<sup>1</sup> destinato a far da cardine al congegno dell'azione, scaturirà da un'onda mnemonica indistinta del tipo che troviamo illustrato nei nostri quattro capoversi. In tal guisa – secondo l'intuizione temporale già balenata nella mente del protagonista – il fluire della coscienza di Glahn confonderà ogni separazione tra durata esterna e durata interna, l'ansito, potremmo dire, di un tempo « naturale » assorbirà in sé le « astratte » divisioni di un tempo « reale ». Rivedendo poi il capitolo nel suo insieme possiamo ancora osservare che seguendo dall'interno i meandri di un pensiero confuso e in sé contrastante e senza contravvenire alla veridicità di questo tipo di analisi, Hamsun non ha fondato soltanto il carattere (se così ancora può definirsi una materia interna tanto fluida e indeterminata) del

<sup>1</sup> Un esempio caratteristico di questo introdursi di un fatto destinato a preparare un episodio determinato della vicenda entro il flusso indistinto della memoria ci è dato nel capitolo terzo, terzo e quarto capoverso. Il terzo capoverso, alla quinta riga, ci dà un'evocazione assolutamente indistinta nel tempo: « Men kanske hvis Vinden sprang om kunde Fjaeldene... , det blev Uveir... ». A questo passo segue un'evocazione altrettanto imprecisata di una tempesta marina di cui Glahn è spettatore. Ma il « lite kulsort Dampskib » che si fa avanti in mare e interviene nella scena della tempesta all'inizio del quarto capoverso è il famoso « postskib » che arriva in giorni determinati al porticciolo; il suo arrivo prepara immediatamente l'episodio del primo incontro tra il protagonista e Eva; a distanza poi l'arrivo del « postskib » in porto è legato a tutti i punti centrali dell'azione narrativa (l'arrivo del rivale di Glahn condotto da Mack, la sua partenza e la fatale esplosione che la saluta, in fine la partenza di Glahn).

suo protagonista ma ha già fissato la tematica di tutto il romanzo: da una parte il rapporto del protagonista con la natura, dall'altra il rapporto con la donna. Ci ha già, a nostra insaputa, offerto il filo per penetrare nel cuore della vicenda<sup>1</sup> sboccando l'episodio delle penne ricevute, ci ha infine introdotto nell'azione preparando tutto quello che ne sarà il preludio: l'attesa dell'estate e dell'incontro con la donna fino all'arrivo dell'estate e ai giorni felici dell'amore.

Cosa ci colpisce dunque, riassumendo, nelle pagine analizzate? In primo luogo la rappresentazione apparentemente spontanea di una coscienza vissuta, colta da un punto medio e interno e rappresentata nei contrasti e nelle dissonanze del suo farsi, senza che si senta mai, dietro le quinte, un chiaro giudizio sintetico dello scrittore. Una specie di mimesi naturalistica, si direbbe dunque, se pure applicata a una materia più fluida, a un modello dell'uomo che tiene conto anche della contrapposizione, additata da Nietzsche,

<sup>1</sup> L'episodio delle due penne ricevute nella busta vuota ornata di corona comitale ricorre nel primo e nell'ultimo capitolo della parte del romanzo costituita dalle memorie di Glahn. L'ultimo capitolo è speculare al primo e col rovesciamento delle interne contraddizioni di Glahn in amaro grottesco rappresenta il punto di massima consapevolezza interiore raggiunto da Glahn: « ... jeg traefter Mennesker, kiører i Vogner, nu og da lukker jeg det ene Øje og skriver med pekefingeren op i Himlen, jeg kildrer Maanen under Haken... ». Per conoscere il senso dell'episodio delle penne, anticipato nel primo capitolo, il lettore dovrà però aspettare il quindicesimo capitolo, che segna l'inizio della parte centrale, quella che l'autore considera la parte « drammatica » del romanzo. Qui, a proposito della struttura del romanzo, non è forse disutile osservare come le analisi semantico-linguistiche che Olaf Øyslebø (op. cit.) applica alla prosa di Hamsun traggano le mosse da un presupposto disinteresse alla struttura e alla composizione della vicenda. A p. 6 del suo saggio l'A. ci dice ad esempio che Glahn si troverebbe in India, quando gli capita di ricordare la tragica fine di Eva verificatasi due anni prima nel Nordland. Ora in tutta la prima parte del romanzo Glahn non si trova affatto in India; solo nell'ultimo capitolo conosciamo la sua decisione, di partire per l'Africa o per l'India. Eva dunque dovrebbe essere ricordata da Glahn nella seconda parte del romanzo; ma nella seconda parte del romanzo il compagno di Glahn ci evoca la morte del protagonista e di Eva non ci dice assolutamente nulla. Anzi, secondo la genesi cronologica dei due brani, in questa seconda parte la figura di Eva non è neanche ancora concepita (così come tutta la parte del romanzo che riguarda la natura del Norrland).



tra dimensione diurna e notturna dell'umano, nonché delle teorie intuizionistiche allora dominanti. E che ci consegna anche presentimenti propri dello scrittore, riguardo a una vita del profondo, che ribolle al di qua del livello conscio e si manifesta in parole, gesti inconsulti, in un curioso rovesciarsi della veglia nel sogno, ora liberatorio, ora invece inquietante; intuizioni insomma che già si situano in quell'atmosfera di sensibilità e di cultura da cui trarranno origine le scoperte freudiane<sup>1</sup>.

Ma in secondo luogo e forse più ancora ci colpisce il modo in cui il caos interiore, se così possiamo chiamarlo, del suo Glahn interessa Hamsun come materia di una consapevole struttura narrativa. Il processo rappresentato nella pagina appare immediato e spontaneo, ma la materia, a guardarla nel suo insieme (anche entro i confini di un solo capitolo) appare dominata, scandita, condotta insomma dallo scrittore ai suoi fini formali. Possiamo dedurre che l'autore trascenda il suo personaggio Glahn o addirittura che la prospettiva interiore costituita dal discorso vissuto di quest'ultimo sia soltanto un modo di focalizzare la realtà, un espediente ironico, non un'indagine che prenda e appassioni lo scrittore di per sé? O altrimenti che il disegno del carattere di Glahn gli sia perspicuo, anche negli sbalzi frenetici e nelle contraddizioni, e che egli se ne serva come di un elemento catalizzatore? Per provare a rispondere a questi interrogativi tentiamo di rifarci un momento, prescindendo dall'analisi della pagina e considerando la struttura narrativa nel suo insieme, alla genesi del personaggio Glahn.

La seconda parte del romanzo – in un primo tempo una novella a sé stante – costituisce lo spunto iniziale nel processo cronologico dell'invenzione. Il fatto che lo scrittore abbia potuto in un secondo tempo farla seguire al nucleo del romanzo vero e proprio, sistemando i due brani in senso inverso a quello cronologico senza apportarvi modifiche, starebbe di per sé a dimostrare

<sup>1</sup> I presentimenti freudiani hanno, come si sa, radici in comuni maestri della cui lezione ha attinto tra l'altro anche lo Strindberg naturalista e post-naturalista, tra gli altri psicologi francesi quali Charcot, Bernheim, Ribot, Janet (v. *Karaktären och Själen*, di Maurice Gravier, in *Synpunkter på Strindberg*, Stoccolma, p. 214, tratto da Maurice Gravier, *Strindberg et le théâtre moderne*, Lione 1949).

che nel passaggio né il tema né la struttura di fondo hanno subito alterazioni significative. Ripercorrere tuttavia a ritroso il processo dell'ideazione può forse dirci qualcosa non soltanto riguardo agli effetti stilistici che Hamsun si ripromette dalla posposizione ma anche sul modo in cui sono venuti maturandosi gli spunti iniziali tematici e stilistici. Anche in questa parte – *Glahns död* – la vicenda (il votarsi di Glahn prima alla vana ventura, poi alla morte) è messa a fuoco attraverso il filtro di un « discorso vissuto ». E l'andamento di tale discorso, il procedere intuitivo dei nessi mnemonici, la presenza di livelli diversi di coscienza con cicli associativi intersecantisi che da essi traggono le mosse, in conflitto implicito e mai condotto a chiarificazione, costituisce quasi un primo modello di quel discorso vissuto che abbiamo già riportato e analizzato. Se lì avevamo – su un piano psicologico – il contrasto tra un'esigenza profonda di abbandonarsi alle forze disgregatrici di un *amour-passion* e un'altra di resistervi e di reagire, qui abbiamo invece la contrapposizione, nell'animo del mediocre protagonista tra una soffocata esigenza di fare i conti con se stesso e riconoscere la propria inferiorità, i propri bassi motivi d'invidia e un'altra di trovare a ogni costo giustificazioni al proprio operato, di fronte a se medesimo e agli altri, di rifugiarsi a questo fine nelle più esteriori convenzioni. Il personaggio però che si vien in tal guisa a strutturare nella seconda parte del romanzo – l'invido compagno che giustificando il proprio operato (l'uccisione di Glahn a caccia con un colpo che si finge sparato per sbaglio) tesse invece a sua insaputa le lodi dell'abborrito nemico è una marionetta nelle mani dell'autore, non soltanto già giudicata sin dall'inizio, ma controllata e dominata in tutti i suoi congegni, per quanto poi la pagina, ad arte, ce li voglia far apparire intuitivi e irrazionali. Anzi si potrebbe dire qualcosa di più, Hamsun aspira fino ad un certo punto a farne un personaggio<sup>2</sup>, in realtà

<sup>2</sup> György Lukács, in *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, trad. it.: *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino 1953, p. 332, 388 ci dà una vasta sintesi del processo di svuotamento dall'interno di valori razionali e etici che subisce il personaggio nell'ambito della letteratura decadentistica. Certamente rispetto alla sintesi del Lukács, di cui Auerbach tiene conto, la valutazione stilistica di quest'ultimo (ved. op. cit., pp. 555-585) della realtà interiore prospettataci dagli scrittori del Novecento, vista come continuazione

se ne serve come di un artificio di stile, uno svisamento romantico: la pagina deve dire mediocri banalità vissute perché un tema di fondo, concitatamente eroico, venga soltanto suggerito e alluso e, libero di ogni determinazione concreta, ingigantisca nella fantasia. Di questo tema di fondo, eroico e non toccò dall'ironia, Glahn, unico vero personaggio della vicenda, costituisce il nucleo centrale. Hamsun non si chiede neppure se lasciarsi prima irretire in una passione devastatrice dal gioco futile e perverso di una donna e poi, piuttosto che dichiararsi vinto, abbandonarsi alla vana crapula, cercare la morte, costituisca davvero un « modello » di comportamento umano<sup>1</sup>. Egli crede e vuole farci credere nella rivolta aristocratica che il suo Glahn conduce contro una società borghese meschina e priva di ideali, protetta dal gioco ipocrita delle convenzioni, in nome di una più autentica e sofferta « condizione umana », nelle involontarie e trascinanti qualità seduttrici di maschio « forte e gentile » che rivela il protagonista. Vuole addirittura farci passare per buono l'ebbro spozalizio di Glahn con la morte che chiude la vicenda, cantato indegnamente e in sordina da un inconsapevole aedo. Ma il lettore non si lascia convincere da questa proiezione romantica abilmente congegnata attraverso il processo ironico dello stile, non riesce a trovare in alcun modo persuasiva la macchina di inganni che il protagonista tesse nei confronti del suo mediocre compagno (ingelosimento, provocazioni) per indurlo a dargli la morte e più di una volta, in contrasto forse con le intenzioni consapevoli dell'autore, è portato a indignarsi dei tranelli psicologici che a tale mediocre compagno vengono tesi, a prendere parte per quest'ultimo contro Glahn e a provarne pietà. E ciò accade soprattutto nell'episodio che più lo convince

---

del realismo occidentale, e quindi, di una volontà razionale di sintesi e di giudizio, può apparire mossa da un certo frettoloso ottimismo, in contrasto con la stessa lucida analisi che l'A. ci dà del decadere del « realismo » dopo Flaubert (ved. op. cit., p. 522, 554). E le categorie di stile possono conseguentemente apparire esteriori e sovrapposte, rispetto a un più vasto e organico giudizio storico letterario della materia.

<sup>1</sup> M. Praz (op. cit., p. 378) ci indica come rinunciare « a una vita d'agi per darsi, ebbri d'umiliazione e di avvilitamento, al vagabondaggio, alla bassa crapula, alla voluttà della miseria » costituisca appunto il « modello » di comportamento dell'eroe decadente.

e meno gli pare artificioso e estetizzante (estetismo che spesso prevale nonostante la voluta, sorvegliatissima antiletterarietà della pagina) quello cioè in cui il compagno di Glahn trascorre la notte davanti a una porta chiusa, mentre il protagonista, di là da quella porta, se la spassa (e soltanto per gioco per quanto poi il gioco possa essergli necessario e vitale) con la donna da lui teneramente amata<sup>2</sup>. Forse la riuscita massima di tutto il brano, se lo si vuole considerare un momento come a sé stante, sta proprio nel suo costituire un lamento in sordina sull'impossibilità umana di fondare un discorso comune sui motivi più profondi e autentici del proprio dolore. Benché la volontà presupposta di risparmiare a Glahn tutte le responsabilità scaricandole su un personaggio fantoccio corroda notevolmente la forza persuasiva anche dei brani elegiaci, ci sono momenti, come si è detto, in cui pare che l'autore, quasi suo malgrado, dimentichi il proprio arbitrario processo di imputazioni e si abbandoni a contemplare e sommessamente a cantare la sostanza del dolore e dell'irremediabile solitudine di ognuno. Grigio e inutile dolore di cui troviamo un'eco in tutta l'evocazione volutamente scialba e scolorita del paesaggio, una terra remota vissuta soprattutto come sradicamento, stupore e assenza; una rappresentazione insomma che sembra più preparare il nomadismo interiore di alcuni scrittori tra le due guerre (viene fatto di pensare a certe novelle africane di Hemingway o magari alla vita in « colonia » quale ce la rappresenta Céline) di quanto non si accosti al colorito e sensuoso esotismo *fin de siècle*.

Quando Hamsun passa ad affrontare il nucleo centrale del romanzo l'intuizione di fondo secondo la quale egli considera Glahn un eroe e un eroe in senso « tragico » non subisce alcun serio processo di corrosione ironica. Mentre però il mondo tema-

---

<sup>2</sup> L'episodio, poeticamente efficace, della notte trascorsa dal compagno di Glahn dinanzi a una porta chiusa, dietro la quale il rivale se la spassa con la sua donna, sembra assumere un valore simbolico rispetto a tutto il discorso di Hamsun in Pan. Esso può apparirci come il compiuto, se pure fugace, travestimento poetico di un tema dolorosamente sentito dallo scrittore della fine dell'Ottocento: il venir meno, cioè, di « . . . un mondo umano comune », per la crisi di una comune realtà. Questo « mondo comune » infatti (v. Auerbach, op. cit., p. 516) « può esistere solo quando molti trovino la via verso una propria e schietta realtà, data a ogni singolo, la quale diventi la genuina realtà comune ».



tico si amplifica al massimo intorno al nucleo originario e lo scrittore trae le conseguenze di tutti i propri impliciti riferimenti culturali<sup>1</sup> d'altra parte, passando il discorso dalle labbra di un personaggio fantoccio a quelle del protagonista vero e proprio anche il processo di ironia stilistica non viene meno, bensì si arricchisce notevolmente e si amplifica. Il tema di fondo, che fa capo all'intuizione originaria di Glahn come personaggio tragico, si dilata e viene anzi a spostare in un certo senso il centro d'interesse. Quello che è un motivo appena accennato in *Glahns död* e cioè il rapporto di comunicazione immediata e spontanea che Glahn riesce a instaurare in generale con tutta la realtà primitiva del piccolo villaggio indiano in cui capita e in particolare con la donna indigena si trasforma nel tema centrale, complementare a quello della storia di un *amour-passion*: il rapporto cioè che Glahn instaura con la natura del Nord, configurata in un'estate boreale, il suo mondo, le sue presenze consolatrici, mitologiche e reali. Il rapporto tra Glahn e l'eroina - visto in *Glahns död* soltanto di scorcio - diventa cardine della vicenda e anche l'altro tema (quello del rapporto del protagonista con la società borghese, l'arbitrio crudele da cui tale società appare dominata sotto la maschera delle convenzioni) si intreccia a quest'ultimo. Tale motivo, come sappiamo, è risolto in *Glahns död* nello studio del

<sup>1</sup> Gli antecedenti storici di Pan e in generale di tutto il mondo di Hamsun sono da cercarsi in « Strindberg e Nietzsche, von Hartmann Dostoévskij e Julius Langbehn » (ved. Mario Gabrieli, op. cit., p. 191). Così il suo mito della Natura attinge (ivi, p. 191) alla « natura preomantica di Rousseau e dello ' Sturm und Drang ' e insieme alla natura romantica di Schelling ». Per un discorso stilistico, riguardo al maturarsi della prosa di Hamsun nel clima del 90 - tal e nell'ambiente che si raccoglieva intorno a Ny Jord v. Olaf Øyslebø, cit. Per quanto riguarda l'influenza di Nietzsche in particolare, sullo stile e sul pensiero di Hamsun v. Harald Beyer, *Nietzsche och Norden*, II, Bergen 1957, p. 100 e sgg. Nella sua prefazione alla recente edizione italiana di *Pan, fame, racconti*, Milano 1965, Mario Gabrieli sottolinea la superficiale assimilazione del più vivo pensiero di Nietzsche da parte del ns. (p. 25) e così anche Friese, cit. p. 272, parla di « irrazionalismo-subrazionale ». Non persuade invece il tentativo di Sten Sparre Nilson, che nel suo recente saggio *Hamsun, Nietzsche og nazismen*, Edda, 5, 1965, tenta di dedurre, della superficiale assimilazione del più profondo pensiero di Nietzsche da parte di Hmsun, una non necessaria consequenzialità tra la visione estetica dello scrittore norvegese e la sua adesione al nazismo.

rapporto tra Glahn e il suo compagno resocontista: le presunte nobili motivazioni dell'uno e il loro riflettersi, secondo un'apposta angolatura, nell'animo dell'altro. In quanto Glahn dunque è personaggio tragico la sua confessione vuole avere in sé una forza di verità e di convincimento; in quanto egli è portavoce ironico dello scrittore il suo discorso vissuto si limita a suggerirci e alluderci una vicenda che, svisata sulla pagina, acquisterà il suo pieno significato proiettandosi su uno sfondo fantastico. Il procedimento ironico non persegue qui però, come in *Glahns död*, un capovolgimento di significato, ma solo un completamento, una specie di sintesi di un discorso intuitivo ottenuto, un po', come nei libri gialli, quando, a posteriori e improvvisamente, si scopre il filo logico che implicitamente legava le intuizioni, in apparenza sconnesse, di un *detective*. Glahn è tutto calato all'interno del suo discorso apparentemente intuitivo, al filo irrazionale della sua memoria involontaria; la memoria d'altra parte, come sappiamo, tende a restituirgli attraverso il molteplice un *unicum*, un'atmosfera indistinta in cui l'eterno ciclo della natura sostanzia di sé l'attivo fuggente, il sogno sconfina nella veglia, la realtà nel mito. La sua memoria non distingue più le figure mitiche, che l'amica natura sprigiona da sé, dalle apparizioni reali, la mitologica Iselin da Eva e Henriette, le appassionate e terrestri consolatrici; allo stesso modo l'ebbrezza gioiosa della compiutezza panica si confonde nella memoria col delirio della disgregazione, col sentimento dell'essere come alterità e distacco. Il comportamento di Edvarda, destinato a provocare tanta rovina nell'animo di Glahn, resta per lui sempre enigmatico; egli non sa spiegarsi perché il corso di un amore che pareva corrisposto si rovesci all'improvviso, né il motivo di quel mutevole comparirgli dinanzi della donna ora amante appassionata, ora perfida nemica. Così degli altri personaggi della vicenda egli non può darci, direttamente, che le sue intuizioni, apparentemente incongrue, non pertinenti; ci potrà consegnare una figura in tutto tondo, qualcosa che somigli a una sintesi, un giudizio, soltanto incastrando nel suo « discorso vissuto » discorsi di altri e sempre riportandoli come altrui in tutta l'incertezza della loro portata affermativa (avremo così un'immagine in qualche modo ferma di Edvarda, fuori delle sabbie mobili dello sconvolgimento e confusione in cui getta l'animo del protagonista nella descrizione di lei che ci fa il dottore nel capitolo XVIII; allo stesso modo il

fidanzato di Edvarda, il barone, ci verrà fissato nei suoi elementi più caratteristici da Edvarda stessa, nella sua patetica dichiarazione d'amore sotto la pioggia).

Hamsun però non aderisce dall'interno a questo viaggio di Glahn a ritroso nel tempo attraverso i meandri della memoria involontaria; il « discorso vissuto » di Glahn, con la sua fluidità e contraddittorietà interna, è l'espedito stilistico mediante il quale lo scrittore vuole calare il suo mondo narrativo in un'atmosfera di metatemporalità e metarealtà. Ma a questa metatemporalità e metarealtà Hamsun non crede radicalmente né in senso stilistico né in senso psicologico. In senso stilistico e compositivo egli non rinuncia a servirsi della fluida materia che si trova sotto mano per costruire, in una dimensione che a lui è nota ma che il protagonista non conosce, una vicenda realistica in senso tradizionale se pure non riesce a condurne il realismo fino al punto di formulare un chiaro giudizio. Guardiamo, in primo luogo, alla durata narrativa: l'unica estate del doloroso sogno di Glahn, dai tempi lunghissimi e brevi, scanditi secondo un ansito « naturale » e non astrattamente « reale », corrisponde, nella mente di Hamsun, a una durata cronologica molto consapevole; lo scrittore distribuisce la sua materia in una chiara suddivisione « esterna » della famosa estate: il primo tempo del romanzo, il periodo in cui cioè Glahn sembra vivere un accordo profondo e inalterato con le potenze amiche della natura, e in tale edenico concento anche Edvarda pare inserirsi, salvo qualche presentimento<sup>1</sup> (quel subitaneo scomporsi del volto e rivelare una laidezza che prepara una violenta rottura dell'iniziale armonia), è tutto contenuto tra l'attesa e l'arrivo dell'estate del Nord e materialmente compreso

<sup>1</sup> Ved. cap. settimo, settimo capoverso: « Det skjøt en dunkel Følelse av Mistemning gjennom mig ved Edvardas latter, jeg saa paa hende of fandt at hendes Ansigt var blit intetsigende og lite vakkert ». Ved. ancora cap. nono, undicesimo capoverso: « Jeg saa paa hende, hun stod foroverbøjet og lyttet. Jag kjendte henne ikke igjen. Hun var i den Grad opmaerksom at hun slet ikke tok sig i Agt, men blev styg, enfoldig at se paa, hendes Laebe hang langt ned ». Mi pare interessante qui questo improvviso « alienarsi » di un personaggio rispetto al discorso interiore in cui pareva contenuto, questo suo divenire un « oggetto », contemplato secondo un ordine di fini diversi da quello della comunicazione umana.

tra il primo e il quindicesimo capitolo (i quattro capoversi che abbiamo riportati costituiscono, a questo periodo, una specie di « preludio »); il secondo tempo, quello cioè in cui l'animo « naturale » e ingenuo di Glahn entra in confronto con la società « reale » che lo circonda, incentrata da una parte nella volontà crudelmente disgregatrice di Edvarda, dall'altra negli astuti calcoli di Mack e vi oppone una serie di reazioni impulsive a catena, che senza risolversi vanno a mano a mano amplificandosi, è compreso nei mesi dell'estate vera e propria, il luglio e l'agosto e materialmente tra il quindicesimo e il ventisettesimo capitolo (culmina anzi nel delirio panico delle notti d'agosto in cui abbiamo il climax del romanzo); il terzo e ultimo tempo infine, quello in cui gli eventi precipitano in catastrofe per Glahn, il suo impulsivo gesto dinamitardo sfruttato da Mack a fini omicidi, la capanna incendiata, il cane ucciso donato a Edvarda<sup>1</sup>, — sul piano simbolico l'occultarsi delle presenze amiche e il trionfo delle presenze demoniache — sono inseriti nel periodo che sta tra la fine dell'agosto e il settembre, il trapassare cioè dell'estate in autunno, e materialmente tra i capitoli ventisettesimo e trentottesimo. Allo stesso modo nella mente di Hamsun la vicenda « reale » si isola chiaramente dalle favole e i sogni che il protagonista confonde invece ai « fatti » nella sua mente delirante e altrettanto confusi vuole fare apparire al lettore. Dalle sparse membra dei frenetici stati d'animo di Glahn riusciamo anzi a intravedere un « intreccio », in senso tradizionale, che se pecca di qualcosa non è certo di indeterminatezza ma se mai di una intellettualistica macchinosità. Glahn ama Edvarda ma è anche amante di Eva. Il signor Mack, il ricco e astuto commerciante padre di Edvarda è a sua volta amante di Eva, se pure

<sup>1</sup> « Og hvorledes vilde hun behandle Aesop? Aesop, Aesop, hun vil pine dig, kanske ogsaa kjæle for dig, men ialfald piske dig i Tide og Utide og aldeles fordaerve dig ... ». Interessante qui è osservare, per una certa atmosfera di sensibilità che accomuna tra loro gli scrittori del decadentismo, come quest'idea di un cane trattato con arbitrio crudele ricorra, quasi identica nel *Journal* dei Goncourt, vol. VII, p. 116, 24 marzo 1886 (ved. M. Praz, op. cit., p. 394, 436), nella descrizione fatta al Bourget della casa del Rollinat: ... « dans cette chambre une maîtresse bizarre, et un chien rendu fou, parce qu'on le battait quand il se conduisait en chien raisonnable, et qu'on lui donnait du sucre, quand il commettait quelque méfait... ».



meno fortunato. I diabolici Mack, padre e figlia, tessono nei confronti dell'onesto e semplice Glahn una complicata rete di vendette e d'inganni. Più vistoso, tra tutti, è il tranello ad opera del quale Mack riesce a far perire Eva profittando di un ingenuo gesto protestatario compiuto dal protagonista – una mina fatta esplodere in montagna. Ora noi possiamo anche prendere per buoni gli impulsi dinamitardi in cui si esprime l'animo esagitato di Glahn (alla dolce melodia evocativa si contrappone in questo romanzo un così fitto concerto di sparatorie da fare invidia a una fiera di paese. Chissà poi cosa potrebbe leggervi Freud in questa ininterrotta sequela di spari), ma non riusciamo proprio a credere al loro concatenarsi con l'azione calcolata di Mack. Con un Glahn poi che già diffidava. Ma era dunque del tutto incosciente, questo protagonista?

Anche sul piano psicologico, si è detto, la storia che Glahn ci racconta di sé si distingue da quella che Hamsun vuole lasciarci intendere, a posteriori, del suo protagonista. Capace di porsi in accordo profondo con le amiche forze della natura, semplice, sensibile e forte, Glahn può essere giocato anzi addirittura annientato dalla più banale schermaglia femminile: Edvarda lo desidera, è turbata dallo sguardo di lui; sbrigliata e licenziosa, sprezzante delle convenzioni del piccolo ambiente in cui vive, non chiederebbe di meglio che di essere presa con la forza. Ma Glahn si comporta da gentiluomo, ne rispetta l'« onore », pensa a sposarla<sup>1</sup>. La donna naturalmente, lo considera una specie di casto Giuseppe, comincia a prendersi gioco di lui, si accende nuovamente soltanto quando lo sa amante di un'altra, di Eva. Glahn non capisce nulla di tutto questo gioco, si limita a raccontarci l'effetto che esso provoca

<sup>1</sup> Ved. il capitolo dodicesimo, in cui ci è descritto il momento culminante del breve periodo di « idillio » tra Glahn e Edvarda. Dopo la descrizione, che sfiora il cattivo gusto, di un intenso rapimento sessuale che pervade tutta la natura (ved. quarto capoverso). Edvarda dice prima a Glahn del « dyreblikk » di lui che ha turbato una sua presunta amica (in realtà lei stessa). Poi parla d'altro, confusa, perché lui non « coglie a volo ». Un momento dopo riprende il filo del discorso – la presunta amica, il desiderio che prova per lui. « Og uten at si mere kastet hun sig haefdig om min Hals og saa paa mig, stirret ind i mit Ansigt mens hun pustet hörilig. Hendes Blik var ganske sort.

Jag reiste mig brat...

Hvorfor reiser du dig saa hurtig? spurte hun ».

nel suo animo, la confusione in cui lo getta il comportamento ambiguo e contraddittorio della donna e, a contrasto, la calma e la pace che gli infondono le amiche presenze della natura, la vita della foresta, le figure mitologiche e reali che da essa emanano. Hamsun vuole appunto sottolineare l'onestà del suo Glahn, l'istintiva ripugnanza che egli prova per ogni astuzia o raggiro. Vorrebbe anzi ricavarne implicitamente una sua « moralità »: se Glahn, nella « naturale » debolezza della sua forza è un uomo, la società che lo circonda, compresa l'eroina Edvarda, e che finisce per avere la meglio su di lui, è costituita da biechi mostri o da macchiette ridicole. I personaggi di cui via via nel corso del suo ricordare Glahn ci lascia le sue impressioni, apparentemente fugaci, rotte o incongrue, vogliono configurarsi, a posteriori, come una caratterizzazione tipica nel suo genere della società « borghese ». Essi sembrano anzi, visti appunto secondo una sintesi allusiva, che trascende il rotto discorso di Glahn e ne costituisce la proiezione fantastica, presentarsi come un capovolgimento delle « comparse » classiche del realismo borghese – il medico razionalista e ateo, lo scienziato distratto, il mercante imprenditore astuto e inventivo. Le caratteristiche per così dire « umane » di ognuna di queste comparse – la fede positivista nella ragione e nel progresso, nella dignità di un mestiere specializzato, nelle libere e spregiudicate capacità imprenditive sono svuotate dall'interno e irrigidite in maschere truci o grottesche. Se però il lettore si prova a saggiare dentro di sé la validità di questa « morale » proiettata sullo sfondo, allusa e non detta, se non vuole lasciarsi prendere dalla suggestione dello stile e preferisce verificare, sulla pagina, il rapporto tra ciò che Glahn confessandosi ci dice e le conseguenze di sintesi fantastica che lo scrittore vuol trarne, allora non potrà non notare profonde incongruenze. In cosa si distingue Glahn dalla società di cui è vittima e che Hamsun, secondo una polemica ideale, gli contrappone? In cosa esattamente consiste la rivolta di Glahn contro una società « borghese » e puritana, in nome di un modello dell'uomo che conduca alla superficie l'energia del profondo e infranga le convenzioni astrattamente razionalistiche? Già basta, a metterci in sospetto l'inconscio « classismo » che Glahn, il figlio della natura libero e forte, dagli « occhi ferini » dimostra possedendo felicemente le giovani « figlie della natura » del luogo (che poi di fatto si distinguono dalla donna amata solo per motivi

sociali) e ritraendosi invece come un fidanzato timido o un rigido puritano quando gli si offre Edvarda, la donna amata, di fatto una signorina di buona famiglia. (Inoltre quel puritano senso dell'onore tirato in ballo dall'autore per far procedere l'azione e allo stesso tempo per giustificare lo sgomento del suo eroe in contrasto con tutto l'impianto del personaggio, sembra rivelare contraddizioni anche più profonde, le stesse che il discorso vissuto di Glahn porta con sé senza dirimere. Pare costituire la confessione involontaria di un paralizzante timore della femminilità che il protagonista non riesce a nascondere millantando la propria irresistibile forza maschia)<sup>1</sup>. Ma anche rispetto a Mack, al dottore, al barone Glahn si distingue per un fatto soltanto: quello di essere in balia dei propri impulsi interiori, della ridda frenetica degli stati d'animo. Se nei suoi oppositori la fantasia imprenditiva, la ragione, la scienza, scadono in una controllata applicazione dell'arbitrio e della violenza o in pedantesche manie, in Glahn il presupposto e polemico rifiuto di ogni dominio e controllo razionale conduce a una totale inconsistenza etica (pensiamo all'episodio, involontariamente ridicolo in cui Glahn apprende da Edvarda che Eva è già sposata; la velleità della sua protesta, subito seguita da una visita al marito di lei, sul pontile, per ottenere la certezza di non venir disturbato durante l'amplesso adulterino) a una puerile vanità (Glahn crede di poter invertire il corso di un amore dolorosamente subito fino alla disgregazione interiore solo comparando dinanzi alla donna amata nella sua smagliante divisa di

<sup>1</sup> Sarebbe comunque arbitrario basarsi su questi « sintomi » psicologici per procedere a una diagnosi dell'autore e del suo stile. Da tale arbitrio mi sembrano viziate tutte le interpretazioni che tendono a leggere il mondo di Hamsun in rapporto al suo « complesso di inferiorità sociale » o al suo presunto « sado-masochismo ». (v. ad es. Trygve Bratøy, *Livets cirkel*, Oslo 1929, p. 112 e H. S. Naess, *Scandinavian Studies*, vol. 35, 1963 p. 251). Se la « maniera » neo-romantica, in quanto rappresenta la soluzione di stile d'un momento di crisi (la rottura cioè della sintesi romantica) può rivelare molti aspetti in comune con i « manierismi » di crisi « patologiche », quelli cioè degli schizofrenici e in generale dei malati di mente, non può in alcun modo essere dedotta dalle presunte psicosi dei singoli artisti. In un così banale determinismo naturalmente non incorrono né le analisi storicistiche condotte da Lukács (v. op. cit.) sul decadentismo, né quelle esistenzialistiche di Ludwig Binswanger (v. *Drei Formen misglückten Daseins*, Tübingen 1956, trad. it. *Tre forme di esistenza mancata*, Milano 1964, pp. 157, 194).

ufficiale) a una serie di reazioni impulsive che se conservano una esterna analogia sono poi intimamente slegate e non configurano alcun approfondimento interiore, se polemicamente non si vuole parlare di uno sviluppo o di un « progresso » (dal lancio della scarpa allo scoppio della mina). In questo quadro appunto dell'irredimibile dilenttantesimo interiore di Glahn, è abbastanza significativa la confessione che il protagonista ci fa in due o tre luoghi del romanzo, della sua ammirazione per Mack, per l'autocontrollo di lui. Glahn è un « borghese » allo stesso modo dei suoi oppositori e nemici, privo allo stesso modo di valori e di ideali, incapace di instaurare rapporti solidali con gli altri uomini; come Mack Glahn è dominato dalle proprie passioni e affidato al mero arbitrio incapace soltanto, a differenza dell'altro, di piegare il proprio arbitrio a fini di profitto individuale.

A questo punto si potrebbe forse concludere che Hamsun non riesce, nel nucleo centrale del romanzo, così come non riesce in *Glahns död* (qualora si voglia considerare il brano come a sé stante) a instaurare un rapporto di complementarità tra il « discorso vissuto » che leggiamo sulla pagina e la sintesi fantastica che, per un processo di ironia stilistica, esso deve far precipitare nella mente del lettore. Il rapporto, mai criticamente risolto tra consapevolezza ironica e mitologia romantica, mantiene l'opera in un difficile equilibrio tra l'inerzia della mimesi naturalistica e l'arbitrio di un frenetico autobiografismo. Se le divise di stile interne al discorso di Glahn, pur situandosi entro l'ambito dell'estetica decadentistica, sembrano annunziarci una ricerca di tipo « proustiano », a queste divise Hamsun scrittore contrappone tutta una concettosa organizzazione della materia narrativa che ambisce ancora, a suo modo, a una sintesi realistica<sup>2</sup>. Se l'esplorazione dell'animo di Glahn,

<sup>2</sup> Mi pare si possa fondatamente sostenere che, nonostante l'atmosfera indeterminata in cui si situa il discorso vissuto di Glahn, Hamsun ambisce a non perdere mai un controllo realistico della sua materia e una coerenza per lo meno formale. Da questo punto di vista non mi pare si possa sostenere, come fa Olaf Oyslebø (ved. saggio citato, pp. 3 e 11) che nel capitolo trentatreesimo Hamsun incastra una favola nella favola e che nei capitoli ventesimo e ventitreesimo sia difficile per il lettore comprendere se si tratti della vicenda vera e propria o ancora di una favola nella favola.

Nel capitolo trentatreesimo Glahn non rievoca Eva indeterminatamente, bensì si rivolge al cane Esopo. Entro questo discorso al cane si situa il passaggio



nel documentarci una vita interiore minacciata dalla disgregazione, ad opera di forze allo stesso tempo repressive ed eversive, che sono in lui e fuori di lui, sembra mettere a nudo il *malaise* più profondo della crisi decadentista, d'altra parte l'ipocrisia borghese che accomuna, come si è detto, la figura di Glahn a quelle dei suoi oppositori e nemici non consente mai all'indagine la possibilità di acquistare il distaccato valore di una diagnosi. La riuscita

dalla realtà alla favola. E all'interno di questo discorso solitario e delirante dell'uomo col cane lo sconfinare nella favola ha una sua giustificazione realistica. Così anche il passare dei verbi dal presente al passato ha una sua motivazione all'interno di tale discorso: un venir meno a poco a poco dell'addentellato esterno, verso un contenuto sempre più fantastico e astratto. Quanto poi alla favola tematica che Glahn in questo capitolo racconta al cane, effettivamente essa non si fonde col mutevole corso del mondo interiore di Glahn come le più felici evocazioni di Iselin e Diderik e talvolta tocca i confini del patetico e del sentimentale. Il tema però della donna racchiusa nella torre dal sadico amante, cui pure resta appassionatamente fedele, si inserisce così bene nel repertorio delle favole in voga nei romanzi decadenti da poter apparire anche estrapolata. Solo alla fine, nell'ultimo capoverso, il discorso di Glahn riprende l'unità del suo tono. Si potrebbe anche osservare che la favola della torre ricorda molto da vicino il tema della ballata russa di cui ci dà versione il Lorrain e in cui è un principe che accecato e gettato in fondo a una segreta ama pur sempre la donna che lo ha rinchiuso e continua a ricordarla giovane e bella (ved. M. Praz, op. cit., p. 357). Allo stesso modo nei capitoli ventesimo e ventitreesimo, favola e realtà si alternano, pur fondendosi in unità di stile sempre con una giustificazione realistica. Nel capitolo ventesimo Glahn approda in un'isola dell'arcipelago e si addormenta. Dopo un'espressione molto precisa « En traethet overfalder mig og jeg sovner », lo scrittore lascia una riga in bianco e poi direttamente evoca un sogno in cui troviamo torbidamente rovesciati tutti gli elementi della veglia. In modo non diverso, insomma (si parva licet) di quanto accade nel sogno di Don Rodrigo. Così anche nel capitolo venticinquesimo, le motivazioni « realistiche » sono molto chiare: è la notte di ferragosto e Glahn si trova nella foresta, ora ricorda un dialogo avvenuto con altri, che come sempre, intuitivamente si lega al « pensiero dominante », ora discorre con Eva, che sopraggiunge un momento dopo. Il dialogo con Eva è quanto mai realistico: riguarda la decisione di non vedersi mai più, di rifiutare il rapporto adulterino.

Insomma Hamsun come sempre vuole confondere nel « discorso vissuto » di Glahn tempi determinati e indeterminati, sogno e veglia, favola e realtà per ottenere un calcolato effetto di metatemporalità e metaspazialità. Ma non perde mai il filo e noi anzi vediamo come da un discorso che sembra capitato per caso in un capitolo nel capitolo successivo vengano tratte conseguenze stringate fino a rasentare la concettosità e l'intellettualismo.

quindi di quest'opera, la validità che essa ancora mantiene rispetto alle soluzioni di stile che prevarranno nella narrativa del Novecento, vanno quindi più cercate in quello che lo scrittore riesce a darci inconsapevolmente, perseguendo il suo duplice disegno di impiantare un « discorso vissuto » nella sua originaria naturalità e di dominarlo entro una struttura narrativa, che negli effetti voluti e previsti. In primo luogo possiamo guardare al « discorso vissuto » di Glahn, pur tenendo conto delle intime contraddizioni di cui esso non riesce a liberarsi, come all'efficace equivalente stilistico di una realtà interiore ancora oggi viva e moderna: quella di un animo che, per incapacità di dominare in una sintesi il molteplice dell'esperienza e guidarlo quindi a un qualsiasi fine etico, rifugge dall'azione e ad essa sostituisce un'incessante, frenetica poiesi mitologica. Appena il mito è fondato però (nel nostro romanzo quello panico della natura) l'animo, se pare un momento acquetarsi in esso, subito ne sperimenta dall'interno l'insufficienza, sospinge la fuga ancora più nel profondo, verso il surreale, per dare vita appunto a un mondo metanaturale insieme labilissimo e convulso, destinato ogni volta a dissolversi e ancora a proliferare. Si potrebbe insomma ripetere, per il romanzo nel suo insieme, quello che già si è detto per il solo *Glahns död* e cioè che la riuscita massima di questo discorso vissuto consista in un raggiunto tono di dissonante elegia, espressione alterna di un pacificarsi nella fuga e del dilacerarsi di questa pacificazione.

In secondo luogo mi pare si possa affermare che se pure Hamsun non domina né vivifica dall'interno la sua torbida materia e se pure il disegno resta puramente formale tuttavia l'aderenza accanita a una sua confusione interna non gli impedisce qui di cercare ancora un significato, un giudizio. La scelta, a favore delle più turpi forze della violenza e del cieco istinto, non è ancora né chiara né definitiva, cosa che accadrà invece in seguito, con grave nocimento per i risultati poetici<sup>1</sup>. E Hamsun propone qui

<sup>1</sup> Se la scissione spirituale e stilistica, presente negli scrittori della « maniera » neo-romantica non conduce necessariamente, con le sue implicazioni fortemente reazionarie, all'adesione al nazismo, non si può d'altra parte, come arbitrariamente fa Sten Sparre Nilson (saggio citato) non leggere un processo di continuità tra la posizione di « fuga » che caratterizza i romanzi giovanili di

appunto, in un modo che lascia antivedere di lontano gli ambigui tentativi dello sperimentalismo contemporaneo, un impianto stilistico che costituisca l'equivalente dell'inquieta ricerca di un significato, dell'incapacità di acquietarsi in un significato solo, in una sola interpretazione del reale, ed in questa prospettiva appunto pare porci sotto gli occhi quel difficile gioco di rifrangenze cui abbiamo assistito, il gioco di una realtà duplicamente rifratta e mai direttamente affrontata, di una vicenda smentita nell'allusione e di un'allusione smentita nella vicenda.

SILVIA DE CESARIS EPIFANI

---

Hamsun e la successiva truce adesione dell'autore al nazismo. V. a proposito il persuasivo saggio di Wilhelm Friese citato e la citata prefazione di Mario Gabrieli (pp. 42-43).

## DEFOE, SWIFT E L'ACCADEMIA INGLESE

La dotta introduzione e l'esteso e lucido commento di Eric Partridge<sup>1</sup> alla recente edizione della *Polite Conversation* di Jonathan Swift hanno richiamato l'attenzione degli studiosi del problema della lingua inglese verso un gruppo di opere del decano di S. Patrizio, le quali pur se pubblicate a distanza di anni furono interamente composte o almeno abbozzate durante gli anni del regno della Regina Anna, quando lo Swift era al centro della vita intellettuale e politica di Londra. Non si tratta naturalmente di libelli politici o di scritti satirici, ma di opere, come *A Proposal for Correcting, Improving and Ascertaining the English Tongue* (1712), in cui l'autore si occupa della lingua inglese, propone, ad imitazione di quanto era stato fatto in Italia sin dal 1582 o in Francia nel 1634 o in Germania nella prima metà del '600, la creazione di una Società o Accademia che assuma il compito di emendare, accertare e perfezionare quella lingua, ed esprime qualche giudizio sullo stato della letteratura inglese del suo tempo.

Prima dello Swift già altri avevano proposto, nella seconda metà del Seicento e all'inizio del Settecento, la creazione di un'accademia che controllasse ed emendasse la lingua inglese tra cui l'Evelyn, il Dryden, l'Earl of Roscommon ed il Defoe<sup>2</sup>, ma i loro

---

<sup>1</sup> *Swift's Polite Conversation* with Introduction, Notes and Extensive Commentary by Eric Partridge, London, André Deutsch, 1963, pp. 182.

<sup>2</sup> H. M. Flasdieck, *Der Gedanke einer Sprachakademie*, Jena 1928, pp. 64-80, 194-95 ricorda, tra coloro che si sono interessati della lingua inglese e hanno proposto riforme o la creazione di Società o Accademie, molti altri tra cui Harvey (1580), Carew (1605), Milton (1638-44), James Howell (1650), Robert Hooke (1660), Thomas Sprat (1667), Thomas Rymer (1674), nonché Charles Gildon (1655-1724) il quale nel 1711 inviò a Robert Harley un progetto per promuovere le « polite arts ». Paul Dottin, *Defoe*, Paris 1924, p. 70 cita brevemente



suggerimenti erano rimasti inascoltati. Lo Swift fu certamente, nel periodo augusteo, il più tenace assertore della necessità di creare una società che si occupasse della lingua inglese così come aveva fatto l'Accademia francese; non gli spetta però né l'onore di essere considerato l'ideatore del progetto, né il merito di averlo realizzato.

A giudicare dalla testimonianza di John Oldmixon, nel suo attacco contro lo Swift<sup>1</sup>, il primo a costituire una piccola accademia privata mirante a perfezionare la lingua inglese era stato l'Earl of Roscommon, il quale, intorno al 1680, aveva riunito intorno a se quaranta gentiluomini (come lo erano gli accademici di Francia) che condividevano le sue idee ed i suoi propositi. Forse anche il Defoe fece parte di codesta eletta schiera perché al Roscommon egli si riferisce nell'*Essay upon Projects* (1697), la prima delle

mente tra i precursori anche Prior, il quale nel *Carmen seculare for the Year 1700* esprimeva la speranza che il re concedesse il suo appoggio per la creazione di una società o accademia atta a promuovere il progresso delle arti e delle scienze:

Some that with care true eloquence shall teach,  
And to just idioms fix our doubtful speech.

Nel *Tatler* n. 230 del 28 settembre 1710, Swift aveva proposto la pubblicazione annuale di un *Index expurgatorius* che eliminasse le parole e le frasi « that are offensive to good sense and condemn those barbarous mutilations of vowels and syllables in use ».

Bisogna poi ricordare le idee di Addison intorno alla lingua inglese così come sono espresse nello *Spectator* n. 135 del 4 agosto 1711, e nel n. 165 dell'8 settembre 1711. Certamente influenzato da Swift, egli auspica la creazione di un'accademia che « by the best authority and rules drawn from the analogy of languages shall settle all controversies between grammar and idiom » (*Spectator* n. 135), e « I have often wished that... certain men might be set apart as superintendents of our language, to hinder any words of a foreign coin, from passing among us; and in particular to prohibit any French phrases from becoming current in this kingdom, when those of our own stamp are altogether as valuable » (*Spectator* n. 165).

<sup>1</sup> *Reflections on Dr. Swift's Letter to the Earl of Oxford about the English Tongue*, London, sold by A. Baldwin (anonimo, s.d.), p. 10. Cf. anche Louis A. Landa (ed.), *John Oldmixon, 'Reflections on Dr. Swift's Letter to Harley' (1712) and Arthur Mainwaring, 'The British Academy' (1712) with an Introduction by Louis A. Landa*, Los Angeles, The Augustan Reprint Society, 1948.

sue opere ad essere pubblicata in forma di libro<sup>1</sup>. In codesta opera il Defoe rivela quell'atteggiamento spirituale di curiosità e di interesse aperto a tutti gli aspetti della vita quotidiana del suo tempo che distinguerà le sue opere successive. In essa egli propone come sua soluzione dei problemi linguistici di maggiore attualità, la creazione, sul modello dell'Académie française, di un'accademia per il perfezionamento della lingua inglese. I problemi linguistici occuparono e preoccuparono il Defoe per molti anni come stanno a dimostrare non solo l'*Essay upon Projects*, di cui tratteremo più sotto, ma anche le osservazioni sulla lingua inserite nella *Review* e nel *Complete English Gentleman* (pubblicato postumo nel 1890).

Un atteggiamento analogo nei riguardi della lingua inglese si trova nelle opere dello Swift che qui di seguito elenchiamo e cioè negli *Hints Towards an Essay on Conversation* (1708-10), nel *Tatler*, n. 230 del 28 settembre 1711, nel *Proposal* (1712), *Of the Education of Ladies* (1720) e nell'Introduzione alla *Polite Conversation* (1738).

Poiché tra codeste opere e il saggio sulle accademie contenuto nell'*Essay upon Projects* del Defoe esistono evidenti analogie, specie per quanto riguarda i problemi di fondo affrontati da quest'ultimo, ma finora mai sufficientemente posti in evidenza, ci proponiamo di individuare il contributo dato dal Defoe nella formulazione delle idee sulla costituzione dell'accademia per l'emendamento e il perfezionamento della lingua inglese, e di stabilire fino a che punto lo Swift abbia subito l'influsso delle sollecitazioni dell'autore a lui contemporaneo e fino a che punto le loro idee coincidano.

L'*Essay upon Projects* è indubbiamente assai ricco di idee, di suggerimenti geniali, utili e attuabili nei campi più vari e disparati così che lo Swift non poteva, per la sua formazione culturale diversa, più profonda, e per il suo spirito meno borghese, meno mercantile, ovviamente, rivolgere la sua attenzione a tutti gli argo-

<sup>1</sup> *An Essay upon Projects*, London. Printed by R. R. for Tho. Cockerill, at the Three Legs in the Poultry, 1697 (anonimo). La Preface to Dalby Thomas, Esq., è firmata D. F. L'opera fu rilanciata col titolo *Essay upon Several Projects or, Effectual Ways for Advancing the Interest of the Nation...*, London, Printed for Thomas Ballard, 1702. Si tratta della stessa opera. Solo il frontespizio è diverso.

menti trattati dal Defoe. Egli dovette però soffermarsi su quella parte dell'*Essay* in cui Defoe, con il suo stile piano e discorsivo, assolutamente privo di sottigliezze intellettualistiche, affermava la necessità di creare un'accademia della lingua inglese, che fermasse la dilagante corruzione della lingua. Il confronto con lo Swift non tende a diminuire la portata dell'opera del Defoe, e neanche a mettere in cattiva luce lo Swift solo perché pare evidente che abbia ripreso le idee espresse dal primo, né deve meravigliare che lo Swift abbia preso a prestito idee del Defoe se si tien conto del fatto che egli si ispirò anche ad altre opere del Defoe, come per esempio al *Consolidator* (1705) nella descrizione del viaggio a Laputa dei *Gulliver's Travels*. Il Defoe a sua volta si era servito di *A Tale of a Tub* (1704) nella descrizione delle macchine (Cogitator, Elevator, Concionazimir) che nel *Consolidator* egli colloca nella luna. Sono inoltre noti i rapporti tra la *Review* e l'*Examiner* di Swift<sup>1</sup>. H.M. Fladick che mette in rilievo i meriti del Defoe per aver riproposto l'idea dell'istituzione dell'accademia, quando essa era stata ormai abbandonata da vari anni da tutti, non sottolinea le analogie tra le proposte del Defoe nell'*Essay upon Projects* e quelle dello Swift in *A Proposal for Correcting, Improving and Ascertaining the English Tongue*. Le due opere meritano quindi un esame comparativo più preciso.

Nessuno si è ancora curato di dimostrare che lo Swift conosceva il saggio del Defoe anche se la frase conclusiva della lettera scritta all'Arcivescovo King il 29 marzo 1712 doveva farlo pensare, come sospetta soltanto il Fladick<sup>2</sup>. Ma la prova più sicura è quella che risulta dal confronto diretto di alcuni passi essenziali delle due opere, che qui intendiamo fare.

Il capitolo dell'*Essay upon Projects*, in cui si propone la creazione delle accademie, si divide in due parti distinte: la prima in

<sup>1</sup> John F. Ross, *Swift and Defoe. A Study in Relationship*, Berkeley and Los Angeles, University of California Publications in English, vol. XI, 1941.

<sup>2</sup> Swift scrive: « I lately writ a letter of about thirty pages to Lord Treasurer by way of proposal for an Academy, to correct, enlarge, and ascertain the English language. And he and I have named above twenty persons of both parties to be members. I will shortly print the letter, and I hope something will come of it. Your Grace sees I am a projector too ». Cf. Fladick, op. cit., p. 68.

cui si propone la costituzione dell'accademia per l'emendamento della lingua, la scelta degli accademici, gli scopi dell'associazione e i metodi da adottare; la seconda in cui si discute con veemenza dell'uso, ormai diffusissimo delle espressioni blasfeme, delle imprecazioni e delle bestemmie nella conversazione maschile. Mentre i francesi, dice il Defoe, hanno fatto della loro lingua il più valido, il più ricercato mezzo di comunicazione, tanto che questa viene usata in tutte le corti europee, la lingua inglese viene dagli inglesi ingiustamente trascurata. Sarebbe perciò auspicabile che anche in Inghilterra venisse istituita un'accademia che si proponesse di purificare la lingua dai termini stranieri, dagli errori, dall'affettazione e dalle parole triviali di cui è piena.

Spronato certamente dallo stesso desiderio, lo Swift discute gli stessi problemi nel suo *Proposal*, e dopo una breve storia della lingua inglese, ne sottolinea la corruzione generata dai « cant words », dalla pretesa « to spell as we speak », che distrugge l'etimologia, dai neologismi, introdotti dal 1642 in poi, durante la guerra civile e durante il periodo della Restaurazione sia dagli ugonotti che dai cortigiani arrivati in Inghilterra al seguito di Carlo II. Ma per lo Swift gli elementi che più concorrono all'alterazione della lingua sono le abbreviazioni arbitrarie delle parole, l'elisione delle sillabe finali e nel corpo delle parole, l'uso troppo frequente di monosillabi che rivelano una tendenza al « gothic strain » e un ritorno alla barbarie, che rendono la pronuncia difficile e pressoché inaccessibile agli spagnuoli, ai francesi e agli italiani<sup>1</sup>.

Benché i punti centrali dei due trattati siano, come è evidente, analoghi, bisogna osservare che il Defoe ha dato maggiore rilievo all'eccessivo uso dei neologismi, ha insistito sulla diffusa indifferenza per la struttura della lingua (morfologia e sintassi), sull'uso

<sup>1</sup> Cf. *A Proposal for Correcting the English Tongue, Polite Conversation, etc.*, edited by Herbert Davis with Louis Landa, Oxford, Basil Blackwell, 1957, p. 12. Tutte le citazioni dal *Proposal* rimandano a questa edizione. « This perpetual Disposition to shorten our Words, by retrenching the Vowels, is nothing else but a Tendency to lapse into the Barbarity of those Northern Nations from whom we are descended. . . it is worthy our Observation, that the Spaniards, the French, and the Italians. . . are, with the utmost Difficulty taught to pronounce our Words ».



delle imprecazioni nella conversazione, nei drammi, nella prosa narrativa, lo Swift ha invece posto in più netto rilievo l'eccessivo uso delle forme contratte e delle abbreviazioni, anche lui criticando l'uso dei neologismi e delle strutture arbitrarie ed errate praticate dagli scrittori alla moda. Il Defoe ritiene assurdo che debba essere il costume (l'attuale despota del linguaggio) a determinare l'uso di certe forme, e fa appello alla ragione. Nella *Review* del 5 aprile 1705 egli dice: «The English tongue is entirely governed by custom and the authority of general usage supersedes grammar literal constructions and all the power of syntax». Lo Swift propone l'eliminazione dei neologismi e del «cant», e suggerisce che una volta che la lingua avrà raggiunto un soddisfacente grado di perfezione formale e sonora (per il raggiungimento del quale chiede l'aiuto delle donne, il cui modo di esprimersi è più dolce e musicale di quello degli uomini), si fissi la lingua per sempre, accettando nuovi costrutti e parole nuove solo dopo attento esame dell'accademia. Facendo eco a Defoe, lo Swift definisce inoltre arbitrari tutti quei cambiamenti a cui la moda assoggetta la lingua e, per dimostrare quanto sia assurdo quel continuo variare del linguaggio, cita come esempi di stabilità e di perfezione alcune altre lingue tra cui il cinese, il greco, il latino e perfino l'italiano, lo spagnolo e il tedesco, in cui per lunghi periodi non si sono verificati cambiamenti strutturali di rilievo.

Sulla costituzione dell'accademia né il Defoe né lo Swift fanno proposte molto particolareggiate ed entrambi ne affidano l'attuazione all'iniziativa e alla protezione del sovrano: a Guglielmo III il Defoe, alla Regina Anna e al suo ministro Robert Harley, lo Swift perché la Corte è tuttora il centro dell'eleganza e dell'eloquenza, finanzia le imprese di carattere letterario e concede premi agli studiosi.

Il Defoe ricorda il deliberato impegno con cui i francesi si adoperavano per raggiungere la perfezione formale della lingua. Nella adunanza dei fondatori dell'Académie française, nel 1634, si era stabilito di «cercare di purificare la lingua e renderla capace della massima eloquenza», e da allora i progressi erano stati notevoli. Se si seguisse il loro esempio «the true glory of our English style would appear» e l'inglese diverrebbe «the noblest and most

comprehensive of all vulgar languages in the world»<sup>1</sup>. Lo Swift, la cui mente è sempre sorretta da una più vigile consapevolezza critica, è più prudente, consiglia di seguire l'esempio francese «to imitate where these have proceeded right, and to avoid their mistakes», ed aggiunge in tono sentenzioso e categorico: «our language is extremely imperfect». Il Defoe raccomanda che nella scelta degli accademici non si perdano di vista i compiti che l'accademia si prefigge. Perciò suggerisce che «Into this society should be admitted none but persons eminent for learning, and yet none, or but very few, whose business or trade was learning» e non siano scelti solo gli eruditi a farne parte perché potrebbero propendere verso uno stile rigido e carico di affettazione stilistica:

... we have seen many great scholars, mere learned men... whose English has been far from polite, full of stiffness and affectation, hard words, and long unusual coupling of syllables and sentences, which sound harsh and untunable to the ear, and shock the reader both in expression and understanding<sup>2</sup>.

Così gli accademici dovrebbero essere scelti tra quei nobili e gentiluomini che si distinguono per la loro preparazione letteraria:

I would... have this society wholly composed of gentlemen, whereof twelve to be of the nobility, if possible, and twelve private gentlemen, and a class of twelve to be left open for mere merit... which should lie as the crown of their study, who have done something eminent to deserve it<sup>3</sup>.

Anche lo Swift ritiene che le persone che si dicevano qualificate hanno contribuito a moltiplicare errori persino di ordine grammaticale e hanno «multiplied Abuses and Absurdities»<sup>4</sup> che perciò debbano essere scelte a far parte dell'accademia persone senza «any regard to Quality, Party, or Profession»<sup>5</sup>.

Secondo il Defoe l'accademia dovrebbe poi anche controllare l'attività dei giovani scrittori che puntano solo al successo. Essa dovrebbe «silence the impudence and impertinence of young authors,

<sup>1</sup> Defoe, *An Essay on Projects*, edited by Morley, London 1889, p. 126. Tutte le citazioni rimandano a questa edizione.

<sup>2</sup> Defoe, *Projects*, pp. 126-28.

<sup>3</sup> Ibid., p. 127.

<sup>4</sup> Swift, *Proposal*, p. 6.

<sup>5</sup> Ibid., p. 14.

whose ambition is to be known, though it be by their folly»<sup>1</sup>.

Anche lo Swift è consapevole che i giovani *dunces* usciti freschi di scuola contribuiscono ad aumentare la confusione perché si servono di frasi e parole appena coniate nei caffè per inserirle nelle loro opere:

... they come up to town... borrow the newest set of Phrases; and if they take a Pen into their Hands, all the odd Words they have picked up in a Coffee-House... are produced as Flowers of Style; and the Orthography refined to the utmost<sup>2</sup>.

Egli si riferisce in particolare agli autori di quei *Trips*, *Spies*, *Amusements* e di altre opere narrative in prosa prodotte in gran numero in quegli anni, non prevedendo che quelli erano i precursori del romanzo moderno. Defoe chiede che il controllo si estenda anche ai traduttori, mentre lo Swift ricorda che non c'è libro che valga la semplicità dello stile della traduzione inglese della *Bibbia*.

L'accademia, sostiene il Defoe, dovrebbe incoraggiare gli studi, perfezionare e correggere la lingua inglese, eliminare tutte le imperfezioni che l'affettazione e l'ignoranza degli scrittori vi ha introdotto, eliminare le innovazioni infiltratesi nella lingua e cioè:

To encourage polite learning, to polish and refine the English tongue, and advance the so much neglected faculty of correct language, to establish purity and propriety of style, and to purge it from all the irregular additions that ignorance and affectation have introduced; and all those innovations in speech... which some dogmatic writers have the confidence to foster upon their native language, as if their authority were sufficient to make their own fancy legitimate<sup>3</sup>.

Ora si trascura lo «speaking sense», talora si riduce la lingua ad essere solo un rumore privo di significato: « Thus a man may speak in words, but perfectly unintelligible as to meaning » (*Projects*, p. 130), non si bada alla posizione delle parole, il che rende inintelligibile il senso del discorso. Il costume non può regolare l'uso della lingua e va sostituito dalla ragione: «... reason must be the judge of sense in language, and custom can never prevail over it ».

<sup>1</sup> Defoe, *Projects*, p. 128.

<sup>2</sup> Swift, *Proposal*, p. 12.

<sup>3</sup> Defoe, *Projects*, p. 126.

Indubbiamente anche lo Swift, che raccoglie la lezione del Defoe, cerca una metodologia tesa a sceverare, nei limiti del possibile, i nuovi valori, le espressioni corrette, le costruzioni esatte, da quelle inesatte, dalle costruzioni grammaticali difettose « wherein we are allowed to be very defective », dalle improprietà del linguaggio che, autorizzate solo dall'uso, sono entrate nella lingua. Gli accademici, soggiunge lo Swift, troveranno perciò molto da fare:

They will find many Words that deserve to be utterly thrown out of our Language; many more to be corrected, and perhaps not a few, long since antiquated, which ought to be restored, on account of their Energy and Sound<sup>1</sup>.

Sia il Defoe che lo Swift sono quindi concordi nell'affermare che la lingua inglese va corretta, le impurità e le parole straniere eliminate, quelle antiche restaurate. Se il Defoe ammette che l'uso ha prodotto alterazioni stilistiche, che le parole hanno subito sostanziali cambiamenti e che l'esistenza dei dialetti ha il suo peso – « proprieties in speech differ according to the several dialects of the country, and according to the different manner in which several languages do severally express themselves »<sup>2</sup> –, anche lo Swift, ripetendo più o meno le stesse cose, sottolinea come la pronuncia dell'inglese differisca da una contea all'altra, come a Londra le parole differiscano, addirittura, a seconda che siano pronunziate a Corte, o nella City o nelle zone suburbane, e come col tempo finiscano col differenziarsi a tal punto da diventare irriconoscibili, provocando notevole confusione nell'ortografia:

Not only the several Towns and Counties of England, have a different Way of pronouncing; but even here in London, they clip their Words after one Manner about the Court, another in the City, and a third in the Suburbs; and in a few Years, it is probable, will all differ from themselves, as Fancy or Fashion shall direct: All which reduced to Writing, would entirely confound Orthography<sup>3</sup>.

La diversità nella pronuncia della stessa parola costituisce un problema su cui sia il Defoe che lo Swift hanno messo il dito: problema questo sempre attuale, che non è stato risolto neanche ai giorni nostri.

<sup>1</sup> Swift, *Proposal*, p. 14.

<sup>2</sup> Defoe, *Projects*, p. 130.

<sup>3</sup> Swift, *Proposal*, p. 11.



Come una delle cause della corruzione della lingua il Defoe denuncia, ancor prima di Jeremy Collier, il teatro che rispecchia il malcostume e la corruzione nel campo linguistico. Le opere drammatiche dovranno essere sottoposte, prima della rappresentazione, come alla censura dell'accademia che curerà che vengano eliminate le impurità del linguaggio e le espressioni triviali:

All the disputes about precedency of wit, with the manners, customs, and usages of the theatre, would be decided here. Plays should pass here before they were acted, and the critics might give their censures and damn at their pleasure; nothing would ever die which once received life at this original. The two theatres might end their jangle and dispute for priority no more; wit and real worth should decide the controversy, and here should be the infallible judge <sup>1</sup>.

Non meno severa suona la condanna del teatro da parte dello Swift. Egli ritiene che le parole volgari introdotte nei drammi e negli articoli di giornale finiscono per essere raccolte a volte perfino dagli eruditi:

If it (una parola triviale) struck the present Taste, it was soon transferred into the Plays, and current Scribbles of the Week, and became an Addition to our Language; while the Men of Wit and Learning, instead of early obviating such Corruptions, were too often seduced to imitate and comply with them <sup>2</sup>.

Questi sono – a nostro avviso – i punti in comune più notevoli nelle due opere del Defoe e dello Swift a cui abbiamo finora accennato. Lo Swift, durante la stesura dal *Proposal*, non deve avere trascurato di dare un'occhiata a quanto aveva proposto quel coetaneo di cui, ovviamente, non ignorava l'esistenza, sebbene non faccia mai cenno direttamente ed apertamente all'opera sua. Ebbe, è vero, espressioni offensive per quel giornalista che viveva di espedienti. Nell'*Examiner* del 16 novembre 1710 lo definisce « a dogmatic rogue », « stupid illiterate Scribbler », « fanatic », la cui « mock authoritative Manner », sarebbe sullo stesso livello « with great numbers among the lowest part of mankind », « insupportable to reasonable Ears », ripugnante con « those rough, as well as those dirty Hands », e quelle « mad, ridiculous Extrems ».

<sup>1</sup> Defoe, *Projects*, p. 132.

<sup>2</sup> Swift, *Proposal*, p. 10.

Commentando l'*Observer* in data 4 dicembre 1711 Defoe ripaga lo Swift con pari moneta: « I have to do » egli dice, « with a meer Bully or Buffoon, a man of Arrogance and mere Insolence », « a Bully and a Slanderer », « he's a Fool that will fight an Ass with his Heels, or when a Dog barks, bark at him again », « he neither understands logic nor sense », « this man's blinded by Folly and Ignorance » <sup>1</sup>.

Non si tratta di espressioni eccezionalmente offensive, tenuto conto della violenza delle invettive che i letterati solevano scagliarsi l'un contro l'altro in quel tempo. La partita però è pari, ci sembra, e lo Swift non fece del Defoe il bersaglio dei suoi strali più feroci, come avvenne con l'Earl of Wharton e con Steele. Forse anche perché pensò che era meglio non attaccarlo a fondo.

\* \* \*

L'*Essay upon Projects* del Defoe non suscitò reazioni apprezzabili. Egli non apparteneva all'aristocrazia intellettuale di cui faceva parte lo Swift. Le reazioni contro il *Proposal* furono, invece, immediate e violente. Si volle vedere nel *Proposal* un tentativo di accaparrare per il partito Tory e per Harley un'iniziativa di carattere culturale notevole. Si criticarono le osservazioni dello Swift sui poeti della Restaurazione, la sua proposta di fissare la lingua a norme precise e di renderla più armoniosa modellandola sulla parlata femminile, si fece allusione, con sarcasmo, alle osservazioni dello Swift sulla stabilità delle altre lingue, e si pregustò la reazione delle Università; ma del resto lo Swift si aspettava gli attacchi ed ebbe a dire una volta che se avesse scritto su un filo di paglia non sarebbe mancato lo stolto che si sarebbe sentito in dovere di rispondere e polemizzare con lui. L'idea, inoltre, di fondare una accademia sul modello francese non riscuoteva troppe simpatie

<sup>1</sup> Cf. J. Swift, *The Examiner*, Oxford, 1957, pp. 13-14. Frasi citate da John F. Ross, op. cit., p. 29. Ross tratta dei rapporti fra la *Review* e l'*Examiner* di Swift, delle idee che Defoe ha ripreso dal *Tale of a Tub* e utilizzato nel *Consolidator* e degli prestiti di Swift dal *Consolidator* per il viaggio a Laputa dei *Gulliver's Travels*, ma non accenna né all'*Essay on Projects* del Defoe né al *Proposal* di Swift.

in un'epoca in cui gli inglesi si sentivano minacciati dalla potenza della Francia e lo Swift, che lo sapeva, non si servì mai della parola *accademia* nel suo *Proposal*. In una lettera all'arcivescovo King del 29 luglio 1712 scrive: « I wish some other name were given it, for it finds the generality so prejudiced against all French precedents that as parties are more formed I apprehend the name will be of great disadvantage ».

Il *Proposal* era stato pubblicato il 17 maggio 1712. Il 20 maggio 1712 la *Amsterdam Gazette* pubblicava una corrispondenza da Londra in cui annunciava l'avvenuta costituzione dell'accademia inglese sul modello di quella francese e pubblicava il primo elenco dei soci tra cui figuravano nobili, personaggi al governo e letterati come i duchi di Beaufort e Ormond; gli Earl di Aaran e Orrory; Lord Duplin; Robert Harley; Lansdown, ministro della guerra; Masham; Bathurst; Sir W. Windham; St. John, Segretario di Stato; Harcourte Raymond, Sollicitor-General; i colonnelli Hill e Desney; Swift, Prior, Arbuthnot, medico della regina, Friend, medico del duca di Ormond. In un elenco successivo si sarebbero letti anche i nomi di Gay e Pope. Il 26 maggio dello stesso anno furono pubblicate le *Reflections* di Oldmixon, senza il nome dell'autore. Il 30 maggio, in un opuscolo intitolato *The British Academy* Arthur Mainwaring, un ardente giacobita whig, redattore del *Medley* e amico di Oldmixon, in un attacco obliquo ed ironico, cercava di gettare discredito sullo Swift, presentando il *Proposal* unicamente come uno schema utile a fornire Harley di un gruppo di « pensioners », i quali avrebbero avuto solo il compito — per gratitudine — di « revere his Virtue and his Memory », e le riunioni della società come un pretesto per « drink a chearful Glas »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cf. Louis A. Landa (ed.) John Oldmixon, *Reflections* e Arthur Mainwaring, *The British Academy* cit., pp. 12-13. Mainwaring dice: « The French Society met on Thursday. So the News tell us, the English do; with this good difference the French met after they had din'd. The English, they say, dine together, and drink a chearful Glas afterwards; which has great Efficacy in Matters of Wit and Eloquence, as well for those that are to write, as those that are to reward ». Oldmixon, commentando la notizia apparsa nella *Amsterdam Gazette*, dice « I do not find that it is come to any thing more yet than meeting over a Bottle once a Week, and being Merry: At which Times People mind, talking much, more than talking well ».

Parimenti polemico è John Oldmixon che oppone considerazioni politiche e invettive alle proposte dello Swift, mette in dubbio le sue capacità stilistiche per poter fare parte di un'Accademia, cita brani ed espressioni blasfeme dal *Tale of a Tub*, che mal di addicono a un rappresentante della chiesa anglicana, definisce lo Swift « a lewd, irreverent cleric, a turncoat, a party scribbler », il quale, ora, vorrebbe avocare ai Tories il compito meritevole di perfezionare la lingua inglese. In codesta sua aspra invettiva contro lo Swift, Oldmixon non trascura di esaminare il problema linguistico, che pare stia a cuore anche a lui, ma non offre spunti nuovi. Respinge l'idea dello Swift che si possano fissare, per stabilizzare la lingua, norme che permangano valide ed immutabili. Ogni periodo, egli dice, ha « its different manner of thinking, of which the expression and words will . . . be barbarous or polite according as the time takes their turn ». Non ritiene giusta la critica che lo Swift fa dell'invadenza artificiosa dei monosillabi e delle forme contratte. Anche la poesia di Dryden, egli ricorda, è piena di contrazioni e non minaccia per questo di diventare inintelligibile. I cambiamenti avvenuti nella lingua nel corso del Seicento non sarebbero così notevoli da giustificare le apprensioni dello Swift e poi « whoever writes well in it (nella lingua inglese) will live ». Ormai sono state perfino pubblicate due grammatiche, aggiunge Oldmixon, riferendosi forse alle grammatiche di George Hicks e di James Greenwood e non resta quindi che da aggiungere un dizionario<sup>1</sup> con cui Swift e la

<sup>1</sup> Nel 1721 Nathan Bailey pubblicò un dizionario della lingua inglese. La seconda edizione pubblicata nel 1736 con il titolo *Dictionarium Britannicum: or a more Compleat Universal Etymological English Dictionary*, stampata a Londra da T. Cox, reca una Preface in cui Bailey parla dell'origine della lingua inglese, degli autori più rappresentativi tra cui Spenser, Shakespeare, Ben Jonson, Bacone, Milton, Waller, Tillotson, Dryden, Steele, Addison, e sostiene che « the English who are naturally Blunt, thoughtful and of few Words, use a Language that is very short, concise and sententious ». Egli riprende le idee di Swift, che però attribuisce a L. Welstead, quando afferma che « what is necessary to be done is to endeavour to fix it (the language), and prevent its Declension ». Egli non condivide l'avversione di Swift per i monosillabi: « Dr. Swift has objected as to the Politeness of the English Tongue that it retains some of the Gothic roughness. This is rather an objection against the People than the language ».

Nel 1747 Samuel Johnson pubblicò il prospetto del suo Dizionario, che



sua « Fraternity » potranno aspirare all'immortalità e gli stranieri potranno imparare l'inglese in base a un più « regular method of learning ».

Non sappiamo quanto questi attacchi abbiano nociuto al progetto di Swift. Alla fine del 1712 egli scrive nel *Journal to Stella* (12 dicembre): « Lord Treasurer assures me, that the Society for reforming the language shall soon be established ». La sua proposta, pur trovando ministri ben disposti a prenderla in esame, non ebbe tuttavia pratica attuazione, un pò per l'incalzare degli eventi politici e un pò a causa della lotta tra Whigs e Tories dalla quale Harley fu completamente assorbito. Ma il *Proposal* continuò ad essere oggetto di interesse in Inghilterra e altrove. In Italia, per esempio, l'Accademia della Crusca di Firenze ne intraprese, nella occasione di una nuova edizione del suo Vocabolario, la traduzione in italiano al solo fine « di fornire ai compilatori deputati alla correzione e all'accrescimento del Vocabolario Italiano i lumi relativi all'indole universale delle lingue »<sup>1</sup>.

\* \* \*

Poiché intendiamo dimostrare, come abbiamo già detto, che l'*Essay* del Defoe esercitò un certo influsso su altre opere dello Swift, vogliamo qui sottolineare quei passi della seconda parte del capitolo sulle accademie che sembrano aver stimolato la fantasia di Swift anche nella *Polite Conversation*<sup>2</sup>. In codesta opera l'au-

fu pubblicato nel 1755. L'intenzione dell'autore era quella di produrre un dizionario « by which the pronunciation of our language may be fixed... by which its purity may be preserved, its use ascertained, and its duration lengthened ».

<sup>1</sup> Lettera di Gionata Swift a Milord Gran-Tesoriere d'Inghilterra Roberto Conte d'Oxford e Mortiner (sic), ossia Progetto per Emendare, Promuovere e Perfezionare la lingua inglese. Traduzione letta alla Reale Accademia della Crusca nell'Adunanza del dì primo agosto 1814 dal D. Giovanni Lessi Accademico-Residente, Firenze, per Guglielmo Piatti, 1815.

<sup>2</sup> La *Polite Conversation* fu pubblicata a Londra da Motte and Bathurst nel 1738. Secondo Saintsbury, Editor's Introduction a *Polite Conversation*, Londra 1892, p. VIII, l'opera fu composta negli anni dell'*Essay on Conversation*. Herbert Davis, nell'introduzione all'edizione da lui curata dice che l'opera « was begun not later than 1704 » (p. XXVIII). « The work had been begun in the early years of the century and the greater part of the collection gathered before 1714 » (p. XXX). Secondo Partridge, op. cit., p. 13, Swift ne iniziò la composi-

tore riprende la discussione sulla lingua inglese, collocando il problema non soltanto nell'ambito di una semantica del significato come « uso », come fatto sociale, come aveva fatto il Defoe, non tenendo conto soltanto delle espressioni della società elegante e della sua conversazione salottiera e non cercando soltanto di controllare l'elemento costume atto a variare col mutare continuo delle mode e degli atteggiamenti. La parola, dice lo Swift in un punto dell'Introduction, in cui si discosta totalmente dal Defoe, deve essere accompagnata dal gesto, da un'azione umana cioè, che dia significato alla frase, che solo così diviene mezzo di comunicazione pienamente comprensibile. Questo ricorso ai fattori più complessi che ci portano nel campo della psicologia, ci mostrano, nello Swift, una più chiara visione della necessità di una comunicazione più completa che altrimenti in realtà non si attua mai in modo perfetto.

Ritornando però ai punti in cui riscontriamo delle analogie, ricordiamo che nell'*Essay upon Projects* il Defoe aveva condannato severamente le espressioni che deturpano la prosa e la conversazione, specialmente le imprecazioni che rendono il discorso sgradevole, sterile, insignificante, sciocco, privo di senso e cioè:

...all those cursory oaths, curses, execrations, imprecations, asseverations, and by whatsoever other names they are distinguished, which are used in vehemence of discourse in the mouths almost of all men, more or less, of what sort soever... I am of the opinion that there is nothing so impertinent, so insignificant, so senseless and foolish as our vulgar way of discourse when mixed with oaths and curses... It is a senseless, foolish, ridiculous practice... it is a vomit of the brain... it is a breach upon good manners and conversation for a man to impose the clamour of his oaths upon the company... that does not approve the way<sup>1</sup>.

zione nel 1704, scrisse la maggior parte nel 1714, la completò nel 1730, la rivide nel 1734-36. George Mayhew, *Two Entries of 1702-3 for Swift's 'Polite Conversation'*, 1738, in *Notes and Queries*, 206, 1961, pp. 49-50 (New Series vol. 8, n. 2, February 1961), ha scoperto nel Forster n. 505 (Swift's Account Book for 1 November, 1702 to 1 Nov. 1703) la registrazione di due proverbi che si trovano nella *Polite Conversation*, da cui egli ha dedotto che Swift iniziò la raccolta delle frasi fin dal 1702. Swift stesso descrive, nell'Introduzione, il sistema seguito, e parla del tempo impiegato nella stesura dell'opera e nella revisione.

<sup>1</sup> Defoe, *Essay upon Projects* cit., pp. 128-32. Un esempio di parlare triviale citato dal Defoe nell'*Essay* è il seguente dialogo: « Jack, God damn me, Jack, how do'st do, thou little dear son of a whore? How hast thou done this long time, by God? »

Sono queste le espressioni che il Defoe condanna con violenza e indignazione, senza alcuna punta d'ironia, né amenità frizzante e neppure uno scettico umorismo. Egli colpisce, come sempre, « con la clava dei puritani »<sup>1</sup>.

Lo Swift invece affronta il tema con maggiore grazia e con quella sottile ironia che gli è propria quando la cosa lo interessa e lo diverte. Nell'*Essay on Conversation*, scritto anni prima, aveva già sottolineato i più comuni difetti della conversazione, concludendo il suo elenco con l'osservazione che « Raillery is the finest part of conversation »<sup>2</sup>. Non s'intende con questo il motteggio degli schiavi delle commedie plautine, né la rozza familiarità che si vuol fare passare per « innocent Freedom, or Humour », penetrata nella lingua con Cromwell, che preferiva quello « Scum of the People », di cui fece il divertimento della sua corte. In codesto saggio lo Swift auspica che alle riunioni degli uomini partecipino anche le donne perché la loro presenza porrebbe un freno « upon those odious Topicks of Immodesty and Indecencies, into which the Rudeness of our Northern Genius is so apt to fall »<sup>3</sup>.

Nella lunga introduzione alla *Polite Conversation* Simon Wagstaff, la maschera sotto cui si nasconde Swift, dice in tono ironico che ormai l'Inghilterra ha raggiunto un'eleganza consumata nell'arte del conversare. Questo paese, egli dice, « hath outdone all the Nations of Europe, in advancing the whole Art of Conversation, to the greatest Height it is capable of reaching »<sup>4</sup>. Perché gli inglesi possano servirsi delle frasi più raffinate nel conversare, egli ha raccolto nel corso di molti anni, un migliaio di frasi brillanti, risposte spiritose, frizzi, « puns », motti arguti atti ad abbellire la conversazione di gentiluomini e di dame riuniti a colazione, a

« Dear Tom, I am glad to see thee, with all my heart; let me die. Come, let us go take a bottle; we must not part so; prithee let's go and be drunk, by God ». L'autore aggiunge: This is some of our new florid language, and graces and delicacies of style, which, if it were put into Latin, I would fain known which is the principal verb. Cf. *Essay*, p. 129.

<sup>1</sup> E. Chinol, *I saggisti inglesi del Settecento*, Milano 1963, p. 11.

<sup>2</sup> Swift, *Hints Towards an Essay on Conversation*, in *A Proposal for Correcting the English Tongue, Polite Conversation, etc.*, a cura di Davis e Landa, Oxford, Blackwell, 1957, p. 91.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>4</sup> Swift, *Polite Conversation*, p. 101.

pranzo e all'ora del tè. L'unico difetto della raccolta, confessa l'autore con una punta d'ironia, sarebbe quello di aver inserito le imprecazioni che di solito impinguano la conversazione salottiera. Se avesse riportato le frasi che generalmente si sentono nei migliori ambienti, non sarebbe bastato un secondo volume a contenerli e, poi, l'inclusione ne avrebbe notevolmente aumentato il prezzo. La presenza di tali termini, egli aggiunge, non è di per se stesso un fatto negativo e può esercitare un'azione attivante e costruttiva dato che « oaths, well chosen, are not only very useful expletives to matter, but great ornament of style ». Trattandosi peraltro di prodotti della moda soggetti, per loro natura, a cambiare ogni anno, l'autore ha deciso — avendo a cuore la creazione di un'opera duratura più che di un'opera attuale — di eliminare « the whole system of swearing ». Ha invece posto la massima cura a limare i dialoghi, che sono tre e che offre al pubblico perché possa servirsene come strumento di perfezionamento del proprio modo di esprimersi. Per raggiungere la massima aderenza alla realtà l'autore ha avuto cura di rendere fedelmente l'ortografia, scrivendo le parole così come sono pronunziate dai personaggi più illustri: a Corte, alle assemblee, nei teatri, nei palazzi signorili, e dagli universitari, che abbiano vissuto almeno un anno in città e abbiano coltivato le migliori amicizie. Tra gli esempi delle forme contratte Swift cita: *can't*, *hav'n't*, *sh'an't*, *didn't*, *coodn't*, *woodn't*, *isn't*, *e'n't*, *etc.*; tra i neologismi: *Jometry* per *Geometry*, *Verdi* per *Verdict*, *Lard* per *Lord*, *Larnin* per *Learning*, *etc.*; tra le abbreviazioni: *Pozz* per *Positively*, *Mobb* per *Mobile*, *Phizz* per *Physiognomy*, *Rep* per *Reputation*, *Bam* per *Bamboozle*, *etc.*<sup>1</sup>. La corruzione del linguaggio lamentata da Swift non è certamente un problema che riguarda solo il suo tempo.

Animato da un sincero patriottismo, il Defoe era convinto che la lingua inglese, una volta posta sotto il controllo di un'accademia

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 113-14. Già nel saggio del *Tatler* n. 230 del 1710 Swift aveva sottolineato l'entità delle abbreviazioni e delle contrazioni in uso. Eccone qualche esempio: « I *cou'd n't* get the things you sent for all *about Town* I *thot to ha* come down myself, and then *I'd h' brot'um*; but I *ha'nt don't*, and I believe I *can't do't*, that's *Pozz*—Tom begins to *gi'mself* airs, because *he's* going with the *Plenipo's*—, etc. ». Cf. Steele, *The Tatler*, Everyman's Library, n. 993, pp. 240-41.



potesse gareggiare con quella francese e raggiungere presto l'universalità. Tale idea dovette provocare nello Swift un'esplosione di sarcasmo se ci dice, attraverso la maschera di Simon Wagstaff, che nello scrivere i dialoghi non ha avuto altra intenzione che quella di creare un modello atto a civilizzare una società rozza e primitiva, né più e né meno di come facevano gli antichi eroi adorati come dei per aver civilizzato popoli barbari e feroci<sup>1</sup>.

Questa *Polite Conversation*, opera estremamente divertente, piena di un umorismo sottile e di un'ironia maliziosa, è formata da un'Introduzione amplissima e interessante, che anticipa il sistema di George Bernard Shaw di far precedere l'opera da un lungo saggio critico, in cui affiorano le preoccupazioni espresse dallo Swift nelle opere precedenti sulla lingua. Il discorso è tutto in tono ironico. I dialoghi sono tre e si svolgono a tavola: all'ora della colazione, del pranzo e del tè in casa di Lord Sparkish, tra otto personaggi: cinque gentiluomini e tre dame, e sono tra i più brillanti che possa offrire la letteratura inglese, e ricordano i passi migliori delle commedie di Congreve. Simon Wagstaff ci dice, non sappiamo se sul serio o per ischerzo, che Colley Cibber si era offerto di farli recitare a teatro perché contribuissero a divulgare l'arte del conversare della società elegante. Furono poi realmente adattati per la scena e rappresentati sia a Londra, al Covent Garden, che a Dublino poco dopo la pubblicazione, ma non da Cibber<sup>2</sup>.

Mette conto qui di sottolineare che Simon Wagstaff (Swift) auspica, in tono apparentemente ironico, sotto cui sembra radicata

<sup>1</sup> Ibid., p. 119.

<sup>2</sup> Fu adattato per le scene poco dopo la pubblicazione e rappresentato allo Smock Alley Theatre di Dublino nel 1738, e al Drury Lane di Londra nell'aprile del 1740. Cf. George Mayhew, *Some Dramatization of Swift's 'Polite Conversation'*, in «P.Q.», XLIV (1965), pp. 51-72; Philip R. Micks, *Jonathan Swift's Polite Conversation*, in *Notes and Queries*, New Series, vol. I, n. 9 Sept. 1954 (vol. 199 of the Continuous Series), p. 455; e T. Fribble (pseud.), *Tittle-tattle; or, Taste a-la-Mode, a new Farce performed at the Lady Brilliant's Withdrawing Room* (consisting of extracts from Swift's *Polite Conversation*, London 1749. È la riduzione drammatica del *Polite Conversation* con dedica alle Belles of Great Britain a firma di Timothy Fribble, e con Prologo «by way of Introduction». Il testo è diviso in due atti con songs, didascalie e un Epilogo. Nella Dedicazione si raccomanda ironicamente di evitare la lettura dello *Spectator* di Addison, ma di leggere con assiduità le opere di Aphra Behn, Mrs. Centlivre, e Mrs. Haywood.

però una profonda convinzione, che l'insegnamento dell'arte del conversare venga impartito con garbo ed eleganza. Le frasi debbono essere accompagnate da movimenti e da gesti che più contribuiscano a rendere chiaro il significato delle parole. Sarebbe utile, anzi, creare delle scuole dove si potesse far pratica di conversazione e dove le fanciulle di buona famiglia « might be taught to repeat this following system of Conversation »<sup>1</sup> che egli ha elaborato nel corso di tanti anni.

Tra i suoi *Projects* il Defoe aveva proposto la creazione di Istituti universitari anche per le donne, ma su questo punto lo Swift si mostra piuttosto elusivo. Nel suo saggio *Of the Education of Ladies* egli si chiede se sia utile istruire le donne in un paese dove gli uomini che studiano non superano neanche i duemila.

Dall'indagine condotta fin qui risulta che l'idea di creare una accademia per l'emendamento e il perfezionamento della lingua inglese non era nuova ai tempi del Defoe, ma che egli formulò delle proposte personali in termini assai più concreti che non coloro che lo avevano preceduto. Lo Swift riprendendo, come abbiamo dimostrato, dal Defoe alcune idee di fondo, pur senza citarne l'opera, arricchisce nel *Proposal* le idee precedentemente formulate dal Defoe con utili osservazioni sullo sviluppo storico della lingua inglese dai tempi della Regina Elisabetta all'inizio del Settecento, e completa l'esame delle convenzioni che reggono il comportamento linguistico della società del suo tempo nella *Polite Conversation*, in cui riprende, ampliandoli, i punti già trattati negli *Hints Towards an Essay on Conversation*, nel saggio del *Tatler* n. 230, e nel *Proposal*. Nell'Introduzione alla *Polite Conversation* egli travasa le preoccupazioni espresse dal Defoe sull'uso e abuso di certe forme espressive deteriori, la cui eliminazione dovette apparirgli molto problematica, se non addirittura impossibile. Avvenne così che, come può apparire all'occhio di un osservatore attento, egli affrontasse il problema con spirito ironico, talora caustico, mentre insistette con tenacia e convinzione sulla necessità di ridurre l'uso delle forme contratte, dei neologismi, e delle abbreviazioni perché contrarie agli ideali stilistici dell'Illuminismo. Defoe e Swift videro, entrambi, nell'accademia lo strumento idoneo ad

<sup>1</sup> Swift, *Polite Conversation* cit., p. 104.

eliminare dalla lingua inglese gli errori, a frenare e controllare gli scrittori che, meno pensosi dell'importanza che morfologia e sintassi hanno nello sviluppo di una lingua, andavano componendo opere piene di strutture errate e di espressioni forse attuali, sì, ma dettate dalla moda del momento e prive di significato durevole. Se all'opera dello Swift, che propose riforme di carattere linguistico con energia e decisione prima, e con punte ironiche e osservazioni sarcastiche poi, non arrise il successo con la creazione dell'accademia per l'emendamento e il perfezionamento della lingua inglese, va dato atto tuttavia di aver acceso l'interesse per lo studio sistematico di questa lingua. Il risultato fu non soltanto la fioritura di grammatiche e di dizionari, augurati ironicamente da Oldmixon, ma un'attenzione più vigile e profonda rivolta alla prosa inglese da parte di scrittori che contribuirono allo sviluppo e all'affermazione della narrativa inglese del Settecento e della saggistica, un'affermazione certamente tra le più significative di un'epoca che vagheggiava, con i suoi scrittori migliori, la perfezione dell'elaborazione formale.

EDVIGE SCHULTE

#### LA NUOVA GERUSALEMME DI ARNOLD WESKER

« I futuri storici del teatro della metà del novecento avranno un bel da fare per prepararsi sugli sfondi politici dell'epoca ». Così Laurence Kitchin inizia il suo saggio intitolato *Drama with a Message*<sup>1</sup>, e si riferisce con questa frase soprattutto a Arnold Wesker che, fra i giovani drammaturghi britannici, si distingue per la stretta adesione dei suoi drammi alla realtà politica inglese del Novecento.

Occorre riconoscere che in Inghilterra il teatro impegnato non ha avuto, nell'ultimo dopoguerra, nessuna figura degna di essere paragonata a personaggi del livello di Brecht, Sartre e (forse) Miller. Solo recentemente questo vuoto è stato colmato dal gruppo della « Nuova Sinistra »<sup>2</sup> a cui si sono affiancati molti dei drammaturghi più recenti: dall'irlandese Brendan Behan fino a John Arden che per la sua critica sociale utilizza quella che in tutto il Novecento è stata la forma più valida del teatro inglese, il dramma poetico.

<sup>1</sup> L. Kitchin, *Drama with a Message: Arnold Wesker*, in *Experimental Drama*, Londra, Bell, 1963, p. 169.

<sup>2</sup> John Mander nel suo libro *The Writer and Commitment* fa un'attenta analisi dei sensi e dei contenuti della letteratura impegnata in Inghilterra. Egli ne individua l'origine nel gruppo che, dopo lo sbandamento provocato da Suez e dai moti ungheresi, si è formato intorno alla *New Left Review*, e i cui maggiori esponenti sono Raymond Williams nel campo della critica letteraria, Richard Hoggart in quello sociologico, Lindsay Anderson nel cinema (il movimento del « Free Cinema » britannico è strettamente legato al dramma del dopoguerra), John Osborne e Arnold Wesker nel dramma, e John Berger nella critica d'arte. (Cf. Mander, *The Writer and Commitment*, Londra, Secker and Warburg, 1961, p. 11 e sgg.).



Il nome di Arnold Wesker è al centro di questa nuova generazione di drammaturghi<sup>1</sup> e la sua posizione di artista politicamente qualificato è una chiara indicazione degli orientamenti del suo teatro che può essere definito politico<sup>2</sup>. Questa definizione rimanda a quel tipo di dramma che intorno al 1920 nacque ad opera di Erwin Piscator. Nel suo libro autobiografico *Das politische Theater*, egli asserisce:

L'uomo sulla scena ha per noi il valore di una funzione sociale. Al centro del nostro interesse non stanno i rapporti dell'uomo con se stesso, non i suoi rapporti con Dio, ma i suoi rapporti con la società. Quando egli si presenta, si presenta insieme con lui anche la sua classe o il suo ceto... Un'epoca in cui sono all'ordine del giorno i rapporti interni della collettività, la revisione di tutti i valori umani, la riforma di tutti i rapporti sociali, non può vedere l'uomo altro che nella sua posizione di fronte alla società e di fronte ai problemi sociali della sua epoca, cioè l'uomo come essere politico<sup>3</sup>.

Non a caso uno dei protagonisti del teatro di Wesker dichiara: « Politics is living... everything that happens in the world has got to do with politics »<sup>4</sup>. Nei suoi drammi egli osserva infatti l'uomo in un contesto politico e sociale precisamente individuato e ricavato dalla propria diretta esperienza.

Nel suo primo dramma *The Kitchen* Wesker traccia, attraverso la rappresentazione dell'attività della cucina in un grande ristorante, l'allegoria del mondo capitalista e il problema dei rapporti dell'individuo con il suo ambiente di lavoro. *The Kitchen* è la storia, compressa in breve spazio con efficaci risultati dram-

<sup>1</sup> « The new emphasis is strongly sociological; there is a new desire to discover the facts about what used to be called the condition of England » (J. Mander, op. cit., p. 11).

<sup>2</sup> Wesker è cresciuto in una famiglia comunista ed è stato educato all'attiva partecipazione alla vita sociale e agli interessi politici, in un ambiente operaio qual'è quello dell'East End londinese che si è sempre distinto nella lotta sindacale.

<sup>3</sup> E. Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1960, p. 131.

<sup>4</sup> A. Wesker, *Chicken Soup with Barley*, in *The Wesker Trilogy*, Londra, Cape, 1960, p. 61. Tutte le citazioni dai tre drammi sono tratte da questa edizione. I drammi sono stati pubblicati per la prima volta separatamente: *Chicken Soup with Barley* (Harmondsworth, Penguin 1959), *Roots* (Penguin 1959) e *I'm talking about Jerusalem* (Penguin 1960). La trilogia è stata tradotta in Italia da Ilda Colucci (Torino, Einaudi, 1962).

matici, di una ribellione individualistica che resta, in ultima analisi, priva di sbocchi proprio perché tale.

Il suo secondo dramma, *Chicken Soup with Barley* (1958), ci introduce all'interno di una famiglia che potrebbe essere la stessa di Wesker<sup>1</sup>. Ad esso seguono *Roots* (1959) e *I'm talking about Jerusalem* (1960) che insieme al primo formano una trilogia<sup>2</sup>. In questi tre drammi Wesker ha esplorato, sul piano del lavoro, i problemi del proletariato inglese esaminandone i tre settori più significativi: la classe operaia nel primo, quella contadina nel secondo e nell'ultimo quella artigiana.

Il primo dramma è imperniato sulla famiglia Kahn, una famiglia ebrea dell'East End londinese<sup>3</sup>, composta di quattro persone: il padre Harry, la madre Sarah, e i due figli Ada e Ronnie. Wesker ne ha così riassunto il tema: « Il mio dramma tratta di una famiglia i cui membri, tutti eccetto la madre, perdono la loro fede in un ideale. Tratta altresì dei rapporti fra i vari componenti di quella famiglia »<sup>4</sup>. L'autore fa così riferimento al doppio piano su cui si svolge la commedia: quello privato e familiare, e quello pubblico e politico<sup>5</sup>. Ambedue trovano la loro espres-

<sup>1</sup> L'aspetto autobiografico è dominante nei drammi di Wesker, e l'identificazione della famiglia Kahn con i Wesker è ammessa dallo stesso autore. B. Gascoigne crede di ravvisarvi alcune somiglianze con la famiglia creata da Clifford Odets in *Awake and Sing* (1931) (*Twentieth Century Drama*, Londra, Hutchinson, 1962, p. 200).

<sup>2</sup> I tre drammi furono composti fra il 1958 e il 1960 e rappresentati rispettivamente il 7 luglio 1958, il 25 maggio 1959 e il 4 aprile 1960. Le rappresentazioni ebbero tutte luogo al Belgrade Theatre di Coventry, per la regia di John Dexter. Particolare successo ha riscosso la rappresentazione della intera trilogia a Londra nell'estate del 1960, al Royal Court Theatre. A parte l'unità di tono e di tema, strutturalmente i tre drammi sono autonomi e possono essere rappresentati indipendentemente l'uno dall'altro.

<sup>3</sup> Il Williams in una rassegna conclusiva del teatro contemporaneo nel suo *Drama from Ibsen to Eliot* osserva: « The one area of actual social life which has found direct dramatic expression has been that of the Jewish East End, in the work of Arnold Wesker and Bernard Kops » (Harmondsworth, Peregrine Books, 1964, p. 305). Questo è tanto più significativo in quanto i quartieri orientali di Londra sono strettamente collegati con il movimento operaio inglese.

<sup>4</sup> A. Wesker, *Let Battle Commence*, in « Encore », Nov.-Dic. 1958, p. 22.

<sup>5</sup> La fusione di questi due piani è stata considerata uno dei pregi del

sione più significativa ed integrata nella figura della madre: in lei coesistono un forte attaccamento familiare e una salda fede politica<sup>1</sup>. Nonostante la sua fermezza e il suo coraggio, Sarah vedrà fallire i suoi sforzi per tenere unita la famiglia la cui coesione viene meno man mano che la fede politica si affievolisce o si diversifica nei due figli; allo stesso tempo assisterà al tramonto dello slancio eroico delle prime lotte operaie e lo vedrà mutarsi in abulia soddisfatta delle piccole conquiste, e in disinteresse sempre crescente per la causa politica. Il dramma inizia il 4 ottobre 1936, durante una manifestazione popolare di opposizione a una dimostrazione fascista e in questa lotta vediamo impegnati tutti i personaggi, inclusa la giovanissima Ada. Questi stessi personaggi li vedremo tutti, nel terzo atto, ripiegare su posizioni di comodo e di compromesso o di incerta sfiducia. Solo Sarah resiste indomita pur essendo estenuata e delusa<sup>2</sup>. In lei c'è tutta la ribellione di chi ha partecipato alle battaglie della classe operaia del primo dopoguerra e ora assiste all'involuzione della coscienza politica che è caratteristica del Welfare State. Alla fine ella si trova in conflitto anche con Ronnie e tuttavia la sua fede sopravvive proprio nel figlio come apprendiamo in *Roots* ove egli diviene a sua volta la guida e risveglia un essere umano alla consapevolezza.

Con *Roots* la scena si sposta dalla città alla campagna; questo dramma tratta di una famiglia contadina del Norfolk, i Bryant, connessa ai Kahn attraverso la figlia Beatie che per tre anni ha vissuto unita a Ronnie. Nessuno dei Kahn appare mai in scena

---

dramma: « The political issues are almost inseparable from Wesker's characters and seem as much a part of the household as a cup of tea » (cf. Kitchin, op. cit., p. 181).

<sup>1</sup> Per Wesker la famiglia (che trova nella madre la sua espressione più valida) è l'elemento essenziale per la trasmissione dell'idea politica - fatto essenziale della vita associata - così come, per T. S. Eliot, è lo strumento per la trasmissione della cultura (cf. anche A. R. Jones, *The Theatre of A. Wesker*, in « Critical Quarterly », II [1960], p. 368).

<sup>2</sup> Per lei è ben mortificante dover accettare le lungaggini burocratiche dell'assistenza sociale, come è evidente dalla sua battagliera risposta al funzionario che si impazientisce alle sue domande: « 'Son', I said, 'when you were still peeing all over the floor I was on strike for better conditions, and don't you be cheeky' » (p. 67).

e tuttavia Ronnie è sempre presente nelle parole di Beatie che - mentre ne attende l'arrivo - ne ripete opinioni e insegnamenti e sottolinea le citazioni inerpicandosi ogni volta su di una sedia fra la costernazione ironica dei suoi familiari<sup>1</sup>. Beatie Bryant, nonostante l'indifferenza di quanti la circondano e l'abbandono finale di Ronnie, diventa, da essere inarticolato e inconsapevole, donna completa e autonoma, capace di iniziare la ricerca del suo passato (delle sue radici). Wesker, nell'ottusità e nell'incomprensione dei familiari di Beatie, nel loro rifiuto di capire e di partecipare, vuole dipingere « l'idiotismo della classe contadina ». Allo stesso tempo, come dice nella prefazione, vuole rappresentare e colpire questo atteggiamento in genere: « Questo dramma tratta della gente del Norfolk; potrebbe riferirsi ai contadini di qualsiasi regione e la morale potrebbe applicarsi certamente anche alle metropoli » (p. 82).

*I'm talking about Jerusalem* ha per ambiente ancora la campagna del Norfolk, ove si sono trapiantati Ada Khan e suo marito Dave Simmonds. Sfiduciati dopo le tragiche esperienze della guerra e stanchi dei mali che scorgono nella città e nella collettività, tentano di attuare un sogno rurale di vita a contatto con la natura e, in una strana antitesi di termini, un loro socialismo privato, che si riduce a un anacronistico tentativo di rivalutare il lavoro cancellando la rivoluzione industriale e regredendo ai sistemi artigianali sullo schema delle utopie morrisiane.

Fin dalla prima scena della trilogia il contesto politico in cui si colloca la vicenda privata dei personaggi assume un rilievo primario e tale elemento affiora esplicitamente e di continuo attraverso gli accadimenti e i discorsi di tutti e tre i drammi sicché più che di uno sfondo si deve parlare di un ordito di fatti pubblici e di episodi storici su cui s'intesse la trama delle vicende di vita individuale e familiare che si svolge nel periodo (poco più d'un ventennio, dal 1936 al 1959) che Wesker ha visto come quello cruciale del declino e della involuzione del socialismo in

---

<sup>1</sup> Mander a questo proposito ha parlato di « estraniamento brechtiano »: « No playwright could do more to relativise his own ideas, and to alienate the autobiographical element by the use of critical irony » (op. cit., p. 198).



Inghilterra. Ma c'è di più: le peripezie e i destini dei vari personaggi e dei nuclei familiari assumono – in questa luce – valori allusivi, significati quasi di parabole delle situazioni e delle posizioni ideologiche che hanno travagliato i partiti di sinistra in Gran Bretagna.

Il primo punto di riferimento – che viene rievocato come un dato importante dell'antefatto<sup>1</sup> – è quello sciopero generale del 1926 che è rimasto tristemente famoso nella storia del movimento operaio inglese come il primo sintomo grave di incomprendimento e di mancata coesione fra i dirigenti politici e le masse dei lavoratori<sup>2</sup>. Non meno significativa è la scelta dell'episodio iniziale della trilogia, la protesta popolare antifascista che esplose nell'East End londinese il 4 ottobre 1936<sup>3</sup>, in coincidenza con l'arroventato clima suscitato dalla crisi economica del '29, ancora perdurante, attizzato dalla guerra civile spagnola. Gli scontri fra le camicie nere di Mosley e i popolani antifascisti di Londra rappresentano per Wesker l'analogo rappresentativo della guerra di Spagna che rivelò chiaramente le carenze di coscienza politica e le profonde fratture ideologiche che dividevano i vari settori della sinistra sia in Inghilterra che altrove. L'azione riprende, dopo una pausa di dieci anni, nel 1946, l'anno che segna insieme l'affermazione del laburismo<sup>4</sup> e la palese rivelazione dell'assenza di un vivo fondamento ideale e teorico che avrebbe condotto alla successiva

<sup>1</sup> Vedi ad esempio p. 17 ove Harry ricorda con nostalgia questo evento; vedi anche sopra, p. 224, nota 2.

<sup>2</sup> Vedi Ralph Miliband, *Parliamentary Socialism: A Study in the Politics of Labour*, Londra, Allen and Unwin, 1961, Cap. V. Wesker sembra qui adottare la tesi di questo autore che sostiene che molti dei fallimenti del movimento operaio inglese furono dovuti al fatto che i dirigenti erano tutti, o quasi, di estrazione borghese.

<sup>3</sup> I fascisti avevano organizzato una marcia provocatoria che doveva passare attraverso l'East End di Londra per giungere a Trafalgar Square, ma la gente del quartiere decise di impedire la dimostrazione, scese compatta nelle strade e giunse a erigere barricate.

<sup>4</sup> I laburisti ebbero una maggioranza di 146 seggi. Ronnie si mostra entusiasta di questa vittoria e pieno di speranze: « It's the beginning. Plans for town and country planning. New cities and schools and hospitals. Nationalization! National Health! Think of it, the whole country is going to be organized to co-operate instead of tear at each other's throat » (p. 41) ma ben presto si accorgerà di aver sperato troppo (cf. sotto, pp. 229-30).

disfatta<sup>1</sup>. L'ultimo importante punto di riferimento storico è il periodo 1955-56, che vide il nuovo corso della politica sovietica (dopo la morte di Stalin) ma anche i moti ungheresi i quali provocarono l'ultima violenta crisi di coscienza nei settori di sinistra del già involuto socialismo britannico<sup>2</sup>.

Nei suoi personaggi, Wesker raffigura l'atteggiamento del popolo inglese in questi anni e di fronte a questi eventi; interessante sotto questo aspetto è la figura di Harry Kahn, uno dei protagonisti del primo dramma della trilogia. Harry rappresenta l'individuo medio, colui che per Wesker ha la somma colpa di essere apolitico, di non interessarsi agli eventi da cui pure dipende il suo stesso modo di vita. Egli legge, è informato e obiettivo e se ne vanta (« I don't get my facts mixed up anyway » – p. 17 – dice a Sarah) ma è proprio nel suo distacco che è la sua colpa<sup>3</sup>. L'impossibile per lui è trovare lo slancio e la fede necessari per l'azione: è infatti l'unico che non partecipa alla dimostrazione, sebbene dica di approvarne e comprenderne le ragioni; tesaurozza

<sup>1</sup> Il partito laburista nel '48 aveva già esaurito ogni carica di rinnovamento e adottò una politica stagnante di « appeasement ». La sconfitta del '51 fu seguita da quelle del '55 e del '59. Il partito laburista ormai aveva raggiunto l'immobilità completa e fra le sue conquiste sopravviveva solo l'organizzazione di assistenza sociale che i conservatori adottarono.

<sup>2</sup> E. P. Thompson nel suo saggio *Outside the Whale* fa un'estesa analisi delle due fasi di questa involuzione: attraverso un esame di *Spain* di Auden nella significativa revisione del 1940 e di *Inside the Whale* di Orwell dello stesso anno, egli esamina la defezione di molta parte dell'*intelligentsija* britannica di fronte a un'esperienza sociale difficile (cf. *Outside the Whale*, in *Out of Apathy*, Londra, Stevens, 1960). Il personaggio di Dave ricorda appunto tale atteggiamento: « Dave's changed a lot from the old days » (p. 170) nota con rammarico Sarah, riferendosi alla sua esperienza spagnola, e alla fine egli dirà: « You can't really forgive me because I didn't speak heroically about Spain, can you? . . . A useless, useless booby war. . . Am I expected to live in the glory of the nineteen thirties all my life? » (p. 220).

<sup>3</sup> Si veda questo dialogo, tipico esempio del tono didascalico di Wesker:

SARAH. What time they marching?

HARRY. I don't know.

SARAH. Harry, you know where your cigarettes are, don't you? . . . And you know what's on the cinema? . . . And also you know what time it opens. So why don't you know what time they plan to march? (p. 12).

il ricordo del «grande sciopero», ma sua moglie spietatamente gli rammenta che anche in quell'occasione lui «non c'era». Wesker sembra voler accusare in Harry tutti coloro — non escluso se stesso<sup>1</sup> — che non hanno lottato con sufficiente convinzione e coraggio o non hanno voluto esporsi, lasciando che una minoranza rischiasse anche per loro. Questi tiepidi in occasione della guerra spagnola facevano facili predizioni e si atteggiavano a oracolo<sup>2</sup>, ma fecero poco più che mandare «bende e sigarette» là dove il socialismo europeo affrontava una grave prova<sup>3</sup>. Alla base di tali atteggiamenti sta quella linea di socialismo sperimentale e non dottrinario, di moderato riformismo parlamentare che sono l'essenza del socialismo inglese, e in particolare del movimento fabiano. E che Wesker nella figura di Harry abbia voluto mettere in stato di accusa proprio tale linea politica è confermato dall'appellativo che la figlia gli attribuisce: «Daddy—you are the world's biggest procrastinator» (p. 40) ove il richiamo al prudente condottiero romano da cui ha preso il nome il movimento fabiano è evidente. Anche le parole che Harry dice a Dave sulla guerra spagnola riecheggiano uno dei tanti accesi discorsi fatti dai laburisti in quegli anni:

I understand you, Dave—I know what you mean, boy. What you want we should say? You go—we're proud of you. You stay behind—we love you. Sometimes you live in a way you don't know why—you just do a thing... But a pacifist, Dave? There's going to be a big war soon, a Fascist war: you think it's time for pacifism?<sup>4</sup> (p. 21).

<sup>1</sup> «...I am annoyed, with them and myself» aveva detto nella prefazione alla trilogia (p. 6).

<sup>2</sup> Vedi sotto, nota 4.

<sup>3</sup> I dirigenti laburisti accettarono il principio del non-intervento voluto dal governo britannico, in aderenza alla politica di Léon Blum. Essi lanciarono lo slogan «armi alla Spagna» ma non fu mai altro che uno slogan e, nonostante gli accesi discorsi di Sir Charles Trevelyan e di Aneurin Bevan, la politica del non-intervento fu approvata a grande maggioranza al congresso. Al successivo congresso del partito nel 1939 vennero rivolte amare critiche a tale politica ma ormai la repubblica spagnola era stata schiacciata.

<sup>4</sup> Le somiglianze con il discorso tenuto da Sir Charles Trevelyan al congresso del 1936 sono veramente notevoli: «In questo momento si esige da voi una politica. Ormai non possiamo né salvare né rovinare la Spagna ma io penso a questo: quando scoppierà l'ultima grande guerra, che si sta già avvicinando, e quando la Germania e il Giappone cercheranno di distruggere l'Unione Sovietica,

Le sue parole di fede nel socialismo sono caute e piene di riserve e di rinvii:

...show a young person what socialism means and he recognizes life! A future! But it won't be pure in our lifetime, you know that, don't you, boys? Not even in hers, maybe—but in her children's lifetime—then they'll begin to feel it, all the benefits, despite our mistakes<sup>1</sup> (p. 31).

Tale spirito prudente e apertamente anti-rivoluzionario è riflesso con echi precisi nel tono del manifesto elettorale laburista del 1945:

Il socialismo non può essere realizzato dal giorno alla notte, come risultato di una rivoluzione di fine settimana. I membri del Labour Party, come tutti gli inglesi, sono uomini e donne di spirito pratico<sup>2</sup>.

Il manifesto fu il preludio a una strepitosa vittoria dei laburisti, e tuttavia proprio nel momento in cui essi apparentemente trionfavano, portati dall'ondata di radicalismo popolare e dalla forte carica antifascista accumulatasi durante la guerra, erano in realtà travagliati dalle divisioni interne, dall'accordo con i conservatori in politica estera, dalla mancanza di una vera volontà di rinnovamento. Iniziava cioè proprio con la conquista del potere quel declino che avrebbe portato il governo, esaurito politicamente e ideologicamente, alla sconfitta del 1951, e poi a quella del 1955, fra le più disastrose nella storia del partito. Attraverso la voce di Ronnie, nell'ultima scena della trilogia, Wesker esprime apertamente la sua condanna:

We put a Labour Party in power. Glory! Hurrah! It wasn't such a useless war after all, was it, Mother? But what did the bleeders do, eh? They sang

tica, spero che allora il Labour Party avrà da opporre una politica che non si limiti alle espressioni di simpatia, accompagnate da offerte di bende e di sigarette» (cf. Miliband, op. cit., pp. 274-5).

<sup>1</sup> L'attendismo di Harry ricorda — oltre che, naturalmente, la caratteristica posizione dei «fabiani» — anche l'atteggiamento di Harry Hyndman che pure fu il divulgatore di Marx in Gran Bretagna. Egli sosteneva che le contraddizioni del capitalismo ne avrebbero automaticamente causato la fine ponendo le basi di quella deviazione dell'insegnamento marxista esemplificata dalle parole di Harry:

The difference between capitalism and socialism he used to say was that capitalism contained the seeds of its own destruction but socialism contained the seeds of its own purification (p. 217).

<sup>2</sup> Vedi Miliband, op. cit., p. 318.



the Red Flag in Parliament and then started building atom bombs. Lunatics! Raving lunatics! And a whole generation of us laid down our arms and re-treated into ourselves, a whole generation! <sup>1</sup> (p. 220).

La malattia di Harry Kahn è simbolica di tale parabola. È significativo che proprio nel 1946, in coincidenza con la vittoria dei laburisti, Harry ha il primo attacco della trombosi che lo porterà alla paralisi completa. L'ultimo atto di *Chicken Soup with Barley*, nel 1955, ce lo mostra immobilizzato e incapace persino di parlare, mentre Sarah emblematicamente accanto a lui riempie i moduli dell'assistenza sociale.

Il secondo dramma, che pure non ha collegamenti puntuali con eventi storici, è riferibile alla politica culturale delle sinistre inglesi che ebbe la sua prima affermazione nel 1936 con la fondazione del Left Book Club, un centro intellettuale che raccoglieva intorno a sé militanti di diverse tendenze e di diversa estrazione sociale, unico fronte unitario nella sinistra di quegli anni. È a questo clima e a uomini come Strachey e Laski, Auden e Spender – o meglio a coloro che venti anni dopo in un clima analogo li sostituirono, gli uomini della «Nuova Sinistra» di cui fa parte lo stesso Wesker – che si ispira Ronnie, l'intellettuale, il poeta socialista, nel messaggio sostanziale di *Roots*: l'importanza della cultura e del momento educativo. Non manca in Wesker una nota di biasimo per il distacco inevitabile dall'attività pratica di cui l'intellettualismo si rende colpevole. Lo si può scorgere nella lettera che Ronnie scrive a Beatie quando la abbandona:

If I were a healthy human being it might have been all right but most of us intellectuals are pretty sick and neurotic—as you have often observed—and we couldn't build a world even if we were given the reins of government—not yet any-rate <sup>2</sup> (p. 144).

Ancora più chiaramente l'esperimento di Ada e Dave narrato in *I'm talking about Jerusalem* rappresenta la parabola declinante del socialismo inglese, e particolarmente del laburismo: si inizia

<sup>1</sup> Wesker utilizza qui un episodio della cronaca parlamentare del '46: i laburisti, per festeggiare la loro vittoria, cantarono *Bandiera Rossa* in Parlamento.

<sup>2</sup> Più volte in *I'm talking about Jerusalem* Ronnie si riferirà al suo fallimento «as a human being» (cf. pp. 214 e 223).

infatti all'epoca delle elezioni vittoriose del '45 e termina con la sconfitta del '59. «You came in with them and you go out with them—whisht» (p. 214), commenta malinconicamente Ronnie che si occupa – da portavoce dell'autore – di sottolineare i riferimenti agli sfondi politici che in questo dramma sono fittissimi.

Che Ada e Dave siano in polemica con il socialismo dottrinario e scientifico è indicato dai loro continui attacchi alle idee, le teorie, le parole di Ronnie e dei Kahn in genere. «Nothing's wrong with socialism Sarah, only we want to live it—not talk about it» (p. 166) spiega Dave e Ada appena entrata nella nuova casa dice con sollievo: «Not words. At last something more than just words» (ibid.). Il loro è il socialismo «pratico e sperimentale» <sup>1</sup> che crede nelle affermazioni pacifiche: l'episodio mimico che è al centro del dramma – l'adorazione di Ada avvolta in un manto rosso da parte di Dave che le offre un ramo d'olivo – ribadisce tale interpretazione, tanto più accentuata data l'importanza che l'autore per sua stessa ammissione annette a queste scene mimate <sup>2</sup>.

Questo esperimento è esemplare in quanto rispecchia una tendenza deteriorata che si è più volte riprodotta nella storia del movimento operaio, a cominciare dal Cartismo. Non a caso vengono qui chiamati in causa Robert Owen e William Morris che in diverso modo tale difetto esemplificano. E questi richiami non sono casuali né meri riferimenti a un passato remoto bensì ad atteggiamenti che si sono riprodotti in seno al socialismo diluito dei laburisti.

I tentativi di produzione cooperativistica risalenti alle comunità modello di Owen e alle colonie rurali di O'Connor – sostanzialmente ripresi dai cauti esperimenti del laburismo – sono condannati attraverso l'esperienza fallimentare patita e narrata <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Il maggior teorico di questa tendenza fu Hugh Dalton, che nel suo libro *Practical Socialism for Britain* (1936), con il suo «socialismo attuabile», offriva un'alternativa agli scritti di Strachey e di Laski e del Left Book Club.

<sup>2</sup> «È mia intenzione ridurre non solo l'apparato scenico, ma anche il dialogo... il teatro è un luogo in cui si vogliono vedere gli eventi in atto. Un primo esempio di questo si ritrova in *I'm talking about Jerusalem*, nella scena della riappacificazione di Ada e Dave... o in quella della creazione» (A. Wesker, *Art is not Enough*, in «*Twentieth Century*», Feb. 1961, p. 192).

<sup>3</sup> Con l'eredità paterna, Dobson aveva tentato di fondare «a chain of garages owned by the workers themselves» (p. 187) e il suo clamoroso falli-

da Libby Dobson e le sue amare conclusioni:

Benevolent dictatorship for me. You want Jerusalem? Order it with an iron hand—no questions, no speeches for and against—bang! It's there! You don't understand it? You don't want it? Tough luck, comrade—your children will! (p. 187).

L'utopistico tentativo di William Morris di realizzare una comunità isolata dedita al lavoro artigiano all'insegna della bellezza e del lavoro dilettevole sembra rispecchiare le incongruenze del socialismo laburista che sempre affermò di poter esistere in una società basata sulla proprietà privata e sull'iniziativa individualistica. « You've gone back to William Morris, but I went back to old Robert Owen » (p. 187). Con questa frase Libby Dobson censura, attraverso la condanna rivolta contro il suo amico, gli aspetti retrivi e anacronistici della politica di Attlee. Ma la condanna di Dobson è soprattutto rivolta all'individualismo di Dave e Ada, contro cui del resto si era già ribellata Sarah e si ribella Esther che, con il suo lavoro di venditrice ambulante, rappresenta la massa umile e semplice dei lavoratori che sentono il bisogno di un'illuminazione. L'orgogliosa affermazione di Dave:

You haven't got a vision Esther... I am a prophet. Me. No one's ever heard of me and no one wants to buy my furniture but I'm a bleeding prophet and don't anyone forget that... Dave Simmonds and Jesus Christ. Two yiddisha boys<sup>1</sup>.

mostra l'aristocratico isolamento che lo allontana dalla solidarietà di classe: « You want to be a craftsman? Love us. You want to give us beautiful things? Talk to us » gli dice Esther (p. 213).

Per il suo attacco Wesker sembra essersi ispirato alle sezioni finali del *Manifesto del Partito Comunista*. Nel parlare del socialismo conservatore e borghese Marx diceva:

Il socialismo borghese... quando invita il proletariato a mettere in pratica i suoi sistemi se vuole entrare nella nuova Gerusalemme, gli domanda, in fondo,

mento lo ha convinto che si trattava di ideali « sorpassati » come nel caso di Ada e Dave.

<sup>1</sup> Dave però si sbaglia: alla fine, infatti, lo riconoscerà: « Once I had... a moment of vision, and I yelled at your Aunty Esther that I was a prophet... All I meant was I was a sort of spokesman. That's all. But it passed... I don't count, Ronnie, and if I'm not sad about it you mustn't be either. Maybe Sarah's right, maybe you can't build on your own » (pp. 221-2).

soltanto di restare nella società presente, ma di rinunciare alla odiosa rappresentazione che si fa di essa<sup>1</sup>.

I parallelismi fra questa parte del manifesto e l'ultimo dramma della trilogia sono notevoli e forse non casuali. Basterà citare solo un altro luogo — e la seconda menzione di Gerusalemme conferma che, accanto a quella biblica, è questa la probabile ispirazione del titolo del dramma — che sembra essere la descrizione più esatta, e insieme la condanna più severa, dell'esperimento di Ada e Dave:

Sognano ancor sempre la realizzazione sperimentale delle loro utopie sociali, la formazione di singoli falansteri, la fondazione di colonie in patria, l'edificazione di una piccola Icaria — edizione in dodicesimo della nuova Gerusalemme — e per la costruzione di tutti questi castelli in aria fanno appello alla filantropia dei cuori e delle tasche borghesi<sup>2</sup>.

Non si può affermare che il pensiero politico di Wesker emerga in modo nitido e inequivocabile nei suoi drammi: è evidente che il suo punto di vista è quello di uno che si è formato sulle dottrine del marxismo ortodosso ma è anche chiaro che l'osservazione della prassi politica internazionale del comunismo ha turbato la sua fede politica originaria rappresentata dal personaggio di Sarah. Due elementi egli è riuscito a salvare da questa crisi che condivide con molti degli intellettuali della sinistra inglese: la necessità della solidarietà di classe, al di sopra delle distinzioni di settore e di nazionalità — che è eredità marxista — e l'esigenza prioritaria di una formazione intellettuale e culturale delle masse — che è desunta dalle esperienze e dalle aspirazioni dei socialisti britannici soprattutto del periodo fra il '30 e il '40.

Ambedue questi momenti sono enunciati in *Chicken Soup with Barley*: il primo costituisce il messaggio fondamentale attribuito a Ronnie in *I'm talking about Jerusalem* e il secondo è l'idea basilare sottesa a tutte le parole dello stesso Ronnie in *Roots*. Wesker in questi due drammi non si limita dunque a mostrare

<sup>1</sup> K. Marx e F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Roma, Rina-scita, 1949, p. 66.

<sup>2</sup> Ibid., p. 70. Il periodo di lavoro di Dave alle dipendenze di Dewhurst va interpretato in questo senso, e così il suo « furto » e la conseguente crisi che per la prima volta lo porta a dubitare del loro esperimento.



l'errore di Dave e Ada – che tradiscono l'idea della solidarietà di classe – e dei Bryant – che sono refrattari a ogni risveglio di coscienza – ma attraverso la voce del personaggio che lo rappresenta esprime anche il momento positivo e quella che per lui è la via giusta per il riscatto futuro e per il raggiungimento della nuova Gerusalemme.

*Chicken Soup with Barley* inizia in uno scantinato dell'East End di Londra, che è la casa dei Kahn, e *I'm talking about Jerusalem* si conclude con il ritorno di Dave e Ada Simmonds, che devono rinunciare alla loro utopia, in uno scantinato: « a basement workshop in London »<sup>1</sup>. Potrebbe sembrare che i ventitré anni di vita e di lotte della famiglia Kahn siano passati invano e che il faticoso viaggio si sia concluso là dove s'era iniziato, senza alcun progresso o cambiamento. Ed è così che in alcuni casi è stata interpretata la trilogia: una vicenda di delusioni e di fallimenti. I tre drammi sono stati definiti in modo approssimativo « three different and, in general, disillusioning experiments in practical socialism »<sup>2</sup> e in essi è stato riscontrato, piuttosto genericamente, « the general movement from belief to disillusionment to apathy »<sup>3</sup>.

Anche Dante, alla fine del suo viaggio attraverso i tre regni dell'oltretomba, si ritrova nello stesso punto da cui era partito; ma arricchito di ogni esperienza e conoscenza. Allo stesso modo – e senza voler paragonare la trilogia di Wesker alla Commedia – i Kahn si ritrovano, alla fine del loro itinerario<sup>4</sup>, migliorati dall'esperienza che è stata di ognuno e di tutti.

(... RONNIE has locked the door and SARAH is waiting for him. He takes one of the baskets from her and puts an arm on her shoulder).

RONNIE. Well Sarah—your children are coming home now.

SARAH. You finished crying, you fool you?

RONNIE. Cry? We must be bloody mad to cry, Mother (p. 224).

<sup>1</sup> Cf. *Chicken Soup with Barley* (op. cit., p. 12) e *I'm talking about Jerusalem* (op. cit., p. 219).

<sup>2</sup> B. Gascoigne, op. cit., p. 199.

<sup>3</sup> A. R. Jones, op. cit., p. 369.

<sup>4</sup> Che anche per loro è stato di purificazione: « Maybe that's the victory », dice Ronnie, « —maybe by coming here you've purified yourselves like Jesus in the wilderness » (p. 217).

È quasi il ritorno di un figliol prodigo; « tornare a casa » significa evidentemente trovare, dopo i travimenti e gli errori, ciò che Sarah aveva sempre indicato e difeso. E non è certo il momento di piangere, ma di agire secondo gli antichi ideali nuovamente conquistati. È perciò con una decisione amara ma positiva – e non con una delusione – che si conclude la trilogia.

L'esperienza dei Kahn si articola in tre fasi: la storia di Harry e Sarah, quella di Beatie e Ronnie, e infine di Ada e Dave; e tuttavia è corale perché ognuno dei componenti la famiglia assiste e partecipa a tutta la vicenda. Ma è Ronnie Kahn – che va identificato con l'autore – il pellegrino, colui che deve usare le esperienze altrui e le proprie per raggiungere la meta, protagonista e coro dei tre drammi<sup>1</sup>. L'ultimo atto di *I'm talking about Jerusalem* indica chiaramente il ruolo centrale di questo personaggio: è lui che esamina, condanna o assolve, interpreta i sensi dell'intera vicenda. Nell'episodio finale, di fronte alla sua disperazione, gli altri si fanno da parte e lo osservano. « No one can help him now but himself », avverte l'autore nella didascalia che sottolinea, con il lungo silenzio che interrompe l'azione, l'acme verso il quale tendono i tre drammi. È a lui che è affidato il proseguimento del viaggio. Egli sa ora cosa gli viene chiesto e si alza guardandosi intorno, attonito per la scoperta. A lui simbolicamente Dave e Ada affidano la chiave della loro casa e del loro esperimento: « Ronnie—lock up and stick the key in your pocket, there's a good lad » (p. 224).

In questo personaggio sono trasposti fedelmente eventi, fatti e situazioni della vita di Wesker e della sua famiglia, come si può dedurre dalle tre dediche che sottolineano il parallelismo fra la vicenda reale e la sua trasposizione artistica<sup>2</sup>. Nei membri

<sup>1</sup> Egli ha la parte più ampia e rilevante e ha certamente il maggior numero di battute, perfino in *Roots* ove non compare mai ma dove le sue parole sono continuamente citate; anche nell'ultimo dramma egli partecipa – con i suoi commenti che sin dall'inizio anticipano e svelano i sensi della vicenda – all'esperimento di Ada e Dave e al suo fallimento. A Dave che esclama: « Anyone would think it's your experiment that failed, you with your long face », Ronnie risponde: « O my God, how near the knuckle that is » (p. 218).

<sup>2</sup> Il primo dramma è dedicato ai genitori; *Roots* alla moglie; l'ultimo alla sorella e al cognato.

della famiglia Kahn sono riconoscibili gli stessi familiari dell'autore, soprattutto in Sarah Kahn in cui si può vedere la madre di Wesker<sup>1</sup>. È evidente che egli, facendo perno su questa figura, in *Chicken Soup with Barley* ricostruisce il mondo della sua infanzia e della sua adolescenza. In *I'm talking about Jerusalem* egli si ispira alle vicende della sorella maggiore e del marito di lei, che una volta tornato a Londra è diventato un piccolo industriale tradendo tutte le sue convinzioni precedenti. Anche il dramma di centro *Roots*, che pure è il meno autobiografico, si ispira all'incontro di Wesker con colei che doveva poi diventare sua moglie. Lo stesso autore indica scherzosamente l'identificazione di Beatie con tale personaggio reale, quando, per descrivere i quadri dipinti dalla ragazza, rimanda a quelli di Dusty Bicker, che è appunto il nome di sua moglie<sup>2</sup>.

In Ronnie in particolare sono rispecchiati come s'è visto caratteri e sentimenti dello stesso autore e a lui sono attribuiti i suoi vari mestieri<sup>3</sup>. Sullo sfondo sono costantemente presenti i problemi della sua attività di scrittore che solo dopo il primo dramma della trilogia – e forse non subito – diventerà il suo vero mestiere<sup>4</sup>. Ancora una volta siamo di fronte a un'opera autobiografica e se tale carattere – che sembra essere dominante nei drammi di Wesker – ha provocato delle riserve<sup>5</sup>, bisogna tuttavia intenderlo oltre che in una coincidenza di eventi in un senso particolare che lo stesso autore ha così spiegato: «When I look

<sup>1</sup> Non si può non identificare in lei la piccola signora Wesker vestita di scuro, che ancora oggi va caparbiamente in giro a ficcare il *Daily Worker* nelle mani dei passanti e condanna severamente i suoi figli dicendo che «they have sold out».

<sup>2</sup> In *Roots*, op. cit., p. 112.

<sup>3</sup> Ronnie, come Wesker, dopo aver fatto il commesso in una libreria, sceglie il mestiere di pasticciere, che esercita prima a Parigi (*Chicken Soup with Barley*), poi nel Norfolk (*Roots*) e infine a Londra. Altri mestieri fatti dall'autore sono rispecchiati in altri personaggi di *I'm talking about Jerusalem*: quello di apprendista falegname nel giovane Sammy; quello di ebanista e idraulico in Dave.

<sup>4</sup> Per *Chicken Soup with Barley* Wesker ottenne una borsa di studi dell'Arts Council e poté dedicarsi unicamente al teatro.

<sup>5</sup> Gascoigne (op. cit., p. 200) si chiede, ad esempio, cosa accadrà quando Wesker dovrà fare «a more imaginative act of creation».

back it seems to me that all my writings are attempts to resolve or continue more lucidly arguments I had with my family, my friends and the people with whom I worked»<sup>1</sup>.

L'opera di Wesker ha dunque salde radici nella realtà e spesso per essa si è parlato di naturalismo e di realismo sociale<sup>2</sup>. Lo stesso autore ha accettato tali definizioni anche se si è dichiarato insoddisfatto e ha espresso l'intenzione di orientarsi verso nuovi modi di scrittura<sup>3</sup>.

Il naturalismo di Wesker si avverte in modo più convincente nel secondo dramma della trilogia, *Roots*, ove la presenza di dettagli veristici anche crudi, l'uso – almeno parziale – del dialetto del Norfolk e l'osservazione dei modi espressivi dei contadini di quella regione contribuiscono a rendere più preciso ed efficace il quadro dei loro comportamenti e schemi mentali<sup>4</sup>. Un esempio caratteristico è dato dai discorsi fatti dalla madre di Beatie. Il suo dialogo con la figlia, che occupa tutto il secondo atto del dramma, è in realtà un monologo, spesso privo di senso, su tre temi obbligati: nascita, malattie e morte di persone che appartengono al suo piccolo mondo e che sembrano note solo a lei. La monotonia dei suoi discorsi è sottolineata dalla ripetizione di frasi fatte e dal costante riferimento agli eventi banali che scandiscono il tempo di questa limitata e lenta vita provinciale («I tell you what I reckon's a good song, that 'I'll wait for you in the heavens blue'. I reckon that's a lovely song I do. Jimmy Samson he sing that... There go the half-past-eleven bus to Diss—blust that's early» – p. 113) e che talvolta non è privo di effetti comici: «She come in the half-past-ten bus. I looked for her on the nine-thirty bus

<sup>1</sup> A. Wesker, *Discovery*, in «The Transatlantic Review», V (1960), p. 17. Il tono didascalico nei drammi di Wesker è stato variamente commentato, talvolta favorevolmente (Gascoigne, op. cit., p. 199) e più spesso severamente.

<sup>2</sup> Cf. Mander, op. cit., p. 18, nota 1.

<sup>3</sup> «Se la mia arte si evolverà è possibile che si discosti dal naturalismo: ho scoperto che questo può imporre troppe limitazioni» (*Discovery* cit., p. 18).

<sup>4</sup> Non mancano i dettagli realistici piuttosto crudi nei discorsi e nei comportamenti del padre di Beatie verso la figlia (*Mr. Bryant makes a dive and pinches her bottom* – p. 123) e in quelli di Stan Mann («Just gimme my young days again Daphne Bryant an' I'd mount you» – p. 107), oltre che nella descrizione delle circostanze della sua morte (p. 101).



and she weren't on that, so I thought to myself I bet she come on the half-past-ten. She did» (p. 117). Le frequenti iterazioni, l'espressione povera e quasi inarticolata svelano molto esattamente la ristrettezza mentale, la meschinità di un gruppo sociale retrivo e chiuso, in polemica con una lunga tradizione di idealizzazione della vita contadina.

Sul piano dei contenuti il realismo di Wesker si manifesta nella scelta di temi concreti e questioni autentiche connesse con i problemi essenziali della realtà sociale come il lavoro e l'educazione.

Il lavoro era stato l'argomento centrale e unico in *The Kitchen*, il primo dramma di Wesker, ed è il filo conduttore della trilogia. In *I'm talking about Jerusalem*, dove questo tema è affrontato più esplicitamente, uno dei personaggi dirà: « I discovered an old truth: that a man is made to work and that when he works he's giving away something of himself, something very precious ». (p. 166). È questa la visione che Wesker ha del lavoro; è per questo che egli attacca l'attuale sistema produttivo che obbliga a un lavoro alienante e spersonalizzato che abbrutisce e distrugge ogni potenzialità e spirito d'iniziativa anziché essere, come dovrebbe, il mezzo fondamentale per l'uomo di realizzarsi e di contribuire al progresso<sup>1</sup>.

Successi e fallimenti dei personaggi di Wesker sono strettamente connessi in questi drammi con tale aspetto: tutti, si può dire, rivelano la loro vera tempra e la qualità fondamentale del loro carattere, direttamente o indirettamente, entro questo ambito che, come una pietra di paragone, mette a nudo le debolezze o dà concreta espressione ai valori sostanziali di ciascuno.

La debolezza di Harry Kahn — uno dei motivi dominanti di *Chicken Soup with Barley* — è dovuta soprattutto al fatto che egli non ha un vero mestiere: passa da una fabbrica all'altra e da un tipo di lavoro all'altro, ed è troppo spesso disoccupato.

<sup>1</sup> Nel 1936 Charlie Chaplin con *Tempi moderni* aveva dato un quadro irresistibilmente comico e insieme terrificante degli effetti distruttivi del lavoro nella civiltà industriale. Questo tema è riapparso — ma mai con la dovuta enfasi — nel cinema e nella letteratura del dopoguerra.

« Always! All my life that's all I can remember, just one succession of jobs which have fallen through » (p. 39) si lamenta la figlia Ada<sup>1</sup>. È indicativo a questo proposito un dialogo fra Sarah Kahn e suo figlio. A Sarah che descrive i difetti di suo marito (« So look at him. He sits and he sits and he sits and all his life goes away from him. You won't be like that, won't you? » (p. 53), Ronnie risponde riferendosi esplicitamente a quella che secondo lui è la causa principale dell'inettitudine paterna: « I shall never take up a trade I hate as he did—if that's what you mean » (pp. 53-54). La debolezza di Harry si manifesta anche attraverso le sue continue menzogne e i piccoli furti che gli conferiscono tratti di irresponsabilità infantile. Alla sua prima apparizione viene descritto nell'atto di rubare dalla borsa della moglie; più tardi ruberà dalla fabbrica di dolci in cui lavora e Ronnie nel riferirlo alla zia riecheggia le stesse parole usate da uno dei cuochi di *The Kitchen*: « ...he's a store keeper in a sweet factory now. Look. (Shows her a biscuit tin full of sweets). Jelly babies. Can't help himself. Doesn't do it on a large scale, mind, just a handful each night. Everyone does it »<sup>2</sup> (p. 47).

A sua volta anche Ronnie resterà deluso dalla sua attività e in questa occasione il legame con *The Kitchen* si fa ancora più stretto<sup>3</sup>. Egli torna da Parigi dove ha lavorato come cuoco: il

<sup>1</sup> La stessa Ada, nella scena precedente, appare scoraggiata e stanca oltre che per la lontananza di Dave per il tipo di lavoro che è costretta a fare: « Six years in and out of offices, auditing books and working with young girls who are morons—lipsticked, giggling morons » (p. 41) e paragona questo lavoro alla guerra di Dave « fighting with men who he says did not know what the war was about » (ibid.).

<sup>2</sup> Ancora più chiaramente nell'altro dramma era detto che il furto è l'unico tipo di reazione e di protesta a un lavoro che lascia insoddisfatti (cf. *The Kitchen*, Londra, Cape, 1961, pp. 36, 37 e 39). Questo tema ricompare in *Chips with Everything* (Londra, Cape, 1962, scena X); vedi anche sopra p. 233, nota 2.

<sup>3</sup> *The Kitchen* fu probabilmente completato nel 1958, l'anno in cui fu scritto *Chicken Soup with Barley*. Fu rappresentato però solo nel 1959, e in gran parte riscritto nel 1961, dopo il completamento della trilogia e sotto l'influenza dell'esperienza successiva. L'identità di ispirazione si rivela nell'analogia delle vicende dei due protagonisti: l'esperienza di lavoro di Peter è la medesima di Ronnie che, nella trilogia, viene solo indirettamente riferita. La maggiore efficacia drammatica del primo dramma è probabilmente proprio dovuta alla rappresentazione diretta del lavoro della cucina sulla scena.

mestiere che si era scelto, dopo varie peregrinazioni da un lavoro all'altro, si è rivelato distruttivo e sterile ed egli esprime la sua sfiducia e la sua disperazione con parole che ripetono in gran parte quelle di Peter in *The Kitchen*:

I—hated—the—kitchen! People coming and going and not staying long enough to understand each other. Do you know what I finally discovered—it's all my eye! This notion of earning an honest penny is all my eye... For every manager in a restaurant there must be twenty chefs terrified of old age. That's all we are—people terrified of old age, hoping for the football pools to come home. It's all my eye, Sarah »<sup>1</sup> (p. 71).

Contro questo lavoro meccanico — quasi espressione della maledizione biblica — si erano già ribellati Ada e Dave<sup>2</sup>.

In *Roots* questo tema diventa secondario e tuttavia è ancora presente. Sin dalle prime pagine l'apatia dei familiari di Beatie, del cognato e di suo padre soprattutto, si rivela proprio in questo campo: nella loro rassegnazione a un lavoro mal pagato e sempre incerto; nel loro disinteresse per ogni forma di ribellione organizzata; nella loro assenza di solidarietà verso gli altri lavoratori<sup>3</sup>. Alle esortazioni della figlia che vuole spingerlo alla ribellione, egli risponde impotente:

You can't, you can't—that's what I say, you can't. Sharp as a pig's scream they are—you just can't do nothing »<sup>4</sup> (p. 120).

<sup>1</sup> Cf. *The Kitchen* cit., p. 5: «...a kitchen, where people come and go and cannot stay long enough to understand each other, and friendships, loves and enmities are forgotten as quickly as they are made».

<sup>2</sup> *I'm talking about Jerusalem*, tranne per l'ultimo atto, si svolge in un tempo anteriore a questa scena di *Chicken Soup with Barley*.

<sup>3</sup> La reazione di Jimmy Beales allo sciopero dei trasporti avvenuto a Londra («They wanna call us Territorials out—we'd soon break the strike» — p. 91) ricorda il racconto analogo di Paul in *The Kitchen* (cit., pp. 57-8).

<sup>4</sup> Bryant si riferisce ai «padroni» e precisamente a Mr. Healey che farà subito dopo una breve apparizione confermando, con il suo tono brusco e la velata minaccia di licenziamento, i suoi timori. Lo stesso ruolo ha Colonel Dewhurst in *I'm talking about Jerusalem* (pp. 170-3 e 190-2). Come già aveva fatto per Marango in *The Kitchen*, Wesker si limita qui a dare un ritratto stilizzato e alquanto sommario di questo tipo di personaggio. Solo in seguito (vedi *Chips with Everything*) centrerà la sua indagine anche sulle classi che detengono il potere con risultati meno felici e piuttosto ambigui.

Come molti degli uomini di *The Kitchen* alla fine di una vita di «schiavitù» a un lavoro negativo e privo di senso, Mr. Bryant è meschino e avaro e non conosce altra legge che quella del danaro, cui è attaccato al di sopra di ogni affetto e umanità<sup>1</sup>.

Come s'è visto, quasi tutti i riferimenti al lavoro in questi due drammi sono riconducibili a quanto l'autore aveva già scritto nella sua prima opera e non sono che una ripresa di quei temi. Solo in *I'm talking about Jerusalem* l'autore esplora nuovi aspetti di questo problema e mostra il primo tentativo di trovare una soluzione nell'esperimento di Dave e Ada Simmonds che, dopo la guerra, decidono di ritirarsi in campagna per sfuggire ai mali della civiltà:

...I've worked in a factory turning out doors and window frames and I've seen men hating themselves while they were doing it. Morning after morning they've come in with a cold hatred in their eyes, brutalized! All their humanity gone. These you call men?<sup>2</sup> (p. 107)

dice Dave. Ancora più precisamente Ada nel secondo atto di *Chicken Soup with Barley* aveva detto che il male era proprio nelle macchine e nel lavoro industriale. Questo atteggiamento discende da William Morris che, sulle orme del suo «grande maestro» John Ruskin, lo propagandò nei suoi scritti e con l'esempio pratico, fondando una compagnia di decoratori e artigiani. In uno dei numerosi saggi sull'argomento egli asseriva: «it is the allowing machines to be our masters and not our servants that so injures the beauty of life nowadays» e altrove si chiedeva: «...why is he [man] the slave to machinery? Because he is the slave to the systems for whose existence the invention of machinery was

<sup>1</sup> «I aren't spendin' money on electricity bills so's you can make every Tom, Duck 'n' Harry a sponge cake, that I aren't» (p. 121) dice a Beatie che voleva preparare un dolce per la sorella. Lo stesso accade ai personaggi di *The Kitchen* (cit., pp. 37 e 39).

<sup>2</sup> Ancora una volta vi è un riecheggiamento di *The Kitchen*: «I tell you, in a factory a man makes a little piece till he becomes a little piece» (cit., p. 19). L'idea fissa di Dimitri che sogna di costruire apparecchi radio, non in serie ma con il suo lavoro individuale, intelligente e amorevole e quella di Kevin che vorrebbe un ristorante «that could take pride in its food» (p. 39) sono i diretti precedenti del ritorno al lavoro artigianale di Dave e Ada.



necessary»<sup>1</sup>. Morris credeva nella manifattura e in un lavoro che, attuato in un ambiente piacevole, fosse arte e « poesia » e desse gioia. Dave è il personaggio che fa da portavoce alle sue teorie e le ripete con ostinazione<sup>2</sup>. Wesker nella sua condanna a Dave e Ada si riferisce certo non al Morris teorico ma alle sue attuazioni pratiche che si rivelarono utopistiche e inadatte a quella che già allora era una società industriale. Tanto più anacronistica appare la posizione di opposizione indiscriminata all'industrialismo e al progresso dei due personaggi del dramma: « The only rotten society is an industrial society... It wasn't the Trotskyist or the Social Democrat who did the damage. It was progress! There! Progress! »<sup>3</sup> (p. 42)

*I'm talking about Jerusalem* tratta dei problemi connessi con il lavoro e costituisce il momento successivo, o meglio alternativo, a *Roots*, che tratta della parola e del linguaggio come mezzi essenziali di cultura. Anche sul piano formale tale diversità è ribadita dalle caratteristiche dei due drammi: *Roots* si avvale, con la continua ripetizione da parte di Beatie dei discorsi di Ronnie, di un accorgimento che tende a sottolineare l'importanza delle parole ponendole al centro del dramma<sup>4</sup>. « Talk » è la parola chiave di *Roots* e il grido trionfante di Beatie alla fine del dramma lo con-

<sup>1</sup> W. Morris, *Prose, Verse, Lectures and Essays*, ed. by G. D. H. Cole, Londra, Nonesuch, 1948, pp. 585 e 595.

<sup>2</sup> Cf. pp. 166; 167; 172; 180-1; 186 e 205, fino al rinnegamento finale (pp. 221-2). Il lungo discorso che fa al giovane apprendista Sammy è il più indicativo sotto quest'aspetto: « ... you're learning something boy, you're learning to do something with your hands... You want to stand by a machine all day? By a planer or a sander or a saw bench?... Look Sammy, look at this rack you made for your chisels. You enjoyed using those tools and making up that design... Creating! For the sheer enjoyment of it just creating... Look at it, the place where we work. The sun reaches us, we get black in the summer. And anytime we are fed up we pack up and go swimming. Don't you realize what that means? There's no one climbing on our backs. Free agents Sammy boy, we enjoy our work, we like ourselves » (pp. 195-6-7).

<sup>3</sup> Essi stessi si accorgeranno che la reversibilità è un assurdo e che non si può tornare indietro. Wesker indica la soluzione in un nuovo umanesimo del lavoro industriale (cf. sotto, p. 249).

<sup>4</sup> Cf. sopra p. 225, nota 1.

ferma: « D'you hear that? D'you hear it? Did you listen to me? I'm talking » (p. 150). Nell'altro dramma invece per la prima volta appaiono due scene mimate in cui gli accadimenti soppiantano l'espressione e sottolineano la sfiducia di Ada nella parola<sup>1</sup>. È una sfiducia che sembra condivisa dallo stesso autore, che nel dramma successivo alla trilogia, *Chips with Everything*, ha adottato più ampiamente queste scene mute facendone parte essenziale della rappresentazione<sup>2</sup>.

Tale opposizione esiste, al livello dei contenuti, nel primo e nel terzo dramma in cui la cultura, presentata spesso nelle sue manifestazioni velleitarie e deteriori, viene vista come elemento antitetico all'azione. Fin dalla prima pagina di *Chicken Soup with Barley* Sarah si scaglia contro le letture di Harry: « Books! Nothing else interests him, only books » (p. 11). Per Harry la lettura è un'evasione, il baluardo che erige fra sè e Sarah, fra sè e la vita attiva. Nel secondo atto lo stesso astratto velleitarismo si delinea nel figlio: Ronnie - che del resto ha solo quattordici anni - si autodefinisce « poeta socialista »; è un sognatore che ascolta Beethoven e promette che scriverà libri sugli « sfruttatori capitalisti », ma è alquanto sbandato e la sua vita, ricca solo di speranze e sogni, suscita le apprensioni materne<sup>3</sup>. Egli stesso è terrorizzato dallo spettacolo della debolezza del padre: « Your weakness frightens me, Harry... I watch you and I see myself and I'm terrified ». (p. 56). Il primo atto di *I'm talking about Jerusalem* è contemporaneo a questo momento del primo dramma: il sipario si apre su Ronnie che, al ritmo della *Nona Sinfonia* di Beethoven, dirige giocosamente il lavoro di Dave e dei facchini durante il trasloco, cita una poesia di MacNeice e infiora il suo discorso di termini e riferimenti letterari<sup>4</sup>. È chiaro che Ronnie guarda a Dave e Ada

<sup>1</sup> Proprio dopo aver ribadito tale sua sfiducia, Ada fa il gioco della « creazione » con suo figlio (cf. pp. 200-2) che indica probabilmente il valore rituale di ritorno alle origini che l'esperimento di Ada e Dave vuole avere.

<sup>2</sup> Cf. sopra p. 231, nota 2.

<sup>3</sup> « I'll wait and see what happens to you. Please God you don't make a mess of your life, please God » (p. 54).

<sup>4</sup> Il nome di Ronnie, in ebraico, significa « allegrezza » e forse non è casuale la scelta della *Nona Sinfonia* che, com'è noto, si conclude con l'inno di gioia

come a coloro che attueranno – o tenteranno di attuare – i suoi ideali, che opereranno la trasposizione dal piano intellettuale a quello concreto dell'idea socialista: «...well you two, you put it into practice, God knows why you lost» (p. 215), si stupisce alla fine, poiché come tutti gli idealisti ha estrema fiducia nell'azione, una specie di nostalgia e di vagheggiamento che spinge a credere ingenuamente che *ogni* azione debba essere positiva. Ma è certo che per tutto il dramma egli è considerato da Ada e Dave l'antitesi del loro esperimento: parole, linguaggio, idealismo a volta a volta sono attaccati da Ada<sup>1</sup>, fino alla esortazione finale: «Come on darling—put away your books and poems and let's be having you» (p. 218).

In *Roots* l'antitesi è meno chiaramente avvertibile: Wesker mostra nella metamorfosi di Beatie l'importanza dell'arte e della cultura e la loro funzione formativa. Beatie si accorge, a contatto con Ronnie e i suoi amici, di non saper «usare» la sua lingua se non per le necessità più elementari: «Talk—use the language. Do you know what language is?... It's bridges, so that you can get safely from one place to another» le aveva detto Ronnie<sup>2</sup>. La parola è lo strumento essenziale di comunicazione ed è contro l'assenza di comunicazione che esiste fra i suoi familiari che Beatie si scaglia più violentemente. «What's he afraid of talking for?» (p. 40) chiede di suo cognato che si rifiuta di parlare con lei; e così quando suo padre viene licenziato esorta la famiglia a discutere il problema. «I aren't hevin' people mix in my matters» (p. 139) la interrompe bruscamente sua madre e invano Beatie le ricorda che si tratta della *sua* famiglia. Alla fine, quando la madre commenta duramente il «tradimento» di Ronnie, ella si scaglia contro l'incomprensione, la freddezza e l'incapacità di

---

basato sull'ode di Schiller; le caratteristiche stravaganti, burlesche e visionarie di Ronnie ricordano quelle dei «fools» shakespeariani.

<sup>1</sup> Cf. pp. 166, 167, 186, 199, 211 e 222.

<sup>2</sup> L'immagine dei «ponti» è ripresa più volte nel dramma: la cultura, l'arte, le parole sono i ponti che secondo Wesker servono alla comunicazione fra gli esseri umani. Kitchin ha avvicinato il messaggio di Wesker a quello di E. M. Forster: «Wesker's solution is roughly on the lines of E. M. Forsters' 'only connect'» (op. cit., p. 171).

comunicare che i suoi familiari rivelano anche in questa occasione: Look at you. All of you. You can't say anything. You can't even help your own flesh and blood. Your daughter's bin ditched. It's your problems as well isn't it? I'm part of your family aren't I? Well, help me then! Give me words of comfort! Talk to me—for God's sake, someone talk to me (p. 146).

In questo caso il contatto umano significa conoscenza, significa poter insegnare e imparare, scambiarsi esperienze e cognizioni: «The excitement in knowing people is to hand on what you know and to learn what you don't know»<sup>1</sup>. Anche il contatto umano dunque riconduce alla cultura, che è l'essenziale strumento di conoscenza, e di consapevolezza.

Ever since it begun the world's bin growin' hasn't it? Things hev happened, things have bin discovered, people have bin thinking and improving and inventing but what do we know about it all? (p. 148).

È a questo che si riferisce il titolo: la necessità di conoscere le proprie radici, di collegarsi ad esse. «Roots! The things you come from, the things that feed you. The things that make you proud of yourself—roots!» (id.). È proprio in questa ignoranza che Beatie vede tutti i mali della sua classe<sup>2</sup>: «I'm telling you something's cut us off from the beginning. I'm telling you we've got no roots» (id.). È questa, secondo Wesker, la causa del fatalismo, dell'indifferenza della classe contadina. Questa visione tutt'altro che ottimistica giunge a una piena demistificazione della vita a contatto della natura, in aperta polemica con l'idilliaca visione dell'illuminata semplicità degli umili. È proprio su questo punto che Beatie per la prima volta contraddice Ronnie. «Oh, *he* thinks

---

<sup>1</sup> Ancora una volta ritroviamo in Morris le basi di questa idea: in *How We live and How We might live* egli indicava che il mezzo sicuro per raggiungere le condizioni ideali di vita era «chiefly by educating people to a sense of their real capacities as men, so that they may be able to use to their own good the political power which is rapidly being thrust upon them... All this we have to teach people, when we have taught ourselves» (in op. cit., p. 386).

<sup>2</sup> «...property is... guarded... by that huge mass of physical force which superstition, habit, fear of death by starvation—IGNORANCE,—in one word, among the propertyless mass enables the propertied classes to use for the subjection of their slaves» (W. Morris, *Useful Work versus Useless Toil*, in op. cit., p. 613).



we count all right—living in mystic communion with nature. Living in mystic bloody communion with nature (indeed) » (p. 149). Ella sa che la « comunione con la natura » non è che un ulteriore allontanamento da ogni mezzo di elevazione, non significa altro per questa gente che un lavoro ingrato e duro e l'essere tagliati fuori da ogni contatto vivo e fruttuoso con le manifestazioni dello spirito. Spietatamente, nel suo primo colloquio con il cognato, aveva messo a nudo la sua ignoranza nel campo del pensiero e della storia politica. A Jimmy che si vanta di aver fatto la guerra, Beatie domanda a bruciapelo:

- Ever heard of Chaucher, Jimmy?
- No.
- Do you know the M. P. for this constituency?
- What you drivin' at gal—don't give me no riddles.
- Do you know how the British Trade Union Movement started? And do you believe in strike action?
- No to both those.
- What you goin' to war to defend then? (p. 92)

è la domanda conclusiva di Beatie. Ecco dunque cos'è la « cultura » per Wesker: arte, letteratura, coscienza di classe; questi i fondamenti di ogni consapevole agire<sup>1</sup>.

Beatie, attraverso Ronnie e i suoi « ponti », è venuta a contatto con la pittura, con la musica, i libri, cioè con l'arte che è l'aspetto culminante e il compendio quasi della cultura. Ella tenta di parlare della sua pittura, ma nessuno l'ascolta; cerca di rendere partecipe la madre della sua passione per la musica, ma non riesce nemmeno a convincerla del fatto che un canto popolare vale più di una canzone commerciale. È proprio questo che rimprovera alla madre, di non averla messa a contatto con la musica, i libri: « You didn't open one door for me » (p. 127). Wesker constata amaramente che l'arte non è per i lavoratori né per la gente semplice, che rimane esclusa dalle manifestazioni più alte di una civiltà e vive in un mondo di canzonette, di film commerciali, di romanzi di successo, e di rotocalchi.

Do you think when the really talented people in the country get to work they get to work for us? Hell if they do! Do you think they don't know we'ont

<sup>1</sup> Vedi sopra, p. 245, nota 1.

make the effort? The writers don't write thinkin' we can understand, nor the painters don't paint expecting us to be interested—that they don't, nor don't the composers give out music thinking we can appreciate it (pp. 149-50).

E in questo vuoto si riversa la gran massa di prodotti scadenti e di terz'ordine di largo e sicuro consumo. «—it's our own bloody fault. We want the third-rate—we got it! We got it! We got it! »<sup>1</sup> grida Beatie (p. 150). Wesker ritiene che questa esclusione di tutta una classe dal patrimonio artistico di una civiltà sia uno dei grandi mali da combattere; egli crede che diffondere il socialismo significhi innanzitutto diffondere cultura e arte nelle classi non privilegiate<sup>2</sup>. A questo tendono le sue opere: a creare un teatro che sia comprensibile a tutti e che interessi tutti; questo è lo scopo principale del suo *Centre 42*, il progetto — già in fase d'avanzata realizzazione — di creare un centro con l'appoggio dei sindacati che abbia per scopo la diffusione del teatro, della letteratura, della musica fra i lavoratori: non più una sala da biliardo per le ore libere, ma un luogo in cui l'arte, comunemente ritenuta inaccessibile, sia offerta, spiegata, diffusa<sup>3</sup>.

Nelle tre vicende della trilogia Wesker ha presentato vari errori forse riconducibili alla mancata connessione del momento culturale con il lavoro; la trilogia avrebbe appunto il senso di una ricerca del punto di incontro fra questi due elementi. La solu-

<sup>1</sup> L'apprezzamento di Wesker per tali aspetti della cultura di massa è simile a quello — assai severo — esposto da R. Hoggart, in *The Uses of Literacy* (1957).

<sup>2</sup> Morris aveva espresso fermamente tale punto di vista: « that education does not end when people leave school is now a mere commonplace; ... you cannot educate, you cannot civilize men, unless you can give them a share in art » (*The Beauty of Life*, in op. cit., p. 549) e Wesker in un suo articolo ribadiva: « This is what Art does — it makes a man look at the world in which he lives, and teaches him to ask questions about the way he lives. I believe that Art is the means with which we break down the whole terrible wall of myths that confuse, frighten and limit us, and only when those walls tumble can we grow into real human beings » (*One Room Living*, in « New Theatre Magazine », Jan 1962, p. 14).

<sup>3</sup> Morris coltivava un'analoga visione utopistica: « the noble communal hall of the future... alive with the noblest thoughts of our time, and the past, embodied in the best art which a free and manly people could produce » (*How We live and How We might live* cit., p. 584).

zione non è raggiunta dai personaggi della trilogia<sup>1</sup>, ma è però indicata in alcune delle parole dette da Sarah Kahn. Al figlio che dice di voler scrivere romanzi socialisti, Sarah suggerisce di trovarsi un mestiere e poi di scrivere su quel mestiere: «... don't be like your father, don't be unsettled. Learn a good trade and then you have something to fall back on. You can always write—and when you work then you'll have something to write about» (p. 53). È questo l'unico momento in cui l'antitesi fra cultura e lavoro sembra cessare; l'unica soluzione indicata, quella dell'artista che ha trovato così il modo di collegare la sua arte e la sua fede politica, la sua arte e la realtà. E tuttavia non è, come parrebbe, una soluzione personale o individualistica: in questa possibilità di porre il lavoro al centro e ad argomento dell'arte Wesker vede la soluzione per tutti, la via che può portare a un neo-umanesimo del lavoro che è l'unico valido per l'uomo contemporaneo e che può nascere solo dalla poetabilità del lavoro stesso. È questo che Wesker ha fatto sin dal suo primo dramma; la trilogia ha dato consapevolezza e conferma ai suoi scopi, è stata una chiarificazione necessaria.

Il maggior contributo tematico che Arnold Wesker ha recato al nuovo teatro inglese sta proprio nel suo riferirsi al lavoro come atto significativo ed esperienza riassuntiva della civiltà cui egli vuol dare voce. Singolarissimo e anzi unico è invero il tramite che si stabilisce fra il lavoro, il suo lavoro, e l'opera d'arte. C'è in Wesker un evidente scontento per i rapporti istituiti dal naturalismo fra la diretta conoscenza d'una realtà pratica (e insomma, documentazione) e la sua trascrizione sulla pagina (che i più estremi vollero del tutto oggettiva). Egli sente evidentemente la futilità di un interesse per un campo di attività pratiche umane che era soltanto motivato da una finalità estetica; vede l'atteggiamento dell'autore naturalista che «si documenta» come un vero e proprio insulto alla dignità di quella attività che egli, per ovvi motivi sentimentali e ideologici, giudica come la più alta espressione dell'uomo. Tale sensazione è tanto più comprensibile se si rifletta

<sup>1</sup> Ronnie dirà chiaramente, nel tirare le somme alla fine della trilogia, che «the great millenium», il trionfo della giustizia, non giungerà in tempo per essere goduto né da lui stesso né dagli altri personaggi.

al fatto che il giornalismo pseudo-documentaristico e la filmografia sedicente impegnata — che è stata in un certo senso la scuola di Wesker — hanno rilevato i metodi del naturalismo parodianoli e svilendoli.

L'impegno etico e sociale di Wesker gli ha perciò quasi naturalmente proposto un ribaltamento dei termini della dipendenza fra l'esperienza pratica e l'attività dell'artista: è l'opera d'arte che deve scaturire dalla sofferta e vissuta esperienza di lavoro e non viceversa suggerire, essa opera d'arte, una casuale e mediata presa di contatto con un settore della vita sociale e produttiva.

Sarah Kahn, che può ben dirsi la voce della coscienza della famiglia e soprattutto di Ronnie (i cui tratti autobiografici sono già stati ampiamente illustrati), raccomanda al figlio di trovarsi un mestiere. Poi se vorrà scrivere, aggiunge, potrà appunto scrivere su quel mestiere. La subordinazione di una fase all'altra è chiara: per Sarah Kahn un mestiere — «a trade» — è centro essenziale di una vita, da non subordinare ad altro. C'è da chiedersi a questo punto cosa accadrà se Wesker vorrà seguire strettamente la strada che si è tracciata. Se vorrà scrivere unicamente delle sue esperienze di lavoro e quando inevitabilmente non avrà altra attività che quella di scrittore, ci troveremo forse di fronte a dei drammi il cui argomento sia appunto lo scrivere drammi? Si avrebbe un ritorno alla letteratura sulla letteratura — di cui l'esempio più famoso è dato da *Les Faux Monnoyeurs* di Gide —, a forme raffinate di scrittura che sono lontane dai problemi dell'uomo d'oggi, in una civiltà tecnologica come quella attuale, più lontane di quel naturalismo contro cui Wesker pure reagisce. Questo certo è un voler portare a conclusioni paradossali il programma di Wesker, ma la trilogia sembrerebbe puntare in questa direzione: gli agganci con il suo lavoro sono relegati sul piano espressivo, soprattutto nel terzo dramma, e se è vero che vi si trattano i problemi del lavoro nel mondo moderno, spesso emergono i problemi dell'autore in quanto tale. Questo in contrasto con *The Kitchen* che era la rappresentazione concreta di un particolare ambiente di lavoro e di quel lavoro stesso.

Nella trilogia dunque i riferimenti al lavoro di Wesker si concretano sul piano espressivo. Come ben si conviene a un cuoco, la fitta tessitura simbolica, comune ai tre drammi, è infatti preva-



lentemente riferita a immagini connesse con il cibo e il nutrimento, soprattutto nel caso del primo dramma, come d'altra parte è evidente dallo stesso titolo che indica un piatto molto diffuso nelle classi più popolari, brodo di pollo con orzo. Il cibo sta qui ad indicare la soddisfazione delle esigenze elementari che sono la molla iniziale della lotta di classe.

As man is only human  
He must eat before he can think.  
Fine words are only empty air  
But not his meat or his drink (pp. 29-30)

dice la canzone cantata da Sarah Kahn - con un chiaro riferimento al finale del secondo atto di *Dreigroschenoper* di Bertold Brecht<sup>1</sup> - indicando che solo in seguito si potrà pensare al miglioramento intellettuale delle masse. I drammi successivi della trilogia si occuperanno del piano ideologico ed è significativo che al livello meno intellettualistico corrisponda il livello simbolico più umile.

Il personaggio di Sarah Kahn, che rappresenta la fede inconsapevole e intuitiva, l'amore e la solidarietà necessari alla fase iniziale<sup>2</sup>, è spiegato appunto attraverso i simboli connessi con il cibo. «With her it is food all the time. Food and tea... God forbid you should ever say you are not hungry» (p. 29), dice di lei il fratello Hymie. E infatti durante la preparazione della dimostrazione antifascista le sue offerte di tè e sandwiches rappresen-

<sup>1</sup> Cf. B. Brecht, *L'opera da tre soldi*, Torino, Einaudi, 1956, p. 99:

«Gente che ci insegnate la via della virtù,  
ad evitare le colpe e i misfatti,  
prima di tutto fateci mangiare  
e poi discorreremo; e verrà il resto.  
Voialtri che tenete al vostro grasso  
e al nostro onore, state a sentire questa:  
rivoltatela come più vi pare,  
prima viene lo stomaco, poi viene la morale».

<sup>2</sup> A chi le dice «Love comes later» Sarah obietta fermamente: «Love comes now. You have to start with love. How can you talk about socialism otherwise?» (p. 28). Sarah in questa occasione critica la freddezza di sua cognata. Cissie Kahn fa la sindacalista ed è un personaggio emblematico, l'*alter ego* di Sarah - che non ha mai letto un libro di economia in tutta la sua vita - alla cui istintività oppone la sua fredda efficienza e la sua razionalità.

tano la spinta all'azione e simboleggiano la sua energia, il suo calore umano. «Make yourself some food» (id.) ella grida a modo di incoraggiamento ed esortazione.

Una conferma di quanto si è detto si ricava dall'esame del simbolo indicato nel titolo, che troviamo per la prima volta menzionato nel secondo atto del dramma. È l'unica occasione - e anche l'ultima - che vede riuniti i quattro componenti della famiglia: per la cena Sarah ha preparato con molta cura la sua minestra preferita. Il tono del dialogo che si svolge all'inizio della cena indica che questo episodio cela significati riposti:

ADA. Lovely soup, Mummy.  
RONNIE. Magnificent.  
SARAH. You like it?  
HARRY. They just said they did.  
SARAH. I wasn't talking to you.  
RONNIE. She wasn't talking to you.

L'insistenza di Sarah nel chiedere l'approvazione e l'adesione dei figli, la sua esclusione di Harry, che amaramente commenta «vostra madre non parla mai a me», indicano che la minestra da lei preparata sta a simboleggiare la sua fede nell'amore e nella solidarietà umana, nell'interesse verso il prossimo, che sono a un tempo essenza della sua fede politica e del suo attaccamento alla famiglia. Proprio durante la cena Ada esprime tutto il suo scetticismo sulla famiglia - i suoi attacchi al padre non sono privi di una severità alquanto cruda - e sull'attività politica. «I do not believe in the right to organize people. And anyway I'm not so sure that I love them enough to want to organize them» (p. 41). Per lei - e per un momento anche per Ronnie - il socialismo di Sarah è obsoleto e non più necessario in un periodo in cui c'è un governo laburista che ha dato inizio alle nazionalizzazioni, agli schemi di assistenza sociale, alle costruzioni di case per gli operai; le sembra un anacronismo del tutto velleitario e inutile:

Haven't you ever stopped, Mother—I mean stopped—and seen yourself standing with your arms open, and suddenly paused? Come to my bosom. Everyone come to my bosom. How can you possibly imagine that your arms are long enough, for God's sake? What audacity tells you you can harbour a billion people in a theory? What great, big, stupendous, egotistical audacity, tell me? (p. 43).

Superata l'urgenza dei bisogni più elementari, alla lotta collettiva succede l'individualistico ripiegamento su se stessi:

Care! Care! What right have we to care? How can we care for a world outside ourselves when the world inside is in disorder? (p. 42).

«Care» è la parola tematica del dramma, e che il cibo simboleggi appunto questo aspetto è confermato dalla stessa Sarah nel terzo atto, quando perfino Ronnie non crede più e si scaglia contro di lei e la sua fede politica:

Food and sleep and you can see no reason why a person should be unhappy... You are a pathological case, Mother—do you know that? You're still a communist!<sup>1</sup> (p. 74).

La risposta di Sarah è molto semplice e diretta:

Socialism is my light, can you understand that? A way of life... I'm a simple person, Ronnie, and I've got to have light and love (p. 75)

ed ella prosegue spiegando la qualità essenziale di questa sua fede, e insieme il titolo del dramma:

When Ada had diphteria and I was pregnant I asked Daddy to carry her to the hospital. He wouldn't. We didn't have the money because he didn't care to work and I didn't know what to do. He disappeared. It was Mrs. Bernstein who saved her... Mrs. Bernstein's soup. Ada still has that taste in her mouth—chicken soup with barley. She says it is a friendly taste—ask her. That saved her (id.).

È l'opposto dell'indifferenza di Harry, e di tutti quelli come lui, contro cui Sarah ha combattuto tutta la vita:

...I fought him because he didn't care. I fought everybody who didn't care. All the authorities, the shopkeepers, even today—those stinking assistance officers—I could buy them with my little finger—even now I am still fighting them (p. 76).

È questo il senso della lotta di Sarah, e dell'autore stesso, per il quale l'inerzia è l'opposto di vita<sup>2</sup>. Non a caso il libro che può essere

<sup>1</sup> Qui Ronnie fa ricorso a un'altra immagine connessa con il cibo, rinfacciando a Sarah di aver voluto «strawberries and cream for everyone—whether they liked it or not» (ibid.). Questa immagine sarà ripresa in *I'm talking about Jerusalem* (cf. I, 1, p. 159).

<sup>2</sup> «God knows that it is possible to have lived and fought and still not

considerato il manifesto della nuova sinistra inglese uscì nel 1960 con il titolo *Out of Apathy*. Wesker, come gli autori di questi saggi, vede «nell'ideologia dell'apatia, il cui predominio mette in pericolo il mondo» la lebbra del nostro tempo e la trilogia è anche una battaglia contro tale «capitolazione dei centri di azione». In un suo bellissimo saggio D. H. Lawrence aveva lanciato un attacco anche più diretto contro gli inglesi:

What is the matter with the English, that they are so scared of everything? They are in a state of blue funk, and they behave like a lot of mice when somebody stamps on the floor. They are terrified about money, finance, about ships, about war, about work, about Labour, about Bolshevism and funniest of all, they are scared stiff of the printed word<sup>1</sup>.

Alla fine di *Chicken Soup with Barley*, Ronnie, nell'accusare la madre di pensare solo «al sonno e al cibo», aveva categoricamente affermato:

«I do not want to eat—I want to talk» (p. 71).

Ed è ciò che farà nel dramma successivo — fin troppo, si potrebbe dire — per bocca di Beatie. Sul piano simbolico si ha un completo rovesciamento e le immagini di cibo e ciò che ad esso è connesso diventano, da positive, negative. Si assiste alla parte finale del processo, alla sua degenerazione: il cibo in *Roots* non può che causare indigestione, da fonte di vita si trasforma in materiale di deiezione, e diventa simbolo dell'assenza di vita spirituale, della animalità di questi individui. I contadini di *Roots* mangiano troppo: «You all eat too much. The Londoners think we live a healthy life but they don't know we stuff ourselves silly till our guts ache» (p. 126) dice Beatie, mettendo a fuoco il contrasto fra la visione idilliaca che si ha della vita dei contadini e la squallida realtà. «Guts ache» e «indigestion» sono le parole che dominano i discorsi dei personaggi di *Roots*<sup>2</sup>. Il padre di Beatie

to have known what it was all about. But to have lived and not fought at all—to have lived and never stirred beyond one room: this to me is desperately sad, this is a lunatic waste of life» (A. Wesker, *One Room Living*, in «New Theatre Magazine», Jan 1962, p. 11).

<sup>1</sup> D. H. Lawrence, *The State of Funk*, in *Selected Essay*, Harmondsworth, Penguin Books, 1960, p. 96.

<sup>2</sup> Il dramma si apre con un dialogo fra la sorella di Beatie e suo marito



soffre di questo male ed è per questo che perderà il suo lavoro, e così suo fratello Frank. « That's all this family of Bryants ever do is think o' their guts » (p. 134) è l'adeguato commento. Il vecchio Stan Mann che rappresenta l'uomo in completa decadenza fisica e morale – è paralitico, ha perso tutti i suoi beni a forza di bere, non rimpiange che la sua trascorsa virilità – soffre dello stesso inconveniente di cui soffriva Harry<sup>1</sup>, e praticamente ne morrà. L'unico ricordo di Beatie bambina collegato con quest'uomo è quello di un terribile mal di pancia che egli le aveva procurato facendole mangiare una quantità di more.

Questa massa di escrementi non può non ricordare Swift, e precisamente il quarto libro dei suoi *Gulliver's Travels* in cui la visione amara e pessimistica che egli ha dell'uomo si rivela nella descrizione dei bestiali Yahoos. Fra le qualità più odiose di tali esseri Swift descrive la loro avidità e avarizia; le violente lotte intestine per il possesso di pietre preziose; il loro smoderato appetito che li spinge a mangiare qualsiasi cosa<sup>2</sup>; le loro malattie quasi tutte provocate da indigestione; i loro disgustosi sistemi di difesa<sup>3</sup>; la loro tendenza alla sporcizia e al disordine; il loro cattivo carattere e conclude infine che « the Yahoos appear to be

---

sull'indigestione di quest'ultimo e sulla diagnosi datane da Mrs. Bryant. Tale dialogo viene ripetuto senza mutamenti per ben tre volte nel corso del dramma (cf. pp. 84, 85, 126).

<sup>1</sup> « Paralyzed down one side. He can't control his bowels, you know » (*Chicken Soup with Barley*, cit., p. 60). In più di un aspetto questo personaggio è collegato con Harry; egli sembra però avere una vitalità che Harry non aveva (« There ent much life in the young 'uns » dice delle nuove generazioni – p. 100) e al contrario di lui non ha nessun collegamento con la cultura e il pensiero. Di lui Beatie dice: « Ole Stan Mamm would've understood everything Ronnie talk about. Blust! That man liked livin ». (p. 128).

<sup>2</sup> « There was nothing which rendered the Yahoos more odious than their undistinguishing appetites to devour everything that came in their way, whether herbs, roots, berries, the corrupted flesh of animals, or all mingled together » (J. Swift, *Gulliver's Travels*, New York, The Modern Library, 1950, p. 297).

<sup>3</sup> Evidenti sin dal primo incontro, o scontro, dell'autore con questi esseri: « Several of this cursed brood getting hold of the branches behind, leapt up into a tree, from whence they began to discharge their excrements on my head » (cit., pp. 254-5).

the most unteachable of all animals »<sup>1</sup>. È la conclusione a cui giungerà Wesker per i familiari di Beatie che in molti punti ricordano da vicino gli Yahoos di Swift<sup>2</sup>: niente potrà risvegliarli dalla loro apatica ottusità ed essi continueranno a ignorare ogni cosa che possa differenziare la loro vita da quella degli animali<sup>3</sup>.

Molti altri esempi nel dramma mostrano il diverso valore che qui viene attribuito al cibo: « I'm always hungry again. Ronnie say I eat more'n I need » (p. 86) riferisce Beatie, e proprio durante il suo primo pranzo a casa ella nota come appena tornata ricada nei suoi antichi modi: « I do the same lazy things an' I talk the same »; l'avarizia di Mr. Bryant si manifesta proprio a proposito del dolce che Beatie prepara; infine la scena del terzo atto è dominata da una tavola coperta di vivande di ogni tipo. La didascalia avverte: « *None of this will be eaten* » e infatti Ronnie per il quale la mostra è stata preparata non verrà più. La scena finale emblematicamente mostra Beatie in piedi appartata mentre gli altri si accingono a mangiare.

*The murmur of the family sitting down to eat grows as Beatie's last cry is heard. Whatever she will do they will continue to live as before.*

spiega la didascalia (p. 151).

In *Roots*, accanto al cibo si fa strada un nuovo simbolo, quello dell'acqua, che sta ad indicare l'apporto innovatore rappresentato dalle teorie di Ronnie di cui Beatie si fa portavoce. Questo simbolo viene messo in evidenza con una presentazione particolare.

---

<sup>1</sup> Id., p. 302.

<sup>2</sup> I Bryant e i Beales mangiano troppo e stanno male per questo (cf. p. 85 e sgg.; 125-6; 132 e 134); litigano fra di loro per le cose più futili e non si parlano per mesi (pp. 97; 112; 133); sono spesso meschini e avari (p. 121 e sgg.); vivono in case scomode e disordinate (p. 96 e sgg.); gli uomini pensano solo a fondare un'associazione di coloro « as need a bit now and then and we all ought to wear a badge » (p. 134) e si dimostrano infine refrattari a ogni influsso positivo e insegnamento nonostante gli sforzi di Beatie che si mette in cattedra. Anche la malattia di Harry e Stan Mann acquista un senso simbolico alla luce di queste somiglianze.

<sup>3</sup> « It would almost seem as if some phantom of the ceaseless pursuit of food which was once the master of the savage was still hunting the civilized man » (cf. Morris, op. cit., p. 576).

Esso infatti compare in due episodi narrativi che lo isolano rispetto all'azione e ne rendono più perspicua la qualità allusiva. Il primo è un sogno che la protagonista narra alla madre, ovviamente reminescente del sogno di Clarence in *Richard III*<sup>1</sup>: « I dreamt I died last night and heaven were at the bottom of a pond. You had to jump in and sink and you know how afeared I am of water » (p. 111); il secondo è un raccontino che ha tutta l'aria del *test* psicoanalitico. In ambedue i casi l'acqua è il mezzo – terrificante e pieno di incognite – per raggiungere la conoscenza di sé attraverso un processo di rigenerazione che non dà la felicità ma impone sofferenze e travagli che ovviamente accompagnano ogni acquisizione di maggiore consapevolezza. Che l'acqua indichi rigenerazione è confermato dalla cerimonia del bagno di Beatie che occupa tutto il secondo atto<sup>2</sup> e che, descritto tanto accuratamente e pur con ricchezza di dettagli realistici, ha il valore e l'allusività di un lavacro, di un rito. Subito dopo, infatti, Beatie si ribella ai monotoni discorsi materni, alla limitatezza dell'educazione ricevuta e cerca di comunicare alla madre il suo gusto per la musica e l'arte. Uscendo dalla vasca come rigenerata si guarda nello specchio e « si vede »:

« Isn't your nose a funny thing, and your ears. And your arms and your legs, aren't they funny things—sticking out of a lump » (p. 127).

In *I'm talking about Jerusalem* questo simbolo sta a indicare ancora più chiaramente l'elemento di vita. Per Ada e Dave l'acqua costituisce l'elemento essenziale all'adattamento alla nuova vita sia sul piano materiale che spirituale. Ecco come Ronnie vede il loro esperimento visualizzandolo in un'immagine biblica:

And none of the joys of running water for these brave people, a well! A biblical well. I can see you Ada, like Miriam at the well and Dave will come like Moses and drive away the strangers and draw water for you and you shall love him and marry him... and the land of Israel shall grow mighty around him<sup>3</sup> (pp. 155-200).

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Richard III*, I, 4, vv. 9-63.

<sup>2</sup> Il continuo andirivieni di Mrs. Bryant che porta secchi d'acqua ricorda quello di Dave nel secondo atto di *I'm talking about Jerusalem* (pp. 180 e sgg.).

<sup>3</sup> Cf. *Esodo* 2 (16-22). Vi sono vari riferimenti alla Bibbia in *I'm talking about Jerusalem*, prevalentemente all'*Esodo* che è il libro che narra della libera-

Il quadro sembrerebbe positivo e così tutti i commenti di Ronnie all'impresa della sorella in questa prima scena appaiono di entusiastica approvazione, mentre Sarah esprime apertamente le sue critiche. Ma se si guarda bene, e con un contrappunto non privo di effetti ironici, a un livello inconsapevole Ronnie echeggia la disapprovazione e i dubbi materni, in una specie di commento *out of character*, mentre al livello esteriore egli crede e spera in Dave e Ada, che sono un suo completamento, un *alter ego*. Se si esaminano le righe citate, l'immagine del pozzo appare nel suo vero senso: il pozzo non è acqua corrente ma stagnante; simboleggia il passato privo di rinnovamento: « a biblical well » dice appunto Ronnie, richiamandosi al vecchio Testamento, alla legge antica di cui è depositario Mosè. Dave e Ada attingono a idee ormai passate, e il carattere privato e individualistico del loro tentativo è chiaramente indicato<sup>1</sup>. È significativo l'errore di Ronnie che a Sefora, moglie di Mosè, sostituisce Miriam, la profetessa, sorella di Aronne che è il portavoce di Mosè, « colui che parla bene », con ovvio richiamo a se stesso<sup>2</sup>. L'immagine del pozzo viene ripresa subito dopo in un dialogo fra Ada e Ronnie:

– Hey, Ada! There is no water in this well.  
– Of course there is, you idiot.  
– But I can't see it.  
– It's a long way down.  
– You can die of thirst before you get to the bottom (p. 161).

Ronnie non riesce a vedere l'acqua e il suo ammonimento a Ada riecheggia quello più esplicito di Sarah: « I'm always telling you you can't change the world on your own ». Che il pozzo sia simbolo delle false libertà è confermato dalla scoperta di Ronnie che accanto al pozzo si può urlare qualunque cosa:

*Down with capitalism! Long live the workers' revolution! You see? And long live Ronnie Kahn too! No one argues with you. No one says anything. Freedom!* (p. 162).

zione del popolo ebreo dalla schiavitù, così come la trilogia vuole rappresentare l'analoga aspirazione di tutta una classe.

<sup>1</sup> « ...and Dave will drive away the strangers » (p. 160).

<sup>2</sup> Cf. *Esodo* 4 (16): « Egli parlerà al popolo e sarà la tua bocca ». Come Ronnie alla fine non riesce ad entrare nella sognata città ideale, così Aronne rimane escluso dalla terra promessa.



Si può saltare, si possono far capriole e capitomboli, si può diventare matti in tutta libertà. Ma sotto l'apparente entusiasmo di Ronnie quattordicenne è nascosta la condanna dell'autore. « You can shout and no one can hear you »: a nulla serve gridare se nessuno ascolta e infine non c'è che la libertà di diventare matti: « you can go mad all on your own and no one will say anything ». Il Ronnie più maturo di *Roots* dirà infatti chiaramente:

People *must* listen. It's no good talking to the converted. *Everyone* must argue and think or they will stagnate and rot and the rot will spread (p. 143).

La pioggia è l'altro simbolo connesso con l'acqua e viene introdotto proprio dal « padrone », il colonnello Dewhurst, che consiglia a Dave di fornirsi di un serbatoio per raccogliere l'acqua piovana:

Good stuff, that. Save you work, too. Not so much to pull up from the well. Buy one with a tap—easier. Don't drink it, though. (p. 172).

Quest'acqua non si può bere e non può costituire alimento e intimo arricchimento. Racchiusa e stagnante nella cisterna sarà simbolo di corruzione e di morte, non certo di vita<sup>1</sup>. Non a caso questo elemento viene introdotto da Dewhurst alle cui dipendenze Dave dovrà lavorare per un anno prima di mettersi in proprio, e sarà un'esperienza particolarmente negativa.

Molti altri sono gli elementi simbolici, di rilievo minore, presenti nella trilogia, e fra essi è interessante, per la sua ricorrenza in ognuno dei tre drammi, il riferimento all'elettricità. È un simbolo positivo e come tale ancora una volta viene introdotto da Sarah. Nell'ultima scena di *Chicken Soup with Barley* ella vi si richiama per difendersi dalle accuse del figlio:

You think it doesn't hurt me—the news about Hungary?... All my life I worked with a party that meant glory and freedom and brotherhood. You want me to give it up now?... If the electrician who comes to mend my fuse blows it instead, so I should stop having electricity? I should cut off my light, can you understand that? (pp. 74-5).

<sup>1</sup> Alla fine dell'atto si ha una conferma di tale interpretazione nell'ostinazione di Ronnie, una volta rientrato in casa, a non togliersi l'impermeabile. Egli si siede a tavola e Ada si rifiuta di mangiare. E quando Sarah, apparentemente per convincerlo a toglierselo, paradossalmente si siederà anch'essa a tavola con l'ombrello aperto, sarà chiaro l'avvertimento dei due Kahn a Ada e Dave: di guardarsi dalla pioggia, di rifiutarla come essi stessi fanno.

Qui sta a significare l'idea socialista nella sua giusta accezione, in *Roots* rappresenterà la civiltà, il progresso, la cultura: la casa dei Beales è priva di elettricità, così come è priva di ordine e di pulizia e i suoi abitanti di ogni luce spirituale. Allo stesso modo ne è priva la casa di campagna nel Norfolk di Ada e Dave in *I'm talking about Jerusalem*. Sarah si scaglia contro il loro ritorno al Medioevo: « No roads, no electricity, no running water, no proper laboratory. It's the middle ages » (p. 162) e più oltre esprime ancora più apertamente la sua disapprovazione: « It took someone all this time to discover electricity—he shouldn't have bothered » (p. 169). Il finale del dramma conferma tale interpretazione: Dave e Ada tornano a casa, battuti ma pronti a ricominciare, a rientrare in contatto con tutto ciò da cui si erano allontanati: la fede politica, la collettività, il progresso. « I must get in touch with the electricians and tell them to start wiring the place up » (p. 223) si propone Dave e subito dopo — quasi ad esser sicuro che Ronnie intenda il senso delle sue parole — ripete: « Now look darling—you mustn't let me forget to phone those electricians » (p. 224).

Alla fine di un esame della trilogia, esame che attraverso l'analisi del significato politico dei tre drammi, dei loro temi fondamentali e della loro simbologia ne ha rilevato aspetti positivi e negativi, si tende a ricercare il senso di un discorso così lungo e complesso come quello che Wesker ha svolto sulla scena. Non si può ammettere che questo discorso non abbia altro scopo che la rappresentazione di una parabola discendente come quella di Jimmy Porter in *Look Back in Anger* di Osborne e d'altra parte risulta con chiarezza il senso positivo e costruttivo di quest'opera.

Proprio nell'ultima sua parte la trilogia è illuminata da canzoni che, se denunciano la presenza di una situazione temporanea di smarrimento, allo stesso tempo anticipano il superamento di tale fase e il sicuro avvento di una società migliore. Riprendendo le parole — generiche ma significative — usate da Shelley:

If Winter comes, can Spring be far behind?

per due volte questo tema di speranza si ripropone: in tono dapprima mistico e incomprensibile agli spettatori sprovvisti di una

preparazione filologica altamente specializzata, nel canto popolare in dialetto Yiddish che tutti cantano in coro:

Evviva, evviva! Questo è il vostro tempo.  
Splende una luce e squilla nella strada una campana.  
Dura ancora l'inverno e il vento sferza i vetri della finestra.  
Non lontana è l'estate  
e allora il vento non sferzerà più i vetri della finestra.  
Non lontana è l'estate  
e allora il vento non sferzerà più i vetri della finestra.

e in seguito nella forma più ovvia e popolare attraverso le parole notissime della celebre canzone di Al Jolson:

When Aprile showers may come your way  
They bring the flowers that bloom in May,  
So when it's raining have no regrets  
Because it isn't raining rain you know it's raining violets.

LIDIA CURTI

## GLI ANIMALI NELLA POESIA ANGLOSASSONE

Gli animali sono largamente rappresentati nella poesia anglosassone con funzione prevalentemente simbolica: spesso vi figurano quali elementi di particolare significazione nell'epica germanica<sup>1</sup>, la cui presenza, assai frequente in anglosassone, più che componente essenziale all'azione, risulta motivo puramente decorativo<sup>2</sup>, o quali termini costitutivi di *kennigar*, in quanto altre cose sono paragonate ad essi<sup>3</sup>, ovvero in perifrasi poetiche dirette ad indicare il mezzo in cui essi vivono e si muovono<sup>4</sup>. Ma oltre alla semplice menzione di animali, sia pur pregna del valore simbolico o esornativo che la tradizione le affida, la poesia anglosassone ci

<sup>1</sup> Cf. *Beow.* 3024-27, *El.* 27-30 e 110 b-13 a, *Brun.* 60-65, *Mal.* 106-7, *Finn.* 5 b-7 a e 34 b-35 a, *Wand.* 81 b-83 a, *Jud.* 104 b-12 a e 294 b-96 a, *Gen.* 1983 b-85 a, *Ex.* 162-67. Cf. inoltre *Rät.* 24, 5, dove l'aquila è chiamata *gūdfugol* 'uccello di battaglia' e *Rät.* 93, 29, dove il corvo figura come *wulfes gehlefa* 'compagno del lupo'. Anche *eofor* 'cinghiale', variato con *swin*, è connesso con azioni di guerra ed appare, con funzione di protezione e difesa, sull'elmo dei combattenti: *Beow.* 1111-12, 1286, 1328, 1453, 2152; *eoforcumbol* 'segno del cinghiale', sineddoche per 'elmo': *El.* 76 e 259; *eoforlic* 'figura di cinghiale': *Beow.* 303. Cf. H. Beck, *Das Ebersignum im Germanischen*, Berlin 1965.

<sup>2</sup> Cf. F. P. Magoun, *The Theme of the Beats of Battle in Anglo-Saxon Poetry*, in « Neuphilologische Mitteilungen », 56 (1955), pp. 81-90.

<sup>3</sup> Frequente è l'immagine della nave come 'destriero del mare, delle onde': *lagumearh* (*Guð.* 1332), *sāmeār* (*An.* 267, *El.* 245, *Wal.* 15), *ȳdmeār* (*Cr.* 864, *Wal.* 49), *brimhengest* (*An.* 513, *Run.* 47 e 66), *farōdhengest* (*El.* 226), *merehengest* (*Rät.* 14, 6), *sāhengest* (*An.* 488), *sundhengest* (*Cr.* 852 e 862), *wāghhengest* (*Guð.* 1329, *El.* 236). Cf. inoltre *hildenādran* 'aspidi di guerra' per 'dardi, frecce' (*Jul.* 222, *El.* 119 e 141).

<sup>4</sup> Come *fiscas ēfel* (*Dom.* 39) 'patria del pesce' per 'mare'. Analogamente: *hwales ēfel* (*Seef.* 60, *An.* 274), *māwes ēfel* (*Bot.* 26), *fiscas bæd* (*An.* 293, *Run.* 46), *seolh bæd* (*Rät.* 10, 11), *ganotes bæd* (*Beow.* 1861, *Run.* 79), *hranrād* (*An.* 266, 634 e 821, *Gen.* 205, *Beow.* 10), *swanrād* (*An.* 196, *El.* 996, *Beow.* 200, *Jul.* 675), *hwælweg* (*Seef.* 63), *seolhpæd* (*An.* 1714). Isolato sta *wildeora westen* (*Dan.* 621) 'eremo delle fiere' per 'bosco'.



fornisce i relativi elementi descritti al loro aspetto fisico e alle loro abitudini. Tali descrizioni ritroviamo sia negli *Enigmi* sia nel *Fisiologo*, composizioni poetiche di genere diverso, ma con indubbi punti di contatto. L'enigma tace il nome dell'animale (come di qualsiasi altro oggetto), e, attraverso la descrizione, ne sollecita l'identificazione; nei poemi del *Fisiologo*, invece, l'animale è esplicitamente menzionato: la descrizione ovviamente non tende qui allo stesso scopo, bensì a fornire gli elementi atti a istituire un rapporto d'identità con figurazioni religiose, per cui le peculiarità dei singoli animali acquistano valore allegorico. È facile qui scorgere il punto di contatto tra i due diversi generi: nell'enigma si richiede l'identificazione dell'oggetto descritto, nell'allegoria il ravvisamento del significato recondito dell'oggetto stesso, del suo valore simbolico, anche se la domanda, che l'enigma pone, non è esplicita nell'allegoria. Ma il *Fisiologo* non si limita ad adombrare nella descrizione dell'animale l'ascoso senso di carattere religioso, lasciandone al lettore la ricerca: in funzione del suo fine preminentemente didattico, alla descrizione fa seguire immediatamente l'interpretazione tipologica, allo stesso modo che il *Catechismo*, diretto ad iniziare alle verità di fede, pur presentando le caratteristiche formali dell'enigma<sup>1</sup>, non si ferma alla domanda, ma ne fornisce anche l'esatta risposta, che non ne ammette altre. Le figurazioni allegoriche, come anche i *kenningar*<sup>2</sup>, hanno certamente la loro radice nell'enigma, ma ne rappresentano una espressione più evoluta che, insieme coi diversi mezzi stilistici che caratterizzano i due generi, ne segna la divergenza.

La vena dell'enigma, sia pure alimentata da fonti latine<sup>3</sup>, ha una freschezza tutta sua e un particolare rigoglio nella poesia anglosassone per quel gusto che le è proprio di porre in evidenza le qualità dell'oggetto piuttosto che designarlo semplicemente col

<sup>1</sup> Cf. A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1956, pp. 104-21.

<sup>2</sup> Cf. W. Krause, *Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache*, Halle 1930, p. 19 e sg.

<sup>3</sup> Oltre la collezione di cento enigmi, composti dal poeta *Simposius* alla fine del V secolo o all'inizio del VI, le raccolte di enigmi latini di *Aldhelm*, vescovo di Sheborne morto nel 709, che molto da lui attinse, e quelle di *Tatwine*, vescovo di Canterbury dal 731, e di *Eusebius*, identificato con Hwætbert, consacrato abate di Wearmouth nel 716.

suo nome, di ricorrere a perifrasi, a rapporti comparativi, ad espressioni velate e pur dense di significato per gli iniziati al suo linguaggio: spesso gli enigmi non sono che serie di *kenningar*, di descrizioni poetiche ricche di similitudini, di felici metafore, cui il largo uso del discorso in prima persona presta suggestiva efficacia drammatica. Per il risalto che dà alle qualità essenziali dell'oggetto, l'enigma s'imparenta alla poesia simbolica che appunto le prerogative dell'oggetto sublima a valore emblematico, e se gli antichi enigmi greci indubbiamente si ricollegano agli oracoli, in ambito germanico gli enigmi trovano la loro più remota espressione nell'uso magico delle rune, di per se stesse depositarie e gelose custodi di potere enigmatico: decaduto il loro uso sacrale, offuscata la pregnanza del loro significato, si cercherà di mantenerne vivo il ricordo nel *Canto delle rune*, una serie di veri e propri enigmi in versi allitteranti, la cui soluzione dà il nome della runa preposta a ciascuna strofe<sup>1</sup>.

Gli enigmi del Codice Exoniense<sup>2</sup>, certamente opera di diversi autori, presentano varietà di forma e di valore poetico. Molti dei più importanti riguardano gli uccelli. Uno dei più semplici presenta le *rondini* (n° 57) come neri migratori dalla voce stridente<sup>3</sup>: 'Quest'aria porta le piccole creature oltre le pendici dei colli. Sono di color molto cupo, nere, vestite di scuro. Esuberanti nel canto, migrano a stormi, stridono forte, si posano su balze boschive, talvolta sulle case degli uomini'. Senza nessun accenno al suo aspetto esteriore, il *tordo cantatore* (n° 8) è caratterizzato invece dalle sue capacità canore<sup>4</sup>: 'Faccio molte voci con la mia bocca: canto

<sup>1</sup> Così nel *canto delle rune* anglosassone come in quello norvegese, mentre l'islandese designa la runa con una kenning in ciascuno dei tre versi che compongono la strofa, e l'*Abece-darium Nordmannicum*, senza alcun accenno al loro significato, enumera i nomi delle rune in serrati versi allitteranti.

<sup>2</sup> G. Ph. Krapp-E. von K. Dobbie, *The Anglo-Saxon Poetic Records III, The Exeter Book*, New York 1936.

<sup>3</sup> E. von Erhardt-Siebold, *Old English Riddle N° 57. Oe. \*Cā « Jackdaw »*, in « PMLA », 62 (1947), pp. 1-8, suggerisce un nome onomatopeico, interpretando l'ambiguo emistichio finale *Nemnað h̄y sylfe!* 'esse stesse dicono il loro nome', invece di 'dite voi stessi il loro nome', che meglio risponde all'uso di formule conclusive con cui si invita a indovinare.

<sup>4</sup> L'appellativo 'cantor della sera' e la rispondenza nei primi versi con l'enigma *De lusciniā* di Aldhelm fanno propendere molti per la soluzione *usi-*

melodiosamente, spesso cambio tonalità, gorgheggio a voce spiegata, mantengo le mie note, canto senza posa: antico cantor della sera, porto gioia agli uomini della città, quando canto con voce modulata; silenziosi seggono nelle case a capo chino. Dì come mi chiamo, io che, a mo' di commediante, imito a gran voce le melodie dei cantanti, col mio canto annuncio agli uomini molte cose gradite'. All'uso della prima persona s'accoppiano qui le vesti di commediante a dare maggior rilievo alla personificazione dell'uccello. Pari arte mimica qualifica un altro uccello (n° 24): 'Sono un essere meraviglioso, cambio voce: ora abbaio come un cane, ora belo come una capra, ora schiamazzo come un'oca, ora strido come un falco, ora imito la splendida aquila, il grido dell'uccello di battaglia<sup>1</sup>, ora faccio con la bocca il verso del nibbio, ora il canto del gabbiano, stando a spassarmela'. Qui l'esattezza della soluzione è garantita dalle rune contenute negli ultimi versi, che, trasposte, formano la parola *higoræ* 'ghiandaia'. L'uso di segni runici, per fornire in maniera velata la soluzione, ricorre anche in altri enigmi: 'Vidi due strane creature giocare all'aperto, senza nascondersi, al gioco dell'amore: se le cose andavano bene, la femmina dalla bianca chioma, superba, acquistava pienezza sotto le sue vesti'. L'ordine delle rune che danno la soluzione, *gallo e gallina* (n° 42); è affidato anche qui ai solutori, 'a coloro che conoscono i libri'. Mentre in questo, e ancor più nel precedente, le rune prestano la chiave per la soluzione dell'enigma già formulato compiutamente, gli enigmi n° 19 e n° 64 non offrono alcuna descrizione degli oggetti, ma si limitano a darne il nome in caratteri runici: nel primo vanno letti da destra a sinistra, nel secondo figurano soltanto le prime due lettere di ciascuna parola. In entrambi è rappresentata una scena di *caccia*: un 'cavallo' con in sella un 'uomo', il quale reca sul polso un 'falco' ed è seguito da un 'servo'. Queste forme di crittogrammi sono privi della vivace arguzia che rende gustosi gli enigmi e di scarso pregio artistico, tuttavia offrono scorci di vita medievale. Il cavallo, in quell'epoca

*gnuolo*, ma il *tordo cantatore* accoppia all'arte del canto quella di imitare tanto bene gli altri uccelli, che essi rispondono al suo richiamo: cf. Jean J. Young, *Riddle 8 of the Exeterbook*, in « Review of English Studies », 18 (1942), pp. 308-12.

<sup>1</sup> Cf. nota 1, p. 261.

assiduo compagno dell'uomo, che qui ci appare quale elemento della scena, ritorna nel *Canto delle rune* ad illustrazione del segno rispondente alla vocale *e* (*eh, eoh*, variato alla maniera epica con *hors* e *wicg*): 'è per gli uomini un divertimento da nobili, magnifico sugli zoccoli, argomento di conversazione dei ricchi quando seggono in sella, ed ignora un conforto per gli uomini inquieti'. Una certa affinità, sia per la complessità della soluzione (*nave* con a bordo un 'uomo', una 'donna', un 'cavallo', un 'cane' e un 'uccello'<sup>1</sup>), sia per il virtuosismo col quale viene significata, presenta l'enigma n° 36, che, in luogo delle rune, adotta un sistema di scrittura in cui le singole vocali sono rappresentate dalle consonanti che ad esse seguono nell'ordine alfabetico. Ma la difficoltà è qui accresciuta dalla ingannevole descrizione, che, sommando ad arte i tratti fisici delle singole figure, suggerisce una immagine mostruosa: 'quattro piedi sotto il ventre e otto sul dorso' e inoltre 'due ali e dodici occhi e sei teste'.

Molto più pregevoli per forma e per contenuto sono gli enigmi che riprendono antiche tradizioni relative a certi uccelli. Nota è la consuetudine del *cuculo* (n° 9) di non costruirsi un nido, usufruendo di quello di altri uccelli per deporvi le uova: anche la raccolta di enigmi latini di Simposius accoglie lo stesso argomento (n° 100). Ma l'enigma anglosassone non si limita a descrivere l'abbandono da parte dei genitori, che un altro uccello sostituirà nella cova, bensì pone anche in rilievo l'ingratitude del giovane cuculo, che, appena in grado di bastare a se stesso, si allontana dalla madre adottiva, così che questa, in contraccambio per le cure prodigategli, si trova ad avere un numero ridotto di figli propri: 'In quei giorni padre e madre mi abbandonarono come morto; non avevo ancora vita, nessuna attività vitale in me. Allora una parente benevola prese a coprirmi con le sue vesti, mi protesse e curò, mi ammantò amorevolmente dei suoi panni come un figlio

<sup>1</sup> Forse anche senza l'uccello, giacché con ali, come spesso, possono essere intese le vele della nave. Ma la differenza tra la prima e la seconda parte dell'enigma, forse originariamente due diversi enigmi, rende assai incerta la soluzione e varie le interpretazioni: cf. M. Trautmann, *Die altenglischen Rätsel*, Heidelberg 1915, p. 97 e sg. e E. von Erhardt-Siebold, in « PMLA », 63 (1948), pp. 3-6.



proprio, finché sotto il suo grembo, com'era mio destino, non fui dotato di vita insieme con gli altri. Allora l'amorevole parente mi nutrì finché crebbi e fui in grado di andarmene per la mia strada. Così essa, per quel che aveva fatto, aveva ora un minor numero di figlie e figli propri'. Nel motivo dell'ingratitude è implicito l'ammonimento e con esso il fine didattico, estraneo all'enigma latino al pari del prestigioso doppio senso finale<sup>1</sup>, in cui si può dire sia racchiuso il vero enigma, essendo la consuetudine del cuculo troppo nota per dar luogo ad incertezze.

Una singolare tradizione legata al *cigno* è trasmessa dall'enigma n° 7. A differenza del 'canto del cigno', che, secondo la leggenda, l'uccello intonava morendo, generalmente noto e di corrente uso traslato, qui si parla di un canto prodotto dalle vibrazioni delle sue ali, quando alte si librano nell'aria; di cui non si ha menzione che nella poesia anglosassone: 'Silenti son le mie vesti quando cammino per terra o smuovo le acque. Talvolta i miei ornamenti e quest'aria alta mi sollevano sulle abitazioni degli uomini e la forza delle nuvole mi porta allora lontano al di sopra della gente. I miei paramenti vibrano forte e risuonano, cantano una chiara melodia, quando non sono vicino al flutto o alla terra'. La tradizione è ricordata anche nel poema della *Fenice*, dove, per esaltare la dolcezza del canto di questo uccello meraviglioso, è detto che non reggono al confronto 'né trombe, né corni, né suono d'arpa, né alcuna voce d'uomo al mondo, né organi, né melodia di cornamusa, né piumaggio di cigno, né alcun'altra delle musiche che il Signore creò a delizia degli uomini in questo triste mondo' (vv. 134-39). Anche nel *Navigante* è menzionato il canto del cigno, legato alla desolazione dei lunghi esili sul mare: 'Non udivo altro che il fragore del mare, dei gelidi flutti, talvolta il canto del cigno...' (vv. 18-19).

<sup>1</sup> Il cuculo, per garantire al figlio le cure della madre adottiva, depositando il proprio uovo nel nido prescelto, ne fa cadere uno o due di quelli che già vi sono, e il giovane cuculo, appena ne è capace fa fuori altre uova o uccellini. Tale procedimento non è esclusivo del cuculo, sebbene la tradizione lo abbia scelto a rappresentare questi uccelli parassiti. Particolarmente agguerriti a questo scopo sono alcuni uccellini africani, i cosiddetti indicatori, in quanto muniti, nei primi giorni di vita, di punte aguzze sulle mascelle, con le quali, come pugnali, si sbarazzano dei legittimi occupanti del nido.

Una credenza popolare attribuisce alla *bernacla* (n° 10), specie di oca selvatica dei paesi nordici, la nascita da un crostaceo marino che cresce saldamente attaccato al legno, sia esso il fondo di una imbarcazione o il tronco di un albero sommerso. Nel primo stadio l'oca vi rimane attaccata per il becco, finché, acquistata vita autonoma, si allontana in volo dal mare, ricoperta di penne bianche e nere: 'Il mio becco era attanagliato ed io sott'acqua, sospinta dai flutti, del tutto sommersa dalle correnti marine, e crebbi nel mare, ricoperta dalle onde, col corpo legato a un legno vagante. Ebbi piena vita quando, in veste nera, venni fuori dall'amplesso del mare, dalla stretta del legno. Alcuni dei miei ornamenti erano bianchi, allorquando l'aria, il vento, mi sollevò viva dall'onda, portandomi poi molto al di sopra del mare'. Qui, come per il cuculo, seguiamo il corso della vita dell'uccello fino al suo pieno sviluppo. Una fase di simile processo evolutivo è presentata nell'enigma n° 13 con una covata di *dieci pulcini*, appena usciti dal guscio: 'Li vidi por piede a terra, erano dieci in tutto, sei fratelli con le loro sorelle; avevano piena vita. Le pelli pendevano chiare e visibili alle pareti della casa di ciascuno di loro. Nessuno si sentiva peggio, più dolente nel cammino, sebbene essi dovessero ora, privati della loro spoglia, destati dai poteri del Signore dei cieli, strappar con la bocca la lucida erba. L'abito è rinnovato a coloro che, una volta usciti, si lasciarono dietro gli ornamenti, si avviarono a calcar la terra'<sup>1</sup>.

Oltre a descrivere con abbondanza di particolari i tratti fisici nel *tasso*, l'enigma n° 15 illustra, in un'atmosfera eroica creata dal ricco uso di composti epici, la tattica del piccolo animale per sottrarre se stesso e i figli, tutta la famiglia, alla feroce persecuzione del bassotto, suo acerrimo nemico: 'Bianco è il mio collo, la testa fulva come i fianchi. Ho il passo veloce, porto armi di guerra. Ho peli sul dorso come sulle guance. Due orecchi stanno ritti sugli occhi. Cammino in punta di piedi nella verde erba. Il mio destino è segnato, se un guerriero sanguinario mi scova dove ho la mia dimora, la tana coi miei figli e, se aspetto là con la giovane prole

<sup>1</sup> I sei fratelli e le quattro sorelle sarebbero rispettivamente le consonanti e le vocali che compongono ags. *ten ciccennu* 'dieci pulcini': cf. E. von Erhardt-Siebold, in «MLN», 65 (1950), pp. 97-100.

finché lo straniero giunge alla mia porta, è decretata la loro morte. Perciò, trepidante, debbo portar via di casa i miei piccoli, salvarli con la fuga, se mi sta alle calcagna strisciando sul ventre. Non oso star ad aspettare il persecutore nell'andito (non sarebbe affatto consigliabile), ma debbo subito con le zampe aprirmi una strada attraverso il ripido monte. Agevolmente posso salvare la vita dei miei piccoli, se mi è dato di scortare la mia famiglia, i miei cari e i parenti, per occulta via attraverso un cunicolo nella collina. Allora non ho più bisogno di temere l'attacco del micidiale cucciolo. Se l'odioso nemico mi segue nello stretto sentiero, non gli mancherà un contrattacco, giacché io, dalla cima della collina, raggiungo e colpisco violentemente con armi belliche l'abborrito avversario, che da tempo fuggivo'. Amore per la famiglia, ansia per il pericolo, odio per il nemico, sono gli affetti, in tutto simili ai sentimenti umani, che danno vita all'azione ponderata, sagace ed energica.

Con tratti contraddittori, che sembrano proporre qualche cosa di paradossale, è presentata la *tignola* (n° 47), la tarma dei libri, che mangia parole, egregi detti, senza però alcun vantaggio per la sua scienza: 'Una tarma mangiava le parole. Mi sembrò un fatto strano quando appresi il prodigio che il verme, come un ladro al buio, divorava le parole di un uomo, l'eccellente discorso e la sua stessa sede. Pur ingozzando parole, l'ospite rapace non diventava affatto più dotto'. È evidente la diretta dipendenza dalla *tinea* di Simposius (n° 16), non può sfuggire tuttavia la nuova impronta: mentre l'enigma latino si ferma a ribadire il rapporto apparentemente incongruente, già espresso nel primo verso, tra l'attività dell'animale e il suo effetto<sup>1</sup>, la rielaborazione anglosassone l'arricchisce con la presentazione dell'oggetto come qualche cosa di meraviglioso, elemento stilistico tipico dell'enigma in ambito germanico, e col rapporto comparativo (come un ladro al buio) che è alla base della *kenning*, la caratteristica figura stilistica germanica. Anche per l'enigma n° 85 *pesce e fiume* è chiara la fonte latina (Simposius, n° 12 *flumen et piscis*), ma il poeta anglosassone vi apporta un ampliamento, riuscendo a meglio quali-

<sup>1</sup> 'La lettera mi nutri, ma non so che cosa sia una lettera,  
Vissi nei libri, ma non per questo sono più studioso,  
Divorai le Muse, tuttavia finora non ho fatto progressi'.

ficare i due oggetti: 'Non è silenziosa la mia casa, né io sono loquace... Per noi due il Signore creò una via comune. Io sono più veloce di lui, più forte nella corsa, egli è più resistente. Di tanto in tanto io mi fermo, lui deve continuare a correre. Abito sempre con lui finché vivo: se ci dividiamo, mi tocca la morte'. Dal confronto dei due oggetti nell'enigma latino emerge soltanto l'antitesi rumoroso-muto; l'anglosassone estende il confronto alle capacità nella corsa e alle condizioni che la regolano e mette in evidenza la necessità, vitale per l'uno, della coabitazione. L'enigma n° 77 descrive le condizioni di vita e il destino di un altro animale acquatico, l'*ostrica*: 'Il mare mi nutrì, l'acqua mi protesse e le onde coprirono me, stretto alla terra, senza piedi. Spesso aprivo la bocca al flutto. Ora qualche uomo usa mangiare la mia carne, incurante della mia pelle, quando con la punta del coltello mi toglie di dosso la spoglia... e poi subito mi mangia cruda'. L'atteggiamento egoistico dell'uomo nei confronti dell'animale è contrapposto alla generosità degli elementi, acqua e terra, che gli elargirono nutrimento protezione e sostegno. L'intromissione dell'uomo segna il trapasso dallo stato di libertà a quello di mortificazione fatica e dolore nella vita del *bue* (n° 72): 'Ero piccolo...<sup>1</sup> mi nutrì bene: spesso attingevo a quattro cari fratelli, che, uno per volta, durante le ore del giorno, mi davano abbondantemente da bere attraverso un foro. Crebbi felicemente, finché fui adulto e abbandonai tutto ciò al bruno mandriano, andai in luoghi lontani, percorsi sentieri di confine, attraversai brughiere: legato sotto un albero, con un cerchio al collo, sopportai il travaglio del mio destino doloroso, una quantità di fatiche. Spesso il ferro mi tormentava piagandomi il fianco; io tacevo, non mi lamentai mai con nessuno uomo, anche se i colpi del pungolo mi riuscivano penosi'. Gli ultimi versi pongono in luce la proverbiale pazienza di questo animale. Con maggiore vivacità è descritto il tempo felice del *torello* (n° 38) 'Vidi una creatura di sesso maschile, avido delle gioie della gioventù; la sostentatrice della sua vita faceva scorrere a sua delizia, prorompere per vie naturali, quattro limpide fontane. Un uomo parlò e mi disse: Questa creatura, se vive, fende i colli, se crepa, lega i vivi'. L'immagine delle quattro fontane, come il contrasto

<sup>1</sup> I primi 5 versi sono tanto lacunosi, da non poter essere ricostruiti.



tra l'attività dell'animale vivo e l'uso cui è destinato dopo la morte, sono motivi molto frequenti nelle diverse collezioni di enigmi latini e trovano riscontro quasi letterale nell'enigma *De Vitulo* di Eusebius (n° 37), nel quale pertanto si è creduto di poter riconoscere la fonte, cui il poeta anglosassone stesso avrebbe fatto cenno, mettendo le parole sulla bocca di un altro. Ma si tratta di motivi troppo diffusi perché si possa tentare di ricostruirne la discendenza. Il contrasto tra vivo e morto, espresso qui in forma arguta e concisa, ritorna in anglosassone, col sapore di sadica rivalsa, nella introduzione dell'enigma n° 12, che tratta dei vari usi cui è destinata la *pelle animale* (cinghie, cinture, coppe, scarpe, otri, guanti): 'Avanzo sui piedi, fendo la terra, i verdi campi, finché ho in me spirito vitale. Se la vita mi abbandona, lego saldamente neri schiavi, talvolta anche uomini migliori' (vv. 1-4). Il rancore che l'animale cova per colui che, in vista del proprio vantaggio, è causa delle sue sofferenze, trova sfogo nel primo verso dell'enigma n° 26, che descrive la concia della pelle, come operazione preliminare per la preparazione del *libro*, dove l'uomo è apertamente dichiarato nemico: 'Un nemico mi tolse la vita, mi privò della forza vitale, poi mi bagnò, mi sommerse nell'acqua, quindi mi prese di là e mi mise al sole, dove presto perdetti i peli che avevo' (vv. 1-5 a). Un accento elegiaco risuona all'inizio della trattazione del *corneo* (n° 14), che, per la grande varietà dei suoi usi, presta all'enigma la forviante suggestione di molteplici indizi: 'Ero un guerriero armato...'

Molti elementi sono comuni agli enigmi latini, ma nella maggior parte dei casi l'anglosassone inquadra in primo piano il rapporto animale-uomo, che, con l'attribuzione all'animale di pensieri e sentimenti umani, si evolve in un rapporto tra pari, a maggior biasimo per gli abusi degli uomini.

Se negli *Enigmi* gli animali sono elevati al livello umano con evidente intendimento didattico, nel *Fisiologo* assurgono a simboli, in una sfera che sovrasta la stessa umanità.

Il fisiologo anglosassone rappresenta la prima traduzione in una lingua germanica<sup>1</sup> di quel trattato di zoologia del medioevo,

<sup>1</sup> Secondo Fr. Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Strassburg 1889, risale al IX secolo se non alla fine dell'VIII, mentre le due redazioni tedesche,

utilizzato allegoricamente in funzione dell'insegnamento religioso cristiano, ed è anche la più ridotta di fronte all'originale greco, alle diverse redazioni latine, alle molteplici versioni che questa opera ebbe in varie lingue, giacché ne elabora poeticamente soltanto tre brani, cioè quelli relativi alla *pantera*, alla *balena* e alla *pernice*, quest'ultimo soltanto in due frammenti, che ne segnano l'inizio e la fine. Poiché in qualche redazione continentale i brani relativi a questi animali si susseguono nello stesso ordine, si può supporre che essi costituiscono soltanto un frammento di una più estesa traduzione di un esemplare latino, che non è tuttavia tra quelli noti. La rilevante affinità coi due mss. di Berna, che Cahier<sup>2</sup> contraddistingue con *C* e *B*, può far pensare a una comune fonte latina, ma anche tra *C* e *B* manca l'uniformità della successione: *pantera*, *balena* e *pernice* si susseguono in quest'ordine soltanto in *B*. Altra possibilità è che il poeta abbia volutamente prescelto, a rappresentanza di ciascuna specie, un solo esemplare degli animali della terra, del mare e dell'aria<sup>3</sup>. I versi con cui si apre il primo poema hanno carattere introduttivo, pertinente soltanto all'inizio di un'opera complessa: 'Molte sono al mondo, innumerevoli le specie, di cui non possiamo con esattezza descrivere la natura, né conosciamo il numero, tanto largamente sono diffuse nel mondo le molteplici schiere di uccelli e di animali terrestri, fin dove il ruggente oceano, il flusso delle acque salse, cinge questo splendido seno' (vv. 1-8 a). Poi inizia, con una formula epica, la descrizione della pantera: 'Sentimmo parlare di una meravigliosa specie di belva, famosa tra gli uomini, che vive in terre lontane e ha dimora nelle caverne. Questa bestia ha nome pantera, come i figli degli uomini, i sapienti, indicano nei loro scritti il viandante solitario. È amico di tutti<sup>3</sup>, prodigo di bene, eccetto

entrambe basate sui *Dicta Chrysostomi de naturis bestiarum*, sono dell'XI e del XII secolo. I frammenti islandesi risalgono entrambi al 1200: cf. H. Hermannsson, *The Icelandic Physiologus*, New York 1938.

<sup>1</sup> *Mélanges d'Archéologie*, III, Paris 1853, p. 238 e sgg.

<sup>2</sup> Per la distinzione delle specie animali secondo il mezzo in cui vivono, cf. ad esempio *Salomone e Saturno* 289 b-90: *grundbuendra*, *lyftfleogendra*, *laguswenmendra*.

<sup>3</sup> Secondo l'etimologia che dà Isidoro (XII, II, 8) del nome greco della bestia.

verso il drago, al quale è sempre ostile a causa di tutto il male che è capace di fare' (vv. 8 b-18). L'ultimo brano si chiude con la parola *Finit*, che, mai usata nel Codice Exoniense, va con tutta verosimiglianza attribuita all'originale ed esclude che l'opera abbia avuto seguito in una stesura anteriore. Anche l'inizio del secondo e del terzo poema, con l'esplicita menzione di *pesce* e *uccello*, sembra accennare alla scelta di singoli animali come rappresentanti della specie: 'Ora poi, con l'aiuto della memoria, voglio cantare di una specie di pesci, parlare in forma poetica della grande balena' (vv. 1-3) e 'Sentii dire inoltre cosa meravigliosa di un certo uccello...' (vv. 1-2 a). Fissato così l'inizio e la fine dell'opera, nonché la successione dei brani, il problema rimane tuttavia aperto per la lacuna nel terzo poema: se essa dovesse essere costituita da più fogli, l'inizio e la fine di quello che consideriamo il terzo brano, potrebbero essere l'inizio e la fine di due diversi poemi, tra i quali avrebbero potuto trovar posto anche altri<sup>1</sup>. Ma Dobbie<sup>2</sup> ha buoni motivi per ritenere che soltanto un foglio sia andato perduto e che il terzo poema debba quindi aver avuto all'incirca la stessa estensione degli altri due. D'altra parte il primo brevissimo frammento non menziona il nome dell'animale, né contiene elementi descrittivi che consentano la sua identificazione: soltanto il secondo frammento, l'interpretazione dell'allegoria, svolgendosi in maniera conforme all'applicazione religiosa che si trova per la pernice in versioni latine, induce a ritenere che il terzo poema si riferisca a questo uccello. L'assunto che il fisiologo anglosassone sia completo in se stesso, pienamente giustificato dalla verosimile scelta di un singolo esemplare a rappresentanza di ciascuna specie, trova anche sostegno nel triplice oggetto dell'allegoria: se, come manuale di storia naturale, il fisiologo illustra qualità e abitudini di numerosi animali, l'interpretazione allegorica in rapporto alla dottrina cristiana presenta soltanto tre tipi: Cristo, Satana e gli uomini. Poiché si tratta di rapporti tra Cristo e Satana, più spesso tra gli uomini e Cristo o Satana, è naturale che tali tipi non appaiono mai isolati, c'è tuttavia in ogni brano una figura di

<sup>1</sup> È la tesi di E. Sokoll, *Zum angelsächsischen Physiologus*, in «XXVII Jahresbericht der Staats-Oberrealschule in Marburg (Steiermark)», 1897.

<sup>2</sup> Op. cit., pp. XI sg. e LI.

spicco, le cui qualità e i cui atteggiamenti trovano riscontro nell'animale descritto. Nel primo poema Satana (*draca, attorsceapa*) appare soltanto come il nemico della pantera e gli uomini come i beneficiari della sua munificenza, ma la pantera è Cristo: *Swa is dryhten god* (v. 55). Nel secondo poema gli uomini sono i naviganti che, lasciandosi ingannare dall'apparenza del mostro, scambiano il suo dorso per un'isola e vi sbarcano per ristorarsi (vv. 8-23) o i pesci che, allettati dal profumo che emana dalla sua bocca, si avventurano nelle sue fauci (vv. 58 b-62 a), ma il mostro, il nemico degli uomini, che usa astuzie per trarli in inganno (vv. 24-31 a e 51-53 a), la grande balena, è Satana: *Swa bið scinna beaw* (v. 31 b). Cristo (*wuldorcynning, dryhtna dryhten*) appare soltanto in opposizione a Satana, di ammonimento agli uomini. Nel terzo poema non solo manca il nome e la descrizione dell'uccello, ma l'applicazione religiosa, ridotta a soli otto versi, non contiene la menzione dell'altro termine del rapporto tipologico, chiaramente indicato nei primi due poemi: '... bella la parola che il Principe della gloria disse: In qualsiasi ora voi vi rivolgete a me con fede in cuore, e desistete dai neri diabolici peccati, io mi rivolgerò subito a voi con amore, con mitezza di cuore. D'allora voi sarete per me considerati e stimati gloriosi beati, radiosi fratelli, come miei figli' (vv. 4-11). Ad essa segue il breve ammaestramento: 'Cerchiamo perciò col massimo zelo di compiacere Dio, di odiare il peccato, di meritare la protezione e la benevolenza del Signore, finché splende per noi il giorno, sì che possiamo, nello splendore della gloria, aver stanza nell'eccellente dimora, la migliore d'ogni altra' (vv. 12-16). Per i motivi già addotti, si ritiene che si tratta della pernice, che, nelle versioni complete del fisiologo, è descritta come un uccello che cova le uova rubate ad altri uccelli<sup>3</sup>, senza trarne alcun vantaggio, giacché gli uccellini quando sono cresciuti, l'abbandonano, sentendo la voce della loro vera madre. L'interpretazione religiosa che segue paragona l'uccello al demonio che attira a sé gli uomini, i quali però, quando arrivano a capire e

<sup>3</sup> È soltanto una credenza popolare. A. S. Cook, *Elene, Phoenix and Physiologus*, London 1919, p. LXXXIX, suppone che gli attributi della pernice siano stati confusi con quelli del cuculo, ma questo uccello non prende le uova degli altri, bensì fa in modo che altri covino le sue (vedi p. 5).



sentono il richiamo dei loro veri genitori, Cristo e la Chiesa, si dirigono ad essi. Pertanto non c'è dubbio che qui la pernice è Satana. Eppure non può passare inosservato che in questo brano gli uomini hanno un posto di primo piano, sono i veri protagonisti. Mentre nei primi due poemi essi sono colpiti e adescati da sembianze gradevoli, attratti dal profumo allettante, rispondente nel primo caso alla benignità di Cristo e alla fragranza della sua grazia, nel secondo a un mero diabolico trucco per indurli in errore, qui gli uomini si trovano tra due opposte entità, ciascuna delle quali esplica a suo modo un proprio fascino. Essi sono chiamati a fare una scelta, che, implicita come ammaestramento nelle precedenti situazioni, qui fa parte della stessa interpretazione tipologica: essi prendono l'iniziativa, appena acquistata coscienza dei reali valori, salvati ormai dalle lusinghe di effimere apparenze. È probabile che la posizione di rilievo dell'uomo in questo brano sia dovuta all'influsso della fonte biblica, dove la pernice è paragonata non a Satana, bensì all'uomo che accumula beni praticando ingiustizie<sup>1</sup>. Non ci è dato conoscere come il poeta anglosassone abbia trattato l'argomento, ma i primi due poemi ci rivelano la sua tendenza a non rimanere strettamente legato al modello. La triplice figurazione, Cristo-Satana-Uomo, può essere stata presente alla sua mente e aver determinato la scelta dell'uccello nella composizione del tritico.

La parte descrittiva del primo poema è aderente alla tradizione salvo qualche particolare<sup>2</sup>, ma molto più diffusa nel raffigurare la bellezza dell'animale: 'È un animale eccezionale, meravigliosamente iridescente; come uomini santi nello spirito dicono fosse la tunica di Giuseppe, smagliante di colori di ogni gradazione, ciascuna delle quali splendeva più luminosa e straordinaria ai figli degli uomini, così il colore della bestia, per la varietà di sfumature, splende a meraviglia, più fulgido e bello, giacché ognuna di esse l'adorna di luce più prodigiosa dell'altra, più eccezionale e leggiadra, sempre più stupenda' (vv. 19-30 a). Segue la descrizione degli atteggiamenti e delle abitudini dell'animale: 'Ha una natura tutta sua, mite e discreta. È mansueto benevolo e gentile, non vuol far male a nessuno, salvo al venefico drago,

<sup>1</sup> Geremia 17, 11.

<sup>2</sup> Cf. Ebert, *Der angelsächsische Physiologus*, in «Anglia» 6 (1883), p. 242 e sg.

l'antico nemico, di cui ho già parlato. Sempre contento della quantità quando prende il cibo, cerca dopo i pasti un posto per riposare, un luogo ascoso tra gli anfratti dei monti; là il grande campione, sopraffatto dal sopore, si abbandona al sonno per la durata di tre notti. Poi, al terzo giorno, s'alza d'un tratto forte e ritemprato dal sonno. Una melodia, il più affascinante dei canti, esce dalla bocca della belva. A quella voce un profumo si leva sul posto, una deliziosa fragranza più soave e forte di tutti gli odori dei fiori, dell'erbe aromatiche, dei frutti del bosco, più squisita di tutti i balsami della terra' (vv. 31-48). Il tratto più caratteristico è l'anticipazione della interpretazione tipologica, non solo per l'ampliamento che qui troviamo del semplice accenno alla tunica di Giuseppe (soltanto in *C: varius est sicut tunica Joseph*) con l'implicito apprezzamento di uno splendore anche interiore, ma perché, tra gli esseri attratti dalla voce e dal profumo della pantera, appaiono gli uomini ancor prima degli animali: 'Allora dalle città e dalle corti e dalle sale dei palazzi numerose schiere di uomini, gente in massa, percorrono le vie della terra, squadroni di lancieri in corsa; anche gli animali seguono la sua voce e il suo profumo' (vv. 49-54). Più scialba risulta l'interpretazione allegorica, sia per questa anticipazione che ne sminuisce il contenuto e il dovuto risalto, sia perché in se stessa piuttosto artificiosa per la mancanza di immediatezza nel rapporto simbolico: 'Così il Signore Iddio è largitore di gioie, di ogni bene per tutte le altre umili creature, eccetto soltanto il drago, fonte di veleno. Questi è l'antico nemico, ch'egli relegò nell'antro dei tormenti e avvinghiò con ceppi di fuoco, ricoprì di affezioni; e al terzo giorno risuscitò dalla tomba colui che per tre giorni aveva patito la morte per noi, il signore degli angeli, il padrone delle vittorie. Fu un dolce profumo gradevole e delizioso per tutto il mondo. A questo profumo, subito si assembrarono da ogni parte, per tutta l'estensione della terra, gli uomini probi. Così disse il saggio S. Paolo: 'Molteplici sono i doviziosi beni della terra che il Padre onnipotente, unica speranza per tutte le creature in cielo e in terra, ci assegna per salvezza e grazia. Questa è la squisita fragranza' (vv. 55-74)<sup>1</sup>. Il poema non sfocia come gli altri in espliciti ammo-

<sup>1</sup> Si tratta di una libera parafrasi dalla Lettera agli Efesini (2, 7-8), fonte anche dell'*odor suavitatis* (5, 2).

nimenti: l'ammaestramento è dato indirettamente dall'esempio degli 'uomini probi' che accorrono da ogni parte alla fragranza, la grazia di Cristo risorto, e dalle parole di S. Paolo, dirette a spiegare il significato del profumo.

Più suggestivo è l'esempio della balena. La descrizione del mostro marino si articola in due parti (vv. 8-31 *a* e 49 *b*-62 *a*), rispondenti a due suoi diversi atteggiamenti. Fin dall'introduzione l'animale è nominato: *hwæl* (v. 3, che ritorna ai vv. 47 e 81), variato con *Fastitocalon* (v. 7), deformazione di *Aspedocalon* (in *B*) per gr. ἀσπίδοχελωνη, una sorta di testuggine marina, la cui immagine è certo suscitata dall'enorme dorso duro e ruvido della balena, emergente dall'acqua: 'Spesso, non volendo, lo incontrano i naviganti, terribile e crudele contro tutti gli uomini; il natante dell'oceano è chiamato Fastitocalon. Appare simile a roccia scabrosa, come se una gran massa di alghe marine, circondata da dune di sabbia, ondeggiasse sulla spiaggia' (vv. 4-10). L'illusione ottica si presenta piena di tutte le sue lusinghe, risponde al segreto desiderio della ciurma di toccar terra, di trovare un asilo sulle impervie vie del mare, di concedersi una sosta; perciò non ha luogo alcuna esitazione: 'i naviganti credono di avvistare una isola e con le gomene dell'ancora ormeggiano alla pseudoterra le navi dall'alta prora, legano le loro imbarcazioni alla riva e poi, baldi in cuore, sbarcano sull'isola; i vascelli restano assicurati al litorale, nell'amplesso delle onde. Allora i naviganti stremati, ignari del pericolo, si accampano, accendono sull'isola il fuoco, un'alta fiamma; gli uomini stanchi, desiderosi di riposo, sono lieti' (vv. 11-23). Ma presto si manifesta l'inganno: 'Quando l'astuto sornione sente che i marinai hanno preso stanza su di lui, si sono accampati godendosi il bel tempo, improvvisamente l'ospite dell'oceano s'immerge nell'onda salsa con tutte le navi, raggiunge il fondo e, travolgendoli, imprigiona navi e naviganti nell'antro della morte' (vv. 24-31 *a*). La descrizione è vivace e sentita, come sempre nella poesia anglosassone quando si tratta di scene di vita marinara: più efficace che nella fonte si staglia l'illusione dell'isola e il semplice racconto dello sbarco viene qui scandito nel susseguirsi dei vari momenti, prendendo anche in considerazione lo stato d'animo dei naviganti sbarcati, cui non fa cenno il modello. Parimenti *collenferhde* sono i guerrieri che sbarcano nella terra dei Greci sotto la guida di Elena; anch'essi

lasciano sulla riva le imbarcazioni battute dall'acqua, fissate alle ancore (vv. 246 *b*-52). Si tratta di azioni e sensazioni implicite in uno sbarco, ma dalla descrizione particolareggiata traspare il gusto d'un rito, cui è legata questa gente di mare. Ebert<sup>1</sup> ferma la sua attenzione su due particolari del poema anglosassone che non hanno riscontro nel modello latino: il paragone del dorso della bestia a una ruvida pietra, ch'egli ritiene risalga a un più antico modello latino, più vicino al testo greco, giacché a tale paragone si deve evidentemente il nome *Aspidochelone*, e l'immagine, ch'egli attribuisce alla fantasia del poeta, della massa ondeggiante sul mare, ove soltanto la sabbia che la circonda proviene dalla fonte. Ma ancor più colpisce un'altra divergenza, tanto più strana in quanto non consiste in un ampliamento, nell'aggiunta di particolari, com'è frequente nella poesia anglosassone rispetto ai modelli latini, bensì nell'omissione di un elemento realistico che costituisce un termine del nesso logico tra causa ed effetto: 'Illa vera belua, *quum senserit ardorem ignis*, subito mergit se in aqua et navem secum trahit in profundum maris'. L'omissione non può essere che intenzionale, dettata dal fine didattico religioso di mostrare l'assoluta iniquità del demonio, del quale la balena è simbolo: il poeta eliminando la causa, la sensazione dell'intenso calore, abolisce il rapporto di consequenzialità ed esclude quindi la giustificazione del gesto della bestia come naturale reazione alla scottatura, dando così maggior risalto alla sua perversità. Allo stesso intento è certo da attribuire il divario in redazioni più tarde: mentre nei modelli latini, come nel fisiologo anglosassone, il dorso della balena è paragonato ad un banco di sabbia in quanto per natura ne ha l'aspetto, in esse è la balena stessa a cospargersi di sabbia per trarre in inganno i naviganti<sup>2</sup>.

L'interpretazione allegorica segue spontanea, trova già pronti nella descrizione elementi che inducono a ravvisare nel mostro atteggiamenti diabolici: 'Tale è il modo di agire dei demoni, il costume dei diavoli, che, essendo volti con subdola arte ad accalappiare gli uomini, li incitano a scapito delle buone azioni, li indu-

<sup>1</sup> Op. cit., p. 244.

<sup>2</sup> E. Hönninger, *Der Physiologus des Philipp von Thaün und seine Quellen*, in «Anglia», 9 (1886), p. 495.



cono in errore a lor piacimento, sì che essi cercano aiuto e conforto dai nemici e finiscono per scegliere fissa dimora presso il traditore. Quando dalla sua pena eterna il perverso losco nemico si accorge che uomini, esseri dell'umana stirpe, sono stanziati nel suo dominio, con maligna insidia diventa allora assassino di coloro, ricchi e poveri, che qui, peccando, fecero la sua volontà; protetto dal suo manto di caligine, subitamente si precipita con loro nell'inferno privo di ogni bene, nella tenebrosa voragine abissale, come la grande balena che sprofonda i naviganti e le loro navi' (vv. 31 b-49 a). L'altro atteggiamento della balena sembra piuttosto ricalcato dalla pantera, in quanto sfrutta lo stesso motivo del profumo, che qui però rappresenta gli effimeri allettanti piaceri del mondo, contrapposti a quelli dello spirito che non deludono: ' Il fiero natante dell'oceano ha un'altra caratteristica ancora più strana: quando in mare lo tormenta la fame e al mostro vien voglia di cibo, allora questo piantone del mare spalanca la bocca, le ampie mandibole; dal suo interno viene un delizioso profumo, sì che le altre specie di pesci ne sono allettate e nuotando si dirigono là, donde proviene la dolce fragranza. Incauti vi entrano in frotta, finché si riempie l'immane bocca; allora subitamente egli serra le feroci fauci intorno alla preda' (vv. 49-62 a). Il poeta anglosassone, senza discriminazione, attribuisce alle altre specie di pesci la triste fine, che nel modello tocca invece soltanto ai pesci piccoli, giacché i grandi non si avvicinano al mostro; di conseguenza omette nella interpretazione tipologica la contrapposizione degli uomini fatui, che si lasciano trascinare, a quelli perfetti, vicini a Dio, che, consci delle astuzie del demonio, se ne guardano. La sua attenzione è tutta rivolta alla sconsideratezza degli uomini e a ciò che il demonio riserba loro, l'eterna prigionia nel fuoco dell'inferno, di cui non è fatta menzione nelle altre redazioni: ' Tali sono tutti gli uomini che troppo spesso trascurano di prendere in considerazione la vita in questo tempo precario, si lasciano sedurre dal dolce profumo, dai vani piaceri, sì che si rendono colpevoli verso il re della gloria. Ad essi dopo la morte il maledetto spalancherà l'inferno, a coloro che frivola-mente, contro il suggerimento dell'anima, inconsulti, soddisfecero i piaceri del corpo. Quando il perverso, provetto nel male, ha condotto nel carcere, nell'ardor della fiamma, coloro che carichi di peccati gli sono attaccati, quelli che prima, nel corso della loro

vita, diedero volentieri ascolto ai suoi insegnamenti, allora, dopo la morte, egli serra fortemente le feroci fauci, i cancelli dell'inferno: quelli che vi entrano non avranno mai via d'uscita né scampo alcuno, come non possono sfuggire alla stretta della grande balena i pesci del mare' (vv. 62 b-81). Il poema si chiude con l'ammoneimento: ' Perciò è senz'altro (meglio per noi servire') il Signore dei signori ed opporci sempre ai demoni con le parole e con le opere, perché possiamo essere in grado di contemplare il re della gloria. Cerchiamo presso di lui in questo tempo fuggevole la pace, la salvezza, sì che possiamo col diletteissimo godere osannando la gloria nella vita eterna' (vv. 82-88).

In stretto rapporto coi poemi del *Fisiologo*, sia per l'intento didattico-religioso, sia per l'utilizzazione della vita degli animali al fine di lumeggiare le verità di fede e dar risalto agli insegnamenti morali, è la *Fenice*, una rielaborazione del poema latino *De ave Phoenix*, attribuito a Lattanzio, che continua la tradizione della leggenda di origine egiziana, in cui l'uccello meraviglioso, addetto al servizio di Febo, è simbolo di un antico culto del sole: compiuti i mille anni, la fenice abbandona la sua felice patria, perennemente rigogliosa e scevra da ogni traccia di caducità, per migrare nel regno terreno ove impera la morte. In Siria, su un'alta palma, si costruisce con erbe preziose il nido, che s'infiamma all'ardore dell'etere, bruciando insieme all'uccello; ma delle sue ceneri si sviluppa una larva, dalla quale snida a nuova vita la fenice. Prima di ritornare in patria, vola in Egitto per tributare al dio sole l'offerta dei resti delle sue ossa: la circonda il tripudio di tutti gli uccelli, compiaciuti per l'opera condotta felicemente a termine. Ma alla fonte latina è estranea l'interpretazione tipologica, che costituisce l'aspetto più significativo del poema anglosassone, quello che soprattutto lo affianca alle composizioni del fisiologo. In genere viene assunto che il poeta anglosassone abbia aggiunto al racconto offertogli dalla fonte, reso con qualche variante nei primi 380 vv., una lunga meditazione (vv. 381-677) per trarne ammaestramenti cristiani. Le 'piccole varianti' che Gäbler<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Il testo è senza interruzione, ma dal senso risulta qui una lacuna.

<sup>2</sup> *Über die Autorschaft des angelsächsischen Gedichtes vom Phoenix*, in « *Anglia* », 3 (1880), pp. 488-526.

registra, sono in massima parte costituite dalla mancata menzione di divinità e riti pagani nonché dalla eliminazione di elementi non familiari al mondo anglosassone e, d'altra parte, dalla interpolazione di riferimenti cristiani o concernente aspetti caratteristici dell'ambiente in cui il poeta si aggira, cui vanno aggiunti i notevoli ampliamenti dei brani descrittivi. Emerson<sup>1</sup> cerca di precisare il rapporto con la fonte e, sottraendo aggiunte ed omissioni, giunge al risultato che soltanto 148 versi del poema anglosassone seguono l'originale, utilizzato limitatamente a un centinaio di versi. Anch'egli pone in rilievo che il poeta si studia di sostituire tutti gli elementi pagani o esotici con riferimenti cristiani o germanici ed è portato ad ampliare le descrizioni, usando il modello con molta libertà. L'inserzione di elementi cristiani viene in sostanza vagliata alla stessa stregua dell'omissione di quelli pagani, entrambe interpretate come atteggiamenti naturali di un cristiano, che ovviamente evita tutto quanto ripugna alla sua fede ed introduce invece considerazioni che la dottrina di Cristo sollecita: la stessa esigenza in sostanza che, sotto altro rapporto, induce il poeta ad eliminare ciò che è estraneo al suo ambiente e a prestare all'azione lo scenario, la maniera e il gusto del suo mondo. In realtà gli elementi aggiunti nel poema anglosassone non si limitano a soddisfare questa esigenza, rappresentano bensì l'antecedente del rapporto tipologico che il poeta intende istituire e che trova compimento nella interpretazione allegorica e nell'ammaestramento, oggetti della seconda parte del poema<sup>2</sup>.

L'uso allegorico della fenice è già nella tradizione cristiana, dove l'uccello figura come simbolo dell'immortalità<sup>3</sup> e vi ritorna col fisiologo latino<sup>4</sup> a significare la resurrezione di Cristo, immagine a cui il poeta anglosassone si riallaccia nell'ultima parte del suo poema, quasi a legittimare la variazione da lui apportata ai

<sup>1</sup> *Originality in Old English Poetry*, in «The Review of English Studies», 2 (1926), pp. 18-31.

<sup>2</sup> N. F. Blake, *Some Problems of Interpretation and Translation in the Oe. Phoenix*, in «Anglia», 80 (1962) pp. 50-62.

<sup>3</sup> Implicito in Giobbe 29, 18: 'morrò nel mio nido, rendendo numerosi i miei giorni come la palma'.

<sup>4</sup> Col riferimento evangelico: *potestatem habeo ponendi animam meam, et potestatem habeo iterum adsumendi eam* (Giov. X, 18).

tradizionali termini del rapporto tipologico: 'Sebbene dovesse sopportare lo spasimo della morte, l'amaro tormento sull'albero della croce, al terzo giorno dopo la morte, con l'aiuto del Padre, riprese vita. Così la fenice, quando giovane nel corpo, rinvigorita nelle membra, risorge dalla cenere alla vera vita, simboleggia la potenza del figlio di Dio. Come il Salvatore ci rese grazia, vita senza fine, con la sua dipartita dal corpo, così l'uccello riempie le sue ali di spezie dolci e deliziose, dei più bei frutti della terra, quando sta per andarsene' (vv. 642-54). Per la generosa mediazione di Cristo, gli uomini diventano partecipi della resurrezione alla vita eterna e la fenice, che per tradizione è simbolo di questa resurrezione, raffigura nel poema anglosassone il risveglio degli uomini a miglior vita dopo la morte e, per estensione, anche la vita dei giusti in attesa della vita eterna: 'La natura di questo uccello è molto simile a quella degli eletti seguaci di Cristo, è simbolo di come essi, con l'aiuto del Padre, serbano serena letizia nell'incerto tempo su questa terra e si acquistano poi sommo gaudio nella patria celeste' (vv. 387-92). 'Allora, in quel tempo che tutto disvela, agli uomini si manifesta bello e gioioso il simbolo di questo uccello, quando l'onnipotente ridesta tutti dalle tombe ricongiungendo le ossa, il corpo con le membra, e lo spirito vitale davanti alle ginocchia di Cristo' (vv. 508 b-14 a). E a testimonianza della veridicità delle sue parole, il poeta cita un passo di Giobbe: 'Io non disdegno nel segreto del cuore di trovar morte nel mio nido e d'intraprendere stanco e misero il lungo viaggio, coperto di fango in seno alla terra e poi, per grazia di Dio, come la fenice risorta, acquistar nuova vita, beatitudine insieme col Signore, dove schiere di santi rendono lode al loro amatissimo' (vv. 552-61 a). Le erbe profumate, con le quali la fenice costruisce il suo nido, paragonate al frutto del sacrificio di Cristo a beneficio dell'umanità nei vv. 650-54 (vedi sopra), rappresentano nel corso del poema le buone azioni con cui i cristiani si acquistano la gloria celeste: 'Con le opere di bene il soldato di Dio si costruisce là un nido contro ogni assalto, se distribuisce elemosine ai poveri, ai derelitti, e invoca l'aiuto del Signore, sfugge e smorza i vizi di

<sup>1</sup> 19, 25-26 liberamente parafrasati.



questa vita transitoria, i neri misfatti, tiene fiducioso in cuore la legge del Signore e si volge con animo puro alla preghiera e piega a terra le ginocchia, fugge ogni male, i crudeli delitti, per timor di Dio, anela a compiere moltissime opere buone; a lui il Signore, il padrone delle vittorie, il benefattore delle genti, sarà di scudo in ogni sua impresa. Queste sono le erbe aromatiche, le fronde che l'uccello selvaggio raccoglie in lungo e il largo sotto il sole nella sua dimora, dove si costruisce il nido maravigliosamente saldo contro ogni attacco' (vv. 451-69). E le buone opere fregeranno i virtuosi nel regno celeste: 'Là, dopo l'esilio, i beati saranno adorni delle loro opere, delle buone azioni: queste sono le preziose fragranti spezie con le quali il selvaggio uccello adorna il proprio nido (vv. 526-30). 'Là essi vivranno sempre rivestiti di luce, come la fenice, splendenti nella gloria, sotto l'egida del Signore. Le opere di ognuno rifulgeranno simili al sole nella gioiosa dimora sempre in pace, al cospetto dell'eterno Signore' (vv. 596-601). Le gioie del regno celeste, dove 'non esiste affanno, né dissidio né indigenza né fatica, né il tormento della fame né l'arsura della sete, né miseria né vecchiaia' (vv. 611-14 a), e il fulgore delle opere buone dei beati, sono già adombrate nella descrizione della patria della fenice con cui si apre il poema, della felice terra non a tutti accessibile, dell'eterno rigoglio del bosco nello splendore di una perenne primavera: 'Ho appreso che lontano di qui, nelle regioni orientali, c'è la terra più generosa che si conosca. Questa zona della terra è per molti uomini di non facile accesso, anzi è preclusa ai peccatori dalla potenza di Dio. Splendida è tutta la plaga, deliziosamente benedetta dai più soavi profumi della terra. Unica è quest'isola, eccellente l'artefice, magnanimo e potente, che la creò. Spesso là si apre ai beati la porta del cielo, si schiude il godimento dei canti. Maravigliosa è questa terra, gli ampi boschi verdi sotto il cielo. Né pioggia, né neve, né soffio di gelo, né ardor di fuoco, né scroscio di grandine, né caduta di brina, né vampa di sole, né eterni freddi, né aria afosa, né tempesta invernale, può recar là danno ad alcuna cosa, ma questa terra rimane prospera e incolume. La stupenda campagna è ingemmata di fiori' (vv. 1-21). 'Serena è la terra gloriosa; splende il bosco aprico, l'incantevole parco. Le foglie non cadono, le splendide gemme, ma gli alberi restano sempre verdi, come Dio comandò loro. D'inverno e d'estate il bosco è ugualmente coperto di fogliame, mai avvizzisce foglia

nell'aria, né fiamma la danneggerà mai prima che venga la fine del mondo' (vv. 33-41). 'In questa terra non c'è alcun elemento ostile, né pianto, né pena, nessun segno di dolore, né vecchiaia, né miseria né angosciosa morte, né perdita della vita, né avvento del male, né peccato, né lotta, né doloroso esilio, né sciagurata inopia, né deficienza di beni, né affanno né sonnolenza né malattia, né bufera di neve, né perturbazione atmosferica, tempesta sotto il cielo, né il rigido gelo colpisce nessuno coi suoi ghiaccioli' (vv. 50-59). 'Gli alberi sono coperti di foglie in splendido rigoglio; non vengono mai meno, beate sotto il cielo, le gemme del bosco. Non cadono appassiti al suolo i fiori, decoro del parco, ma coi rami carichi e i frutti sempre freschi sugli alberi, stanno là in ogni tempo, sulla verde distesa dei campi, i più stupendi boschi, festosamente adorni per virtù divina' (vv. 71-80).

Il ruolo di satellite del sole, che la leggenda egiziana assegna all'uccello maraviglioso, riaffiora nel poema anglosassone: 'Egli deve seguire il corso del sole ed andare incontro alla fiaccola di Dio, alla splendida gemma; osservare attentamente quando, lucendo da oriente, sorge sull'onda, scintillante di gioie, la più bella delle stelle, la prisca opera del Padre, il fulgido segno di Dio' (vv. 90-96 a). 'Forte nel volo, magnifico di piumaggio, l'uccello scruta solerte sotto il cielo, oltre i flutti, aspettando che scivoli dall'oriente sull'ampio mare la luce del sole' (vv. 99 b-103). 'Appena il sole si leva alto sulle onde salse, il fulgido uccello si parte smagliante dall'albero del bosco, vola per l'aria ad ali spiegate, gorgheggia e canta incontro al sole' (vv. 120-24). Ma, poiché qui la fenice raffigura l'uomo giusto destinato alla vita eterna, il sole, di cui l'uccello è seguace, diventa di conseguenza il simbolo di Cristo: 'Così ora, dopo la morte, per virtù del Signore, anima e corpo, leggiadramente adorni di preziosi profumi al pari dell'uccello, vanno insieme nel regno celeste, nella città della gloria, ove splendido brilla sulle schiere il vero sole' (vv. 583-88). E alla serena letizia degli uomini giusti in attesa della vita eterna prelude la gaiezza della fenice che vola incontro al sole, il suo gioioso, incomparabile canto: 'Bello è l'atteggiamento dell'uccello, festoso il suo cuore, esultante di gioia; con voce chiara modula il suo canto, il più stupendo che mai figlio d'uomo abbia udito sotto il sole da quando l'alto re, l'artefice della gloria, creò il mondo, il cielo e la terra. La musica della sua voce è più bella e soave

di qualsiasi canto, più deliziosa d'ogni armonia' (vv. 125-33)<sup>1</sup>.

Tutte le attitudini del meraviglioso uccello sono utilizzate allegoricamente e già nella parte descrittiva acquistano particolare risalto spunti significativi di motivi che risuonano poi nell'interpretazione allegorica: la stessa struttura dei poemi del *Fisiologo*, cui l'accomuna anche la tendenza alla personificazione, riscontrata già negli *Enigmi*, ma nella *Fenice* l'allegoria, molto più complessa e mirabilmente condotta, assurge al sommo livello artistico, ove ogni limite si dilegua e il simbolo stesso si trasfigura in ciò che rappresenta.

G. MANGANELLA

<sup>1</sup> Per i vv. 134-39 vedi p. 6.

#### IL « CAOS » DEL WESSOBRUNNER GEBET

Il frammento dell'antica poesia alto-tedesca, che in nove versi allitteranti canta la creazione del mondo (al brano conclusivo in prosa, una invocazione a Dio, sicuramente posteriore, è dovuta la denominazione « preghiera »), non presenta i successivi momenti dell'attività creativa come la *Genesi* veterotestamentaria, bensì pone in rilievo la virtù creativa del Dio onnipotente ed eterno, illustrando nei primi versi, mediante la negazione degli elementi essenziali del mondo visibile, il nulla precedente la creazione:

Dat gafregin ih mit firahim firiuiuizzo meista,  
dat ero ni uuas noh ufhimil,  
noh paum ... noh pereg ni uuas,  
ni ... nohheinig noh sunna ni scein,  
noh mano ni liuhta, noh der mareo seo<sup>1</sup>.

Tale forma negativa, estranea alla *Genesi* biblica, trova peraltro piena rispondenza nella descrizione del caos che ci dà la 3<sup>a</sup> strofa della *Völuspá*:

Ar var alda, þat er Ymir bygði,  
vara sandr né sær né svalar unnir;  
iqrð fannz æva né upphiminn,  
gap var ginnunga, enn gras hvergi<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Questo appresi tra gli uomini maestoso portento  
che la terra non c'era né in alto il cielo,  
né albero ... né monte c'era,  
né ... alcuno, né il sole brillava,  
né la luna splendeva, né il lucente mare.

<sup>2</sup> Era l'inizio dei tempi quando Ymir viveva:  
non c'era né sabbia né mare, né fresche onde,  
non c'era la terra, né in alto il cielo,  
c'era la voragine degli abissi, ma in nessun luogo l'erba.



La differenza formale nei confronti della *Genesis* biblica e l'affinità col canto eddico sono quindi diventati per la critica dati fondamentali, nel dibattuto problema circa l'origine cristiana o pagana della prima parte del *Wessobrunner Gebet*, a favore della provenienza pagana o, quanto meno, per attribuire alla tradizione pagana-germanica la forma in cui la poesia tedesca trasfonde il racconto biblico. Ma è bastevole la conformità ai versi della *Völuspá*, cui non è estraneo l'influsso cristiano, a corroborare l'ipotesi che i versi del *Wessobrunner Gebet* siano una emanazione del mondo pagano o che la sua forma sia di esclusivo conio germanico?

Kelle fa riferimento al verso della *Genesis* I, 2: « Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae erant super faciem abyssi; et spiritus Dei ferebatur super aquas » e Jellinek cita il *Salmo* 89, 2: « Priusquam montes fierent aut formaretur terra et orbis: a saeculo et usque in saecula tu es deus », più aderente ai versi tedeschi<sup>1</sup>. Ma Müllenhoff nega ogni attinenza coi testi biblici ai primi versi del *Wessobrunner Gebet*<sup>2</sup>, che ritiene costituiscano l'inizio di una antica poesia sassone pagana, utilizzati poi dal poeta cristiano, autore dei rimanenti versi. Steinmeyer<sup>3</sup> dissente: egli è del parere che siano cristiani anche i primi versi, ove soltanto la formula introduttiva potrebbe essere un elemento a favore dell'origine pagana, se non ricorresse frequente in composizioni poetiche anglosassoni, anche di carattere religioso cristiano. Ehrismann<sup>4</sup> cita un passo dalla *Storia dei franconi* di Gregorio di Tours, le parole di Clotilde sul Dio cristiano per indurre al battesimo il marito Clodoveo: « Ille magis coli debet, qui coelum et terram, mare et omnia quae in eis sunt, verbo ex non extantibus procreavit », che egli trova più aderenti alla descrizione del *Wessobrunner Gebet* di quelle di *Gen.* I, 2 e *Sal.* 89, 2. In esse egli ravvisa « die tradi-

<sup>1</sup> R. Heinzel, in « Z. f. die österr. Gymnasien » 43 (1892), p. 746.

<sup>2</sup> K. Müllenhoff-W. Scherer, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa*, Berlin-Zürich 1964 (ristampa della 3ª edizione del 1892). II, p. 2: « nicht auf die bibel oder wie im muspilli auf gelehrte theologen beruft sich die darstellung, sondern vielmehr auf die allgem. überlieferung und aussage der menschen ».

<sup>3</sup> Ivi, p. 8.

<sup>4</sup> G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, München 1959 (ristampa della 2ª edizione del 1932), I, pp. 140-43.

tionelle Form, in welcher die christlichen Bekehrer den Schöpfungsakt den Heiden vortrugen » e dirime così la questione circa l'origine pagana o cristiana: tale forma, secondo i canoni delle missioni anglosassoni nell'istruire sulla creazione del mondo, si riassocia con antiche rappresentazioni religiose del paganesimo germanico. La stessa tesi sostiene Brauer<sup>1</sup> affermando che nella creazione del mondo del *Wessobrunner Gebet*, come nella fine del mondo del *Muspilli*, « sind die betreffenden Gedanken in einer Art vorgebracht, die sich im Ausdruck und Inhalt der altheimischen Gewohnheit derer, für die sie bestimmt sind, anpasst » ed appoggia anche Wolff<sup>2</sup>.

Ma ciò che più da vicino interessa questa indagine è la precisazione, per la prima volta espressa, che Ehrismann fa circa la provenienza della forma negativa nella enumerazione degli elementi della creazione: « Von den Angelsachsen wird auch die Urform dieses ersten Teils stammen, oder es wird wenigstens bei den Angelsachsen der Urzustand der Welt zuerst in ähnlicher Weise (indem das uranfängliche Nichts gleichsam exegetisch bezeichnet wurde durch das Fehlen wichtigster in der Landschaft sichtbarer Dinge) besungen und dann in dieser Gestalt von da aus in Oberdeutschland bekannt worden sei ».

Generalmente riconosciuto è il tramite della poesia anglosassone, che per prima assimilò e trasfuse in versi allitteranti il verbo della nuova religione, e innegabile è lo sfondo pagano che il lessico e lo stile della poesia germanica tradizionale prestano a tali poemi. Cædmon fu il primo interprete delle nuove concezioni e, chiamato a cantare materia non appresa per lettura diretta, dovette trovarsi facilmente portato a elaborare alla maniera cui era avvezzo quanto gli era stato riferito, a immettere elementi e aspetti del suo mondo, a mancare quindi di aderenza letterale al testo. Con lui ha forse inizio quell'arricchimento della rappresentazione nei confronti dei modelli latini, caratteristico della poesia anglosassone. Nella

<sup>1</sup> *Verfasserlexikon* 2 (1936), p. 5 sg.

<sup>2</sup> L. Wolff, *Das deutsche Schrifttum bis zum Ausgang des Mittelalters*, Göttingen 1951, I, p. 81: « Altüberkommene Vorstellungen und Prägungen heidnischer Tage sind, so scheint es, in christlichem Sinn der christlichen Dichtung eingeschmolzen ».

opera di Cædmon così condotta, di cui però non ci è pervenuto che l'inno introduttivo di lode al Signore, Baesecke<sup>1</sup> ravvisa il modello del *Wessobrunner Gebet* e nella 3<sup>a</sup> strofa della *Vǫluspá* l'espressione originaria di quella maniera popolare dalla quale Cædmon prese le mosse. Ad illustrare l'attitudine dell'arte germanica a trasfigurare la parola biblica, Baesecke adduce i vv. 90-99 del *Beowulf*, dove il racconto della creazione si arricchisce di particolari estranei alla descrizione biblica, tanto da suscitare l'interrogativo: « wo sind die Worte der Vulgata geblieben, die doch unbezweifelbares Vorbild ist? » Ed oppone, come esempio di traduzione nel senso vero della parola, i vv. 112-19 della *Genesis A*, dove soltanto *Folde wæs f̄a gytta | græs ungrene*<sup>2</sup> resta « von den germanischen Urgegensätzen », che, come risulta dalla poesia babilonese sulla creazione, citata da lui stesso per metterne in risalto l'analogia coi versi tedeschi, non possono dirsi invero esclusivamente « germanisch ».

Un modello anglosassone ritiene invece de Boor<sup>3</sup> sia da presupporre per il *Wessobrunner Gebet* come per la *Vǫluspá*. Egli non ha alcun dubbio sull'origine cristiana del *Wessobrunner Gebet* e spiega il rapporto con la *Vǫluspá*, attribuendo la paternità del canto eddico a un poeta islandese dell'epoca della conversione, che avrebbe imparzialmente accolto e connesso in un'unica visione elementi religiosi pagani e cristiani: « Die Weltschöpfung, die Kosmogonie, halte ich für einen der christlichen Bestandteilen und die besondere Form, das Chaos durch Negation zu veranschaulichen, für angelsächsische Leistung ». Fissa così una origine comune per i rispondenti versi delle due poesie, sia dal punto di vista religioso, sia per l'aspetto formale. Ma può la particolare forma che caratterizza i due brani poetici essere considerata realmente esclusivo apporto della poesia anglosassone, pur tenendo conto della sua riconosciuta propensione a sviluppare con indipendenza e dovizia di immagini la materia delle fonti?

<sup>1</sup> G. Baesecke, *Der Vocabularius Sti. Galli in der angelsächsischen Mission*, Halle 1933, pp. 122-24.

<sup>2</sup> La terra non era ancora verde d'erba.

<sup>3</sup> H. de Boor-R. Newald, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, I, München 1960, p. 53.

I due paralleli biblici finora addotti, *Gen.* I, 2 e *Sal.* 89, 2, enunciano l'opposizione, tra il mondo creato che ha avuto un principio e l'eterno Dio creatore, che costituisce il contenuto concettuale del *Wessobrunner Gebet*, ma l'enumerazione degli elementi naturali non ancora formati si riduce nel primo caso agli aggettivi *inanis* e *vacua*, riferiti alla terra già creata, e nel secondo al sostantivo *montes* che anticipa il tutto, espresso con *terra et orbis*. Trovo invece nella Bibbia una descrizione della creazione, diversa nei particolari da quella narrata dalla *Genesis* I, ma ugualmente esplicita nel riportare a Dio l'origine del mondo, che presenta una più stretta affinità col *Wessobrunner Gebet*, sia per la molteplicità degli elementi naturali enumerati, sia per la forma negativa, giacché essi sono in parte considerati come non ancora esistenti. Si tratta di un brano tratto dai *Proverbi* (8, 22-29):

<sup>22</sup> Dominus possedit me in initio viarum suarum.  
Antequam quidquam faceret a principio.

<sup>23</sup> Ab aeterno ordinata sum.  
Et ex antiquis antequam terra fieret.

<sup>24</sup> Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram.  
Necdum fontes aquarum eruperant;

<sup>25</sup> Necdum montes gravi mole constiterant;  
Ante colles ego parturiebar.

<sup>26</sup> Adhuc terram non fecerat, et flumina,  
Et cardines orbis terrae.

<sup>27</sup> Quando praeparabat caelos, aderam;  
Quando certa lege et gyro vallabat abyssos;

<sup>28</sup> Quando aethera firmabat sursum,  
Et librabat fontes aquarum;

<sup>29</sup> Quando circumdabat mari terminum suum,  
Et legem ponebat aquis, ne transirent fines suos;  
Quando appendebat fundamenta terrae;

<sup>30</sup> Cum eo eram, cuncta componens ...

Parla la Sapienza, attributo essenziale di Dio: la sua anteriorità su tutte le cose create e l'intima relazione con Dio, dal quale appare distinta nella personificazione poetica, sembrano preludere al concetto di Figlio increato di Dio, Verbo e Sapienza di Dio



Padre<sup>1</sup>. Come la Parola, la Sapienza è spesso ipostatizzata creatrice dell'universo<sup>2</sup> e nell'Ecclesiastico<sup>3</sup> è identificata con lo spirito divino, quale è descritto in *Gen.* I, 2. Troviamo nelle sue parole l'affermazione degli stessi principi informativi del *Wessobrunner Gebet*: la preesistenza di Dio e l'inizio delle cose create. La preesistenza di Dio è messa in particolare rilievo e, nei vv. 23-26, contrapposta all'assenza degli elementi costitutivi del mondo; segue in forma positiva (vv. 27-29) la descrizione della creazione nel suo attuarsi, come è presumibile seguisse nel *Wessobrunner Gebet*, introdotta dalle parole *enti cot heilac* con cui la poesia s'interrompe. Oltre la terra il mare e il cielo, con la delimitazione dei rispettivi confini, sono annoverati particolari relativi a ciascun elemento: monti, colli, cardini, fundamenta, fonti, fiumi, etere. Appare evidente che *Prov.* 8, 22-29 trova nei versi della poesia tedesca più compiuta rispondenza di *Gen.* I, 2 o *Sal.* 89, 2 e, formulando con congrui mezzi la precognizione del mondo, offre materia sufficiente a destare l'immagine dell'era primordiale, dalla quale la poesia anglosassone, ricca di tutte le sue risorse, poté facilmente giungere alla raffigurazione perspicua del nulla, scandita nei toni del verso allitterante, quale ci è trasmessa nel *Wessobrunner Gebet* e nella 3<sup>a</sup> strofe della *Völuspá*. Il passo biblico serve pertanto a convalidare l'assunto dell'origine cristiana e a ridimensionare la prestazione anglosassone per quanto concerne la forma.

Vorrei infine accennare a qualche analogia che riscontro tra le due figure che hanno la parola nel brano biblico e nella poesia nordica. Il canto eddico si apre con l'invito all'ascolto, rivolto a tutti gli uomini dalla Völva, che qui assurge a essere soprannaturale, appartenente alla stirpe dei giganti, esistenti prima degli dèi e del mondo, e partecipe quindi della saggezza loro attribuita; essa parla per incarico di Odino, cui ha dato prova di conoscere

<sup>1</sup> Cf. *Giov.* I, I, in cui è appunto descritta la preesistenza del Verbo in comunione con Dio: « In principio erat Verbum. Et Verbum erat apud Deum. Et Deus erat Verbum ».

<sup>2</sup> Cf. *Prov.* 3, 19: « Dominus sapientia fundavit terram » e *Sal.* 104, 24: « Quam magnificata sunt opera tua, Domine! Omnia in sapientia fecisti ».

<sup>3</sup> 24, 5-6: Ego ex ore Altissimi prodivi... Et sicut nebula texti omnem terram.

tutti i segreti degli dèi. Anche la Sapienza invita tutti all'ascolto e si rivolge ai figli degli uomini<sup>1</sup>; sapienza personificata vanta anch'essa la preesistenza sul mondo; e, se la Völva è emissaria del padre degli dèi, la Sapienza è il Verbo stesso di Dio.

G. MANGANELLA

<sup>1</sup> *Prov.* I, 20-21 e *Prov.* 8, 1-4.

## RECENSIONI

H. Bekker-Nielsen, Th. Damsgaard Olsen, O. Widding, *Norron fortællekunst – Kapitler af den norsk-islandske middelalderlitteraturs historie*, Akademisk Forlag, København 1965, 186 pp.

In questa pregevole raccolta di articoli dedicati alla genesi e allo sviluppo della prosa norrena, sono affrontati, in organica successione, i temi più interessanti e dibattuti e si aprono nuove e seducenti prospettive. La materia è stata equamente ripartita fra i tre studiosi: H. Bekker-Nielsen si è occupato della prosa arcaica (pp. 9-26), dei letterati e della tradizione (pp. 35-41), delle saghe con argomento leggendario (pp. 118-126), nonché della tarda letteratura medievale islandese (pp. 137-143); a Ole Widding spettano i contributi riguardanti la scrittura (pp. 27-34), le saghe islandesi (pp. 72-91) e le saghe di contenuto sacro (pp. 127-136); a Thorkil Damsgaard, Oslon, infine, si debbono le osservazioni sulle saghe dei re di Norvegia (pp. 44-71) e sulla letteratura cortese (pp. 92-117).

La tendenza generale, che conferisce un'impronta originale al libro, mira a rivalutare – o a porre nella giusta luce – le opere e i manoscritti minori, che spesso sono stati trascurati dagli esegeti, quasi sempre attratti dagli scritti di maggior rilievo. Una tendenza siffatta, se contenuta entro giusti limiti, non può non essere apprezzata, in quanto rappresenta un invito a rivedere le posizioni preconcepite e a riesaminare problemi che si ritenevano definitivamente esauriti. In alcuni casi, però, è opportuno avanzare qualche riserva, tale da indurre a riflettere con maggior ponderatezza e a evitare affermazioni indubbiamente eccessive. Non so, per esempio, quanto favore sia destinata a incontrare l'idea di Th. Damsgaard Olsen, che si legge a p. 69 e che va riferita a Snorri Sturluson. La personalità di quello che è considerato il più illustre storico islandese svanisce quasi interamente: Snorri sarebbe semplicemente un tardo trascrittore di saghe aventi per protagonisti i re di Norvegia e risalenti, in forma più o meno cronachistica, ad epoche più arcaiche. Che Snorri abbia sfruttato cronache già composte in precedenza, è pacifico; ma non può essere accettata per nulla l'affermazione mirante a considerare lo storico islandese come uno dei tanti scribi, che avrebbero provveduto a giustapporre e a riordinare cronologicamente vari racconti già perfetti nel loro nucleo essenziale.

Un'altra preoccupazione costante degli autori – che determina l'acquisizione di risultati particolarmente interessanti – è rappresentata dalla ricerca delle connessioni – anche sottili e nascoste – che legano la letteratura norrena alle altre tradizioni letterarie che si andavano delineando nell'Europa medievale. Anche in questo caso si ha, però, l'impressione che qualche limite potesse



essere rispettato meglio. Sono certo finiti i tempi, in cui si considerava la letteratura nordica medievale – e soprattutto quella islandese – come un fenomeno isolato, che aveva trovato la sua miracolosa attuazione in un ambiente interamente avulso dalle correnti culturali europee. Oggi è necessario ricercare e lumeggiare i possibili rapporti che hanno offerto un valido contributo alla rigogliosa fioritura della letteratura boreale. Non va dimenticato, tuttavia, che gli artefici veri di tale fenomeno letterario sono stati i coloni norvegesi, trasferitisi in Islanda, e i loro discendenti; né si scordi che questi uomini possedevano un patrimonio spirituale, cui si sentivano particolarmente attaccati e che intendevano salvaguardare a ogni costo. Appunto la conservazione dei valori più preziosi, che la libera società islandese era cosciente di possedere, si compì mediante un'appassionata e felice attività letteraria. L'Edda, le saghe, la poesia scaldica, pur con tutte le connessioni e le correlazioni che rivelano nei confronti delle correnti letterarie del Medio Evo europeo, hanno un'impronta inconfondibilmente nordica, che le tiene nettamente distinte da qualsiasi altro fenomeno culturale. Affiora, invece, dal libro, il tentativo di presentare la prosa norrena come un aspetto particolare di una più grande letteratura europea, in cui i caratteristici valori, medievali e cristiani, avevano avuto una prevalenza assoluta. Di qui l'eccessiva importanza che si vuol attribuire alla narrativa d'ispirazione religiosa, e, di conseguenza, la sopravvalutazione – ad opera del Widding – della Mariu Saga (pp. 128–129). Tuttavia, anche per questo aspetto, i vari articoli, se sfrondati di quanto appaia eccessivo o non interamente giustificato, concorrono ad aprire nuovi spiragli alla ricerca e a proporre temi originali per la discussione.

Il lettore attento troverà una larga messe di osservazioni, che potranno essere oggetto di un'ulteriore e proficua indagine. Ci limitiamo qui a raccogliere soltanto alcuni spunti.

O. Widding (pp. 33–34) pone il problema della mancata applicazione, in parecchi manoscritti islandesi, delle regole fissate nel cosiddetto « primo trattato grammaticale »: l'osservazione potrebbe indurre a riesaminare la posizione culturale dell'ignoto autore del trattato, che fu soltanto un innovatore, intelligente ma isolato, le cui proposte non erano destinate a incontrare fortuna.

A p. 39 H. Bekker-Nielsen sostiene che tanto l'*Íslendingabók* di Ari, quanto la *Landnámabók* contengono materiale di natura epica, che fu poi utilizzato nelle saghe. Questa affermazione può valere, in parte, per la *Landnámabók*, dove vibra ancora l'ingenuo entusiasmo degli artefici della riuscita trasmigrazione in Islanda, ma non può essere riferita all'operetta di Ari, che si propone di darci un resoconto fedele degli eventi più importanti, scevro di qualsiasi concessione all'enfasi e alla retorica.

Fine la spiegazione che ci dà Th. Damsgaard Olsen, sulle mutevoli interpretazioni storiche della vita e delle opere di due sovrani norvegesi: Olao figlio di Tryggvi e Olao il Santo (pp. 51–53). Il primo avrebbe spesso soppiantato, nella leggenda e nella cronaca, il secondo. Il fenomeno, d'estremo interesse per la storia della formazione politica e religiosa della Norvegia, si sarebbe compiuto, nel secolo XIII, nella regione di Nidaros, che era stata tradizionalmente ostile a Olao il Santo. Non mi pare, però, altrettanto valido l'argomento, secondo cui la sopravvalutazione dell'opera di Olao figlio di Tryggvi sarebbe

da ascrivere anche alla tradizione storiografica islandese, in omaggio ad un sovrano cui si deve l'introduzione del Cristianesimo nell'isola. In realtà, sarebbe opportuno non dimenticare che la decisione – poco popolare – dell'alpingi islandese, che proclamava il Cristianesimo religione ufficiale, fu presa nel 1000, proprio nell'anno in cui Olao figlio di Tryggvi terminava la sua esistenza. Solo dopo un paio di secoli la nuova fede attecchì saldamente nell'isola.

A p. 87, O. Widding rilancia la proposta di confrontare l'incendio della *Njáls Saga*, in cui perisce il protagonista con la consorte, con un altro celebre incendio, che scoppiò – secondo la *Sturlunga Saga* – nel 1253, a *Flugumýrr*. Da questo confronto potrebbe enuclearsi un episodio, in cui – nell'ambito delle saghe islandesi – un autore (o trascrittore) avrebbe volutamente trasposto nel tempo, e romanizzato, un evento che aveva suscitato una particolare impressione.

Ancora: l'interpretazione che, della *hird*, ci offre Th. Damsgaard Olsen (p. 96), potrebbe essere oggetto di fruttuose discussioni, in quanto si scorge in essa una specie di « ceto ideale », i cui membri, con le loro azioni, avrebbero fornito più di un modello ad episodi della letteratura cortese del Medio Evo nordico.

Chiude il volume un'esauriente bibliografia ragionata, che va da p. 145 a p. 172, e che fornisce l'indispensabile complemento alle idee contenute negli articoli. Noto soltanto – là, dove si parla, p. 149, delle opere di diritto – la mancata citazione dei lavori di Kn. Robberstad, che è, attualmente, il più geniale interprete delle antiche consuetudini giuridiche norrene.

MARCO SCOVAZZI

H. Mettke, *Mittelhochdeutsche Grammatik – Laut- und Formenlehre*, M. Niemeyer Verlag, Halle a.S. 1964, 238 pp.

I due scopi che l'autore ha dichiarati nel Vorwort: offrire un manuale del mittelhochdeutsch, e apprestare un'introduzione essenziale alla storia della lingua tedesca, possono dirsi pienamente conseguiti. Il Mettke possiede una non comune capacità espositiva e un ancor più lodevole equilibrio: i vari capitoli del libro si presentano come parti essenziali di un tutto organicamente sistemato. Solo, qua e là, affiora la tendenza ad uno schematismo eccessivo, che, se anche ispirato al desiderio di render chiari al lettore alcuni fenomeni, finisce col dare un'interpretazione imprecisa della loro genesi e del loro sviluppo. La classificazione delle lingue germaniche, per esempio (p. 13), risente ancora della superatissima teoria dell'albero genealogico, e ci è dato leggere che i dialetti germano-orientali appartengono al gruppo nord-germanisch: si specifica per di più, che, oltre al gotico, anche le parlate dei Burgundi, dei Vandali e dei Rugii risalivano, in definitiva, al gruppo linguistico della Scandinavia. Ma, a parte il fatto che dei dialetti burgundi, vandali e rugii abbiamo scarsissime testimonianze, non è più il caso di sostenere l'esistenza di un germanico settentrionale, che avrebbe assorbito nel proprio ambito anche il germanico orientale. Al massimo possiamo individuare le varie isoglosse, che hanno avuto diffusione nelle due aree linguistiche, non dimenticando mai che esse isoglosse possono essersi originate anche quando i Goti e le altre tribù orientali si erano

già allontanate di molto dalle loro Urheimaten e avevano trovato sede nella Polonia o nella Crimea. I contatti fra i Germani rimasti nella Scandinavia e quelli migrati verso l'Europa orientale debbono essere stati più attivi e intensi di quanto si creda comunemente.

Tenuto il debito conto di questa tendenza – che non è mai ispirata da un dogmatismo riprovevole, ma che corrisponde allo sforzo d'inquadrare in schemi pratici concetti e fenomeni che, per natura, si sottraggono a una classificazione rigorosa –, fa piacere riaffermare che il manuale del Mettke rappresenta un utilissimo incentivo allo studio e al lavoro per quanti abbiano interesse alla lingua tedesca dell'età di mezzo. Qui di seguito esporrò alcune mie riserve e alcuni dubbi, che si riferiscono unicamente a questioni particolari.

A p. 33 il Mettke distingue fra un Umlaut primario, che esplicò la sua efficacia in epoca althochdeutsch e che riguardò esclusivamente la vocale *a*, e un Umlaut secondario, che ebbe vigore soltanto nella fase mittelhochdeutsch e che interessò, come è noto, diversi suoni vocalici. Ritengo che questa distinzione, di cui l'autore si avvale in diverse occasioni, sia pericolosa e inutile, in quanto il fenomeno della metaforia è uno solo.

A p. 51 si dice che in germanico il raddoppiamento era la caratteristica del perfetto, che andò poi perdendosi nei vari dialetti. L'affermazione è troppo generica e non documentata storicamente. Noi sappiamo solo che il raddoppiamento era in uso nella lingua gotica; gli altri dialetti ci offrono scarsissime testimonianze. Può essere benissimo che il fenomeno morfologico, affermatosi in gotico, abbia avuto una diffusione molto limitata, per non dire nulla, nelle altre aree germaniche.

A p. 56 mi pare che si usi erroneamente il termine « Brechung », in quanto lo si riferisce a fenomeni che andrebbero indicati col termine, del tutto opposto, di ampliamento. Sono appunto i casi in cui *i* > *e*, ed *u* > *o*, qualora nella sillaba seguente siano presenti suoni di *a*, *e*, *o*.

A p. 59 riappare l'antiquata teoria che vuole spiegare il fenomeno della metaforia come effetto di un atto anticipatorio di pronuncia: gli organi vocali si disporrebbero già a pronunciare il suono della sillaba seguente, e una vocale scura, come l'*a*, verrebbe « anticipata » ad *e* per effetto dell'*i* della sillaba seguente. Molto preferibile la teoria che indica, come causa della metaforia, un'azione della vocale palatale sulla consonante precedente, che, a sua volta, intacca la vocale scura che le sta innanzi.

A p. 117 mi lascia perplesso l'etimo proposto per il vocabolo *hagestolz*: il Mettke lo intende come un « Besitzer eines kleinen, eingefriedeten Grundstücks »; ma, in realtà, *hac* dice « la siepe », « il recinto », e *stolz* è « il guerriero ». Interpreterei il termine come « il guerriero che combatte entro il recinto », e ci si avvicinerrebbe di più alla figura di questo combattente, che affrontava di frequente in duello gli avversari entro un recinto, che, secondo le consuetudini germaniche, era stato delimitato da siepi.

A p. 169 non mi convince l'etimo di *hundert*, che è scomposto dal Mettke in *hund* < \**km̃to* < \**d(e)km̃to* (= « decina di dieci ») + *ert* (connesso con il verbo *raþjan* « contare »). Così, alla stessa pagina, non è esatto dire che *túsent* (< *þús-hund*, secondo il Mettke) è il « Grosshundert ». Con quest'ultimo termine s'indicava, invece, il « centoventi ».

A p. 205 era inutile presentare una quarta classe di verbi deboli, con sillaba caratteristica *-nan*, per dire poi che essi verbi sono usati solo in gotico: si tratta di formazioni estranee al tedesco antico e, quindi, non dovevano essere incluse fra i paradigmi di una grammatica mittelhochdeutsch.

A p. 206 compare ancora la teoria che ravvisa nei perfetti deboli germanici dei composti con preteriti del verbo che in tedesco è *tun* « fare »: credo che la teoria sia abbondantemente superata.

Alle pagine 220–221 *sint*, « essi sono », è spiegato correttamente come forma di grado zero dalla radice \**es-*; ma, nel dare i presumibili passaggi, non documentati, il Mettke giunge, inesplicabilmente, al grado normale: *sint* < \**s-ent* < \**es-enti*.

Ancora, a p. 221, la spiegazione di due forme del verbo « essere » (*bin* e *bist*) mi lascia allibito: il Mettke vi scorge una fusione delle due radici \**bhu* ed \**es-*; la prima fornirebbe la consonante iniziale *b*, la seconda la vocale *i*: poi vi si sarebbero apposte le desinenze. La spiegazione è quanto mai macchinosa e inverosimile; ma il Mettke ha addirittura l'ardire di sostenere l'inversione dei due termini del composto e di affermare: « ahd. *bin*: \**es-mi* > \**izmi* > \**inmi* > *im* + *b* (*im* = got. « ich bin ») = *bim* ». E per la seconda persona, *bist*, si arriva a dire: « ahd. *bist*: \**es-si* > \**is-si* > \**is* + *b*; *t* ist wohl in Analogie zu den Prät.-Präs. zu erklären ». Ma non so quanti glottologi accetteranno per buone simili ricostruzioni.

Detto tutto questo, occorre porre in giusta luce i pregi del manuale, che non esita a ricorrere a ripetizioni, a esemplificazioni minuziosissime e a consigli vari, pur di riuscire chiaro ed utile a coloro che si accostano per la prima volta al mittelhochdeutsch. Per quello che si riferisce agli esempi e ai paradigmi morfologici, è lecito affermare che il Mettke offre un materiale più abbondante di quello che ci dà la classica grammatica del Paul. I consigli hanno un valore eminentemente pratico: come quello (p. 184), che invita a prestare una particolare attenzione alle forme metafonizzate di seconda persona singolare del preterito indicativo dei verbi forti; troppo spesso i traduttori le scambiano per forme di congiuntivo.

Credo che, sull'esempio di questo e di altri lavori che si pubblicano all'estero, sia ormai tempo di offrire anche agli studenti delle Università italiane dei manuali, semplici e precisi, che esponano la fonetica e la morfologia dei vari dialetti germanici.

MARCO SCOVAZZI

Wild Friedrich, *Salomon und Saturn*. In *Strabreimen aus dem Altenglischen übersetzt, mit Einleitung, dem altenglischen Text von Robert J. Manner und Anmerkungen*, in « Sitzungberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse », Bd. 243/2, Wien 1964.

Il volumetto ci offre la prima traduzione integrale in tedesco moderno dei due poemi anglosassoni che, accanto a frammenti in prosa, ci tramandano i dialoghi di Salomone e Saturno, giacché l'unica precedente (K. W. Bouterwek,



*Caedmon's des Angelsachsen biblische Dichtungen*, I, Gütersloh 1854, pp. LXVIII-LXIX) si limita a rendere in prosa tedesca i vv. 416-96. Nonostante i numerosi studi diretti a integrare, emendare e interpretare il testo, non sempre chiaramente leggibile e spesso astruso (tra i quali meritano particolare menzione A. V. Vincenti, *Die angelsächsischen Dialoge von Salomon und Saturn*, Leipzig 1904 e R. J. Menner, *The Poetical Dialogues of Salomon and Saturn*, New York 1941), pur avendo presenti le traduzioni in inglese (integrale: J. M. Kemble, *The Dialoge of Salomon and Saturn*, London 1948; vv. 1-6 e 305-13: J. J. Conybeare, *Illustrations of Anglo-Saxon Poetry*, London 1826, pp. LXXXII-LXXXIV), oltre un secolo è trascorso dagli ultimi tentativi diretti a rendere in una lingua moderna queste composizioni poetiche, che indubbiamente presentano difficoltà notevoli, sia per il frasario spesso enigmatico, sia per la materia piuttosto complessa e intricata: nella prima (vv. 1-169) Salomone cerca di spiegare a Saturno, ansioso di conoscere la verità, le straordinarie virtù del Pater Noster, la sua potenza a trionfare in ogni caso sui demoni, illustrandolo con la fantastica personificazione dei segni runici rispondenti alle lettere alfabetiche che occorrono per comporlo, ciascuno dei quali, in un'atmosfera eroica, dispone di mezzi atti ad annientare il nemico; la seconda si svolge in forma di dialogo vero e proprio su complicate questioni di carattere filosofico e teologico, che Saturno propone sotto forma di enigmi e alle quali Salomone dà esauriente risposta, e si conclude col trionfo della saggezza cristiana, rappresentata da Salomone, su quella pagana, tuttavia con piena soddisfazione di Saturno per aver finalmente trovato la soluzione ai gravi quesiti che lo hanno spinto, in affannosa ricerca, attraverso i più lontani paesi.

Il traduttore dimostra perfetta padronanza del difficile testo, accoppiando a una spiccata sensibilità nel coglierne il significato, non di rado recondito, la maestria nel renderlo nella sua lingua in versi allitteranti. I limiti che tale forma metrica trova in una lingua moderna (anche se si tratta del tedesco, che pur conserva in ampia misura quella peculiarità che ne favorirono la piena accoglienza nell'antica poesia germanica) e, di conseguenza pone alla conformità della traduzione all'originale, sono quelli che l'A. stesso denuncia e giustifica nella sua introduzione (p. 9): « Aus metrischen Gründen mussten aber gelegentlich Halbverse ausgetauscht werden. Identität der Verstypen im Deutschen und Altenglischen konnte nicht angestrebt werden, Doppelalliterationen mussten oft geopfert werden; es war beabsichtigt, die Gesetze der altenglischen Stabreimtechnik mit den Mitteln der deutschen Sprache einzuhalten, ohne dabei dieser Gewalt anzutun ». La piena validità della giustificazione è evidente; appare quindi chiaro che non sarebbe stato possibile far di meglio, e l'unica alternativa, una traduzione in prosa, anche se eventualmente più precisa in qualche isolato particolare, non avrebbe conservato neanche un'eco della forma poetica originaria, che il traduttore, nonostante i mezzi inadeguati che il tedesco gli presta, riesce a far risonare. Pur dovendo spesso rinunciare alla doppia allitterazione (se ne avverte la mancanza specie davanti a forte interpunzione, ove per lo più potenza il sapore gnomico dell'asserzione) e con essa a formule che non trovano riscontro nella sua lingua e pur risultano in larga misura determinanti per la scelta del tipo di verso, egli si rivela padrone della tecnica della poesia allitterativa e impegnato a restare il più possibile fedele al testo anche nell'uso

dei mezzi metrici e stilistici: conserva, ove ricorrono, i versi ridondanti, salva quasi sempre il parallelismo, è attento a mantenere aderenti all'originale i costrutti sintattici: solo raramente nessi costituiti dall'accoppiamento di due sostantivi sono sostituiti da aggettivo + sostantivo (vv. 116, 163, 165, 213, 266, 440, 455, 468) e, salvo sporadiche eccezioni (vv. 23, 61, 154), è conservata la prevalente struttura nominale.

Il testo anglosassone a fronte è costituito dal ms. A (tranne per i vv. 1-29 e 67, illeggibili e perciò presi dal ms. B) nella edizione di R. J. Menner (op. cit.), che il traduttore riproduce, omettendo soltanto di segnare la lunghezza delle vocali (evidenti errori di stampa sono *dryhtcipes* per *dryhtscipes* al v. 379 e *adringan* per *adringan* al v. 495 e certo anche *dæm per dam* al v. 54 e *heortan* per *heartan* al v. 104, a meno che non si tratti di tacite emendazioni alla lezione di Menner). Tuttavia nella traduzione l'A. integra il v. 193, mancante del primo emistichio, e per il v. 56 ha presente la forma più corretta del ms. B (*scyldum* in luogo di *scyldigum* del ms. A). Inoltre al v. 446, pur conservando inalterato (*to)r(nes)* del testo di Menner, traduce *Zeugen*, optando evidentemente per la congettura *teames* ed esplicando così, in forma indiretta e tacita, una critica testuale.

Al v. 78 traduce *deafra duru* del testo con *Der Tauben Zuflucht*, osservando però in nota: « man würde vielleicht eher 'eare', 'Ohr', nicht 'Tor', erwarten; aber die drei aufeinanderfolgenden Verse haben in beiden Mss. Doppelalliteration im ersten Halbvers, und Reimbindung zwischen dem ersten und zweiten Halbvers erscheint in V. 79, 80, 83 ». È innegabile che *deafra duru* 'porta dei sordi' sorprende, e la struttura dell'emistichio seguente, *dumbra tunge* 'lingua dei muti', suggerisce immediatamente la sostituzione di *duru* con *eare* 'orecchio dei sordi'. Ma i motivi addotti nella nota non ci consentono di dubitare del testo, peraltro chiaro in entrambi i mss.; è difficile, d'altra parte, poter ritenere che il poeta anglosassone, soltanto per istituire una doppia allitterazione nel primo emistichio, sia ricorso a una parola inadeguata ad esprimere con immediatezza il concetto voluto. Si è pertanto indotti a credere che la scelta della parola debba essere stata determinata da motivo di diversa natura e sollecitati a cercare di scoprire come il poeta possa essere pervenuto alla espressione *deafra duru*. Come già detto, in analogia all'emistichio seguente, *dumbra tunge* 'lingua dei muti', siamo subito portati a pensare a 'orecchio dei sordi', ma se abbiamo presente l'emistichio precedente, *leoht wincendra* 'luce dei ciechi', cioè 'vista dei ciechi', l'analogia con pari immediatezza ci suggerisce 'udito dei sordi', cioè la sostituzione di 'porta' con 'udito' invece che con 'orecchio'. Poiché i vv. 73-83 presentano una sequenza di espressioni encomiastiche simili a quelle delle litanie e di cui è ricca tutta la letteratura innica, è possibile che tale attribuzione, 'udito dei sordi', si trovi, anche se non mi è venuta sott'occhio, in qualche litania latina, riferita a Cristo, alla Vergine o a un santo. Ora, a parte la regolare evoluzione di lat. volg. *au* > *a*, per dissimilazione, davanti ad *u*, *o* della sillaba seguente, confermata dalle derivazioni romanze, s'incontra nel tardo latino *a* per *au* anche davanti alle altre vocali, sia pure come mera manifestazione grafica, senza alcuna incidenza sulla pronuncia (Cf. A. Carnoy, *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions*, Bruxelles 1906, pp. 92-95). In conseguenza è verosimile una grafia *aditus*

per *auditus* 'udito', che potrebbe aver dato luogo all'equivoco: *aditus* sarebbe stato inteso non come risultato di un ambiguo espediente grafico per *auditus*, bensì nel suo significato di 'adito, ingresso, entrata, accesso', quindi *duru*. Si tratta, s'intende, di una semplice ipotesi, generata dal bisogno di trovare una spiegazione per l'inusitata espressione, ma che offre l'innegabile garanzia della verosimiglianza.

Sia per l'intelligenza del testo, sia per la perizia nell'uso di adeguati mezzi di espressione, con questa traduzione l'A. si rende squisito interprete dei due poemetti anglosassoni presso i lettori di lingua tedesca, acquistandosi così il merito di favorirne l'accessibilità a un pubblico molto più folto.

G. MANGANELLA

D. B. Green and E. G. Wilson, *Keats, Shelley, Byron, Hunt and Their Circles. A Bibliography: July, 1, 1950-June 30, 1962*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1964, vii + 323 pp.

*Keats, Shelley, Byron, Hunt and Their Circles* è una raccolta o meglio una ristampa di dodici bibliografie annuali pubblicate dal 1950 al 1962 sul *Keats-Shelley Journal* rivista della Keats-Shelley Association of America. Curatori del volume sono D. B. Green e E. G. Wilson i quali insieme a C. Y. Young e C. R. Woodring sono anche i compilatori delle varie bibliografie.

Ecco un altro utile repertorio bibliografico che si aggiunge a quelli già esistenti sul periodo romantico. Questo volume costituisce infatti - per gli argomenti trattati - un valido aggiornamento della C.B.E.L. in quanto si interessa dei lavori editi dopo il 1951, anno in cui fu pubblicato il supplemento della *Cambridge Bibliography*.

Nei confronti della celebre bibliografia curata dal Raysor (*The English Romantic Poets*) è un mezzo di consultazione più completo e dettagliato ma nello stesso tempo non altrettanto valido come strumento orientativo data la mancanza di presentazione e giudizio delle voci incluse che sono numerosissime e, naturalmente, di varia importanza e utilità. L'enorme quantità della produzione critica fa oggi preferire insomma opere selettive e ragionate a repertori come questo che se hanno il pregio della completezza sono prive di quello, forse maggiore, della discriminazione.

Poco rilevanti, a nostro avviso, sono le differenze rispetto alla bibliografia sul movimento romantico pubblicata dal 1937 al 1949 su *A Journal of English Literary History* e dal 1950 ai nostri giorni sulla *Philological Quarterly* (nel numero di aprile fino al 1961, ed ora nel numero di ottobre). Il materiale elencato dal Green e dal Wilson è alquanto più ricco ma le aggiunte non sono particolarmente significative; solo una maggiore sistematicità avrebbe giustificato la compilazione di una bibliografia che copre parzialmente la medesima area del celebre repertorio annuale pubblicato dalla *Philological Quarterly*. La bibliografia del Green e Wilson, pur essendo in volume, conserva tutti i caratteri e i difetti di bibliografia annuale e quindi la consultazione risulta piut-

tosto scomoda. In effetti si tratta d'una riproduzione fotostatica delle pagine bibliografiche del *Keats-Shelley Journal* senza nessun ritocco, tanto che le colonne di stampa s'interrompono sgraziatamente con sgradevoli spaziature bianche, ripetendo l'impaginazione della rivista. È insomma una pubblicazione alquanto trascurata e affrettata anche se il volume è completato da un indice analitico che agevola la ricerca ma riesce a sopperire solo in parte ai difetti di organicità e di sistematicità di questo repertorio.

Ogni elenco bibliografico annuale è diviso, dal primo al quinto volume, in cinque sezioni: General, Byron, Hunt, Keats, Shelley; dal sesto volume in poi i compilatori ne hanno aggiunta un'altra dedicata ai «phonograph recordings», sezione indicativa perché rispecchia l'interesse perdurante per la poesia romantica anche al livello divulgativo. Da quanto detto è chiaro che, pur essendo registrati tutti i libri, gli articoli e le recensioni apparsi nel periodo, manca una sezione dedicata specificamente a quei personaggi che, in un modo o nell'altro, ebbero rapporti con i poeti trattati, personaggi che dovrebbero costituire le «cerchie» menzionate nel titolo.

In complesso, nonostante le limitazioni indicate, l'opera può essere utilmente consultata da quanti sanno già orientarsi fra il materiale dedicato a questi poeti romantici.

NELLA MORACE

*Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts 1963 und 1964*. Herausgegeben von Detlev Lüders, Tübingen 1963 und 1964.

Der Zwist in der deutschen Germanistik zwischen einer als positivistisch geschmähten Literaturhistorie und einer des Leichtsinns gezeichneten immanenten Interpretation flaut ab, und offenbar besinnt man sich in der Folge wieder mehr auf ein altehrwürdiges philologisches Prinzip, das sich in seiner Sachlichkeit allen Vorwürfen entzieht und gleichwohl häufig die Neugier des ästhetisch interessierten Interpreten befriedigt: die Quellenforschung als Methode.

Das *Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts* will Zentrum gerade solcher Bemühungen werden. Im ersten Band der neuen Reihe (1962) kündigte Detlev Lüders diese Tendenz an, und beinahe alle Beiträge auch der Bände 1963 und 1964 (im folgenden zitiert als II und III) setzen sie fort. «Die Philologie ist aus ihrer Zurückdrängung in die Funktion einer blossen Hilfswissenschaft befreit worden» (III, 414), schreibt Adalbert Elschenbroich in *Archivwissenschaft und Literaturgeschichte*. In anderen Aufsätzen findet sich ebenso das Motiv kritischer Rechenschaft, sei es, dass vor «gar zu abstrakten Deutungen» gewarnt wird (Redslob, II, 1), sei es, dass man sich wie Adolf Beck mit gutem Grund zum Positivismus bekennt (cf. II, 536), denn schliesslich ist «Aufdeckung der Lektüre als Anstoss und Denkipuls» eines Autors (Mähl, II, 208) eine so 'zarte Empirie', dass sie kaum einer Rechtfertigung bedarf.

Wenn aber «vom eigenen Herzen zu sehr gegangen der Gesang», wie in Hölderlins Hymne «Der Einzige», wenn der Dichter tastend, verwerfend und wieder mit neuen Versuchen sich um das rechte Bild eines Göttlichen



müht, dann hilft wohl allein die genaue, Strukturen entziffernde Sorgfalt, die Detlev Lüders den viel besprochenen Versen angedeihen lässt. Mag die Ermittlung derjenigen Gestalt des Gedichtes, die der «intendierten Vollendung... am nächsten steht» (II, 118 Anm. 12), später von anderen Interpreten vielleicht bezweifelt werden: es überzeugt in jedem Falle, dass das Göttliche nach Hölderlins lyrischer Vorstellung in verschiedenen Graden, eben als im Titel genannte *unterschiedene Einheit*, erscheint. In Christus wird der vornehmsten Inkarnation des Göttlichen gehuldigt, doch andere, 'heidnische' Manifestationen des Einen sind deswegen nicht weniger verehrungswürdig. Auch die scheinbaren Antinomien von Himmel und Erde, von Griechenland und Hesperien, sind in ihrer Entwicklung und Verbindung durch eine ontische Ganzheit a priori «begründet», wie Lüders im folgenden Jahrbuch zeigt. In der Konsequenz bestimmt Hölderlin Dichtung als ontologisches «Echo» (cf. III, 119). Diese Metaphysik der Welt und der Poesie – in gewissem Sinne auch sie eine unterschiedene Einheit – macht Lüders zugleich als Methode der produktiven Phantasie Hölderlins, als eine Anschauungsform also, einsichtig.

Gerhard Schulz' Beitrag über *Die Poetik des Romans bei Novalis* läuft auf die genau entgegengesetzte Pointe einer transzendentalen Poesie hinaus. Der Dichter – und das heisst ja bei Novalis fast ausschliesslich der Romandichter – schafft zwischen den empirischen Phänomenen Beziehungen, die zur Synthese aller Dinge führen sollen. Zu solcher Vollkommenheit des Romans erweist sich alles Erschaffene als eine Variation und verhält sich dazu wie etwa das Endliche zum Unendlichen. Roman als die Poesie überhaupt soll endlich noch als Muster des Daseins dienen. Mit solchen Reflexionen strebte Novalis «auf eine Grenze» zu, «über die die Kunst nicht hinaus kann» (III, 156). Die theoretische Ausschweifung dieses Dichters und der romantischen Zeit in Deutschland kann nur beurteilt werden, wenn man die Kategorien ihres Denkens am Massstab des Möglichen misst. Solche Distanz ist bei Schulz gewahrt.

Hans Joachim Mähls Arbeit *Novalis und Plotin* im Jahr zuvor und mit über hundert Seiten fast ein Buch, entstand im Zusammenhang mit einer neuen Ausgabe des «Allgemeinen Brouillon» und bewährt sich als Vorbild der erwähnten Empirie, denn ohne die Erforschung der Lektüre war die Anlage, innere Chronologie und das Ziel dieser scheinbar konfuse Notizen gar nicht einzuschätzen. Plotins Gedanken erreichten Novalis auf dem Umweg des Marburger Philosophen Dieterich Tiedemann und seinem «Geist der spekulativen Philologie» (1791–97). Während einerseits mancher viel zitierte romantische 'Einfall' sich als Exzerpt erweist, zeichnet sich andererseits die eigentliche Leistung Hardenbergs ab: trotz Tiedemanns erkenntniskritischer Umwertung der Griechen begreift er das wahre Verhältnis von Sein und Denken und bringt in romantischer Sicht folgerichtig Plotin mit Fichte in Zusammenhang.

Adolf Beck berichtet über *Unbekannte Quellen für «Dantons Tod» von Büchner*. Ausser Thiers, Mignet und anderen Berichten hat Büchner auch die Enthüllungen eines Vilate und den «Vieux Cordeliers» des Camille Desmoulins teils zitiert, teils freier adaptiert. Beck ermuntert mit guten Gründen, die Forschung solle sich mit diesen Funden nicht zufrieden geben. Mit weiteren Übernahmen ist zu rechnen. Und gerade der genaue Vergleich mit dem Revolutionsschrifttum zeigt, dass Büchner «ideologische, fast mythische Bestände

des Revolutionsgeistes», eine «naturbegründete Revolutions-Ideologie» (II, 514) als wesentliches Selbstverständnis dieser und vielleicht aller Geschichte schildert und dramatisch ad absurdum führt.

Goethe hat dank seines eidetischen Genies häufiger als andere Dichter Bildeindrücke poetisch verwendet. Edwin Redslob sammelt *Anschauungserlebnisse der Jugendzeit in Goethes Dichtung*. Zugleich aber rührt seine Argumentation an allgemeine Voraussetzungen der dichterischen Phantasie: schliesslich ist alles in der Dichtung aus irgendwelchen Steinbrüchen der Erfahrung gebrochen, und nur wo der Autor zitiert, also auf den ursprünglichen Zusammenhang des Zitierten zurückverweist, dient die Kenntnis der Quelle der Interpretation. Reizvoll ist es freilich immer zu erfahren, dass die berühmte Metapher von der «Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit» von einem Titeltupfer zu Lafontaines Fabeln stammt und die Mater Dolorosa in Gretchens Gebet wahrscheinlich von einer Frankfurter Kreuzigungsgruppe Hans Backoffens geprägt ist.

*Neues zur Biographie Johann Georg Schlossers* teilt Hermann Bräuning-Oktavio mit. Der Schwager Goethes war später in Emmendingen ein verlässlicher Freund der Stürmer und Dränger. Wie mühevoll ihm aber der Weg in den Jahren 1768 bis 1773 war, der ihn von schmerzlich verwundenem Scheitern eigener dichterischer Versuche über die Niederlage im Streit mit der Frankfurter Geistlichkeit zu praktischem Wirken und selbstloser Hilfsbreitschaft brachte, lässt sich an diesen Zeugnissen und ihrer treffenden Darstellung ermesen.

Der Reichtum an Manuskripten und Briefen in den beiden Jahrbüchern, die zum ersten Mal oder verbessert erscheinen, und die durchweg vorzüglichen Kommentare können hier nur kurz erwähnt werden. Bettinas Briefe an den jungen Döring, der Figur in einem komplizierten «Herzensroman» wird (II), und die Entwürfe zu ihrem Bericht über die Begegnung mit Goethe, den sie zu einer Gottheit stilisiert (III), werden von Werner Vordtriede fein erläutert. Max Preitz redigiert geschickt den literarisch und erotisch hochgespannten Briefwechsel zwischen Karoline von Günderrode und Friedrich Karl von Savigny und seiner Frau, geborene von Brentano (III). Adolf Beck bringt zwei Briefe des kranken Hölderlin an seine Schwester (II) und einen Brief Christoph Theodor Schwabs, des ersten Hölderlin-Editors, der kaltsinnig über die Bettina der Jahre 1849–50 berichtet. Herbert R. Liedke analysiert zwei nie veröffentlichte politische Rezensionen Achim von Arnims (II) und sehr ausführlich ein vorbereitendes Fragment zur «Gräfin Dolores» (III), während Karl S. Guthke mit neuen Gründen das Lustspiel «Myrsa Polagi» J. M. R. Lenz zuschreibt (III); Briefe aus Klopstocks Umwelt schliesslich publiziert Detlev W. Schumann (III), und Birgit Witte-Heinemann Briefe Zacharias Werners (II).

PETER PFAFF

Friedenthal Richard, *Goethe – Sein Leben und seine Zeit*, München 1963.

Wie schon der Titel dieses Buches ankündigt, führt der Autor den Leser auf eine Leitlinie der Goethe-Betrachtung, wie sie in der gesamten Goethe-Literatur bis heute gefehlt hat, ist doch das Leben Goethes «in einigermassen

ausführlicher und wissenschaftlicher Form», wie Friedenthal richtig bemerkt, bis heute noch nicht dargestellt worden. In der Tat liefert das bisherige Goethe-Schrifttum keine dem Forschungsstand unserer Tage entsprechende Darstellung, ganz zu schweigen von einer umfassenden wissenschaftlichen Arbeit, die Goethes Leben und seine Zeit in einen engen Zusammenhang stellt; so ist die Zahl der «Leben und Werk – Darstellungen» oder der inneren Biographien Legion, die Reihenfolge der Werke aber, die äusseres und inneres Leben Goethes u.a. stark unter dem Aspekt der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten seiner Zeit sehen, beginnt und endet mit der Arbeit von Friedenthal. Doch bietet der Verfasser nicht nur diese in einer umfassenden wissenschaftlichen Darstellung neue thematische Leitlinie; er schreibt – und das ist das Besondere – betont sachlich, im Hinblick auf die weniger kritischen Bücher rückhaltloser Goethe-Anbeter ausgesprochen entlarvend, aber nicht entwertend! Dieses mit journalistischem Schwung geschriebene Buch, das sich leicht und spannend liest, vereinfacht aber nicht, sondern das schon hinreichend vielgesichtige Phänomen Goethe erscheint dank der immens fleissigen Quellenbefragung und dank einer fast lebenslangen gründlichen Beschäftigung mit Goethe in ganz neuen Facetten. Wenn Friedenthal als Motto einen Satz Hugo von Hofmannsthals aufgreift, der für die Betrachtung der Grossen und gerade auch Goethes fordert, dass «ein menschlicher Ton, ein männlicher Ton, ein Ton des Zutrauens und der freien ungekünstelten Ehrfurcht» walte, so kann man nach der Lektüre dieses Buches sagen: Friedenthal hat diesem Motto entsprechend redlich gearbeitet und gestaltet.

Man möchte dem Leser empfehlen, die Lektüre dieses Buches mit dem Nachwort zu beginnen, das so recht davon überzeugt, wie nahe der Verfasser seinem geschätzten Gegenstand kommen will. Schon bei der Lektüre dieser Zeilen fällt auf, was Friedenthal selbst in den «Bibliographischen Hinweisen» vermerkt: «Der Kenner wird ohnehin sehen, dass ich fast durchweg auf unmittelbare Zeugnisse zurückgegriffen habe». Das ist auch einer der Gründe für den grossen Anreiz, den dieses Buch auf alle Lesergruppen auszuüben vermag, seien es Laien, Schulmänner, Liebhaber oder Fachleute. Lassen doch schon die «Bibliographischen Hinweise» am Schluss des Bandes erkennen, auf welch solidem Fundament das Gebäude dieser Darstellung ruht; bibliographische Hinweise, die mit quantitativer Einschränkung den Informationswert eines Forschungsberichtes haben. Durch reichliche Materialausbreitung und exakte Verarbeitung gelingt dem Verfasser die Dokumentation eines Goethebildes, in dem die polaren, diffizilen und komplexen Züge des Dichters und des Menschen plastisch hervortreten: polar im Hinblick auf Goethes Wollen, komplex in seiner Seelenlage und diffizil in seinem mitmenschlichen Verhalten, ein Goethebild, dem auch die konstanten Züge eines Kampfes um die Einung seiner Zwiennatur nicht fehlen. So entlässt Friedenthal jeden Leser – sei er Laie, sei er Fachmann – mit einem Verständnis für das Problematische von Heterogenem und Einheitlichem in Goethes Wesen.

Da, wo der Verfasser thematisch auf seiner Leitlinie bleibt, erscheint alles bis in letzte Einzelheiten korrekt; nur da, wo er in die Gefilde der Werkinterpretation hinüberwechselt, unterlaufen ihm kleine Fehler: So kommt zum Beispiel Gretchen im zweiten Teil der Faustdichtung nicht erst «an der Schwelle

zum Himmelreich wieder vor», wie Friedenthal meint (Seite 703), sondern schon viel früher. Doch solche «Versehen» vergisst man sofort, wenn man sich den Titel des Buches vergegenwärtigt und dabei zu dem Urteil gelangt, dass es sich in der wechselseitigen Verdichtung von Person und Umwelt um eine ins historisch Objektive gesteigerte «Dichtung und Wahrheit» handelt.

Beim Problem der Gliederung, das in vielen Goethedarstellungen so leicht und überzeugend gelöst zu sein scheint, sich in Wirklichkeit aber einem unformen Gliederungsprinzip entzieht, hat der Verfasser wohlweislich auf die Überordnung des rein chronologischen Gesichtspunktes verzichtet. Wird doch zum Beispiel die sehr schwierig zu gliedernde Spanne der Weimarer Zeit bis 1816 auch nicht klarer durch ein noch so einprägsames Dekadenschema, wie es Hans Böhm in seinem kleinen Goethebuch (Goethe, Berlin 1949<sup>3</sup>) anwendet (1775–86; 86–94; 1794–1806; 1806–16). Friedenthal hat jede Einseitigkeit im Gliederungsprinzip vermeidend ein dem mehr journalistischen Stil seines Buches angepasstes Inhaltsverzeichnis geschaffen: Es erscheinen abwechselnd Dimensionen der Zeit und der Personen, Einheiten, die das Schaffen, die Mitmenschen oder die Erlebnisse berücksichtigen. So greift der Verfasser wichtige Vorgänge heraus und nennt sie in den Kapitelüberschriften konkret beim Namen, z.B., «Regieren»; «Die Schule der Frau von Stein»; «Hofpoet und Dichter» oder aber er deutet Werktitel biographisch um wie z.B. bei einem Abschnitt über die Leipziger Zeit, den er «Launen des Verliebten» überschreibt.

Das ist eine der Freiheiten des Verfassers, die man als Journalisten bezeichnen könnte. Wortspiele, Concetti und Freude an zum Teil sehr äusserlichem Detail begegnen so häufig, dass man sich sehr bald die grundsätzliche Frage stellt, ob man eine ernsthaftere literargeschichtliche Darstellung, die derartige Journalismen enthält, akzeptieren kann? Nun, Friedenthals Buch scheint mir zu beweisen, dass es unter der Voraussetzung eines immensen Kenntnisstandes und eines sinnvollen Auswahlprinzips durchaus möglich ist, seriösen Stoff mit leichtem Stil zu verbinden. Eine Stilprobe aus seinem Buch möge zeigen, was ich damit meine: «Die Leiden des jungen Werther hiess das Buch, das anonym in zwei kleinen Bändchen 1774 in Leipzig erschien, mit zierlichen Rokokovignetten vom alten Freund Oeser. Eine kleine Kerze vor einem Spiegel auf dem Titelblatt – was sollte sie symbolisieren? Die Flamme des Genius? Ein Buch lag daneben. Jedenfalls wirkte der Spiegel wie ein Brennglass. Das Werk zündete ein Feuer an, ein Strohfeuer, auch Schadenfeuer, wie kein deutsches Buch bisher und keines je nachher...» (S. 159). Dies ist der aufgelockerte Stil eines Forschers, der in die konkreten Einzelheiten hineinzuleuchten weiss und sich so das Recht zu dieser Schreibweise erwirbt. Schliesslich erwächst aus dem sinnvoll ausgebreiteten Detail die spannende und fesselnde Darstellung historischen Stoffes.

Sprachlich erscheint die Darstellung leicht, flüssig und wie echte oratio prorsa mit Licht und Schattenseiten: Sie liest sich spannend wie ein Roman; schwierige Zusammenhänge werden leicht verständlich; man liest jeden Satz nur einmal und hat ihn verstanden. Dagegen schleichen sich infolge der legeren Schreibweise verständliche, aber nicht ganz exakte Sätze ein: z. B., «Die Wohnung der Frau von Stein wird völlig ausgeraubt und zerschlagen, seinem (Goethe)



thes) Schwager Vulpius geht es nicht besser». Es kommt auch ab und zu bei Werkinterpretationen vor, dass eine exakte Motivierung oder eine gründliche Analyse dem spannenden Stil zum Opfer fällt, so, wenn er z.B. das erste Erscheinen des Todesmotivs im Werther in der Nennung des Wortes Pistolen erblickt. Nun vermögen Pistolen die Darstellung eher aufzulockern als tiefsinnige Exkurse über die Emanation, doch fällt das Wort Pistolen erst im Brief vom 12.8., während das Todesmotiv schon viel früher weit sinnreicher anklingt. Der Werkinterpretation ist der genannte Stil offenbar nicht angemessen; hier versagt er. Doch scheint der Verfasser sich dieser Grenze seiner Schreibweise wohl bewusst gewesen zu sein, denn er erhebt, wie schon gesagt, die politische, gesellschaftliche, wirtschaftliche und biographische Umrandung der Werke zum Hauptgegenstand seines Buches, und diese Fakten gewinnen nur durch die journalistische Diktion. Friedenthals Werk ist wirklich, wie er selbst sagt, ein «Bild der Gesamtpersönlichkeit Goethes, seines Umkreises und der Epochen, durch die sein langes und reiches Leben gegangen ist». Wenn auch der Akzent nicht auf der Werkinterpretation liegt, so führt der Autor dank der redlichen und ansprechenden Art der Darstellung die Leser mit den verschiedensten Interessen und Erwartungen vielleicht näher zu Goethes Werk als es eine detaillierte Werkdeutung zu tun vermag, die eo ipso das Erlebnis des eigenen Nachspürens und Verstehens zu sehr beschneidet.

KLAUS STETTER

## ELENCO DEI CAMBI

CON GLI ANNALI, SEZIONE GERMANICA, 1964

- «ACME», 17, 1-3, Milano (1964).
- «Acta Academiae Åboensis», Åbo (1964).
- «Acta Linguistica», 14, 1-4, Budapest (1964).
- «Acta Literaria», 7, Budapest (1964).
- «The American Catholic Sociological Review», 24, 1-2 (1963).
- «Annali 26-27», Università di Cagliari (1958-1959).
- «The Arts and Education; The British Council» (1964).
- «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 86, 1-3 (1964).
- «Beiträge zur Namenforschung», 15, 1-3 (1964).
- «The Bodleian Library Record», 7, 2-4 (1963-1964).
- «Bucknell Review», 12, 1-3.
- «De Nieuwe Taalgids», 57, 1-4 (1964).
- «Die neueren Sprachen», 7-10 (1964).
- «Doitsu Bungaku», 32-33 (1964).
- «The Durham University Journal», 56 (1964); N.S. 26, 1.
- «Études Germaniques», 19, 1-4 (1964).
- «Euphorion», 58, 1-4 (1964).
- «Germanisch-Romanische Monatschrift», 45, 1-4 (1964).
- «Jaarboek van de koninklijke Vlaamse Akademie voor Taal en Letterkunde», Gent (1964).
- «Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde», Leiden (1962-1964).
- «Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», (1963).
- «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung», 87 (1964).
- «Journal of the American Oriental Society», (1963-1964).
- «Language Learning», 14 (1964).
- «Leuvense Bijdragen», 53, 1-4 (1964).
- «Lingua», 13, 1 (1964).
- «Manuscripta», 8, 1-3 (1964).
- «Muttersprache», 74, 1-12 (1964).
- «Neophilologus», 48, 1-4 (1964).
- «Niederdeutsche Mitteilungen», 19-21 (1963-1965).
- «Niederdeutsches Jahrbuch», 87 (1964).
- «Philological Quarterly», 43, 1-4 (1964).

- « Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society », 11, Part I (*Dryden's Phonetic Rhetoric* by David I. (March 1964); Part II (*Luise von François: Dichterin von Gottes Gnaden* by Lionel Thomas (March 1964); Part III (W. Rothwell, *Liber Divini Amoris*) (July 1964); Part IV (H. H. Huxley, *An Introduction to the Epodes of Horace*) (August 1964); Part V (John Taylor, *A Wigmore Chronicle 1355-77*), (Nov. 1964).
- « Review of English Studies », XV, 57-60 (1964).
- « Revue de Linguistique », 9, 1-3 (1964).
- « Scandinavian Studies », 1-4 (1964).
- « Studi Germanici », 2, 1-3 (1964).
- « Studia Germanica Gandensia », 6 (1964).
- « Studies in English Literature 1500-1900 », 4, 1-2-4 (1964).
- « Symposium Syracuse University Press », 18, 1-3-4 (1964).
- « Taal-en Letterkunde », 1-12 (1964).
- « Weimarer Beiträge », 1-6 (1964).
- « Zeitschrift für Mundartforschung », 1-4 (1964).
- 
- Amzar D., *Der Walachische Fremdenroman Johann Fr. Mayers*. Mainz 1961, Joh. Gutenberg Universität, Mainz.
- Barbet P., *Das Problem der Ehrfurcht im Werk Hermann Hesses*, Mainz 1961, Joh. Gutenberg Universität, Mainz.
- Baum E., *Sprach und Stilstudien zum dichterischen Prosawerk von Stephan Andres*, Bonn 1960, Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Bechtle R., *Studien zum Griechenlandbild deutscher Reisender*. Eisligen 1959. Lud. Max. Universität, München.
- Beier E., *Wege und Grenzen der Sprachnormung in der Technik*. Bonn 1960. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Beyer H. G., *Ludwig Tiecks Theatersatire « der gestiefelte Kater »*. München 1958. Lud. Max. Universität, München.
- Berbig H. J., *Das Nationalgefühl in Nürnberg nach dem dreissigjährigen Krieg*. Schwabach 1960. Lud. Max. Universität, München.
- Brekle H. E., *Semantische Analyse von Wertadjektiven als Determinanten Persönlicher Substantive in William Caxtons Prologen und Epilogen*. Stuttgart 1964. Deutsche Verlags-Anstalt G. M. B. H. Stuttgart.
- Breuer W., *Begegnung und Selbstbegegnung in Albrecht Schaeffers 'Heliant'*. Bonn 1964. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Bürger P., *Der Essay bei Heinrich Heine*. München 1959. Lud. Max. Universität, München.
- Burr V., *Der Neubau der Universitätsbibliothek*. Bonn 1961. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Buser R., *Gottfried Keller und Salomon Gessner*. Liestal 1963. Universitätsbibliothek, Basel.
- Coolen A., *Dorp aan de Rivier*. 's Gravenhage, Rotterdam 1964.

- Cyprus J. H., *Optimal Synthesis*, « Rice University Studies », vol. 50, n. 2 (1964).
- Debiel G., *Das Prinzip der Verfremdung in der Sprachgestaltung Bertold Brechts*. Bonn 1960. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Dietrich A., *Die arabische Version einer unbekanntenen Schrift der Alexander von Aphrodisias über die Differentia specifica*. Göttingen 1964.
- Eckart R., *Die Kommunikationslosigkeit des Menschen im Romanwerk von Joseph Roth*. München 1959. Lud. Max. Universität, München.
- Edel E., *Zu den Inschriften auf den Jahreszeitenrelief der « Weltkammer » aus dem Sonnenheiligtum des Niuserre*. Göttingen 1964.
- Endres R., *Studien zum Stil von Hartmanns Erec*. München 1961. Lud. Max. Universität, München.
- Engels H., *Die Ortsnamen an Mosel, Sauer und Saar und ihre Bedeutung für eine Besiedlungsgeschichte*. Mainz 1961. Joh. Gut. Universität, Mainz.
- Enkvist N. E., *British and American Library Letters in Scandinavian Public Collections*, 1964. Åbo Akademi.
- Erhard A. (Hrsg.), *Einführung in die Philosophie*. Greifswald 1965; *Gedanken zur Einheit der Wissenschaft*. Greifswald 1965.
- Fischer M., *Die religiöse Dichtung*. Tübingen 1964.
- Flemmer W., *Christentum und Prometheus in Herders Lyrik*, München 1962. Lud. Max. Universität, München.
- Füger W., *Die Entstehung des historischen Romans aus der fiktiven Biographie in Frankreich und England unter besonderer Berücksichtigung von Courtilz de Sandras und Daniel Defoe*. München 1963.
- Gajek B., *Sprache beim Jungen Haman*. München 1959. Lud. Max. Universität, München.
- Gertraude W., *Sprachimitation in Thomas Manns Roman « Der Erwählte »*. München 1961. Lud. Max. Universität, München.
- Gobbers W., *J. Jacques Rousseau in Holland*. Gent 1963. Secretariaat van de koninklijke Vlaamse Academie voor Taal-en Letterkunde, Gent.
- Granzow H., *Künstler und Gesellschaft im Roman der Goethezeit*. Bonn 1960. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Grote C., *Wortarten, Wortstellung und Satz im Lyrischen Werk Georg Heyms*. München 1962. Lud. Max. Universität, München.
- Göran K., *Äldre Genuina Ord och Lüneelement i Nufinsk Penning-Bank-Betalnings-och Kreditterminologie*. Åbo 1964. Åbo Akademi.
- Handbuch Österreicher Bibliotheken*, I, Wien 1964. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Hensel B., *Das Kind und der Jugendliche in der deutschen Roman- und Erzählliteratur nach dem 2. Weltkrieg*. München 1962. Lud. Max. Universität, München.
- Heuer H., *Die Amerikavision bei William Blake und F. Kafka*. München 1959. Lud. Max. Universität, München.
- Hitner J., *Browning's Pessimism in « Fifine at the Fair »*. Freiburg 1962. Bibliothèque cantonale et universitaire, Freiburg.
- Honold H., *Funktion des Paradoxen bei R. Musil*. Tübingen 1964. Universität, Tübingen.
- Hüsgen H. D., *Geschichtsphilosophie und Kulturkritik Theodor Lessings*. Mainz 1963. Jan. Gutenberg Universität, Mainz.



- Istok R., *Die Wiedergewinnung mhd. Lyrik in den Übersetzungen deutschen Romantiker*. Mainz 1961. Joh. Gutenberg Universität, Mainz.
- Kippkopf P., *Der Aphorismus im Welt von Karl Kraus*. München 1961.
- Kremer K. R., *Das Lachen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters*. Bonn 1961. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Kuhn A., *Die Staats- und Gesellschaftslehre Friedrich Schlegels*. München 1959. Lud. Max. Universität, München.
- Köhne A., *Stilzerfall und Problematik des Ich-Stilkeritische Studie zur Sprache von H. Brochs Roman «Der Tod des Vergils»*. Bonn 1961. Rh. Fr. Will. Universität, Bonn.
- Küng G., *Ontologie und logistische Analyse der Sprache*. Freiburg 1962. Bibliothèque cantonale et universitaire, Freiburg.
- Laurenti Cervani J., *Aspetti del grottesco in Friedrich Dürrenmatt*. Trieste 1963. Università degli Studi, Trieste.
- Lechner M., *Joseph Victor von Scheffel. Eine Analyse seines und seines Publikums*, München 1962.
- Lemmer T., *Hans Fallada. Eine Monographie*. Freiburg 1961. Bibliothèque cantonale et universitaire, Freiburg.
- Libaers H., *Hélène Swart. Brieven aan Pol De Mont*, Gent 1964. *H. Swarths Zuidnederlandse Jaren*. Gent 1964.
- Lissens R., *Benamingen van Onze Letterkunde in Encyclopedij en literaire Lexicons*. Gent 1962. Secretariaat van de koninklijke Vlaamse Academie voor Taal en Letterkunde.
- Lode R., *Anna Bijns—een rederijkster nit de Hervormingstijd*. Gent 1963. Secretariaat van de koninklijke Vlaamse Akademie voor Taal en Letterkunde.
- Lutze E., *Die germanischen Übersetzungen von Spiritus und Pneuma*. Bonn 1960. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- Manuscripts et livres imprimés concernant l'Histoire des Pays-Bas 1475—1600*. Bruxelles 1962.
- Maynez E. G., Mackey Louis etc., *Papers in Philosophy*, «Rice University Studies», vol. 50, n° 1 (1964).
- Meyer P., *Die Struktur der dichterischen Wirklichkeit in Fontanes «Effi Briest»*. München 1961.
- Metzler J., *Dämonie und Humanismus—Funktion und Bedeutung der Zeitblomgestalt in Th. Manns «Doktor Faustus»*. Essen 1960. Lud. Max. Universität, München.
- Murray S. M., *La Genèse de «Dialogues des Carmélites»*. Freiburg 1961. Bibliothèque cantonale et universitaire, Freiburg.
- Nowak H., *Zur Entwicklungsgeschichte des Begriffs Daimon*. Bonn 1960. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- Oxenhandler N., *Max Jacob and Les Feux de Paris*. University of California, Berkeley and Los Angeles 1964. «Modern Philology», vol. 35.
- Patrides C. A., *The Phoenix and the Lader*. Berkeley and Los Angeles 1964.
- Promies W., *Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie*. München 1961. Lud. Max. Universität, München.
- Razonk A., *Die Ansätze zu einer Kulturanthropologie in der gegenwärtigen deutschen Philosophie*. Tübingen 1963.

- Redlich A., *Die Hegelsche Logik als Selbsterfassung der Persönlichkeit*. Tübingen 1947.
- Regenberg A., *Die Dichtung Georg Heyms und ihr Verhältnis zur Lyrik Charles Baudelaires und Arthur Rimbauds*. München 1961. Lud. Max. Universität, München.
- Riedel H., *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*. Bonn 1959. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Riederer X., *Edward Bellamy's utopistischer Sozialismus und sein Einfluss auf das sozialistische Denken in Deutschland*. München 1961. Lud. Max. Universität, München.
- Ruf W., *Der Neuhumanismus in Baden und seine Auswirkungen auf die Gelehrten-schulen*. München 1960. Lud. Max. Universität, München.
- Schartner M., *Die Geschichte des Rollenporträts in Deutschland*. München 1960. Lud. Max. Universität, München.
- Schäfer J., *Symbolische Landschaft in der Dichtung Hermann Stahl*. Bonn 1959. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- Schlösser F., *Andreas Capellanus. Seine Minnelehre und das christliche Weltbild um 1200*. Bonn 1959. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Schmaderer F. O., *Die Gefährdung personalen Erlebnis im Spiegel der unterwertigen Literatur*. München 1960. Lud. Max. Universität, München.
- Schmitz-Moormann, *Die Ideenlehre Platons im Lichte des Sonnengleichnisses des sechsten Buches des Staates*. München 1959. Lud. Max. Universität, München.
- Schneeberger J., *Das Kunstmärchen in der ersten Hälfte des 20. Jahr.* München, 1960. Lud. Max. Universität, München.
- Schott S., *Der Denkstein Sethos' für die Kapelle Ramses' I. in Abydos*. Göttingen, 1964.
- Schottmann H. H., *Metapher und Vergleich in der Sprache Friedrich Hölderlins*. Bonn 1959. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- Schöpker H. Fr., *Heinrich Mann als Darsteller des Hysterischen und Grotesken*. Bonn 1960. Rh. Fr. Wihl. Universität, Bonn.
- Soffke G., *Raum und Zeit bei Jean Paul*. Bonn 1959. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- Steigerwald E., *Zu Handwerk und Berufssprache der Korbmacher im Süddeutschland*. München, 1959. Lud. Max. Universität, München.
- Sturtewant D. F., *Peter Neagoë, an Essay and some Bibliographical Notes*. Syracuse N. Y., Syracuse University Library, 1964.
- Schwimmer H., *Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin*. München 1960. Lud. Max. Universität, München.
- Tiez R., *Bedingungssatz und Bedingungsdruck im Koran*. Tübingen 1963.
- Tschirch F., *Probeartikel zum Wörterbuch der Bibelsprache Luthers*. Göttingen 1964.
- Voss E. T., *Germanistik. Erzählprobleme des Briefromans*. Bonn 1960. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- Vossen C., *Der Wandel des Aeneasbildes im Spiegel der englischen Literatur*. Bonn 1961. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- Weber R. J., *The Miao Manuscript of Benito Pérez Galdos, A Critical Study*, University of California, Berkeley and Los Angeles, «Modern Philology», vol. 72 (1964).

- Wegner E., *Die Gestaltung innerer Vorgänge in den Dichtungen Joseph Roths*. Bonn 1964. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- Werber K. G., *Das Verhältnis von Persönlichkeitsentfaltung und Zeiterlebnis im Werk von Stephan Andres*. Bonn 1959. Rh. Fr. Universität, Bonn.
- White A., *Die Verfluchten und die Gesegneten*. München 1960. Lud. Max. Universität, München.
- Whiting G. W., *The Artist and Tennyson*. Rice University, Houston 1964.
- Wild F., *Salomon und Saturn*. Wien 1964. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Zoll G., *Cicero Platonis Aemulus*. Freiburg 1958. Bibliothèque cantonale et universitaire, Freiburg.

---

PUBBLICAZIONI DEL SEMINARIO DI GERMANISTICA  
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI 1964-65

- Dell'Agli A. M., *Gottfried Keller*. Quaderni degli Annali, sezione germanica. n. 2 Napoli, 1964.