

ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

# ANNALI

*SEZIONE GERMANICA*

X

NAPOLI 1967

INDICE

Pàroli T., <i>Le opere grammaticali di Aelfric</i> . . . . .	Pag. 5
Jost Dominik, <i>Adrian Wolfgang Martin: Gedichte 1957-1966</i> . . . . .	» 45
Jonas K. W., <i>Rainer Maria Rilke's Manuscripts</i> . . . . .	» 63
Quattrocchi L., <i>Carl Spitteler sulla traccia dell' 'unico' romanzo</i> . . . . .	» 87
Davies E., <i>MLTV = GIGO</i> . . . . .	» 107
Arcamone M. G., <i>Su una denominazione germanica del «giavellotto»</i> . . . . .	» 119
Chialant M. T., <i>THE ODD WOMEN di George Gissing, e il movimento femminista</i> . . . . .	» 155
Puglielli A., <i>GN in italiano: regole a struttura di frase</i> . . . . .	» 189
Morace N., <i>Il teatro a Londra nella prima metà dell'Ottocento</i> . . . . .	» 201
Hall R. A., <i>THE INNOCENTS ABROAD a hundred Years later</i> . . . . .	» 217
Destro A., <i>Per una lettura delle DUINESER ELEGIEN</i> . . . . .	» 233
Napolitano M., <i>La prima traduzione francese delle SEASONS di James Thomson</i> . . . . .	» 263
Guidi A., <i>Nota su « Il Porcellino »</i> . . . . .	» 285

Recensioni:

Santoli V., <i>Storia della letteratura tedesca</i> , Firenze 1967 (A. M. dell'Agli) . . . . .	» 299
Malmström S., <i>Studier över stilen i Stagnelius' lyrik</i> , Scandinavian University Books, Stockholm/København/Helsinki 1961 pp. 550 (M. L. Koch) . . . . .	» 300
Bergsten S., <i>Erotikern Stagnelius</i> , Uppsala (M. L. Koch) . . . . .	» 300
Lewan B., <i>Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky</i> , Stockholm 1966 (M. L. Koch). . . . .	» 307
Frykenstedt H., <i>Studier i C. A. Ehrenswards författarskap</i> , Stockholm 1965 (L. M. Koch) . . . . .	» 308
Strindberg A., <i>Klostret, utgiven med kommentarer av G. C. Bjurström</i> , Stockholm 1967 (S. De Cesaris Epifani). . . . .	» 310
<i>Essays on Strindberg published by the Strindberg Society</i> , Sweden Beckmans, 1966 (S. De Cesaris Epifani) . . . . .	» 314
Scovazzi M., <i>Grammatica dell'antico nordico</i> , Milano, 1966 (T. Pàroli) . . . . .	» 319
Dolfini G., <i>Lineamenti di grammatica dell'antico alto tedesco</i> , Milano 1967 (T. Pàroli). . . . .	» 320
Burgess C. F. (ed) <i>The Letters of John Gay</i> , Oxford 1966 (A. Bigoni) . . . . .	» 322
Powell W. J., <i>The Rhetoric of Science</i> , Los Angeles, 1966 (M. Napolitano) . . . . .	» 325

Segue in terza pagina di copertina

ΑΙΩΝ  
SEZIONE GERMANICA





ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

# ANNALI

*SEZIONE GERMANICA*

X

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 59059

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1967

## LE OPERE GRAMMATICALI DI AELFRIC

## I

La Grammatica latina in anglosassone fu scritta dal monaco benedettino Aelfric alla fine del decimo secolo col preciso intento di fornire ai suoi contemporanei, e in particolare ai novizi di cui era maestro, una chiave per la lettura e comprensione dei testi latini. Quest'opera, apparentemente tecnica e specialistica, si inquadra perfettamente nel movimento di rinascita religiosa e culturale, che ebbe Dunstan ed Aethelwold come antesignani nel mondo inglese della metà del secolo decimo. La decadenza religiosa infatti era strettamente legata alla deficienza culturale del clero, spesso del tutto incapace di leggere il latino, e privo quindi di una personale solida cultura religiosa, che potesse essere base e sprone alla predicazione e all'apostolato. I conventi, che tanta parte ebbero nell'evangelizzazione del mondo germanico e che per secoli erano stati centri di cultura, vivaci di attività e di rapporti, e sede di istruzione per i giovani, avevano perduto gran parte della loro funzione vitale. La riforma dei chiostri, basata su una più stretta osservanza della regola (non a caso la Regola di S. Benedetto in questo periodo viene tradotta in inglese) e quindi su un più profondo impegno personale anche nel campo della cultura, conduce ad un potenziamento e miglioramento delle scuole ad essi legate. Da queste scuole usciranno i monaci cui sarà affidato il compito di portare lo stimolo del risveglio in strati sempre più vasti della popolazione.

L'incessante attività di Aelfric non ha il rilievo e le complesse implicazioni politiche dell'opera di Dunstan né il lustro polemico della predicazione di Wulfstan; si svolge in tono minore forse, tutta legata all'ambito scolastico e pastorale, ma si distingue per ampiezza di temi, chiarezza espositiva e costanza di metodo.

Dalla traduzione ed esegesi biblica alle omelie, dalle epistole di argomento religioso ai testi di più sottile spiritualità monastica,



dall'agiografia alla grammatica e all'astronomia sembra che Aelfric nei lunghi decenni di attività abbia voluto parlare al suo popolo e raggiungerlo a tutti i livelli, dal confratello allo studente al semplice fedele.

Siamo di fronte ad un uomo dotato del dono, semplice eppur non comune, della comprensione, che è il tono dominante della sua intelligenza oltre che della sua sensibilità. Alle invettive contro la decadenza oppone una chiara, anche se accorata, analisi della situazione del momento, e caldamente invita ad uno sforzo comune, che con le sue opere cerca di facilitare; allo sfoggio di erudizione preferisce una piana esposizione scientifica, ma la sorridente semplicità di alcune sue pagine non ci nasconde la fondatezza delle sue nozioni.

La sua opera di grammatico, che si articola nei tre momenti della Grammatica latina del Glossario e del *Colloquium*, è stata più volte citata in vari studi a sfondo storico e letterario, ma sembra non essere stata finora mai considerata nel suo complesso ed esaminata partitamente nel suo valore linguistico e culturale. Non si vuole qui isolare questo gruppo di opere nella multiforme attività elfriciana per esagerarne il valore e la portata, ma il considerarle nel loro insieme sarà di aiuto invece per la scoperta di un aspetto tipico del monaco benedettino, studioso insieme e maestro.

Per avvicinarci a questo aspetto di Aelfric dovremo esaminare minutamente la sua Grammatica, quasi compiendo a ritroso il cammino che egli percorse. E proprio questa analisi, di necessità tecnica e specialistica, porrà in piena luce i meriti del monaco e ci mostrerà che, nonostante il tecnicismo dell'argomento, l'opera di Aelfric non si limita ad una fredda esposizione di regole ed eccezioni, ma, nata da un bisogno di comunicazione, è essa stessa un colloquio con l'allievo inglese del secolo decimo, di cui si conoscono le esigenze e si prevengono le difficoltà.

Come la chiara concisione espositiva ha fruttato ad Aelfric il titolo di *grammaticus*, così il suo metodo basato sulla continua e premurosa attenzione per il lettore ci induce a dirlo e a considerarlo *magister*, o meglio 'læreôw', come egli con timida reverenza chiamava Prisciano.

L'analisi che mi accingo a compiere seguirà alcune principali linee di ricerca. Innanzi tutto si dovrà cercare di rinvenire le fonti latine della Grammatica di Aelfric e il modo con cui egli le utilizza

nei vari punti della sua opera. Un esame dei rapporti tra il latino e l'anglosassone, le due lingue che si avvicinano costantemente nel trattato elfriciano, oltre a chiarire ulteriormente il metodo del monaco ci introdurrà nel problema della terminologia grammaticale e della sua 'creazione' in inglese antico da parte di Aelfric. L'esame dell'esemplificazione mostrerà poi quanto si sia attento dai grammatici latini e quanto invece sia in relazione con l'ambiente religioso e conventuale in cui il monaco si muoveva e cui l'opera era destinata. Attraverso un'analisi comparativa degli esempi si potrà infine chiarire la relazione tra la Grammatica e le due operette minori, il Glossario e il *Colloquium*.

## I

## AELFRIC E I GRAMMATICI LATINI

I nomi di Prisciano e di Donato compaiono nelle prime righe della prefazione latina di Aelfric (1, 3 e 6)<sup>1</sup>, e con l'espressione 'secundum Donatum' si apre la vera e propria trattazione grammaticale (4, 3). La dipendenza dai due grammatici latini, oltre ad essere programmaticamente affermata da Aelfric, risulta evidente dal confronto di singoli passi, anche dove la fonte non viene esplicitamente citata.

I nomi dei due grammatici latini infatti compaiono nel trattato elfriciano con una frequenza assai bassa rispetto al debito che Aelfric contrae verso le loro opere. L'esame dei luoghi in cui i nomi si incontrano chiarisce perché il monaco benedettino rifugge da una continua citazione puntuale. Il nome di Donato compare in quattro passi: in 4, 3; in 87, 8 dove viene gratificato dell'appellativo di 'læreôw' *magister*; in 242, 7 si parla di avverbi di luogo sconsigliati da Donato ma presenti nella Sacra Scrittura, mentre in 262, 9 si notano le divergenze tra Donato e Prisciano (citato in 262, 16) a proposito delle congiunzioni causali.

<sup>1</sup> La Grammatica di Aelfric verrà semplicemente citata con due numeri, dei quali il primo indica la pagina e il secondo la riga dell'edizione di J. Zupitza, *Aelfrics Grammatik und Glossar*, Berlin 1880. Il testo non è stato normalizzato, ma si sono conservate le varianti grafiche presenti nello Zupitza.

Prisciano è lodato come 'ealre lèdenspræce wlite' (94, 3); non si può pensare che Prisciano erri (110, 4), e riceve anch'egli il titolo di 'læreôw' (111, 14). Il nome di Prisciano compare all'inizio di parti della trattazione elfriciana strettamente connesse con l'opera di questo grammatico, come quella sulla flessione verbale (129, 16) o sulle congiunzioni avversative (263, 19); a proposito di parole ed espressioni complesse o di uso poco frequente (cf. 135, 10; 145, 3; 205, 12), per le quali ci si richiama all'autorità del maestro; e in contrasto con Donato nel già citato 262, 16. 'Priscianus' compare poi nell'esemplificazione in 128, 7-14 (*Priscianus sum, Priscianus uocor, etc.*), in un passo tratto da Pr. 448, 22-24, in cui il monaco non ha ritenuto opportuno sostituire il proprio nome di *Aelfricus* a quello di colui che chiama maestro.

Aelfric cita quindi quattro volte Donato e nove volte Prisciano per scopi ben precisi: rende omaggio alla loro sapienza, si appoggia al loro nome in casi particolarmente complessi, li menziona all'inizio di passi presi di peso dalle loro opere, nota le divergenze tra i due autori e le particolarità del latino biblico. Citare il loro nome più di frequente avrebbe solo reso più pesante il testo; è questo un primo esempio della intelligente essenzialità di Aelfric, su cui più volte si dovrà tornare.

Come si è già accennato, l'intero trattato elfriciano dipende da Donato e Prisciano, e se la mancanza di citazione continua ci ha permesso di sottolineare che il monaco anglosassone era provvisto del senso di ciò che è funzionale, ed era alieno da inutili pedanterie, tale mancanza suscita però nel lettore moderno il desiderio legittimo di conoscere in che modo e in quale misura Aelfric abbia utilizzato i suoi autori. Solo così si potrà intravedere quale tipo di ricerca abbia preceduto la stesura del trattato, e determinare il valore del metodo di Aelfric rispetto alle situazioni e alle necessità dell'ambiente storico in cui visse.

Una prima serie di raffronti, da me condotta limitatamente alle definizioni delle parti del discorso<sup>1</sup> si accorda con le conclu-

<sup>1</sup> Cf. *Rapporto preliminare sugli aspetti linguistici e culturali della grammatica latina in anglosassone di Aelfric*, di prossima pubblicazione negli Atti del IV Congresso internazionale di Filosofia medievale, che ha avuto luogo a Montréal (Canada) dal 27 agosto al 2 settembre 1967.

sioni che sui medesimi passi vengono tratte dal Bolognesi in una opera di recente pubblicazione<sup>1</sup>. Nel suo studio il Bolognesi si propone di rinvenire le fonti di Aelfric, e si sofferma non sull'intero trattato elfriciano ma con maggior completezza sulla trattazione della flessione verbale, del participio e delle parti invariabili del discorso.

Va inoltre notato che, come è deducibile anche dal titolo del libro, gli interessi del Bolognesi sono essenzialmente classicistici, sebbene la versione anglosassone di Aelfric sia, in alcuni casi, presa in esame. A mio parere, anche nell'interpretare la scelta e l'utilizzazione dei testi latini da parte di Aelfric, si deve sempre avere presente la volontà del monaco di 'tradurre' in anglosassone, e di comporre un'opera a sé stante, da cui i parlanti inglesi potessero apprendere il latino. In molti casi (sui quali mi soffermerò in seguito) la necessità di traduzione serve a chiarire anche alcune varianti del testo latino di Aelfric rispetto ai suoi autori, varianti che il Bolognesi cerca di risolvere rifacendosi piuttosto alla tradizione manoscritta dei grammatici latini.

È mia intenzione quindi esaminare le fonti di Aelfric in tutte le parti del suo trattato, che appare unitario nel programma e nella realizzazione, pur basandosi su autori diversi.

L'aspetto anglosassone (e quindi germanistico) del trattato grammaticale deve essere a mio avviso il filo conduttore della ricerca, perché solo dall'ambiente storico in cui operò, la personalità di Aelfric (e quindi la sua opera) riceve luce e significato.

Per dare immediatamente un'idea del contenuto della Grammatica di Aelfric, riportiamo qui appresso la suddivisione in titoli come risulta dall'edizione dello Zupitza.

1. DE VOCE (4, 3-16).
2. DE LITTERA (4, 17-7, 2).
3. DE SILLABA (7, 3-11).
4. DE DIPTONGIS (7, 12-8, 4).
5. PRAEFATIO DE PARTIBVS ORATIONIS (8, 5-18, 3).
6. DE GENERIBVS (18, 5-20, 20).
7. [IL NOME].
  - I. *Incipiunt quinque declinationes nominum* (21, 1-32, 12).

<sup>1</sup> G. Bolognesi, *La grammatica latina di Aelfric*, Brescia 1967, 97 pp.



- II. *De tertia declinatione* (32, 13-75, 18).  
 III. *De plurali genitio* (76, 1-77, 15).  
 IV. *De quarta declinatione* (78, 1-81, 8).  
 V. *De quinta declinatione* (81, 9-83, 2).  
 VI. *De numero* (83, 3-87, 5).  
 VII. *De figura* (87, 6-91, 15).  
 8. [IL PRONOME].  
 I. *Incipit pronomem* (92, 1-105, 18).  
 II. *De figura* (105, 19-108, 14).  
 III. *De numero* (108, 15-110, 12).  
 IV. *De casu* (110, 13-119, 4).

### 1. DE VOCE (4, 3-16).

La definizione della *uox* (4, 3-7) è tratta dall'*Ars Minor* di Donato 367, 5-7<sup>1</sup> ed è stata esaminata dal Bolognesi, op. cit., p. 14.

Interessante è il passo seguente in cui Aelfric descrive, in anglosassone, come si produce la *uox*: «Dico ora con maggiore esattezza, che ogni voce è formata da articolazione ('clypung') della bocca e da percussione ('cnyssung') dell'aria. La bocca produce (lett. 'mandà fuori') l'articolazione ('clypung') e l'aria è percossa dall'articolazione ('clypung') e diviene voce» (4, 7-10)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Le opere di Donato e Prisciano sono citate secondo l'edizione del Keil; si omette per brevità il numero che i volumi recano nella collezione dei Grammatici Latini. Poiché l'opera di Prisciano è contenuta in due volumi, i passi tratti dal vol. I vengono citati solo col numero della pagina e della riga, il vol. II è invece espressamente indicato. Con l'abbreviazione Don. è indicata l'*Ars Maior* di Donato, al trattato minore ci si riferisce esplicitamente con Don. *Ars Minor*.

<sup>2</sup> Il termine ags. 'clypung' è tradotto con ingl. 'articulation' in Bosworth-Toller, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford 1954 (rist. lit.), cf. s.v. Il verbo ags. 'clypian' traduce il lat. *uocare* e 'clypiendlic' è l'equivalente di lat. *uocalis*; il corrispondente di 'clypung' sembra quindi essere piuttosto il lat. *uocatio* 'atto del uocare', di difficile traduzione in italiano, e non attestato nè in Prisciano nè in Donato. All'inizio del l. I di Prisciano si trova la seguente affermazione: «Philosofi definiunt, uocem esse aerem tenuissimum ictum vel suum sensibile aurium» (Pr. 5, 1-2); il nesso *suum sensibile* deriva da correzione della lezione *sonum sensibilem*, attestata dai codici GK e forse L. Si tratta di tre codici del secolo IX rinvenuti in area germanica continentale (G a S. Gallo, K a Karlsruhe, L conservato a Leida ma proveniente dalla Germania), i quali «ita inter se conspiciunt, ut pateat, eos ex eodem fonte ductos esse, ita inter se dissentiunt, ut alius ex alio descriptus esse nequeat», e inoltre «a Scotis vero scriptos esse hos libros demon-

Donato parla della *uox* solo nell'*Ars Maior* e con estrema brevità; Prisciano ne tratta un poco più a lungo all'inizio delle *Institutiones*, ma si sofferma piuttosto sulla ripartizione della *uox* e trascura l'analisi del fenomeno. Aelfric insiste invece su questo ultimo per chiarire cosa esattamente si intenda con la definizione «stemn is geslagen lyft gefrêdendlic on hlyste» (4, 5-6). La postilla può essere forse dovuta ad Aelfric, il quale quindi in questo caso sarebbe andato oltre al compito che solitamente svolge, cioè di elaboratore e traduttore di materiale latino, certo per venire incontro alla scarsa familiarità con questioni di fonetica dei suoi lettori inglesi. Si può accostare alla esplicazione elfriciana un passo che si trova all'inizio del *De accentibus* di Prisciano e in cui si notano i rapporti tra *littera* e *uox*: «ex aëre percusso ictu linguae constat [scil. littera], unde uox formatur» (Pr. II, 519, 6); si tratta dell'unico luogo da me reperito in Prisciano in cui la *uox* è considerata (come in Aelfric) in funzione dell'articolazione orale e non unicamente in rapporto alla percezione uditiva, come in Probo (*Instituta Artium*, GLK IV, 47, 3-14) e nei già citati passi dell'*Ars Maior* e delle *Institutiones*.

La bipartizione della *uox* (4, 11) è presa da Donato 367, 5-6; mentre la definizione della *uox articulata* ci riporta a Pr. 5, 6-7, da cui è tratta anche la citazione di *Aen.* I, 1 (cf. Bolognesi, op. cit., p. 15). Per la *uox confusa* Aelfric cita come esempi «il muggito dei buoi, il nitrito dei cavalli, il latrato dei cani, lo stormire degli alberi» (4, 15-16). Giustamente il Bolognesi (op. cit., p. 15) si rifà a *crepitus, mugitus* di Pr. 6, 2, ma è da notare che le espressioni di Aelfric sono assai più suggestive e inducono a pensare ad un'altra innovazione personale<sup>1</sup>, come è da sottolineare che

*strant nomina scriptorum in GL commemorata, genus scripturae, glossae denique et interpretamenta Irica, quae iis ascripta sunt»* (GLK II, *Praefatio* p. xvi). L'origine insulare dei tre codici, e quindi probabilmente del loro archetipo, può far supporre che la lezione *sonum sensibilem* fosse quella presente nel codice prisciano consultato da Aelfric alla fine del secolo X in Inghilterra, data la dipendenza della cultura anglosassone dalla precedente cultura celtica (irlandese). E forse si può quindi indicare in *sonum sensibilem* il precedente latino dell'ags. 'clypung', sicché la traduzione abituale con 'articulation' non risulterebbe perfettamente aderente.

<sup>1</sup> Ma cf. «uagitus infantis, balatus ouis, hinnitus equi mugitus bouis» di Sergio GLK, IV, 487, 8.

l'intero passo 4, 6-16 è in anglosassone (tranne la citazione virgiliana fornita però di traduzione).

## 2. DE LITTERA (4, 17-7, 2).

Il paragrafo inizia con la seguente definizione e spiegazione in anglosassone: « *Littera* è 'stæf' in inglese ed è la parte più piccola nei libri e indivisibile. Noi dividiamo il libro in frasi e le frasi in parti [del discorso], e ancora le parti in sillabe e poi le sillabe in lettere: le lettere quindi sono indivisibili, perché una lettera non è più nulla, se viene divisa » (4, 18-5, 4). Credo che la fonte di Aelfric in questo caso sia il Commento di Sergio alla *Ars Maior* di Donato: « *ideo dixit [Donatus] partem minimam esse litteram uocis articulatae, quod, cum omnis oratio soluatur in uerba, uerba demuo soluatur in syllabas, rursum syllabae soluantur in litteras, littera sola non habet quo soluatur* » (GLK IV 475, 6-9).

Per la derivazione del passo successivo, 5, 4-7, da Don. 368, 14-16, cf. Bolognesi, op. cit., p. 16.

In 5, 7-9 Aelfric afferma che il latino possiede 23 lettere e le elenca; il numero di 23 compare nel commento di Sergio (GLK IV, 475, 10)<sup>1</sup>, ma l'elenco completo delle consonanti sembra essere dovuto ad Aelfric, perché le fonti latine le citano a gruppi secondo le varie suddivisioni.

Il passo 5, 10-18 dipende essenzialmente da Pr. 9, 5-9; Aelfric muta però l'ordine delle proposizioni, e a proposito dell'uso della *y* greca aggiunge una propria nota sulla frequenza di questa vocale in inglese.

La divisione delle consonanti in mute e semivocali e l'elenco di quest'ultime (5, 16-6, 1) dipendono da Pr. 9, 10-12 come da Pr. 9, 18-19 viene tratta la spiegazione del termine *seminuocales* (6, 1-3); Aelfric attinge la pronuncia delle semivocali (6, 3-5) dal commento di Servio a Donato (cf. GLK IV, 422, 15-17)<sup>2</sup>. Il monaco anglosassone, attento come sempre all'essenziale, abbrevia il testo, trascurando gli incisi o le ripetizioni presenti nelle fonti utilizzate,

<sup>1</sup> Lo stesso numero si ritrova anche in Isidoro, *Etym.* I, III, 4.

<sup>2</sup> Cf. anche il commento di Sergio a Donato, GLK IV, 476, 31-477, 1.

alle quali accenna genericamente con l'espressione 'æfter ûdwithena tæcinge' (6, 5).

Il numero e l'elenco delle mute e la spiegazione del loro nome (6, 6-8) sembrano derivare da Pr. 9, 22-23 e 27-29, mentre le informazioni sulla loro pronuncia e sull'uso della *z* in parole di origine greca provengono da Sergio GLK IV, 477, 12-13, *passim* da Servio GLK IV, 422, 32-423, 4 e da Don. 368, 7-10.

All'*Ars Maior* 367, 12-14<sup>1</sup> ci riconduce il passo elfriciano a proposito di *i* e di *u* (6, 13-15); fra gli esempi che Aelfric cita in 6, 15-18, *ianua* e *uatis* sono riconducibili a Don. 367, 14<sup>2</sup>, per *uir* si può pensare a Sergio GLK IV, 476, 4. Il primo esempio però, cioè *iudex*, e l'intera organizzazione del periodo sembrano elaborazione personale di Aelfric; come egli spiega nei due seguenti periodi (6, 18-7, 2), avrebbe potuto dilungarsi assai di più sulla *i* e sulla *u* (ampiamente trattate infatti in Prisciano, Sergio e Servio) e anche sulle altre lettere, « gif hit on englisc gedafendlic wære »; il metro di Aelfric è quindi quello dell'opportunità e non della erudizione.

Se si esamina infine questo paragrafo nel suo insieme, è da notare che la molteplicità delle fonti usate dal monaco non ha affatto pregiudicato la chiarezza espositiva né la buona strutturazione dell'argomento; il testo è quasi interamente in anglosassone, solo alcuni termini tecnici (come *consonans*, *uocales*, etc.) compaiono qua e là unicamente in latino, ma vengono tradotti quando sono usati per la prima volta; infine, risulta sempre dominante in Aelfric lo scopo didattico.

## 3. DE SILLABA (7, 3-11).

La definizione della sillaba data da Prisciano « *syllaba est comprehensio litterarum consequens sub uno accentu et uno spiritu prolata* » (Pr. 44, 2-3) serve di base ad Aelfric, che la abbrevia però notevolmente in 7, 4. Il monaco tralascia la suddivisione di Donato, che tripartisce le sillabe in brevi, lunghe e comuni (*Ars Maior*

<sup>1</sup> Cf. Bolognesi, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Cf. Bolognesi, op. cit., p. 18; la sostituzione di *ianua* al donatiano *Iuno*, può essere forse stata facilitata da *Ianus* presente nel commento di Sergio a questo passo dell'*Ars Maior* (GLK IV, 476, 1).



368, 19 sgg.), ma si attiene (pur non menzionandola) all'osservazione che trova in Prisciano: « *a singulis tamen incipiens, non plus quam ad sex literas procedere syllaba potest in latino sermone, ut: 'a', 'ab', 'arx', 'mars', 'stans', 'stirps'* » (Pr. 44, 5-7). Aelfric utilizza gli esempi di Prisciano conservandone l'ordine (7, 5-11); mette però in luce la funzione morfologica delle due preposizioni introducendole nei nessi 'a domo' e 'ab homine'<sup>1</sup> e sostituisce 'pars' a 'mars', nome di divinità pagana, con un criterio simile a quello già osservato per *ianua-Iuno* in 6, 14<sup>2</sup>.

#### 4. DE DIPTONGIS (7, 12-8, 4).

Il paragrafo sui dittonghi (7, 13-8, 4), volutamente sintetico<sup>3</sup>, deriva lo schema e quasi l'intera esemplificazione dal commento di Servio (GLK IV 423, 30-32), che in questo caso diverge da Don. 368, 23-24<sup>4</sup>.

#### 5. PRAEFATIO DE PARTIBVS ORATIONIS (8, 5-18, 3).

L'elenco delle parti del discorso (8, 6-8) è tratto da Don. 372,25-26<sup>5</sup>. È essenziale sottolineare tale scelta perché essa determina l'intero schema secondo il quale verrà svolta la trattazione di Aelfric. Come in Donato, all'esame del nome segue quello del pronome e poi le parti dedicate al verbo, avverbio, participio, congiunzione, preposizione e interiezione. In Prisciano invece l'ordine è assai diverso<sup>6</sup> ed è cioè il seguente: nome, verbo, participio, pronome, preposizione, avverbio, interiezione, congiunzione.

Aelfric quindi utilizza la chiarezza di Donato per il quadro generale della propria opera, ma (come si vedrà via via) si accosta

<sup>1</sup> Tali si ritrovano, come esempi di preposizioni che reggono l'ablativo, in Don. *Ars. Minor* 365, 23-24.

<sup>2</sup> Cf. Bolognesi, op. cit., p. 17.

<sup>3</sup> Cf. « ne sprece wê hêr nâ mâre be disum » 8, 3-4.

<sup>4</sup> Cf. Bolognesi, op. cit., pp. 81-82.

<sup>5</sup> Cf. Bolognesi, op. cit., p. 18.

<sup>6</sup> Come ho già indicato in *Rapporto preliminare* cit.

a Prisciano nella trattazione interna delle singole parti del discorso<sup>1</sup> e lo prende a modello per l'abbondanza della esemplificazione.

La definizione del nome e la sua distinzione in proprio e comune (8, 8-11) si appoggia su Don. 373, 2-3 (cf. Bolognesi, op. cit., p. 19), ma gli esempi sono di ambiente prettamente anglosassone. Come nomi propri vengono citati *Eadgarus*, che si può facilmente identificare con il bisnipote di re Alfredo che regnò all'inizio della seconda metà del x secolo, all'epoca quindi della giovinezza di Aelfric, e *Aðekwoldus*, vescovo di Winchester e maestro del nostro monaco<sup>2</sup>; la dignità dei due personaggi è deducibile dagli esempi forniti per i nomi comuni cioè *rex* ed *episcopus*.

La definizione di pronome in 8, 11-13 è la seguente: « *Pronomen is ðæs naman speljend, sê spelad þone naman, þæt ðu ne ðurfe tuwa hine nemnan* » e si accorda perfettamente con Isidoro, *Etym.* I, VIII, 1: « *Pronomen dictum, quia pro uice nominis ponitur, ne fastidium faciat nomen ipsud dum iteratur* ». Nel trattato di Prisciano, in quello di Donato e nei suoi commentatori non si trova accenno alla necessità di evitare la ripetizione del sostantivo; gli esempi che Aelfric dà di 'quis' (8, 17-9, 1 sgg.) ben si accordano con il successivo testo di Isidoro, dal quale il nostro autore trae, come al solito, l'essenziale<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L'intenzione di Aelfric, di inserire le *excerptiones* di Prisciano nello schema delle otto parti del discorso di Donato, è deducibile anche dal passo, inverso piuttosto contorto, che apre l'introduzione latina alla Grammatica: « *Ego Aelfricus, ut minus sapiens, has excerptiones de Prisciano minore et maiore uobis puerolis tenellis ad uestram linguam transferre studeui, quatinus perlectis octo partibus Donati in isto libello potestis utramque linguam, uidelicet latinam et anglicam, uestrae teneritudini inserere interim, usque quo ad perfectiora perueniatis studia* » (1, 3-8). Dopo aver terminato l'analisi delle fonti di Aelfric, sarà opportuno esaminare nuovamente il passo sopra citato, per determinare l'esatto significato dell'espressione « *has excerptiones de Prisciano minore et maiore* ».

<sup>2</sup> Cf. C. L. White, *Aelfric: a New Study of His Life and Writings*, Yale Studies in English n. 2, 1898, p. 14 sgg.

<sup>3</sup> Assai interessante è il primo esempio fornito da Aelfric e che ci si presenta solo in anglosassone: « *gif ðu cwest nú: hwâ lârde ðê?, þonne cweðê ic: Dúnstân. hwâ hâdode ðê? hê mê hâdode: þonne stent se hê on his naman stede and spelad hine* ». Queste righe ci riportano il nome di Dunstan, un protagonista nella storia del rinnovamento monastico inglese della seconda metà del x secolo; a lui Aethelwold, maestro di Aelfric novizio, si affianca come amico e collaboratore e insieme sono citati nella introduzione anglosassone della Gram-

Della tripartizione del verbo (9, 2-3), come indicante 'weorc', 'drôwunge' e 'geþafunge', non è agevole rinvenire la fonte<sup>1</sup>; la divisione in attivi, passivi e deponenti (o neutri) è quella a tutte comune. Tra gli esempi (9, 4-8) solo *uerbero-uerberor* è riconducibile ad Isidoro, *Etym.* I, IX, 7.

Dalla stessa fonte (*Etym.* I, X) Aelfric trae la spiegazione del nome dell'avverbio. L'abbondante esemplificazione data da Aelfric può aver preso spunto dal passo cit. di Isidoro, ma ci ricorda il commento di Sergio GLK IV, 509, 24 sgg.

matica (3,15). Colpisce, nelle frasi sopra riportate, l'accento così diretto (e imprevisto) ad una consacrazione di Aelfric da parte di Dunstan. Si può naturalmente pensare ad un *exemplum fictum*, ma il luogo donde il passo è preso (subito dopo cioè la menzione di *Eadgarus* e *Adelwoldus*, cui Aelfric era legato da personali ricordi giovanili) induce ad esaminare più da vicino la questione. Il passo non mi sembra sia stato notato dai biografi di Aelfric, i quali citano della Grammatica solo l'introduzione; inoltre i dati biografici sulla giovinezza del futuro monaco sono assai scarsi e ricavati unicamente dalle notizie che egli stesso fornisce casualmente nelle sue opere. Siamo forse dinanzi ad un nuovo accenno autobiografico? La data dell'ordinazione sacerdotale di Aelfric ci è ignota; egli stesso ci dice che era già prete quando fu inviato dal vescovo Alphege all'abbazia di Cernel nel 987 ed è questa anche la prima data sicura della sua biografia (cf. White, op. cit., p. 35 sgg.; M. Du Bois, *Aelfric: sermonnaire, docteur et grammairien*, Paris 1943, p. 46 sgg.; *The Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1920, I, p. 116). La 'descrizione' dell'ordinazione di Aelfric che si trova nel volume della Du Bois, pp. 40-44, può apparire suggestiva, ma è una pura ricostruzione fantastica basata su testi liturgici e su cronache medievali che si riferiscono ad altri. I biografi concordano invece nell'affermare che Aelfric fu ordinato a Winchester un paio di anni prima della sua missione a Cernel, e quindi nel 985, all'età di almeno trent'anni (secondo le disposizioni dell'epoca), e questo permette di porre al 955 la data approssimativa della sua nascita. Aethelwold, vescovo di Winchester che per anni fu l'amato maestro di Aelfric, morì nel 984; «his office was given to Alphege, a man chosen by Dunstan in opposition to the clerical party, which attempted to regain control of the cathedral» (White, op. cit., p. 45). Il passo di Aelfric nella Grammatica può indurci a supporre che durante il periodo della sede vacante, lo stesso Dunstan abbia conferito l'Ordine ad uno degli alunni più cari del suo amico scomparso.

<sup>1</sup> Per i verbi attivi Aelfric cita *aro uerbero*; per i verbi passivi (per i quali l'azione è subita dal soggetto) si danno come esempi *uerberor ligor*; i verbi 'permissivi' (nei quali l'azione ricade sul soggetto senza costrizione) sono rappresentati da *amor doceor*. Questo tipo di tripartizione compare solo in questo passo; altrove (cf. per es. 120, 1-123, 10) Aelfric accetta divisioni diverse della *significatio* ('getâcnung') del verbo.

La definizione del participio (9, 18-21) richiama Don. 387, 18-20; fra i tratti che accostano il participio alle forme nominali Aelfric cita solo il *casus* mentre la tradizione grammaticale sostiene compatta che i tratti siano due e cioè 'genera et casus' (cf. Don. loc. cit.; Servio GLK IV 440, 17-18; Sergio GLK IV 513, 10; Pr. 552, 19; Isidoro, *Etym.* I, XI). L'elenco dei casi del participio proviene forse da Don. *Ars Minor* 363, 19-21, mentre per il genere Aelfric si basa su un passo di Pr. 555, 22-556, 4, che abbrevia notevolmente dando, come al solito, maggior risalto alla parte pratica dell'esemplificazione che alle disquisizioni teoriche.

La spiegazione della congiunzione è tratta *passim* da Isidoro: «haec [coniunctio] enim per se nihil ualet... Aut enim nomina sociat... aut uerba» (*Etym.* I, XII, 1); gli esempi (10, 10-15) sembrano dovuti ad Aelfric che con *rex et episcopus* si ricollega al precedente 8, 11; solo per il nesso *ego et tu* si può citare Sergio GLK IV 516, 8.

Per la preposizione (10,15-17) Aelfric utilizza Isidoro «*praepositio dicta, quod nominibus praeponatur et uerbis*» (*Etym.* I, XIII); il mutamento che la frase subisce in anglosassone è probabilmente dovuto alla difficoltà di tradurre con un solo termine il lat. *praeponere*. L'esemplificazione sembra dovuta ad Aelfric, sulla falsa riga però di Don. *Ars Minor* 365, 14 e 16, 22 e 24.

La definizione di interiezione (10, 20-11, 2) può essere stata tratta e tradotta da Don. 391, 26-27 e ricorda anche il passo di Isidoro, *Etym.* I, XIV assai simile nella sostanza a quello donatiano. I primi tre esempi (11, 2-4) invece derivano dalla trattazione di Pr. II, 90-91; per l'*interiectio doloris* Aelfric cita 'heu' (cf. Pr. II 90, 15 dove però la forma è 'ei') e il nesso 'heu mihi' (cf. Pr. II 90, 17 dove la cit. da *Aen.* II 274 compare però come 'ei mihi'), *interiectio admirationis* è 'pape' (cf. 'papae' in Pr. II 91, 2, in cit. da Ter. *Eun.* II, 1, 23) mentre *interiectio timoris* è 'atat' (cf. 'attat' in Pr. II 90, 25 cit. da Ter. *Eun.* IV, 6, 18). Il quarto esempio (11, 4-5) 'racha' proviene dalla Bibbia (cf. 'raca' in Mt. 5, 22).

In 11, 5-8 Aelfric, ricapitolando, nota che la divisione delle otto parti del discorso in latino è valida anche per l'inglese. Dopo aver affermato (11, 8-9) che il nome e il verbo sono le parti principali (cf. Don. 372, 26-27), passa ad enumerare le varie suddivisioni del *nomen*, attingendo a Donato e ai suoi commentatori ed a Prisciano.



Per i *nomina primitiua e derivatiua* (11, 11-16) Aelfric utilizza Don. 373, 13-14 cui aggiunge la coppia di esempi *ciuitas-ciuis*; per i nomi propri cita nomi di persona anglosassoni ('Êadgâr, Dûnstân' 11, 17) e per i nomi comuni (11, 16-17) cf. 8, 11. I nomi *incorporalia* (11, 13-12, 1) danno modo ad Aelfric di introdurre termini religiosi (*angelus, Michael, Gabriel, Raphael*<sup>1</sup>). La definizione degli *omonima* (12, 1-3) è presa da Don. 373, 21 come gli esempi *acies* e *aries* (12, 3-5), la spiegazione del triplice valore semantico di quest'ultimo deriva invece da Servio GLK IV 429,37-38.

Per la definizione dei *sinonima* (12,6-9) Aelfric si rifà a Pr. 60, 29-30 donde trae anche i primi tre esempi<sup>2</sup>, gli altri due (*terra, tellus*) ci riconducono a Don. 373, 22<sup>3</sup>; come definizione degli *adiectiua* (12, 9-12) Aelfric traduce (12, 9-11) semplificando «*adiectiuum est, quod adicitur propriis uel appellatiuis [nominibus] et significat laudem vel uituperationem*» (Pr. 60, 6-7) e da Prisciano trae i primi due esempi (*iustus iniustus*). Il breve paragrafo sugli *accidentia* (12, 12-16) ricorda Pr. 83, 18-84, 4, cui forse ci riconducono due degli esempi e cioè *prudens* e *niger*, detto quest'ultimo del *coruus* (12, 14) e non del *lapis* (Pr. 84, 2).

Per i *nomina ad aliquid dicta* Aelfric in 12,16-20 traduce parola per parola Pr. 60, 19-21, dal quale (*ibid.* 23-26) sono anche tratti gli esempi e la breve frase introduttiva di 12, 20-13, 1.

I *nomina gentilia, patriae, interrogatiua* (13, 1-8) sono esposti secondo Pr. 61, 3-6, agli esempi Aelfric ne aggiunge alcuni di ambiente anglosassone (cf. *anglus, lundoniensis, wiltuniensis*). Per i *collectiua* (13, 9-12) il testo inglese dipende da Pr. 61, 21-22 dove però l'esemplificazione è più scarsa; tra l'altro Aelfric cita come esempio *congregatio*, termine di alta frequenza nella Regola di S. Benedetto dove è usato nel senso di 'comunità religiosa'<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> I tre nomi propri compaiono in Isidoro, *Etym.* VII, V, 10-13.

<sup>2</sup> I quali, in ordine diverso, sono poi gli stessi di Don. 373, 23.

<sup>3</sup> Il testo del Keil riporta veramente '*terra, humus*', ma la sequenza '*terra humus tellus*' è una delle varianti testuali e '*tellus*' è presente nel Commento di Servio GLK IV 429, 36; cf. Isidoro, *Etym.* I, VII, 14.

<sup>4</sup> Cf. RB 3, 1; 4, 78; 17, 6; 31, 1, 2; 35, 4, 5; 46, 3; 53, 13; 58, 14, 22, 23; 61, 8; 62, 6; 64, 1; 65, 2, 14; all'ordine della *congregatio* è dedicato il cap. 63 della RB. Aelfric nel loc. cit. traduce il termine latino con il calco 'gegaderung', parola di significato generico e cioè 'folla, assembramento, gruppo di persone riunite

Per i *diuidua* (13, 12-16) e relativi esempi viene utilizzato Pr. 61, 23-25; il tipo di esemplificazione (*trecenti, centeni* etc.) induce probabilmente Aelfric ad anticipare qui alcune righe sugli ordinali e numerali (13, 17-20), che ritroviamo in Pr. 62, 3-4. Ma subito per i *nomina facticia* (14, 1-3) ritorna a Pr. 61, 26-27, dal quale deriva i primi due esempi; l'ipotesi di un'origine onomatopeica di *grus* Aelfric può averla tratta da Isidoro, *Etym.* XII, 7, 14-15<sup>1</sup>, per *bos* cf. *ibid.* XII, 1, 28 sgg.

Il passo a proposito dei *nomina generalia e specialia* (14, 3-7) deriva da Pr. 61, 28-62, 1; ma l'esemplificazione in 14, 8-13 è notevolmente ampliata per mano di Aelfric<sup>2</sup>. I nomi raggruppati nella classe seguente sono detti *absolutiua*<sup>3</sup> e sono presi da Pr. 62, 5-6; i *temporalia* (14, 16-18) si rifanno a Pr. 62, 7 con l'aggiunta di *ebdomada* e *dies* tra gli esempi che forse Aelfric trae dalla trattazione di Isidoro sul tempo (cf. *Etym* V, 28 sgg. e particolarmente V, 32 e V, 30); per i *localia* (14, 18-21) cf. Pr. 62, 8-9. Per i *patronimica* (14, 21-15, 4) Aelfric nota l'origine greca di tali nomi (cf. Pr. 62, 15), ma dà solo esempi di patronimici inglesi. Passando ai possessivi (15, 4-14) Aelfric trae dall'ampia trattazione di Prisciano (Pr. 68, 15-82, 22) una breve definizione che traduce in inglese: «*possessiua [significant] ...omnia, quae possunt esse in possessione*» (Pr. 68, 18-19) ed una decina di esempi (per le coppie *pater-paternus* v. Pr. 80, 21-22 e per quelle tipo *ferrum-ferreus* v. Pr. 70, 11-12 e 19).

La trattazione del comparativo e superlativo è assai ampia in Prisciano ed occupa i primi due capitoli del terzo libro (cf. Pr. 83-101); Aelfric (15, 15-16, 13) tralasciando le minute disqui-

insieme'. Nella traduzione anglosassone della Regola benedettina (EETS vol. 90, London 1888), *congregatio* è reso con 'gegaderung' (31, 2; 35, 5; 46, 3; 65, 2, 14) e le varianti 'gegaderunc' (17,6); 'gegæderung' (3, 1; 31, 1; 35, 4; 58, 14, 23; 61, 8; 62,5; 64, 1) e 'gæderung' (53, 13; 58, 22).

<sup>1</sup> «*Grues nomen de propria uoce sumpserunt*».

<sup>2</sup> Per i sostantivi *crystallum, topazius, berillus* si può forse pensare a derivazione biblica; le tre pietre sono infatti spesso citate singolarmente nella Bibbia e compaiono insieme nella '*ciuitatis descriptio*' dell'Apocalissi; cf. per *crystallum Apoc.* 21, 11 e per gli altri due *Apoc.* 21, 20.

<sup>3</sup> Così è da emendare probabilmente il testo; Zupitza accetta ABSOLVTIVAE, che però non dà senso, e Prisciano ha *absolutiuum*.

sizioni, elenca semplicemente i gradi dell'aggettivo e cita ognuno dei numerosi esempi con tutti e tre i gradi, cioè: *bonus*, *melior*, *optimus* etc. L'esemplificazione di 16, 5-11 sembra derivare da Pr. 96, 13-14 in cui gli aggettivi compaiono nel medesimo ordine, ma solo al superlativo; tutte e tre le forme sono invece elencate per alcuni di essi in Pr. 100, 7-12 *passim*.

Per i *diminutiua*, Aelfric (16, 16-17, 6) trae gli esempi dalla trattazione di Prisciano, cf. *passim* Pr. 101, 4-103, 19.

La definizione di *denominatiuum*, che compare in 17, 7-10, è compendiata da Pr. 117, 1-4 e gli esempi (17, 11-20) sono tratti *passim* dall'ampia trattazione del grammatico latino<sup>1</sup>. Non riconducibili a Prisciano sono cinque degli esempi e cioè *iustitia fraternitas castitas sanctitas*, parole di ambiente cristiano, *puellaris* usato nel latino classico da Ovidio e Plinio e attestato nella Vulgata solo in *Num.* 30,4 e 17 (in nesso con *aetas*).

Il capitolo sulle parti del discorso sembra quindi simile ad un mosaico abilmente composto con elementi provenienti da Prisciano, Isidoro, Donato e suoi commentatori. Gli argomenti trattati sono molteplici, la brevità con cui ognuno di essi è affrontato sembra a volte eccessiva e in conseguenza l'atteggiamento di Aelfric potrebbe apparire semplicistico più che sintetico. Si deve però pensare che siamo di fronte ad una *praefatio*; ad ognuna delle parti del discorso verrà dedicato uno o più capitoli nel resto del trattato elfriciano.

In questo capitolo sembra che Aelfric abbia voluto, oltre a dare uno schema essenziale del lavoro, aggredire il problema della terminologia. La spiegazione dei termini grammaticali latini (che egli trae in genere da Isidoro) gli fornisce l'occasione di motivare la propria scelta nei riguardi della corrispondente traduzione anglosassone, non sempre immediata né priva di difficoltà<sup>2</sup>. La termi-

<sup>1</sup> Nel dare le corrispondenze citerò solo le forme nominali derivate, presenti in Aelfric accanto alle forme donde derivano, e il passo di Prisciano in cui l'esempio ricorre: *bonitas* cf. Pr. 128, 1-2; *societas* cf. 128, 7; *uetustas* cf. 128, 20; *uirilis* cf. 130, 16 e 131, 19; *muliebris* cf. 130, 19 e 133, 21; *puerilis* cf. 131, 19; *uirginalis* cf. 131,3; *coelestis* cf. 130,18; *terrestris* cf. 130,23.

<sup>2</sup> In 9, 18-21 spiega perché ha scelto *dælc nimenð* come equivalente di *pronomen*, in 10, 20-11, 2 perché *betwuxáworþennyss* traduce *interiectio* etc. Per *coniunctio* sono previste due possibili traduzioni in 10, 7; alcuni termini invece

nologia qui trattata riguarda specialmente la formazione e la flessione nominale, del verbo si parlerà più ampiamente in seguito.

Per il momento, dopo aver fornito ai propri lettori e allievi il necessario bagaglio terminologico, Aelfric si avvia a trattare delle declinazioni, alle quali premette un breve capitolo sui generi.

#### 6. DE GENERIBVS (18, 5-20, 20).

Il paragrafo sui generi è in relazione con il trattato di Prisciano, cui Aelfric attinge come al solito semplificando. Gli si mantiene assai fedele nella seconda parte della trattazione; nella prima (cioè p. 18, 5-19, 3) si distacca da Prisciano, sia perché muta l'ordine dell'esposizione<sup>1</sup>, sia perché si serve di un'esemplificazione estranea al trattato latino. Si tratta comunque di innovazioni di Aelfric, che non sono riconducibili a nessuna delle sue fonti abituali.

All'inizio della esposizione il monaco (18, 5-9) attinge da Pr. 141,4-6 cui aggiunge di suo gli esempi; nel paragrafo 18, 10-14 il *commune genus* è definito secondo Pr. 141, 8, l'esempio di '*hic, haec sacerdos*', che si trova nel grammatico latino, è in connessione con un tipo di sacerdozio pagano, ed è naturale che il monaco Aelfric lo eviti per sostituirvi termini anodini come *diues, heres*.

Il paragrafo sul neutro (18, 14-19, 3) si può all'inizio ricollegare con Pr. 141,9-10: « *neutrum uero... nec masculinum nec femininum est* », ma l'esemplificazione è di Aelfric, come l'intelligente nota (v. 18, 19-19, 3) sulla differenza dei generi tra latino e inglese e gli esempi relativi: ad un lat. *femina* corrisponde un neutro ags. 'wif'.

Per il *commune trium generum* (19, 4-9) si veda Pr. 141, 19-21; gli *epicena* o *promiscua* (19, 10-15) si ricollegano a Pr. 141, 14 ma gli esempi relativi sono elfriciani; la trattazione latina è invece seguita fedelmente per i *dubii generis* [*nomina*] (19, 16-20, 2) per i quali cf. Pr. 141, 16-17.

sono interpretati più che tradotti, cf. *gentilia, collectiua, diuidua, ordinalia, numeralia, facticia* etc.

<sup>1</sup> In Aelfric vengono esaminati successivamente: il maschile e il femminile, genere comune, neutro, *commune trium generum, epicena, dubii generis* etc.: in Prisciano l'ordine è il seguente: *epicena, dubia genera, commune trium generum*.



I *mobilis* [nomina] (20, 3-13) si riallacciano a Pr. 141, 21-142, 3 differendo solo per gli esempi *sanctus*, *iustus* che Aelfric preferisce a *natus*. Nel paragrafo 20, 14-20 si nota che in latino i nomi degli alberi sono femminili mentre neutri sono i nomi dei frutti corrispondenti; l'osservazione e gli esempi derivano da Pr. 142, 10-14.

## 7. [IL NOME].

### I. *Incipiunt quinque declinationes nominum* (21,1-32,12).

Nel primo paragrafo Aelfric dichiara che le declinazioni sono cinque, e le differenzia secondo il genitivo singolare, di cui cita un esempio per ogni declinazione. Il passo elfriciano (21, 3-14) dipende interamente da una nuova fonte e cioè dalla parte iniziale di un'opera minore di Prisciano, *Institutio de nomine pronomine et uerbo*<sup>1</sup>, che è quasi un compendio ad uso scolastico<sup>2</sup> delle *Institutiones Grammaticae*. La concordanza di Aelfric 21, 3-14 con Pr. *Inst. nom.* 443, 3-9 è stata stabilita dal Bolognesi; op. cit., pp. 85 sgg.; gli esempi, tranne il primo, non sono però tratti da Prisciano.

Nel paragrafo 21, 15-22, 9 viene elencato il paradigma del sostantivo *citharista* secondo un modulo costante: nome del caso, forma latina, traduzione anglosassone; *citharista* è uno degli esempi dati in Pr. *Inst. nom.* 443, 14.

Aelfric interrompe ora la trattazione della prima declinazione per introdurre un lungo paragrafo sui casi (22, 10-24, 2), necessaria premessa alla trattazione della flessione nominale. L'esame semantico del nome dei casi è strettamente legato con l'esplicazione delle loro funzioni, con un metodo simile ad Isidoro, *Etym.* I, 7, 31-32 che Aelfric ha certamente tenuto presente; anche in Pr. 185, 11-186, 3 l'ordine di trattazione è lo stesso. Per l'esemplificazione Aelfric, pur essendo debitore sia di Isidoro che di Prisciano, innova

<sup>1</sup> Il trattatello è contenuto nel vol. III dei *Grammatici Latini*, ed Keil, pp. 443-456, e verrà in seguito citato con l'abbreviazione Pr. *Inst. nom.*

<sup>2</sup> Cf. «*Et hae quidem compendii causa ad instituendos pueros sufficiat in praesenti dixisse, etc.*» Pr. *Inst. nom.* 449,1-2.

ampiamente perché fornisce un numero di esempi assai maggiore degli altri due.

È da notare che siamo qui di fronte all'unico passo in cui si trovi la traduzione anglosassone del nome dei casi<sup>1</sup>, i quali compaiono con altissima frequenza specialmente nella parte del trattato dedicato alla flessione nominale, ma sono sempre usati da Aelfric nella sola forma latina. Solamente 'clypjendlíc', che traduce *uocatiuus*, compare oltre che in 23, 2 anche in 119, 2.

Aelfric riprende a trattare la prima declinazione, traducendo da Pr. 284, 12 la frase introduttiva: «*prima declinatio habet terminationes in nominatiuo tres, 'a as es'*» (cf. 24, 3-4). Segue poi l'esposizione dei nomi in 'a' che vengono divisi in maschili, comuni e femminili, sono accompagnati da numerosi esempi (alcuni di ambiente religioso, v. *leuita*), dalla flessione completa di *regina* (24, 3-25, 9) e da un'appendice sui nomi propri (24, 9-13).

In 'as' e 'es' terminano solo nomi propri (25, 14-26, 3) ed accanto a *Silla Aeneas Anchises* Aelfric cita *Beda Thomas Andreas Barnabas* etc., nomi in relazione quindi con l'ambiente anglosassone e con i testi biblici. I nomi della prima con dativo e ablativo in 'bus' sono elencati in 26, 4-10 secondo Pr. 293, 1-294, 12; fra gli esempi Aelfric aggiunge *anima*.

Lo schema secondo il quale viene esposta la prima declinazione può essere stato suggerito al monaco da Pr. 284, 11-294, 15 *passim* e da Pr. *Inst. nom.* 443, 10-16; parte degli esempi inoltre derivano dall'opera maggiore di Prisciano. Ma la chiara divisione della materia per argomenti e gran parte dell'esemplificazione sono dovuti ad Aelfric, la cui opera va in questo punto ben oltre la semplice traduzione.

I nomi della seconda declinazione sono divisi in sei gruppi (26, 11-13), secondo l'esito del nominativo, cf. Pr. 294, 17-18, Pr. *Inst. nom.* 444, 5-6. Fonte di Aelfric è sempre Prisciano, il quale nel VII libro delle *Institutiones Grammaticae* (cf. 294, 16-311, 10) tratta, in capitoletti separati, i singoli casi della seconda declinazione, esaminando dapprima tutto il singolare e poi il plurale, e si rifà alle sei classi sopra citate quando qualcuna di esse presenti

<sup>1</sup> Cf. T. Pàroli, *Indice della terminologia grammaticale di Aelfric*, «AION-L» VIII (1968), p. 113 sgg.

delle particolarità nei riguardi di un singolo caso. Nel trattato minore (*Inst. nom.* 444, 5-446, 5) invece, Prisciano prende in esame successivamente i sei gruppi di sostantivi esaminandoli singolarmente, la trattazione è assai stringata e resa complessa dai frequenti paragoni col greco.

Aelfric assume la divisione in sei gruppi come schema della propria trattazione, nell'ambito di ogni gruppo utilizza a suo giudizio ambedue le opere di Prisciano ed arricchisce l'esposizione con paradigmi completi (v. *regina* 24, 16 sgg., *Aeneas* 25, 14 sgg., *faber* 26, 16 sgg. etc.) assai utili per l'allievo di lingua inglese; introduce inoltre un'esemplificazione assai più ampia mentre limita il riferimento al greco alla citazione di qualche nome proprio, gli unici veramente indispensabili perché possono ricorrere con declinazione greca in testi latini. Una parte dell'esemplificazione proviene dal VI libro delle *Institutiones Grammaticae*, in cui si tratta de *Nominatiuo et Genitiuo Casu*.

Per i nomi in 'er', Aelfric dà l'intera declinazione di *faber*, facendo precedere il sostantivo dal dimostrativo che è tradotto anche in anglosassone, es. *hic faber* 'ðes smið'; seguono poi numerosi esempi (27, 5-11), la maggior parte dei quali<sup>1</sup> sono tratti *passim* da Pr. *Inst. nom.* 444, 10-19, dove però sono elencati in ordine diverso<sup>2</sup>. Per il genitivo dei nomi in 'er' (27, 12-18) l'esemplificazione è tratta da Pr. *Inst. nom.* 444, 17-18 (*puer, socer, gener*) e da Pr. 297, 1 (*miser, lucifer*), cui si aggiungono altri otto esempi per mano di Aelfric<sup>3</sup>.

I nomi maschili in 'ir' (27, 19-28) sono rappresentati da *uir, leuir*<sup>4</sup>, e i numerosi composti di *uir* (*semiuir, duumuir* etc.) che Aelfric elenca, quasi esemplificando il passo di Prisciano che gli è servito di spunto: «*in ir [inuenitur masculinum]... hic uir huius uiri et ex eo composita*» (Pr. *Inst. nom.* 444, 19-21). Dalla medesima fonte (*ibid.*, 444, 22) è derivato il neutro indeclinabile *ir* (28, 5), che significa *handbred* 'palmo della mano'.

<sup>1</sup> Ci si riferisce a *fiber, liber, culter, aper, coluber, cancer, oleaster, apiaster, Alexander, sacer*.

<sup>2</sup> Per *niger, ater* e *dexter*, cf. Pr. 225, 6-7 e 17.

<sup>3</sup> Per *lucifer, corniger* e *adulter* cf. Pr. 225, 14-15 e 18.

<sup>4</sup> Per il quale cf. Pr. 234, 9.

Per i nomi, o meglio il nome, in 'ur' (28, 6-8) Aelfric segue fedelmente Pr. *Inst. nom.* 444, 23: «*in ur unum, cuius femininum in a desinit*» e cioè *satur*.

L'ampia documentazione dei nomi maschili in 'us' (28, 9-19) sembra essere opera di Aelfric, mentre per i neutri in 'us' si riporta in 28, 20-29,2 un passo di Pr. *Inst. nom.* 445, 27-28. Non sembra avere riscontri precisi nelle fonti il passo dedicato agli aggettivi a tre uscite (29, 3-12), corredato da numerosi esempi; dei nomi di persona in 'us' parla Pr. 295, 7 che cita *Homerus*, cui Aelfric in 29, 12-13 sostituisce, per evidenti interessi religiosi, *Martinus, Benedictus, Augustinus*. I nomi femminili di città in 'us' (29, 13-15) provengono da Pr. *Inst. nom.* 445, 17. Per i nomi di piante (29, 16-17) cf. Pr. 267, 2-3; per i sostantivi declinati a volte anche secondo la quarta declinazione (29, 19-30, 2, es. *quercus, laurus*, etc.) cf. Pr. *Inst. nom.* 445, 19-20 e 23.

Fra i nomi femminili in 'us', Aelfric cita alcuni sostantivi assenti nei grammatici latini e appartenenti al linguaggio biblico o religioso in genere come *abyssus* (di cui dà la flessione completa), *sinodus, heremus* e inoltre *herebus*<sup>1</sup>; per *aluus* cf. Pr. 268, 16-269, 4 e per *humus* cf. Pr. 269, 5.

Per i nomi in 'eus' (30, 11-13) si porta l'esempio di *Titheus* cf. Pr. 295, 10<sup>2</sup>, *Pentheus* cf. Pr. 301, 9 sgg., cui Aelfric aggiunge il cristiano *Matheus*.

Per i nomi in 'um', neutri, si cita dapprima *templum*, che è l'esempio comune in Prisciano (cf. Pr. 215, 16; *Inst. nom.* 444, 7 e 446,4); si dà poi l'intera flessione di *hoc uerbum*, seguita da trenta esempi dei quali non è conosciuta la fonte esatta.

Per il vocativo dei temi in 'er, ir, um' (31, 15-32, 1) viene tradotto Pr. 300, 8-9 e *puer* da Pr. 301, 2 sgg.; Aelfric sostituisce l'esempio di *coelum* a *templum*; per il vocativo dei nomi propri in 'ius' (32, 1-4) cf. Pr. 301, 17-18 cui vengono aggiunti tre esempi. Il vocativo dei nomi comuni è in 'e' (32, 5-7) come dice Pr. 305,

<sup>1</sup> Che viene tradotto con *hell* (30, 9) come precedentemente *infernus* (28, 18-19).

<sup>2</sup> Dove il nome compare naturalmente come *Tydeus*; *Titheus* è la variante testuale che presentano i codd. *GL* di Prisciano, ambedue di scritti in Germania nel secolo IX e copiati forse da un medesimo cod. che si riconnette alla cultura irlandese (cf. *Grammatici Latini*, ed. Keil, II, *Praefatio* pp. XIII sgg.).



5-6; *filius* (32, 7-8) ha due vocativi cf. Pr. 305, 8-9; il nominativo di *populus* e *fluuius* è usato come vocativo (32, 9-12) in Lucano e Virgilio, che Aelfric cita da Pr. 305, 18-20.

## II. De tertia declinatione (32, 13-75, 18).

Aelfric inizia la lunga esposizione della terza declinazione con la seguente affermazione « TERTIA DECLINATIO HABET TERMINATIONES SEPTVAGINTA OCTO. Sêo dridde DECLINATIO ys mâre þonne ealle ða ôdre, and hêo hæfð eahta and hundseofontig geendunga odde mâ » (32, 14-16), chiaramente derivata da Prisciano « *Tertia declinatio terminationes habet nominatiui septuaginta octo uel paulo plus* » (Pr. 311, 12-13).

Il resto del capitolo è diviso in 78 paragrafi, ognuno dei quali è dedicato ad un diverso tipo di esito al nominativo; l'ordine espositivo è identico a quello di Prisciano (cf. Pr. 312, 6-324, 5); ogni paragrafo è corredato da numerosi esempi, come si vedrà nel corso dell'analisi.

Per i nomi in 'ä' breve, Aelfric dà l'intera declinazione di *poema* (32, 17-33, 11), il cui nominativo era citato come esempio in Pr. 312, 6; fornisce poi altri dodici esempi (33, 12-16), per lo più termini religiosi (v. *cauma*, *baptisma*, *dogma* etc.) che non si ritrovano nel grammatico latino<sup>1</sup>.

Il paradigma di *sedile* viene elencato per i sostantivi in 'ë' breve (34, 1-9, cf. Pr. 312, 7); degli altri sette esempi, cinque sono riconducibili a vari passi di Prisciano<sup>2</sup> e due (*ouile* e *praesaepe*<sup>3</sup>) sono d'incerta provenienza.

Nel paragrafo sulla trattazione dei nomi in 'ö' breve (34, 10-37, 10) Aelfric attinge a vari passi delle *Institutiones*, in cui Prisciano tratta dei nomi terminanti in *o*; l'esemplificazione è assai ampia e solo in parte riconducibile al trattato latino. Si inizia a parlare dei nomi propri (per *Cato* cf. Pr. 121, 15)<sup>4</sup> e poi dei nomi comuni

<sup>1</sup> Alcuni di questi termini compaiono nella lista di nomi greci in *a*, contenuta nell'*Appendix Probi* GLK IV, 195, 16-21; si tratta precisamente di *schema*, *aenigma*, *plasma*, *baptisma*, *dogma* e *scisma*.

<sup>2</sup> *Sedile* Pr. 121, 7 e 145, 11; *monile* Pr. 121, 7 e 145, 11 e 331, 15; *cubile* Pr. 121, 7; *mare* Pr. 145, 11 e 331, 14; *gausape* Pr. 333, 9; *rete* Pr. 332, 12.

<sup>3</sup> *Praesepe* è citato fra i nomi neutri in *e* (vicini a *monile*) in Probo, *Catholica*, GLK IV, 8, 3.

<sup>4</sup> *Milo* compare in Probo, *Catholica*, GLK IV, 10, 26.

(34, 12-35, 8) di cui si danno diciannove esempi, per *sermo* cf. Pr. 146, 5, *carbo* Pr. 146, 5, *stellio* Pr. 145, 17, *gurgulio* Pr. 145, 17<sup>1</sup>. Dei sei femminili (35, 8-11) solo *oratio* e *actio* sono riconducibili a Pr. 145, 18; fra i sostantivi di genere comune (35, 11-36, 2) si cita *latro* (cf. Pr. 146, 8) ed erroneamente *ambo*, che in Pr. 310, 19 è considerato appartenente alla seconda declinazione; la flessione del femm. *ambae* (36, 2-8) si rifà a Pr. 294, 10. Vengono poi citate (36, 9-13) cinque coppie di nomi del tipo *draco-dracaena*, di cui Prisciano tratta in due luoghi (Pr. 146, 10-15 e 209, 7-11). Esaminando i temi del genitivo (36, 13-37, 31) si cita *Cato* (Pr. 121, 6), *caupo* (Pr. 206, 8), *homo* (Pr. 146, 8; 206, 14; 312, 11 etc.) e si dà la flessione di *nemo*, come in Pr. 207, 2-17. Dei tredici esempi dati per la formazione del genitivo dei sostantivi femminili (37, 2-8), solo quattro hanno riscontri precisi in Prisciano<sup>2</sup>; mentre per i tre maschili (37, 8-10) è chiara la provenienza<sup>3</sup>.

I nomi in 'ō' lunga (37, 11-14, cf. Pr. 312, 11-13) sono rappresentati da tre esempi, tutti nomi propri femminili, di cui i primi due (*Dido*, *Iuno*) riconducibili a Pr. 146, 2 e 3.

Seguono i nomi in 'al' (37, 15-38, 8, cf. Pr. 312, 14-16), i cui esempi sono tutti riconducibili a Prisciano<sup>4</sup>; per i nomi in 'ël' breve (38, 9-12) cf. Pr. 312, 18; gli esempi dei sostantivi in 'zł' lunga (38, 13-17) hanno tutti riferimenti precisi<sup>5</sup> tranne *Raphael*, già cit. da Aelfric in 12, 1.

Per 'il' breve (38, 18-39, 7) vengono citati *pugil* Pr. 123, 19; 147, 13; *uigil* Pr. 147, 14; 123, 19; *mugil* che non compare in Prisciano e *nihil*, per il quale Aelfric attinge *passim* da Pr. 214, 17-21<sup>6</sup>; per 'öl' lunga (39, 8-9) cf. Pr. 312, 24.

<sup>1</sup> *Tiro* compare in Probo, *Catholica*, GLK IV, 11, 2 e *bufo* (*buffo* in Aelfric 35, 2) *ibid.* 10, 4.

<sup>2</sup> Cf. *uirgo* Pr. 206, 3 e 313, 10; *fuligo* 145, 20; *dulcedo* 145, 21 e 206, 3; *alcedo* 206, 3. Per *caligo* si può citare Probo, *Appendix*, GLK, 198, 2; *imago* *ibid.* 199, 2; *arundo* *ibid.* 198, 33.

<sup>3</sup> *Cardo* Pr. 206, 10; *ordo* 206, 14; *turbo* 207, 17.

<sup>4</sup> Cf. *sal* Pr. 147, 2; 214, 9, 312, 14; *Hannibal* 147, 7; 214, 9; 312, 15; *Hasdrubal* 147, 8; *tribunal* 123, 15; 214, 10; 312, 15; 326, 11; *uectigal* 147, 1; 123, 15; *ceruical* 214, 10; 326, 11; *animal* 123, 15.

<sup>5</sup> *Daniel* cf. Pr. 214, 15; 312, 19; *Michael* 147, 11; 312, 19; *Gabriel* 147, 11.

<sup>6</sup> « 'nihil' indeclinabile est... quidam tamen aduerbium esse putant... quomodo enim dicimus 'multum bonum' etc. ».

Il paragrafo riguardante i sostantivi in 'ul' (39,10-15) sembra essere tradotto da Pr. 147, 18-19, dove vengono trattati i generi in rapporto alle *terminationes*, piuttosto che da Pr. 313, 1-2, in cui sono esaminate solo le *terminationes* presenti nella terza declinazione; di suo Aelfric nota il mutamento semantico di *praesul*, che come termine generico è tradotto 'wealdend' mentre in ambito religioso è reso con 'bisceop'.

Per i nomi in 'ān' lungo (39, 14-40, 2), l'esempio *Titan* proviene da Pr. 216, 7 e *paean* è considerato nome comune e non appellativo di Apollo come in Pr. 313, 3.

Gli esempi dei nomi maschili in 'ēn' breve (40, 3-9) sono tratti da Prisciano<sup>2</sup>; per i neutri (40, 9-41, 4) Aelfric dà la declinazione di *nomen*<sup>3</sup>, cita di suo *carmen crimen examen limen gluten*, mentre *semen* è riconducibile a Pr. 148,23 e gli ultimi nove sostantivi (da *solamen* a *molimen*) provengono da Pr. 126, 1-12, dove sono elencati nel medesimo ordine.

Il paragrafo sui nomi in 'ēn' lungo (41, 5-8) deriva da Pr. 221, 13-17; per gli esempi dei sostantivi in 'īn' lungo (41, 9-13) cf. Pr. 219, 8-12 e 313, 8-9.

Per la 'ōn' lunga (41, 14-42, 3) Aelfric cita *dracon* (*draco*) e *leon* (*leo*) per i quali cf. Pr. 220, 13 sgg. e *Sidon*, città il cui nome spesso ricorre nell'Antico e nel Nuovo Testamento<sup>4</sup>.

Interamente da Prisciano è tratta l'esemplificazione dei sostantivi in 'ǣr' breve (42, 3-13)<sup>5</sup>.

Il primo dei nomi in 'ār' lunga (42, 14-43, 5) è *lar* (cf. Pr. 149, 11), cui Aelfric aggiunge la seguente postilla: «*hic lar dīs fȳr on ânfealdum getele, and hit getācnað hūs on menigfealdum getele: hi lares dās hūs. þanon ys geweden lardum spic, forðan ðe hit on*

<sup>2</sup> Cf. *pecten* Pr. 126, 13; 148, 4; *flamen* Pr. 126, 14; 148, 4; 221, 11; 313, 4; *cornicen* 126, 16; 148, 19; *tubicen* 126, 16; 148, 19; *fidicen* 126, 16 e 148, 20 e 21 (in cui si cita il femm. *fidicina*); *tibicen* 126, 21; 148, 20 e 21 (per il femm. *tibicina*). *Liticen* non sembra attestato nelle *Institutiones Grammaticae*, ma compare in Prisciano, *De accentibus liber*, GLK III, 523, 19.

<sup>3</sup> Preferendo, forse per motivi religiosi, *nomen* a *numen* di Pr. 221, 12; 313, 5.

<sup>4</sup> *Sidon* ricorre in trentuno passi biblici, secondo F. P. Dutripon, *Vulgatae Editionis Bibliorum Sacrorum Concordantiae*, Barri-Ducis 1875, cf. s. v. *Sidon*.

<sup>5</sup> Cf. *caesar* Pr. 313, 14; *Bostar* 313, 14; *Aspar* 149, 14; *nectar* 313, 14; *iubar* 170, 6; *instar* 150, 9; *calcar* 313, 15; *lupanar* 127, 7; 150, 9.

*hūsum hangað lange*», citando quindi Isidoro, *Etym.* XX, 2, 24<sup>1</sup>. Seguono poi *Nar* (Pr. 313, 16; 149, 11) il cui genitivo è omofono del nominativo *naris* (cf. Pr. 222, 11 sgg.), *par* e composti come in Pr. 150, 7-8 e *far* (Pr. 150, 9; 313, 17).

Per i nomi maschili in 'ēr' breve (43, 6-16) Aelfric cita *imber* (Pr. 150, 19) e i nomi dei mesi *september*, *october*, *november*, *dicember* che non può naturalmente tradurre, e che invece interpreta, facendo per i due ultimi riferimento alla liturgia<sup>2</sup>; gli altri esempi derivano tutti da Prisciano<sup>3</sup>, tranne *uter* e *uenter*. I sostantivi femminili (43, 15-44, 1) sono tratti da Pr. 151, 18 ed alla medesima fonte<sup>4</sup> appartengono i neutri (44, 1-3) e gli aggettivi a tre terminazioni (44, 3-12), dei quali i primi sei esempi compaiono in Pr. 152, 1-18 mentre l'ultimo, *mediocer*, è attestato solo in Pr. *De accentibus*, GLK III, 523, 8. Per i denominativi (44, 12-45, 1) Aelfric consulta il quarto libro di Prisciano in cui viene in particolare trattato questo argomento e di lì provengono gli esempi (Pr. 127, 9-15); per gli aggettivi a due uscite (45, 1-6) cf. Pr. 152, 8-12.

Per i nomi in 'ēr' lungo (45, 7-10) cf. Pr. 313, 22-23; *Gaddir*, unico esempio dei sostantivi in 'ir' breve (45, 11-12), è considerato neutro, come risulta dalla discussione di Pr. 234, 10-17, e non femminile come in Pr. 313, 24<sup>5</sup>.

Ai nomi in 'ör' breve (45, 13-48, 14) appartengono i comparativi del tipo *iustior*, di cui Aelfric cita i tre gradi e gran parte della declinazione (45, 15-46, 11), e aggiunge altri esempi (46, 11-16) tutti derivati da Prisciano<sup>6</sup> tranne *sapientior*. Alla medesima fonte si riconnettono gli esempi dei sostantivi maschili (tranne *sudor*)

<sup>1</sup> *Ibid.* «*Lardum, eo quod in domo repositum conseruatur; nam antiqui domos lares dicebant*».

<sup>2</sup> Cf. «*november: sē mōnað ongynd on ealra hālgena mæssedæg; december: sē mōnoð ongynd ānum dæge æfter andrēasmæssan*» 43, 9-11.

<sup>3</sup> Cf. *uesper* Pr. 169, 18; *pater, frater, asser, anser, passer, agger, cancer* Pr. 151, 14-16; *accipiter* Pr. 229, 7; *sequester* (e *sequestra*) Pr. *Inst. nom.* 444, 12.

<sup>4</sup> Cf. *tuber, uber* Pr. 150, 15; *papauer* 151, 2; *piper* 205, 8; *iter* 151, 7; *spinther* 151, 8.

<sup>5</sup> Il Bolognesi, op. cit., p. 86 sgg. ritiene che, a proposito di *Gaddir*, Aelfric si sia servito anche di Pr. *Inst. nom.* 444, 21-23, in cui il nome di città viene considerato neutro.

<sup>6</sup> Per *clarior, felicior, senior* cf. Pr. 154, 7-8; *sanctior* compare solo in Prisciano, *De Accentibus*, GLK III, 523, 32.



che in gran parte sono *incorporalia* (46, 16-47, 6)<sup>1</sup>; i tre femminili (47, 8-9) provengono da Pr. 154, 11 e per i quattro neutri (47, 10-12) v. Pr. 154, 18-19 (e cf. Pr. 236, 16-237, 19). Gli otto esempi di aggettivi *communis generis* (del tipo *hic et haec memor*, 47, 12-18) sono tratti da Pr. 154, 20-22; i due nomi propri (*Hector*, *Nestor*) compaiono insieme in Prisciano, *De accentibus*, GLK III, 523, 35<sup>2</sup>. Le quattro coppie del tipo *doctor-doctrix* (48, 3-14) saranno trattate ancora più innanzi a proposito dei nomi in 'ix' (v. 71, 4 sgg.); per *auctor-auctrix* viene utilizzato Pr. 154, 22-23.

Per i maschili in 'ür' breve (48, 15-49, 2) cf. Pr. 155, 1-3; anche gli esempi dei neutri (49, 2-4) derivano da Pr. 155, 3-11, tranne *fulgur*, e da Pr. 238, 8-16 è tratto il paragrafo 49, 4-11 sui sostantivi del tipo *robur-roboris*.

*Fur* è l'unico esempio di esito in 'ür' lungo (49, 12-14) come in Pr. 155, 3 e 316, 4; in 'äs' breve (49, 15-16) terminano solo nomi propri greci che Aelfric di proposito non cita perché « wê ne grêtað nú ða ».

Fra i nomi in 'äs' lungo (49, 17-51, 6), *optimas* e *primas* derivano da Pr. 128, 24, mancano invece nel grammatico latino *summas* e *infimas*; degli undici femminili tipo *ciuitas* (50, 5-13) solo cinque sono riconducibili a Prisciano<sup>3</sup>, mentre per *as*, *mas* etc. (50, 13-51, 6) si è utilizzato Pr. 155, 22-156, 1 (e cf. Pr. 239, 1-4).

Delle forme nominali *communis generis*, terminanti in 'ës' breve, Aelfric dà venti esempi (51, 7-52, 8), che sono tratti da vari passi di Prisciano<sup>4</sup> ad eccezione di *tripes*, *deses*, *reses*, *praeses*, aggiunti probabilmente dal monaco anglosassone. I primi sei esempi maschili (52, 8-11) provengono da Pr. 158, 5-6 e gli ultimi due (*aries*, *paries* 52, 12) da Pr. 241, 7; i quattro femminili (52, 12-16) da Pr. 158, 7-9.

<sup>1</sup> Per *doctor* cf. Pr. 154, 9; *salinator* Pr. 234, 20; *furor*, *decor* Pr. 127, 21 e 24; *horror*, *labor* Pr. 154, 9; *pallor*, *pudor*, *feruor*, *rubor*, *algor* Pr. 234, 21-235, 4.

<sup>2</sup> *Hector* compare isolato in Pr. 314, 1.

<sup>3</sup> Cf. *ciuitas* Pr. 238, 20; 316, 12; *pietas* Pr. 128, 6; 155, 16 e *De accentibus*, GLK III, 524, 8; *bonitas* Pr. 128, 2; *felicitas* *De accentibus*, GLK III, 524, 8; *auctoritas* Pr. 128, 12; 155, 17.

<sup>4</sup> Cf. *diues* Pr. 156, 21; *hebes*, 156, 14; *miles*, *bipes* 156, 15; *teres*, *comes*, *superstes*, *quadrupes* 156, 19-22; *interpres* 241, 7; *pedes* 130, 10; *eques* 130, 9; *sospes*, *hospes* 156, 22; *antistes* 157, 11; *obses* 241, 18; *inquires* 156, 22 e 242, 20. Per la citazione virgiliana in 52, 5-8 cf. Pr. 157, 16.

Anche l'elenco dei sostantivi in 'ēs' lunga (52, 17-53, 9) dipende interamente da Prisciano<sup>1</sup>.

I nomi *communis generis* con finale in 'is' breve (53, 10-54, 5) derivano da Prisciano<sup>2</sup>, tranne *fortis* di cui Aelfric dà la flessione completa. I denominativi sono rappresentati da ventotto esempi (54, 6-55, 6), dei quali solo quattro (*uitalis*, *spiritalis*, *natatilis*, *lugubris*), non presenti in Prisciano<sup>3</sup>; i primi diciotto esempi del maschile (55, 6-13) compaiono nel medesimo ordine in Pr. 160, 1-3<sup>4</sup> e gli altri (55, 14-56, 3) sono tratti da passi diversi<sup>5</sup>. Per i femminili (56, 4-12) cf. Pr. 161, 6-14 e per *cassis* Pr. 250, 3 e *cuspis* Pr. 250, 18; per i composti di *sanguis* (56, 12-16) cf. Pr. 160, 19-161, 1.

La trattazione dei sostantivi in 'īs' lungo (56, 17-57, 5) è tratta da Pr. 248, 15-249, 9; per *delfis-delfin* cf. anche Pr. 219, 8 e per *lis*, *uis* Pr. 161, 13 e 15.

Per il sostantivo in 'ōs' breve (57, 6-8) cf. Pr. 318, 3-4; il paragrafo dedicato ai nomi in 'ōs' lunga (57, 9-58, 9) si basa su Pr. 161, 22-25 e Pr. 253, 1-254, 15, da cui sono derivati osservazioni ed esempi<sup>6</sup>.

Fra i nomi in 'ūs' breve (58, 10-59, 9), per *lepus*, *uetus* cf. Pr. 163, 20-21 e 264, 6-7, per *pecus* cf. Pr. 163, 21-22 e 274, 10; i ventidue esempi di sostantivi neutri sono tratti da Pr. 273, 13-275, 2.

Il paragrafo dei sostantivi in 'ūs' lungo (59, 10-60, 11), contiene un nome maschile e sette *communia* derivati da Pr. 163, 23-164, 1 (e cf. Pr. 265, 5-10); i femminili sono elencati in Pr. 267, 20-22 (e cf. Pr. 164, 1-2), per *incus* v. Pr. 269, 24.

<sup>1</sup> Per *saepes*, *rupes*, *lues* cf. Pr. 130, 12-13; per *fames*, *merces*, *quies* cf. Pr. 242, 9-243, 12; per tutti i rimanenti cf. Pr. 159, 12-14.

<sup>2</sup> Cf. *ciuis*, *hostis* Pr. 159, 18; *aedilis* 159, 22; *dulcis*, *suauis* 159, 25; *omnis* 358, 15.

<sup>3</sup> Per gli altri, cf. *memorialis*, *pluuialis* Pr. 130, 22; *fluuiialis* 130, 25; *iudicialis*, *corporalis* 131, 1 e 5; *hospitalis*, *mortalis* 131, 4 e 6; *principalis* 131, 7; *fidelis* 130, 16 e 131, 12; *crudelis* 131, 13; *similis* Pr. II 219, 25; *senilis*, *puerilis* 131, 19; *iuuenilis* 131, 6; *uirilis* 130, 16 e 131, 19; *muliebris* 130, 19; *seruilis*, *hostilis* 131, 20 e 21; *amabilis*, *stabilis* 132, 5 e 9; *uolatilis* 131, 26; *habilis* 132, 17, 20; *flebilis* 132, 17; *utilis* 131, 25; 132, 18.

<sup>4</sup> Ad eccezione di *mensis* che in Prisciano, loc. cit., sta fra *follis* e *orbis*.

<sup>5</sup> Cf. *lapis* Pr. 161, 10; *sanguis* 160, 19; 161, 10; 250, 12; *pollis* 250, 17; *pulus*, *uomis*, *pubis*, *inpubis* 249, 15-21.

<sup>6</sup> Per *heros-herois* v. Pr. 255, 1.

Per i sostantivi in 'ys' (60, 12-14) cf. Pr. 275, 13-15; per quelli in 'aes' (60, 15-17) cf. Pr. 275, 17-18; per i nomi terminanti in 'aus' (61, 1-3) cf. Pr. 275, 19-20.

Gli esempi di forme nominali con finale 'ans' (61, 4-8) derivano da Pr. 319, 7-10; è dovuto ad Aelfric l'*excursurs* sui participi presenti della prima coniugazione, corredato dalla flessione completa di *amans* e da altri cinque esempi.

Per il paragrafo dedicato alle forme nominali terminanti in 'ens' (62, 6-63, 8) Aelfric trae tre esempi (*Ufens, mens, parens*) da Pr. 319, 16 sgg.; ma aggiunge di suo altri sei esempi e parla dei participi citando *docens, legens, audiens*.

Gli esempi per i nomi in 'ons' (63, 9-16) compaiono in Pr. 319, 20-23, tranne *pons* non attestato nelle *Institutiones*; inoltre per *frons* Aelfric si ricorda di Pr. 281, 13 e *fons* cf. Pr. 360, 7.

Per la finale 'uns' (63, 17-18) cf. Pr. 319, 24; per 'yns' (64, 1-2) cf. Pr. 319, 25; i primi due esempi dei nomi terminanti in 'ars' (64, 3-5) provengono da Pr. 320, 1-2 e 'pars' da Pr. 281, 12.

Ad *iners*, unico esempio per i nomi in 'ers' in Pr. 320, 3-4, Aelfric aggiunge *sollers* ed *expers* (64, 6-9); i nomi in 'ors' (64, 10-65, 3) sono esposti sulla base di Pr. 320, 5-9, cui si unisce *mors* e *discors* da Pr. 282, 11.

Prisciano 320, 10-321, 6 è ripreso e lievemente abbreviato da Aelfric in 65, 4-66, 16, che contiene i sostantivi terminanti in 'urs', 'uls', 'ems', 'abs', 'ebs' breve e lungo, 'obs', 'ybs', 'urbs', 'aps'.

Due nomi maschili in 'eps' (67, 1-16) compaiono in Pr. 321, 18-19, mancano in Prisciano *forceps* e *auceps*; per il genere comune cf. Pr. 280, 13-17.

Da Pr. 321, 21 sgg. Aelfric trae *ops* e *inops*, come esempi dei nomi in 'ops' (67, 17-68, 4) e, tra i nomi greci di Pr. 322, 9, trasceglie *hydrops* e può così citare *hydropicus*, che compare nel Vangelo secondo Luca (Lc. 14, 2).

Per i sostantivi in 'yps' e 'irps' (68, 5-10) cf. Pr. 322, 11-12; per quelli in 'āx' breve (68, 11-14) cf. Pr. 326, 2 sgg.; i primi sei esempi delle forme nominali in 'āx' lungo (68, 15-69, 10) derivano da Pr. 164, 4-6, dei rimanenti solo due (*sagax, tenax*) sono riconducibili a Pr. 140, 8 e 10.

Gli esempi per i nomi in 'ēx' breve (69, 11-70, 2) provengono

tutti da Prisciano<sup>1</sup>, tranne *carex*; per quelli in 'ēx' lungo (70, 3-6) cf. Pr. 322, 21-23; i sostantivi in 'īx' breve (70, 7-10) si ritrovano in Pr. 279, 5-18.

Il primo sostantivo in 'īx' lunga (70, 11-71, 11) è *Fenix* (cf. Pr. 322, 27), di cui Aelfric spiega il significato allegorico, e i sei esempi che seguono sono riconducibili a Prisciano<sup>2</sup> tranne *radix*. Per *uictrix* cf. Pr. 166, 5 sgg., da cui è tratta la citazione classica<sup>3</sup>; le coppie tipo *doctor-doctrix* compaiono anche in 48, 3 sgg. (cf. Pr. 140, 14 sgg.).

I sostantivi in 'ōx' breve (71, 12-17) da Pr. 323, 9-11; per quelli in 'ōx' lungo (71, 18-72, 3) cf. Pr. 323, 11 a 166, 10; i nomi in 'ūx' breve (72, 4-9) derivano da Prisciano<sup>4</sup> tranne *trux*.

Il testo di Aelfric per i nomi in 'ūx' lunga, 'yx', 'aex', 'aux' (72, 10-73, 4) è preso da Pr. 323, 16-21.

*Falx*, primo esempio dei sostantivi in 'alx' (73, 5-8), da Pr. 323, 22 mentre il seguente *calx* da Pr. 169, 10; per Aelfric 73, 9-74, 2 (nomi in 'anx', 'unx', 'arx', 'ac', 'ec'.) cf. Pr. 323, 23-324, 4; per i nomi in 'ut' (74, 3-6) cf. Pr. 167, 8.

Aelfric elenca (74, 7-75, 3) alcune forme che si usano con qualunque caso, genere e numero, si tratta di *huiusmodi, istiusmodi, eiusmodi*<sup>5</sup>; *frugi*<sup>6</sup> e *nequam*<sup>7</sup>; per gli accusativi in *im* (75, 4-10) si basa su Pr. 327, 10-329, 5 da cui trae *passim* gli esempi<sup>8</sup>; i sostantivi, che all'accusativo si possono presentare in *em* e *im* e all'ablativo in *e* ed *i* (75, 10-18), sono trattati in Pr. 336, 6 sgg.

<sup>1</sup> Cf. *grex, remex* Pr. 279, 10 e 3; *silex, cortex, ilex* Pr. 164, 13 e 24; *supplex, duplex, triplex* Pr. 340, 3 e 11; *simplex* Pr. 165, 9.

<sup>2</sup> Cf. *cornix* Pr. 165, 14; 322, 27; *ceruix* 169, 9; *felix* 166, 4; 322, 28; *pernix* 166, 3; *nutrix* 140, 18.

<sup>3</sup> « *uictricia tollite signa* » 71, 9 (Luc. *Phars.* I 347, in Pr. 166, 7).

<sup>4</sup> Cf. *Volux* Pr. 323, 14; *nux* 167, 5; 323, 15; *crux* 167, 5; *dux* 466, 21.

<sup>5</sup> Di cui parla Pr. 596, 5 e 14; sono trattati insieme a *frugi* in Pr. 204, 11-205, 22.

<sup>6</sup> Oltre a Pr. 204, 12, cf. Pr. 118, 3; 121, 10 e specialmente 145, 14.

<sup>7</sup> Cf. Pr. 118, 7; 123, 21; 215, 15 e specialmente 148, 4.

<sup>8</sup> Citando *Caribdim, Tiberim, Tigrim*, Aelfric aggiunge ad ognuno una breve spiegazione in anglossassone, es. « *Tiberis hâtte sêo êa, þe yrnd be Rôme* » (74, 8).



III. *De plurali genitiuo* (76, 1-77, 15).

Al genitivo plurale della terza declinazione Aelfric dedica un capitolo a parte (76, 1-77, 15), traendolo dal paragrafo che al medesimo argomento riserva Prisciano nel VII libro delle *Institutiones*, p. 351, 10-356, 19. Aelfric però muta in parte l'ordine della esposizione, trae da Prisciano alcuni esempi ed altri ne aggiunge di propri; è quindi utile stabilire delle corrispondenze più precise. Per i primi sei esempi cf. Pr. 353, 14-354, 11<sup>1</sup>; da *fons* a *urbs* cf. Pr. 352, 13-15<sup>2</sup>; *hiems princeps municeps* da Pr. 352, 19-21; *collis*<sup>3</sup> *caedes aedes* cf. Pr. 352, 15-353, 2; *iuuenis, panis canis* cf. Pr. 353, 7-9; *uates ciuitas probitas* cf. Pr. 353, 10-13; *uires tria plures* cf. Pr. 355, 11-17; *lis dis nox*<sup>4</sup> cf. Pr. 355, 18-20; da *consul* a *bos*<sup>5</sup> cf. Pr. 355, 23-356, 8.

Se si esamina infine il complesso delle corrispondenze tra Aelfric e i suoi autori nel capitolo che riguarda la terza declinazione, appare evidente che il monaco benedettino pur seguendo (come già si è notato) l'ordine espositivo del paragrafo di Prisciano *De Tertiae Declinationis Terminationibus* (l. VII, pp. 311, 11-324, 5), trae i propri esempi da varie parti delle *Institutiones*. E sono proprio gli esempi che ci permettono di individuare con sicurezza quali parti della trattazione prisciana siano confluite nella compilazione di 32, 14-75, 18.

Si tratta dell'intero libro IV delle *Institutiones Grammaticae* (pp. 117-140<sup>6</sup>) che si occupa *De Denominatiuis*; del paragrafo *De Generibus*, che è il primo del libro V (pp. 141-171<sup>7</sup>); del libro VI, *De Nominatiuo et Genitiuo Casu*, (pp. 194-282<sup>8</sup>); del già citato paragrafo *De Tertiae Declinationis Terminationibus* che occupa le pp. 311, 11-324, 5 del libro VII e delle pp. 324, 6-362, 2 del medesimo libro, nelle quali sono esaminati (in paragrafi distinti) i singoli casi, singolari e plurali, della terza declinazione.

<sup>1</sup> *Iudex* è aggiunto da Aelfric.

<sup>2</sup> *Mons, pars, ars* sono aggiunte di Aelfric.

<sup>3</sup> Cui Aelfric unisce *follis*.

<sup>4</sup> Aelfric ha anche *uox*.

<sup>5</sup> Aelfric inserisce *pes* tra *caput* e *ales*.

<sup>6</sup> Utilizzato specialmente da p. 121 in poi.

<sup>7</sup> Cf. particolarmente da p. 145 in poi.

<sup>8</sup> Cf. in particolare da p. 206 in poi.

I libri e i paragrafi, sopra elencati, trattano argomenti diversi ma hanno tutti un elemento comune, cioè lo schema espositivo, che si basa sulle terminazioni delle forme nominali<sup>1</sup>. Proprio tale schema deve aver facilitato Aelfric nella consultazione e nel compito, non indifferente, di compendiare in un solo capitolo e con la consueta chiarezza quasi quattro libri del trattato di Prisciano.

Ma, come al solito, non tutta l'esemplificazione elfriciana è riconducibile alle *Institutiones Grammaticae*; si deve innanzitutto notare che una parte degli esempi (non prisciani) non sembrano riconnettersi ad alcun autore in particolare, si tratta in genere di parole assai comuni ed è naturale che il monaco, esperto latinista, non abbia avuto bisogno di una fonte per citarli. Altri esempi, propri di Aelfric, appartengono al linguaggio religioso e liturgico, oppure sono termini attestati nel testo biblico e nella Regola benedettina; per il rapporto tra *lar-lares-lardum* sono state utilizzate le *Etymologiae* di Isidoro.

Quattro esempi elfriciani ci riconducono ai *Catholica* di Probo (GLK IV, 3-43), dieci all'*Appendix* dello stesso autore (GLK IV, 193-204) e sei al trattato *De accentibus* (GLK III, 519-28) attribuito a Prisciano, ma probabilmente scritto in epoca assai più tarda<sup>2</sup>. La scarsità di corrispondenze non ci permette di affermare con sicurezza una utilizzazione da parte di Aelfric dei testi sopra indicati; l'ipotesi non è però priva di fondamento. È da notare infatti che la corrispondenza non si limita all'esempio, ma che i passi, in cui gli esempi compaiono, trattano gli stessi argomenti presi di volta in volta in esame da Aelfric e che spesso il modo di esposizione, presente nei trattati già menzionati, è identico a quello che il monaco trovava in Prisciano, basato cioè sulle terminazioni delle forme nominali<sup>3</sup>. Non è assurdo pensare che lo

<sup>1</sup> A volte Prisciano dichiara esplicitamente il metodo che intende seguire (cf.: «*De singulis igitur terminationibus quomodo possint comprehendere genera, prout valeam, hinc tractare incipiam*» 142, 17-18), il quale comunque risulta sempre di immediata evidenza alla lettura del testo.

<sup>2</sup> Per la questione dell'attribuzione, cf. M. Hertz in GLK III, p. 400 sgg. Si possono stabilire corrispondenze tra Aelfric e *De accentibus*, p. 523 sgg. dove è contenuta un'abbondante esemplificazione.

<sup>3</sup> Cf. per es. *De accentibus*, loc. cit., 523 sgg.

scrupolo della precisione abbia indotto Aelfric ad ampliare la propria documentazione a proposito di un argomento complesso come la terza declinazione latina.

IV. *De quarta declinatione* (78, 1-81, 8).

La trattazione della quarta declinazione inizia (78, 2-3) con la citazione di Pr. 362, 4; seguono la flessione completa di *sensus* (78, 5-14) e un elenco comprendente altri quarantatré sostantivi maschili della quarta (78, 15-79, 12), i quali rappresentano un serio problema per chi voglia identificare la fonte donde provengono.

Ventiquattro di essi sono riconducibili a vari passi di Prisciano<sup>1</sup>; altri quindici<sup>2</sup> sono presenti nel lungo elenco di forme nominali, citate con l'ablativo in *u*, che si trova all'inizio della *Appendix* di Probo, GLK IV, 193, 2-22. È da notare inoltre che nella medesima pagina di Probo sono presenti anche diciannove dei ventiquattro esempi<sup>3</sup> che si sono già riscontrati in Prisciano.

Assai agevole invece è ricondurre gli esempi dei sostantivi femminili (79, 13-18) a Pr. 163, 6-8; a proposito dei neutri si nota che sono indeclinabili al singolare<sup>4</sup> e declinati al plurale<sup>5</sup>, si dà la flessione completa di *cornu* e si citano *tonitru*, *genu* (cf. Pr. 210, 15) e inoltre *gelu*, *ueru*<sup>6</sup>. Seguono *specu*, *pecu*, *testu*, *penu* i quali, come i già citati *tonitru* e *cornu*, possono avere anche il

<sup>1</sup> Cf. *cursus* Pr. 135, 7; *sexus* 162, 6; *nexus* 139, 21; 256, 5; *luxus* 139, 21; 256, 5; *fluxus* 139, 21; 162, 9; *metus* 135, 8; *fluctus*, *uictus* 257, 3 e 4; *saltus*, *exercitus*, *uersus* 256, 7-9; *motus* 135, 8; *gradus* 262, 14; *usus* 135, 7; 138, 17; *potus* 262, 1; *portus* 162, 9; *artus* 162, 9; 262, 1; *arcus* 135, 4; 136, 17; 259, 2; *lacus* 262, 14; *acus* 135, 3; 162, 9; *sinus*, *currus* 262, 14; *uultus*, *cultus* 261, 16 e 17.

<sup>2</sup> I rimanenti quattro esempi sono stati probabilmente introdotti da Aelfric; esaminando la sequenza degli esempi si nota infatti che *habitus* segue *uestitus* di cui è sinonimo; *gustus* e *odoratus* sono introdotti dopo *uisus*, *auditus* e precedono *tactus* per desiderio di completezza; *effectus* è posto dopo *affectus* per affinità di formazione.

<sup>3</sup> Mancano *nexus*, *fluxus*, *uictus*, *-uersus*, *arcus*.

<sup>4</sup> Cf. Pr. 362, 7 «in *u* [scil. *terminatio*] *neutrorum*, *quae et indeclinabilia sunt in singulari numero*».

<sup>5</sup> Cf. Pr. 210, 14: «in *u* Latina sunt generis neutri et aptota in singulari numero, non etiam in plurali».

<sup>6</sup> Per *genu* cf. anche Pr. 262, 7; 146, 15; per *gelu* 146, 15; *ueru* non è attestato in Prisciano.

nominativo in *us* e sono, in questo caso, maschili, ad accezione di *testu* la cui variante è *testa* cf. Pr. 123, 8-9<sup>1</sup>.

Aelfric aggiunge poi delle osservazioni (81, 1-8) sulle due forme di dativo e ablativo plurale (*ibus*, *ubus*), traendole insieme agli esempi da Pr. 364, 23-365, 4.

V. *De quinta declinatione* (81, 9-83, 2).

Nel paragrafo introduttivo alla quinta declinazione, la menzione del maschile *dies* e del suo composto *meridies* (81, 10-16) si basa interamente su Pr. 365, 12-25; di suo Aelfric fra seguire la flessione completa di *dies* (81, 17-82, 8).

Il secondo paragrafo (82, 9-83, 2) contiene ventuno esempi di femminili, la cui provenienza è nuovamente problematica. In Prisciano sono attestati i primi quattro<sup>2</sup> e gli ultimi tre<sup>3</sup> sostantivi riportati da Aelfric. Nell'*Appendex Probi*, GLK IV, 194, 24-26 compaiono diciannove degli esempi elfriciani<sup>4</sup> nel paragrafo dedicato ai sostantivi con ablativo in *e* lungo<sup>5</sup>. L'ordine degli esempi differisce nei due testi; ciò non può però indurci ad escludere il rapporto tra Probo e Aelfric, perché quest'ultimo raramente riporta anche gli esempi di Prisciano conservando inalterata la sequenza e resistendo alla tentazione di introdurne di nuovi.

VI. *De numero* (83, 3-87, 5).

La frase introduttiva di questo paragrafo parla genericamente di singolare e plurale (83, 4-6) traendo anche gli esempi da Pr. 172, 2-4.

Aelfric si accinge poi ad esaminare più minutamente il problema e afferma che alcuni sostantivi sono attestati solo al singolare (83, 6-84, 7). Si tratta di nomi propri (cf. Pr. 175, 5), del nome del

<sup>1</sup> Cf. inoltre per *cornu* e *tonitru* Pr. 263, 22-264, 1; per *specu* 259, 18; per *pecu* 163, 21-22 = 270, 3-5; per *penu* 163, 10 sgg. = 260, 17.

<sup>2</sup> Cf. *facies* Pr. 366, 5; *species* 367, 18; *acies* 366, 6; *requies* 367, 7.

<sup>3</sup> Cf. *fides*, *res*, *spes* Pr. 366, 8 (e cf. 243, 10).

<sup>4</sup> Mancano *esuries*, *ingluuies*, *caesaries*, *duricies*, *mollicies*.

<sup>5</sup> L'*Appendix* è attribuita a Probo, ma «Probo minime uindicanda esse apparet» secondo l'editore H. Keil (cf. GLK IV, *Praefatio* p. XXX sgg.). È un'opera di elaborazione più tarda, che nella tradizione ms. si presenta o nel medesimo codice contenente opere di Probo o reca perfino il suo nome.



sole e della luna (cf. Pr. 175, 2); di nomi maschili come *sanguis* e *pulvis* (cf. Pr. 175, 3), per *sanguis* si nota però che il plurale compare nei testi sacri e precisamente nel nesso *uirum sanguinum* (Ps. 5,7). Seguono altri tre esempi maschili non attestati dalle fonti<sup>1</sup>; degli otto femminili, solo singolari, unicamente il primo (*pax*) è riconducibile a Pr. 175, 19<sup>2</sup>, mentre per gli otto neutri (*coenum*, *foenum* etc.) non si possono dare riferimenti precisi; per i neutri plurali del tipo *frumenta*, *ordea* etc. cf. Pr. 176, 7-8 e 176, 1-3.

È da notare che gran parte degli esempi presenti in questo paragrafo non sono riconducibili ad una fonte latina precisa e si è indotti quindi a pensare che siano stati raccolti dal monaco anglosassone. Ci si limiterà quindi ad esaminare gli argomenti trattati da Aelfric, citando il numero degli esempi che per ognuno di essi è fornito e facendo riferimento alle fonti nei casi in cui sia stato possibile reperirle.

Fra i sostantivi usati solo al plurale (84, 8-85, 12), sono ricordati otto maschili<sup>3</sup>, ventuno femminili<sup>4</sup> e undici neutri<sup>5</sup>.

Alcuni nomi presentano al plurale un genere diverso da quello attestato per il singolare (85, 12-86, 15): possono essere maschili al singolare e neutri al plurale (es. *locus-loci*), neutri al singolare e femminili al plurale (es. *epulum-epulae*)<sup>6</sup> oppure neutri al singolare e maschili al plurale (es. *coelum-coeli*).

Il paragrafo termina con la citazione di due sostantivi (86, 16-87, 5) che si declinano al plurale secondo una declinazione diversa da quella seguita al singolare, si tratta di *iugerum* (cf. Pr. 307, 11 sgg.) e di *uas* (cf. Pr. 239, 1 sgg.).

#### VII De figura (87, 6-91, 15).

La divisione della *figura nominum* in *simplex* e *complex*, e gli esempi relativi (87, 7-13) derivano da Don. *Ars Minor* 355, 20-21<sup>7</sup>. I composti possono essere formati in quattro modi diversi

<sup>1</sup> E cioè *fumus*, *finus*, *limus*.

<sup>2</sup> E cf. *pax* e *lux* in Don. 376, 27.

<sup>3</sup> Per *gemini*, *pisces*, *manes* cf. Pr. 176, 10.

<sup>4</sup> Per *quadrigae* e *nuptiae* cf. Don. 276, 28; per *kalendae*, *nonae*, *idus*, *nundinae* cf. Pr. 176, 11.

<sup>5</sup> Per *arma* e *moenia* cf. Don. 276, 32.

<sup>6</sup> Per *caepe-caepae* cf. Pr. 203, 13 sgg.

<sup>7</sup> Cf. Bolognesi, op. cit., p. 20 sgg.

secondo Pr. 178, 16-19, che Aelfric traduce in 87, 13-88, 2<sup>1</sup> e utilizza anche gli esempi di Prisciano, limitandosi ad introdurre di nuovo solo *iniustus* e *insipiens*. Dopo aver tradotto (88, 3-4) l'affermazione « *omnes partes orationis habent composita absque interiectione* » (Pr. 178, 19-20), Aelfric espone in anglosassone i tre diversi tipi di flessione dei composti (88, 4-89, 2) basandosi su Pr. 180, 12-14; 183, 3-5; 183, 1-3.

Inizia poi una nuova divisione nominale dal punto di vista dei casi<sup>2</sup>, che Aelfric evita di elencare, poiché ne ha già parlato in 22, 10 sgg.

Nella suddivisione che segue ci si basa costantemente su Prisciano, anche se a volte il testo latino viene abbreviato; per i *nomina monoapta* (89, 3-11) cf. Pr. 184, 17-20, per i *diapta* (89, 12-15) cf. Pr. 188, 3-9. Nel paragrafo dedicato ai *triptota* (89, 16-90, 7) Aelfric segue Pr. 188, 10-14 ma sostituisce *turibula a templa*, come per i *tetrapta* (90, 8-12) l'esempio fornito è *presbiter* e non *puer* di Pr. 188, 14. I *nomina pentapta* (90, 13-16) trovano riscontro in Pr. 188, 16 sgg. e agli esempi degli *exapta* (91, 1-6, cf. Pr. 188, 19 sgg.) Aelfric aggiunge *totus*, prima di chiudere l'argomento (91, 7-8) con una recisa affermazione « *sit hoc satis de sex casualibus formis* »<sup>3</sup> regolarmente tradotta in inglese.

La parte del trattato elfriciano dedicata al *nomen* termina con un periodo riassuntivo (91, 9-15), in cui sono elencati gli *accidentia nominis*<sup>4</sup> già presi in esame, e con uno sguardo al lavoro futuro « *nū wylle wē ongyngnan pronomen* ».

#### 8. [IL PRONOME].

##### I: *Incipit pronomen* (92, 1-105, 18).

Il capitolo sul pronome si apre (92, 2-3) con la definizione latina di Pr. 577, 2-3; dopo averla tradotta in inglese, Aelfric

<sup>1</sup> Donato (377, 5-8 e *Ars Minor* 355, 22-24) elenca cinque tipi di composizione nominale, di cui i primi quattro coincidono con quelli forniti da Prisciano; l'esemplificazione è però diversa.

<sup>2</sup> Prisciano dedica all'argomento un intero capitolo del V libro, cf. *De Casu* 183, 19-191, 16.

<sup>3</sup> L'espressione ricorda Don. 377, 23 « *sunt autem formae casuales sex* ».

<sup>4</sup> E cioè *species*, *genus*, *numerus*, *figura*, *casus* come in Pr. 57, 8. In Donato gli *accidentia* sono sei, e *qualitas* prende il posto di *species*, cf. Don. 373, 4.

elenca (92, 7-12) i sei *accidentia* del pronome, basandosi su Pr. 577, 4-5<sup>1</sup>, e cioè *species, persona, genus, figura, numerus, casus*. Questi aspetti del pronome sono trattati da Prisciano in capitoli separati nei l. XII e XIII delle *Institutiones*<sup>2</sup>, e il medesimo schema espositivo è adottato da Aelfric.

La *species* dei pronomi si divide in *primitiua* e *deriuatiua* (92, 13-16, da Pr. 577, 6), alla prima *species* appartengono otto pronomi e alla seconda sette (92, 16-17, da Pr. 577, 11-12). Segue poi un paragrafo in anglosassone (93, 2-11) in cui si discute sul diverso numero delle *uoces* delle tre persone, con lo stesso schema ed argomenti di Pr. 377, 14-20; l'elenco dei pronomi (93, 11-94, 1) deriva da Pr. 377, 8-12, Aelfric muta però l'ordine dei *deriuatiua* che cita secondo la persona e non secondo il tipo di formazione.

Il capitolo *De Personis [pronominum]* di Pr. 584, 10-586, 2 è ricco di disquisizioni teoriche ma povero di esemplificazione, forse per questo motivo Aelfric preferisce ignorarlo e passare direttamente al capitolo seguente *De Generibus Pronominum*, il cui periodo iniziale (Pr. 586, 4-6) riporta in 94, 5-9. Dopo aver precisato, in anglosassone, che *ego* e *tu* sono *trium generum* « nà on stemne, ac on andgite » (94, 10-12), accenna ai *mobilia (pronomina)* come in Pr. 586, 7.

Con l'affermazione « *pronomina* habbað fêower declinunga » (94, 15)<sup>3</sup> Aelfric inizia l'esame delle singole forme pronominali, per ognuna delle quali dà l'intera flessione corredandola con numerosi esempi. Pur prendendo spunto e materiale da vari passi libri XII e XIII di Prisciano, Aelfric elabora l'argomento chiaramente in funzione del lettore anglosassone. Non si limita infatti alla esposizione dei paradigmi latini, dei quali la sola traduzione letterale in inglese non avrebbe chiarito la funzione morfologica né identificato l'ambito semantico. È evidente che il monaco ha intuito che una forma tipicamente grammaticale, come il pronome, non può essere trattata alla stessa stregua di un sostantivo. Per un nome o aggettivo latino si può rinvenire in una lingua diversa un

<sup>1</sup> In Prisciano, loc. cit., però *numerus* compare prima di *figura*. Assai diverso è l'elenco in Don. 379, 24-25 e *Ars Minor* 357, 4.

<sup>2</sup> Nel libro XII la trattazione della *figura*, p. 589 sgg., precede quella sul *numerus*, p. 596 sgg.

<sup>3</sup> Cf. Pr. II, 2, 25 « *sunt igitur in pronomibus modi declinationum quattuor* ».

equivalente, abbastanza soddisfacente dal punto di vista semantico, che serva da traduzione. La forma pronominali acquista invece una ben definita evidenza semantica solo se compare in un nesso o in una frase a senso compiuto. E solo nessi o frasi latine tradotte in anglosassone potranno dare al lettore inglese l'esatta comprensione dell'uso e del significato delle forme pronominali latine. Per questa ragione Aelfric, tralasciando le considerazioni teoriche di Prisciano o certe sue osservazioni troppo minute, assai più di lui si dilunga nell'esemplificazione pratica. Del pronome di prima persona, per esempio, dà innanzi tutto il paradigma, ma lo fa seguire da una serie di frasi in ognuna delle quali compare un caso diverso del pronome, così *mihi* è ripreso in *mihi respondes, a me ricompare in a me audisti sapientiam* (cf. 94, 15-95, 5). Con identico metodo si procede all'esame della prima persona plurale *nos* (95, 5-8), di *tu* e *uos* (95, 8-96, 3), di *sui (sibi, se, v. 96, 3-14)*<sup>1</sup>.

Il secondo gruppo pronominali comprende (come in Pr. II, 5, 17) *ille* (96, 15-97, 17), *iste* (97, 18-98, 17), *hic* (98, 18-22), *is* (98, 23-99, 16), *ipse* (99, 17-100, 5). Dei singoli pronomi si dà a volte la sola flessione (come per *hic, ipse*), mentre in altri casi (v. *ille, iste, is*) le forme pronominali sono presentate in nessi o frasi<sup>2</sup>.

I pronomi *deriuatiua* sono poi i possessivi, di cui Prisciano parla in 580, 16 sgg.; per distinguerne il genere cita in 581, 2-3 tre nessi e cioè ' *meus seruus* ', ' *mea ancilla* ', ' *meum mancipium* '. I tre sostantivi sono usati con il medesimo scopo da Aelfric nel paragrafo dedicato a *meus* (100, 6-102, 5), dove però i nessi sono in genere introdotti in una proposizione a senso compiuto. Vengono in seguito trattati *noster* e *nostras* (102, 6-103, 2), *tuus* (103, 3-10), *uester* e *uestras* (103, 11-18) e *suus* (103, 19-104, 4).

I due ultimi paragrafi di questo capitolo sono dedicati al genitivo, che ha una sola forma nei pronomi primitivi (104, 5-105, 2, cf. Pr. II, 4, 4-10) mentre nei pronomi derivati si accorda col nome cui si accompagna (105, 3-18, cf. Pr. II, 4, 10-11 sgg.); e su Prisciano, Aelfric modella anche una parte dell'abbondante esemplificazione.

<sup>1</sup> Fra gli esempi di *se* troviamo la frase: *Christus se dedit pro nobis*, per la quale cf. *Tit.* 2, 14 « *qui [scil. Christus] dedit semetipsum pro nobis* ».

<sup>2</sup> L'esempio di 99, 5 e la precedente discussione su *is*, che può essere *subiunctiuum* o *relatiuum*, derivano da Pr. 579, 15 sgg.



II. *De figura* (105, 19-108, 14).

Aelfric si basa sul capitolo *De Figuris* (scil. *pronominum*) del l. XII di Prisciano (589, 9 sgg.), da cui trae definizioni, paradigmi ed esempi; l'ordine dell'esposizione è a volte diverso.

Per il composto *istic* e per *adhuc*, *abhinc* (106, 1-10) cf. Pr. 590, 14-25; per *idem* (cf. Pr. 589, 14 sgg.) si dà l'intera flessione in 106, 11-107, 2.

Le tre particelle *met* 107, 3-15, *pte* 107, 16-19, *ce* 108, 1-2 vengono trattate da Aelfric assai più brevemente che da Prisciano (590, 26-593, 24); per i composti di tipo *eccum* e *mecum* (108, 3-9) cf. Pr. 593, 25-26 e per *tantundem* (108, 11-14) v. Pr. 595, 21-24.

III. *De numero* (108, 15-110, 12).

Dopo aver brevemente esemplificato il singolare e il plurale (108, 16-19), Aelfric indica forme valevoli per ambedue i numeri come *idem* (108, 19-109, 3, cf. Pr. 597, 10). Inizia poi la parte riservata ai pronomi derivati, la quale non si distingue per la sua chiarezza; Prisciano ne tratta assai a lungo e le sue minuziose notazioni poco si prestano ad essere ristrette o mutilate in poche righe. Il breve testo di Aelfric (109, 3-110, 12) risulta comprensibile nelle sue implicazioni solo alla lettura diretta dei passi di Prisciano, da cui l'anglosassone dipende.

E quindi per il « *twýfeald getel, ân widinnan, ôder widûtan* » si consulti la distinzione tra *intrinsicus* ed *extrinsicus* che a proposito del numero dà Prisciano in 580, 21-581, 8, distinzione ripresa poi in riferimento al genere in Pr. 588, 1-8<sup>1</sup> (cf. in Aelfric 109, 11-110, 2) e, a proposito di *suus*, in Pr. 597, 13-19 (v. in Aelfric 110, 3-12).

<sup>1</sup> *Ibid.*: « *Illud quoque notandum, quod deriuatiua pronomina, quae sunt septem, ut supra ostendimus: 'meus, tuus, suus, noster, uester, nostras, uestras', alterius sunt intrinsicus generis, hoc est communis trium generum, in quo possessor ostenditur, et alterius extrinsicus, hoc est mobilis, in quo possessio denuntiantur, quod terminatione consequenti discernitur, quomodo et numerus, sicut supra docuimus [cf. Pr. 580, 21-581, 8], quamuis qualitatem ipsius possessionis non declarant, nisi adiungas nomen. et sciendum quod intrinsicus proprii loco funguntur, extrinsicus uero magis appellatiui* ».

IV. *De casu* (110, 13-119, 4).

Solo i pronomi *tu* e *uos* hanno il vocativo e quindi sei casi (110, 14-17, ridotto da Pr. II, 1, 3-5); ma anche il derivato *meus* possiede il vocativo (110, 17-19, da Pr. II, 1, 15-19) come Aelfric attesta con esempi (111, 1-7), e i nominativi *nostras*, *uestras* valgono anche come vocativi (111, 7-9, cf. Pr. II, 2, 3).

Aelfric ha cura poi di sottolineare (111, 10-112, 5) la differenza di senso tra il pronome e il sostantivo, prima di introdurre forme pronominali la cui declinazione si avvicina a volte a quella nominale<sup>1</sup>. Dopo aver elencato i nove pronomi (112, 6-7, come Pr. II, 7, 6 sgg.), l'autore si sofferma su *quis* (*qui*) di cui dà l'intera flessione (112, 10-113, 13, cf. Pr. II, 8, 21-9, 20), e non manca di notare il triplice valore di questo pronome che può essere interrogativo, indefinito e relativo<sup>2</sup>, prima di presentare vari suoi composti (114, 1-14) e cioè *quisque*, *quispiam*, *quisquam*, *quisquis*, *quidam*, *quicumque*, *aliquis*.

Segue un elenco di altri pronomi (114, 15-115, 6), e cioè *unus ullus nullus solus totus alius*, di cui sono presentati in generale solo il nominativo, genitivo e dativo singolari; più ampia è l'esposizione di *uter* vicino al quale è menzionato *neuter* (115, 7-18), e poi *alter* e il loro composto *alteruter* (115, 19-116, 4).

Dopo un nuovo accenno ai rapporti tra nome e pronome, si parla di *qualis* nella triplice funzione interrogativa, indefinita e relativa, e di *talis* (116, 5-117, 3, cf. Pr. II, 20, 10-20 *passim*); seguono esempi con *quantus tantus quot tot quotus*<sup>3</sup> *totus* (117, 5-118, 4).

Derivato dal genitivo di *quis* è la forma *cuius-cuia-cuium*, che compare anche come *cuias-cuiatis* in un verso di Plauto<sup>4</sup>, e che Aelfric trova in Prisciano (118, 5-17, cf. Pr. 595, 10-16).

Con un paragrafo, che spiega la mancanza di un vocativo di *ullus*, *nullus*, *nemo* e *ambo* (118, 18-119, 4 da Pr. II, 23, 1-4), si chiude la parte riguardante il pronome.

TERESA PÀROLI

<sup>1</sup> Cf. Pr. II 19, 19 sgg., specialmente 19, 26 sgg.: « *ad quae dicendum, quod non similitudo declinationis omnimodo coniungit uel discernit partes orationis inter se, sed uis ipsius significationis* ».

<sup>2</sup> In 113, 13-20, cf. Pr. II, 9, 20-25.

<sup>3</sup> Come esempio di *quotus* Aelfric riporta la frase « *quotus es in ordine monachorum?* ».

<sup>4</sup> Plauto, *Poenulus* V, 2, 34 in Pr. 595, 16.

ADRIAN WOLFGANG MARTIN:  
GEDICHTE 1957-1966 \*

Zu den Gemeinplätzen, auf denen in anderer Hinsicht weit auseinanderstrebende Meinungen über Literatur fast mühelos in Eintracht zu versammeln sind, gehört die diffuse Annahme, die Psychologie liefere auch in der Literatur den Schlüssel, der das Verständnis für den Menschen und seine Taten aufschliesst. Je differenzierter die Psychologie in einem literarischen Text (« innerer Monolog »), so scheint es, desto glaubwürdiger sein Realismus: Realismus verstanden als Wahrheitsgehalt. Nun ist aber Dichtung offenkundig eines, Dokumentation ein anderes; die Psychologie ist eine der Hilfswissenschaften der Dokumentation.

Die Wirklichkeit, deren Sprache die Dichtung ist, ist das dem Menschen zugängliche Seiende, das ihm in Bildern entgentritt und in Bildern erfahrbar wird. Das ausgebreitete Seiende als kumulativer Effekt wird erst in Engführung durch eine begrenzte Zahl von Bildern in der Sprache aussagbar. Bilder, die der manipulierten Objektwelt des Menschen angehören, bezeichnen zudem Seiendes in seiner Subjektivität; was als schicksalträchtiges Urbild, als Archetypus die seelische Wirklichkeit mitstrukturiert, kann gelegentlich als Bild auf der rationalen Ebene des täglichen Lebens banal und geheimnislos sein. Dem Dichter müsste eine Metasprache eignen, wenn er die Zusammenlegung der Bilder, die durch die Engführung entstanden ist, aufheben wollte; weil

---

\* Im Jahrgang 1962 der « Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione Germanica », (S. 135) ist ein Aufsatz von J. U. Marbach als Hinweis auf die besondere Symbolsprache des Schweizer Dichters Adrian Wolfgang Martin erschienen, zusammen mit einem Vorabdruck einiger unveröffentlichter Gedichte. Mit der freundlichen Erlaubnis des Verlages Huber & Co., Frauenfeld, Schweiz, bringen wir hier einen zweiten teilweisen Abdruck aus dem von Dominik Jost, Rochester University USA, herausgegebenen Lyrikband Martins « Gedichte 1957-1966 » samt der Nachbemerkung des Herausgebers.



aber diese Metasprache mangelt, muss der Leser die Bilder des Physischen und des Metaphysischen als eines und mehreres zugleich zu verstehen wissen. Darüber nachzudenken hat man im Umgang mit den Gedichten von Adrian Wolfgang Martin Anlass und Gelegenheit.

Die Gedichte von Adrian Wolfgang Martin setzen Seiendes voraus. Sie sind nicht «Sprachfelder», in denen die Sprache sich selber genügt und um ihrer selbst willen nur sich selbst darstellt, sondern Texte, die sich auf vorgegebenes, vorsprachliches Wirkliches (trotz Wittgenstein) beziehen. Dieses vorgegebene Wirkliche ist aber von ganz anderer Beschaffenheit als jene Realität, die frühere Zeiten mit dem umgreifenden Wort «Natur» bezeichnet haben; von «Natur» im Sinne und nach dem Sprachgebrauch Goethes etwa ist in Martins Gedichten nicht die Rede. Ihre Landschaften sind Traumlandschaften oder Seelenlandschaften; die Richtungsangaben «einwärts», «nach innen», «einwärtsgekehrt», «traumwärts» weisen in Räume von gläserner Transparenz. Die Vorgänge vollziehen sich jenseits der Rationalität, und selbst wenn einfache Bilder wie Wurzel, Samenkorn, wie Acker, Furche, Erde, wie Brot, Wein, Honig, Wasser evoziert werden, bleibt das rationale Begreifen auf der Strecke.

Von welcher Wirklichkeit ist die Rede? Martins Gedichte sind Meditationsgedichte, sprachliche Mandalas, in denen ein Einzelner weithin verbindliche Muster gefasst und als Dichtungen ausgeformt hat; man begegnet diesen Gedichten angemessen, wenn man sie meditiert, wie Mandalas zu meditieren sind. Auf diesem Weg ist die ihnen immanente Wirklichkeit zu erleben, ihre Substanz; hier liegt auch die Antwort bereit auf die Frage, welchem Umstand sie ihre Unvergleichlichkeit, ihre unverwechselbare Prägung verdanken. Martins Gedichte sind schwer, weil sie von der Wirklichkeit der Seele handeln.

Diesen hermetischen Gedichten, die gleich entfernt sind vom selbstgenügsamen artistischen Sprachexperiment wie von der ebenerdigen rationalen Aussage, liegt eine schlüssige Poetologie zugrunde: Was sich vorerst als eine nur dem Dichter gehörige sprachliche Leistung eigenen Rechts darstellt, weitet sich sehr bald in die Dimensionen einer ausgreifend, ja allgemein verbindlichen Schöpfung; das scheinbar Subjektive verwandelt und verfestigt sich im Innern des Lesers in ein für ihn Objektives;

schliesslich wird evident: Vom Dichter selbst, soweit er biographische Person oder abgetrenntes Individuum ist, geht nirgends die Rede. Martins Gedichte sind Evokationen, Herausrufungen der Wirklichkeit des Menschen in Bildern.

Diese Bilder, bald als Metaphern, bald als Chiffren oder Symbole eingesetzt, gehören deutlich umschreibbaren Sinnbezirken zu; die Schlüsselworte und Schlüsselbilder meinen das Mütterliche (Nacht, Schlaf, Wurzelwerk, Muschel, Gefäss, Urzeitgestein), das reine, ungebrochene Sein (Kindheit, schwesterlich, geschwisterlich, bestimmte Mineralien, Pflanzen, Tiere, das Ewige Kind, Paradiesisches), Licht, Herrschaft, Ordnung (Sonne, Lampe, Spiegel, Szepter, die magische Geometrie des Pentagramms, Sakralhandlungen), Vorgeburt und Wiedergeburt (Puppe und Schmetterling, Same der Sonnenblume, Häutung der Echse, der Schlange), den orphischen Bezirk der Abgeschiedenen (Mond, Vögel, das Hinabsteigen), archetypische Figuren und Konstellationen (Gestalten und Vorgänge der Mythologie, der Bibel). Der Imperativ, hier die beherrschende Verbalform, führt die Meditation in den Anruf über; er richtet sich bald raunend an den Dichter, bald fordernd an den Leser. Der Leser vollzieht nicht bloss den im Gedicht verwirklichten Vorgang des Schauens und Nennens mit, er ist angesprochen und in das Ritual einbezogen. Der Zwang der Kausalität ist aufgehoben; die Elemente unterstehen der Ordnungsmacht eines andern Nexus.

Die Gedichte von Adrian Wolfgang Martin sind die Kristallisationsorte eines konsequent durchstrukturierten, einheitlichen, aber keineswegs abgeschlossenen dichterischen Kosmos. Ihre Metaphorik, in der die gewohnten Bezüge ausser Kraft gesetzt sind, hat zur Folge, dass das einzelne Gedicht erst nach dem Durchschreiten des Ganzen in Wahrheit aufgenommen und jenseits der Diskursivität verstanden werden kann. Sie stehen sowohl innerhalb als auch ausserhalb der Erfahrungswelt, sind Wortgestalten zwischen Vorgeburt, Geburt und Tod. Intensive Rhythmen, Spondäen zumal («Pfeilschuss Sehnsucht» in: Obsidian, «endlos einwärts» in: Strasse zu Saphir, «fernher schaubar» in: Der Königliche), schaffen akustische Betroffenheit; die Pronomina (ich, du, er) sind vertauschbar; der Endreim ist konsequent aufgegeben; oft setzt ein Gedicht zweimal an, damit in der dritten Strophe die Entscheidung in perspektivischer Verkürzung fallen kann.

Was in diesen Gedichten steht, kann so nur in Gedichten stehen; das Gedicht hat hier einen für es bestimmten Inhalt wiedererlangt; es ist Aussage eigenen Gehalts, eigener Ordnung.

Während in der Lyrik der Gegenwart die Sprache darnach strebt, sich absolut zu setzen, hat Martin also eine vorgegebene Welt aus ihrer Stummheit erlöst und zur Sprache befreit, sie gezeigt und hingestellt. Innerhalb dieser vorgegebenen Welt nimmt der Bereich der unverlorenen, der bleibend gegenwärtigen mythischen Wirklichkeiten die beherrschende Mitte ein: Es sind die mythischen Wirklichkeiten, die vom Menschen der Antike in der unvergleichlichen Mythologie dieses Aions angeschaut wurden und die vom Menschen der Gegenwart als Strukturen, als bleibende Muster seines seelischen Innenraums jederzeit zu erleben sind. Diese Strukturen und Muster verbürgen die metaphysische – die seelische, geistige – Einheit allen disparaten Geschehens; noch die absurdesten Spiele des Zufalls lösen sich in ihnen als in einem Sinnreich auf. Durch den Mantel der Mythen, der die Zufälle bedeckt und den Menschen vor der Verzweiflung ob der demütigenden Kleinlichkeit des einzelnen Erlebnisses schützt, sind Kontinuität und Sinn des Ganzen gerettet. In jedem Einzelgeschehen waltet in Wahrheit ein metaphysisches Element, das sich in kurzen Epiphanien zu offenbaren vermag.

Ein Beleg dafür ist das Gedicht «Arachne». Hier wird die griechische Spinne, das durch vorzeitlichen Sündenfall entstandene schädliche Prinzip, zur Sibylle und Eingeweihten; genannt wird nicht die harmlose deutsche «Spinne», sondern «Arachne» mit ihren an die verschlingende Urmutter gemahnenden vollen Vokalen und mit dem böseartig kratzenden Konsonanten, dazu mit der mythologischen Tiefenperspektive. Sie «weiss den Faden», den ganzen, sie allein. Es gab «Schuld und Versöhnung vor deiner Geburt» bis an die Grenze der reinen Ursprünge vor Kain und Abel. Damals aber waren die Tage schicksallos, einer gleich dem andern wie die Heiligen auf Fra Angelicos Darstellungen des jüngsten Gerichts; diese mütterlichen Anfänge kannten nur «schwesterliche» Tage. Die Erinnerung an die vorgeburtlichen Geschehnisse bis zurück zu den reinen Ursprüngen vor Schuld und Versöhnung ist erloschen; das Bewusstsein des Menschen «im heutigen Fremdland» reicht von der Geburt bis zum Tod. Wer sein durch diese beiden Marken eingeschlossenes Leben

bestehen will, bedarf der Speisung und der Erkenntnis. Arachne aber, die Sibylle, die Eingeweihte lacht; ihr steht der Widerspruch klar vor Augen: der Widerspruch zwischen der kurzen Strecke bewussten Lebens mit seinen schalen Bedürfnissen und dem unmessbaren Zeitfaden, an dem diese Strecke teilhat und der sich in die reinen Ursprünge zurückverliert.

Die Dichtung der Gegenwart wird überwiegend von Leuten gemacht, denen das Nachdenken über die Technik des Schreibens selbstverständlich geworden ist, deren ausgebildeter Kunstverstand die innern und äussern Gesetze ihrer Arbeit prüft, versteht und anwendet, deren denkgewohntes Gehirn unablässig der Kunstform auf der Spur ist. Die Geschichte der deutschen Dichtung kennt keine Epoche, in welcher der Typus des Poeta doctus in diesem Sinn auch nur annähernd so beherrschend gewesen wäre; dies ist auf den ersten Blick um so erstaunlicher, als doch Surrealismus, Irrationalismus, Grotteske, Wortmagie auch das deutsche Schrifttum der Gegenwart weitgehend bestimmen. Mit diesem Zustand dauernder Bewusstheit mag es zusammenhängen, dass die Werke der zeitgenössischen deutschen Literatur so selten mehr überzeugende Bildwerdungen innerseelischer Vorgänge sind, so selten mehr Manifestationen einer innern Welt zu geben haben. Im Mittelalter und noch bis in den Barock hinein diente die Alchimie der Darstellung seelischer Abläufe und Konstellationen (C. G. Jung hat diesen Sachverhalt in allen Einzelheiten nachgewiesen); die dem Ausdruck seelischer Vorgänge dienende Alchimie ist zur Chemie mit ihrer ganz andern Zielsetzung geworden. Es könnte sich sehr wohl ereignen, dass in unserm Jahrhundert die Dichtung ihre bisherige Funktion, seelische Abläufe und Konstellationen darzustellen, noch einbüßen wird. Die Gedichte des vorliegenden Bands stehen ausserhalb dieses Prozesses.

Adrian Wolfgang Martin wurde 1929 in St. Gallen (Schweiz) geboren; er lebt auf Salina (Äolische Inseln, Süditalien). Er hat zwischen 1950 und 1955 vier Bücher Gedichte veröffentlicht: «Apollinische Sonette», «Sänge der Liebenden», «Zwischen zwei Welten», «Phoenix». 1960 erschien der Roman «Requiem für den Verlorenen Sohn», 1966 die Meditation über eine Stadt und ihre Menschen «Janus von Neapel».

DOMINIK JOST



## Spiegelbilder

Der Zikade Gelächter  
mittäglich gärt  
aus Oleanders  
blühender Bitternis.  
In einem grösseren Frieden  
als der Mensch sich selber  
zu denken vermag  
sind alle Widersprüche  
verschwistert.

Ich lache im Traume  
der Mitternacht  
wenn der Zeiten  
Deckstein sich hebt  
vom Grabe  
vergessner Giganten  
auf dass auch nicht eine  
gelebte Übergestalt  
von Liebe jemals  
verloren sei.

Noch weiss ich nicht  
ob ich im Spiegel  
gefesselt bin oder  
ob sich das Gegenbild  
in meines Herzens  
Schlinge lustvoll verfängt.

Schwersterlich wie der  
nie erschöpfte Entwurf  
des laubigen Lebensbaums  
grüsst mich des Todes  
dürstende Zypresse.  
In der Gleichnisse  
Wechselgespräch  
findet mein Wort sich  
als Frage und Antwort  
enthalten.

Wer bist du  
Herr des Waldes  
der die Vögel ruft  
zu ihrer Zeit  
dass sie nisten  
in meinem Herzen  
und meine Seele bringen  
wohin die gläsernen Füsse  
versagen zu wandern.

Der die Eule  
mir sendet in alle  
Nächte zu schaun  
und mit Klopfen  
des Spechtes  
heimliche Beute verrät.  
Der mich aus  
schattigem Neste  
ein Bussard hinantreibt  
zur Sonne.

Wer bist du  
Herr des Waldes  
der in des Tods  
stimmloser Stunde  
die Nachtigall weckt  
in meiner Brust  
dass sie jubelt  
und voller Liebesverlangen  
einwärts fliegt  
in des Innern  
Unendlichkeit.

Wieviele Meere noch  
Herrin des Schlafes  
soll ich durchwaten  
lendentief in den  
Heimwehtönen  
drinnen mein Eden  
ertrunken ist.

Nachtkahn bin ich  
 in der Liebe  
 unerfindlichem  
 Sternenall  
 randvoll befrachtet  
 mit glühendem Goldstaub  
 ersehnter Gestirne.

Ich zahle den Preis.  
 Gib mir ein Perlenherz  
 regenbogengefärbt  
 gib mir ein Muschelohr  
 selig erfüllt von  
 eigener Ewigkeit  
 Melodie.

Lass mich zum Eiland  
 Lelaute hinfahren  
 wo im Bambusgeröhr  
 vergessener Ahnen  
 Stimme mir flüstert  
 und Wiedererinnerung  
 leise Ebbe-Flut  
 endlos dahinrollt  
 über den Quarzsand  
 unzählbarer Tode.

Arvis

Du staunend  
 mit Neumondaugen  
 der Sonne entwöhnt  
 und blindlings doch  
 auf Liebe gewandt.

Erschrick nicht  
 kommt lautlos ein  
 nächtlicher Bote zu dir  
 und rührt grausam  
 mit Schwertes Schneide  
 an deine Lende.

Die Ähre erwacht  
 wenn dein Schatten  
 dich plötzlich versengt  
 auch Dunkles hat  
 Glut von Gestirnen  
 im Herzen.

Sei zärtlich zu Asche  
 und knie geduldig  
 vor alten Vulkanen.  
 Des Fremdlings  
 schwarzes Boot  
 stösst ungerufen  
 ans Heimatufer  
 geröllüberschütteten Traums.

Der Verlorene

Der in die Purpurschnecke  
 gedrungen nimmer  
 zurückkehrt aus der  
 Meere Erinnerung  
 traumgebunden  
 mit Stummheitsfessel  
 liegt er im Garten  
 des Ungebornen.

Sein Auge verweilt  
 rundgestrahlt  
 im gestirnten  
 Leibe der Nacht.  
 Und Äonen  
 füllen ihm  
 ins Planetengehör  
 seinen fernen Geburtstag.



Dass er Kind sei  
für künftige Zeit  
die Tiere zu weiden  
mit blühendem  
Fruchtweig  
und treibt sie hinauf  
aus der Gruft  
die gläsernen Stufen  
zur Brunnensäule  
des Himmels.

Sirrt Zikade  
so spät noch im Jahr  
unterm Aschengefieder  
des Ölbaums  
oder ist es  
Stimme von Schatten  
die anhebt zu singen  
der Tage Vergreisung.

Die Dörfer verschweigen.  
Das Feuer lischt  
auf Herdstein und Altar  
und Haus um Haus  
mit triefendem Gebiss  
zermahlen die Meere.

Der Fischerbarken  
Taumellichter ruhn.  
Ein Schiff wird kommen  
in der Dunkelheit  
und die Toten  
werden hinüberfahren  
ans Festland ihres  
Wunschgebirgs.

Denen die gefangen sind  
soll aus Mitternacht  
wiederkeimen  
tränenogenetzt  
das verlorenglaubte  
Korn ihrer Liebe  
sternbahngross  
ein herzegurzelter  
Baum der Erkenntnis.

Apeiron Aporon

Tanzend  
im finster brennenden  
Gedärm der Stadt  
hab ich neue  
Sprache gelernt  
aus Worten  
aufgescheuchter Vögel  
und aus der Steine  
mütterlich stillender  
Stummheit.

Im schwarzen  
Zwiebelgehäuse  
der Tulpe  
gewintert  
ohne Hoffnung  
entschlafen  
unter der Fröste  
reissendem Wolfsgebiss.

Dass ich euch liebe  
Wehen der Todesgeburt.  
Wo keine Umkehr ist  
über des Irrwegs  
undeutbarer Verstrickung  
begegnet der Gott.

Den Einsamen  
sollst du nicht wecken  
für einen so sterblichen Tag.  
Er wacht wenn er schläft  
schwesterlicher umrankt  
von der Waldrebe  
schützenden Armen.

Lass ihn hineingehn  
in sein weglos Gebirg  
wo jeder Gedanke von  
Eiseswänden herabstürzt.  
Des Träumenden  
glühender Schlüssel  
öffnet sich Tür im Gestein.

Frag nicht die Zeit  
wann er wieder wird kommen.  
Jahrtausende zählen geringer  
als ich und als du  
wenn einer es wagt  
sich Feuer und Wasser  
im Felsen zu holen.

Was rühmen wir eitel  
unserer Tage Mühsal  
wenn uns dereinst  
ein säumiger Spätling  
der Quellen Gesang und  
der Vulkane Liebesschrei  
aus seiner Fußspur erweckt.

Weckt mich vom Schlaf  
unterm Ölbaum  
des Hahnes  
Endzeitgeschrei:  
o sag mir  
wieviele Jahrtausende  
bin ich verzweigt  
im wiegenden  
Astwerk gewachsen.

Wieviel grünes Öl  
ist mir in einer Nacht  
vom Herzen geronnen  
zu unerschöpflichen  
Kufen des Traums  
der Könige Haupt  
und der Sterbenden  
hohe Tür  
zu versiegeln.

Von der Erde  
haftet ein Durst  
im stammelnden Munde  
nach einem Schnee  
der mich erblühen heisst  
und herbstliche Sonne  
erregt mir in  
wortlosen Wurzeln  
die Unrast einer  
grössern Gezeit.

Spiegel des Eremiten

Auf dem Hirsche reitend  
durch Schattengesträuch  
und vom Löwengespann  
über Feuerwüsten getragen

des wortlosen Fisches  
Weisung erfinden und  
jenseits des Einhorns  
Höhlen von Amethyst.

Immer gespiesen mit  
Honig und Korn  
wachend in reiner Geduld  
über der Kelterknechte  
trunkenem Schlaf  
den Strahlensmerald  
aus des Drachen Haupt  
in wunschlosen Händen.



Die Könige sterben sehn  
 o Stimme des goldnen Fasans  
 und im Stalle des Sohnes  
 verborgne Geburt betreun.  
 Kein Atem verblindet  
 der Spiegel Geheimnis:  
 darin selber zu sein.

Lombardischer Gesang

Aus unsichtbaren  
 Wasserbächen  
 saugt sich das  
 grüne Leben satt:  
 wie werd ich meine  
 Ahnung stillen  
 zwischen des Maises  
 knäbisch quellendem  
 Keim und der Weide  
 fruchtloser Trauer.

Wenn je mich  
 Liebe hat geleitet  
 durch der angeschwollenen  
 Flüsse Furt  
 der Stimme allein  
 o Blätterauschen  
 von nachtverhültem  
 Traumgezweig  
 bin ich gefolgt  
 mit Sehnsuchtssinnen.

Der ungeborenen  
 Nympe Hand  
 enthüllt mein Aug:  
 das andere Ufer  
 der schlafenden Seele  
 hat eine vergessene  
 Jahrzeit zwischen  
 Winter und Frühling:  
 einwärtsgekehrt  
 in des Samens  
 inneren Baum  
 stirbt sich das Leben  
 und lebt sich der Tod  
 zu Vermählung.

Von einem andern Land

Lelaute  
 du aus Gesang gewoben  
 blühende Steppe die  
 endlos sich breitet  
 unter dem Herzen  
 du voller Schmeichelgras  
 drüber der Wind  
 von ferneher sichelt.

Wann sich mein Sommer  
 lachend versämt  
 wann sich mein Winter  
 mit Schweigen beschneit:  
 ich wache in dir  
 und ich schlafe  
 um deine Unendlichkeit  
 schützend gekauert.

Lelaute  
 wo haben die Lerchen  
 ihr Singen gelernt  
 und wer umspinnet  
 die törichte Raupe  
 mit ihrem Schmetterlingstraum  
 dass keine Furcht sie  
 schreckt vor dem Grabe.

Von vielen Ländern  
 ward mir Kunde geschickt  
 und von Wegen  
 ins Wunder Opal.  
 Und weiss nicht warum  
 deiner Armut Stimme  
 allein mich erreicht hat  
 Lelaute.

Der Insel  
 alte Wege  
 zwischen Ginster  
 und Wermutgebüsch  
 sucht nur die Ziege  
 mit mütterlichem Verstande.

Es raucht  
 der Kräuter  
 fremde Heiligkeit  
 tödlich und heilend  
 um des Berges  
 bewusste Stirn.

Und ungestört  
 auf dornüberwucherter  
 Stufe von Basalt  
 erinnert der Schlange  
 Traumgedächtnis  
 ein ewiges Feuer.

Wer kann die Distel  
 die den Fuss zersticht  
 liebend erkennen  
 ohne der Bilder  
 ausserzeitlichen  
 Sinn zu verstehn.

Von der vergessnen  
 Zisterne oben im Gebirg  
 singt manchmal  
 des stummgeborenen  
 Knaben Schalmei:  
 o unerschöpfliches  
 Wasser das brennt  
 von des Geistes  
 goldenem Licht.

Berg der Wiedergeburt  
 wo der Hirtenknabe  
 sein Vieh treibt  
 durch Kerkerpaläste  
 von Seele  
 und über Augenbrücken  
 schreitet gelassen  
 der Heilung Rose  
 zu brechen  
 aus den Ruinen.

O einziges Leben  
 hier Obelisk  
 in des Blutes  
 Walstatt gebaut.  
 Du hast sonnenbefruchtet  
 Salz Erde und Wasser  
 Gottzeugung  
 inmitten  
 nieverstehender  
 Finsternis.



Dass du Insel seist  
wenn aus des Meeres  
Ungrund Vergangenheit  
aussteigt die  
schwarze Krabbe  
uns zu verschlingen.

Arachne

Arachne allein weiss den Faden  
silbernes Mondnetz  
um Schuld und Versöhnung  
vor deiner Geburt.

Dass unsre Tage  
schwesterlich wohnten  
im selben Nomadenzelt  
lange bevor  
Kain den Abel erschlug.

Wenn du des Morgens  
weinend erwachst  
irgendwo im heutigen Fremdland  
weisst von deiner Seele du nur  
wo sie aufhört.

Bitte den Gott um ein Brot  
und um Licht für den Abend.  
Arachne lacht deines  
erdetrunknen Vergessens.

RAINER MARIA RILKE'S MANUSCRIPTS

Within the last two decades Rilke has emerged as one of the most influential poets of our century. It is true that, even during his lifetime (1875-1926), his importance was widely recognized, not only in the German-speaking countries but, above all, in France. In the summer of 1926 a group of distinguished men of letters paid homage to him in a *Festschrift* entitled *Reconnaissance à Rilke* which included contributions by Paul Valéry, Edmond Jaloux, Jean Cassou, Daniel Rops, Marcel Brion and Maurice Betz.<sup>1</sup> At that time, however, Rilke was virtually unknown both in England and in the United States to all but a handful of ardent admirers, and yet, together with Germany and Switzerland, America now ranks as one of those three countries in which most of Rilke's manuscripts and autograph letters are being preserved and where Rilke scholarship has reached an all-time peak.

No one who compares Rilke's opinions of America with the interest which this country has shown in his work, can fail to be puzzled by a strange irony of fate. Nothing in this world could induce the poet from Prague to visit the English-speaking world, and while England herself of all Western European countries held little, if any attraction for him, America and the American people were for him "the quintessence of everything abominable."<sup>2</sup> In spite of this remark allegedly made by Rilke during the last years of his life, one can hardly overestimate the fascination which Rilke now holds for American readers, and it is small wonder that more and more of the important collections

<sup>1</sup> *Cahiers du Mois*, No. 23/24 (Paris, 1926).

<sup>2</sup> Eudo C. Mason. *Rilke, Europe and the English-Speaking World*. (Cambridge: University Press, 1961), p. 162.

of his works, especially of his unpublished manuscripts, are to be found on this continent, while a number of smaller collections or individual autographs are preserved in Great Britain.

One of the truly great Rilke-Archives of the world, founded in Vienna as a private collection by Richard von Mises (1883-1953), is now at Harvard University Library.<sup>1</sup> Professor von Mises had made a name for himself not only as a scholar in the field of natural sciences, but also as a collector, editor, and explorer of Rilke's youth. The printed materials in this collection include 154 single and collected editions of the poet's own works as well as 21 translations from foreign languages, ten volumes of his collected letters and diaries and 29 volumes of letters addressed to individual recipients such as Rodin, Gide, Lou Andreas-Salomé, and Katharina Kippenberg; and 240 contributions to composite books, journals and newspapers.

The major characteristic of this collection is the emphasis on original manuscripts of Rilke's works and autograph letters, many of which still await publication.

One of the earliest manuscripts to be found here, composed between 1898 and 1900, is a booklet entitled *In und nach Worpsswede. Verse für meinen lieben Heinrich Vogeler. Herbst 1900*. It consists of poems written into the guestbook of his friends, the painter Heinrich Vogeler and his wife Martha, whose hospitality he so often enjoyed during his stay at Worpsswede.

The von Mises Collection includes other Rilke autographs such as a 48-page manuscript entitled *Die weisse Fürstin. Eine Szene am Meer*, written in November, 1904, in Furuborg, Sweden, for Samuel Fischer; the 20-page manuscript *Spiel*, written in 1898 in Berlin-Schmargendorf for his friend, the painter Ludwig von Hofmann; the second Duino Elegy, 1912; *Requiem für einen Knaben*, 1919; and a complete copy of *Aus dem Nachlass des Grafen C. W. Testament du Prince Charles de Ligne*, written in Switzerland in March, 1921. A recent addition, made after the death of von Mises, is Rilke's personal copy of the *Insel Almanach* for the year 1924, which carries an abbreviated version of a story

<sup>1</sup> Paul Obermüller and Herbert Steiner, eds. *Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises*. [Frankfurt/M.] Insel [1966], 431 pp.

from the *Arabian Nights* in a new German translation by Enno Littmann. Into this copy Rilke had written in the margin his own critical comments and suggested changes, and he had also inserted his own translation of one of the poems and the greater part of another.<sup>1</sup>

Among the large number of autograph letters in the von Mises Collection, by far the most important single group in that addressed to Sidonie Nádherný, Baroness von Borutin (1885-1950). 221 letters, cards and telegrams as well as the poem *Strophen zu einer Fest-Musik* (für Sidie Nádherný) found their way into this collection, to be published by Professor Bernhard Blume, while a smaller assemblage of letters addressed to her and to her brother are still in his native Czechoslovakia. Other recipients of Rilke letters represented in this collection are Láska von Oestéren, Gerhart Hauptmann, Axel Juncker, Richard Beer-Hofmann, Ernst Hardt, Rosa and Anton Schobloch, Prince Alexander von Thurn and Taxis, Georg Steindorff, Hedwig Fischer, Nora Purtscher Wydenbruck, Miriam Sachs, Karl Krauss, and Oskar Maria Graf.

An important section of the von Mises Collection consists of translations of Rilke's works into foreign languages including Bulgarian, Chinese, Esperanto, Greek, Hungarian, Japanese, Latvian, Turkish, Welsh, and Yiddish. Numerically speaking, English ranks first with 56 monographs, 14 anthologies with contributions by Rilke, 14 volumes of his letters and 34 periodicals, to be followed by French and Italian.<sup>2</sup>

More than 1,800 items collected by von Mises are critical, bibliographical and biographical studies dealing with Rilke, nine are portraits by various artists, among them Paula Modersohn-Becker, Emil Orlik, Baladine Klossowska, and Leonid Pasternak, and, last but not least, 54 are musical compositions by such men as Paul Hindemith, Clemens Krauss, Ernst Křenek, and Arnold Schönberg.

<sup>1</sup> Walter Grossmann. "Rilke and the *Arabian Nights*, with Two Unpublished Translations", *Harvard Library Bulletin*, 14 (April 1960), 461-486.

<sup>2</sup> Cf. Richard von Mises. *Rilke in English: A Tentative Bibliography*. (Cambridge, Mass., 1946). Adolf E. Schroeder. "Rainer Maria Rilke in America: A Bibliography, 1926-1951", *Monatshefte*, 44 (1952), 27-28.



Richard von Mises was particularly proud of having located most of Rilke's early, scattered articles which had appeared in various periodicals. His collection is also unique for its inclusion of all the books, mostly in first editions, which Rilke reviewed for the *Bremer Tageblatt*, in addition to all those works which exercised a special influence, or made a lasting impression on him. A choice item in the Harvard collection is Rilke's *Leben und Lieder* (1894), the poet's first published book and one of the rarest in modern German literature; only six other copies are known to be still extant. Legend has it that the book had been sent by the publisher to Rilke who had assumed financial responsibility for its production. The young author, however, was unable to pay when the packages containing the book arrived, and since they could not be delivered to him, the entire edition was returned to the publisher who, thereupon, destroyed all copies. According to this version the few surviving copies had been sent out earlier for review purposes.

Apart from the materials at Harvard, the Rilke Collection second in importance is that in the Yale University Library. It is true that Yale's fame as a treasure house of German literature rests primarily on its Baroque collection, built up by the late Curt von Faber du Faur, and its William A. Speck Collection of Goetheana, but it has never neglected modern German writers. Thus, its Thomas Mann Collection was for many years the first and foremost in the world and even now ranks close behind the Thomas Mann Archives in Zurich. In its Hermann Broch Archive Yale preserves all the papers of this long-neglected Austrian poet-philosopher, and with the acquisition of the Kurt Wolff Papers and the Oppenheimer Collection in the fifties, Yale's reputation as a leading Rilke collector was firmly established.

While most of its Rilke manuscript materials are autograph letters, there are at least two poems in the Yale Library: "Morgenschlaf," written in March 1897, and the humorous lines "Ich komme mir leicht verstorben vor," written in 1921 for his first bibliographer and editor of the Insel-Verlag, Fritz Adolf Hünich.

Of Rilke's correspondence with Hünich, only seven letters are at Yale, dated 1915 to 1924, the remaining forty-three were part of the Kippenberg Collection, but withdrawn from the auction in Hamburg in November, 1962.

With the acquisition of the papers of the publisher Kurt Wolff, thousands of literary documents came to Yale, among them fifteen Rilke letters from the years 1913 to 1922.<sup>1</sup>

Yale's German Literature Collection was considerably strengthened when Dr. Edgar S. Oppenheimer of New York presented all his Rilke materials to the Library.<sup>2</sup> Primarily a bibliophile's rather than a scholar's collection, its special characteristics are the limited first and de luxe editions. Of the total of 180 volumes, by far the most precious item is a copy of *Leben und Lieder*, so that two of the remaining copies known to be in existence are now found in American libraries.<sup>3</sup>

The most recent addition to Yale's Rilke manuscripts, acquired at an auction at Sotheby's in 1961, constitutes a little-known correspondence: twenty-nine autograph letters addressed to Clotilde Edle von der Planitz, later married to the Russian dancer Alexander Sakharoff.<sup>4</sup> Seventeen of these were written in Munich between 1913 and 1915, one in Vienna in 1916, the remainder in 1919: five in Zurich, one in Geneva, and two in Soglio. There is also one letter, still unpublished, written in Vienna in 1916 to Marianne Mitford Friedlaender in Berlin.

Apart from Harvard and Yale, we find other Rilke collections in various American university libraries and even one in Canada.

Extensive autograph materials were acquired in 1950 by the University of Illinois Library: 108 original Rilke letters and postcards written between November 1905 and December 1921

<sup>1</sup> Curt von Faber du Faur, "Rainer Maria Rilke's Letters to the Publisher Kurt Wolff," *Yale University Library Gazette*, 24 (January 1950), 114-128. Also in Bernhard Zeller and Ellen Otten, eds., *Kurt Wolff: Briefwechsel eines Verlegers, 1911-1963*, pp. 136-152 Frankfurt/M. Heinrich Scheffler [1966].

<sup>2</sup> Hermann J. Weigand, "The Edgar S. Oppenheimer Rainer Maria Rilke Collection," *Yale University Library Gazette*, 33 (October 1958), 67-71.

<sup>3</sup> The other five are spread over both parts of Germany, Czechoslovakia and Switzerland: Rilke-Archiv Fischerhude; Kippenberg Collection in Schiller-Nationalmuseum, Marbach/Neckar; Deutsche Bücherei Leipzig; Náprstik Museum in Prague; and William Matheson Collection in Olten.

<sup>4</sup> Cf. Klaus W. Jonas, "Rainer Maria Rilke and the Sacharoffs," *Yale University Library Gazette*, 40 (January 1966), 168-178. Also in German, "Rilke und Clotilde Sacharoff: Ein unveröffentlichter Briefwechsel," *Monatshefte*, 58 (Spring 1966), 1-9.

to his friends and benefactors Karl and Elisabeth von der Heydt. This correspondence ends with a condolatory letter (of which only a typescript is in the collection) written in August 1922 to Elisabeth von der Heydt upon the death of her husband who had been such a generous and noble supporter of Rilke. Only very few of these letters have been partially published, and it is hoped that Professor Helmut Rehder, now of the University of Texas, will edit them for publication.<sup>1</sup>

Next in importance as a repository of Rilke letters in America is the University of Kentucky. In 1958 its Library became the recipient of a gift of manuscripts presented by Austin Kelly III of New York: a collection of thirteen autograph letters from Rilke to Countess Aline von Meusdorff-Dietrichstein. Rilke had met the family in Vienna early in 1916, and the letters which cover the period from May, 1916, to August, 1919, deal with such subjects as his faith, his personal hopes and aspirations. Thus far only seven of them have been published in German, while excerpts of four have appeared in an English translation: the remaining ones are still unpublished.

Another place which houses original Rilke letters is the Columbia University Library. In its possession there are three letters addressed to Jessie Lemont Barbour, written between 1908 and 1912. Jessie Lemont had met Rilke in 1908 through Rodin, when she was living in Paris. Having married, in 1913, a German poet-translator, Hans Trausil, she began a series of translations of Rilke's prose and poetry on which she worked slowly for many years. When she had completed all that she had planned, she wished to celebrate this with a party. "It was for this that she lived," recalls Professor Henry W. Wells of Columbia University. "A day or two after her invitation and a day or two before the projected party she died. Her work on Rilke was virtually the breath of her life. When this was completed her life was too. It was a touching manner of departing life and one that her friends found unusually moving. Poets, like saints, have performed miracles by the strength of their bequest to us."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Helmut Rehder. "Poet and Patron: Rilke and Karl von der Heydt", *Symposium*, 6 (May 1952), 100-110.

<sup>2</sup> Cf. Unpublished memorandum from Henry W. Wells, January 1961.

A great private Rilke collection was acquired, in the summer of 1963, by the University of Kansas Library. It was brought together in many years of patient and wise collecting by the late Dr. Henry Sagan, a physician by vocation but an ardent Rilke student and collector by avocation.<sup>1</sup> Started as early as 1916 and continued almost up to the time of his death in November, 1962, it is complete in first editions with the exception of *Leben und Lieder* and the first number of *Wegwarten*.

The Sagan Collection, consisting of more than 1000 items, is distinguished by its depth as well as the superb condition of most copies. The majority of Rilke's works are to be found both in first and in significant subsequent and variant editions. Highlights of the collection are the first editions of *Traumgekrönt* (1897, inscribed for Heinrich Teweles), *Advent* (1898), *Am Leben hin* (1898), as well as *Mir zur Feier* (1899, inscribed for "Frau Lizzy"). Other first editions with personal inscriptions in Rilke's hand are *Das Stundenbuch* (1905, for Jimmy and Lizzy Gibson), *Rodin* (1918, for "Herrn und Frau S. Fischer"), *Das Marien-Leben* (1913, "Meiner lieben Paula, herzlichst René"), and *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908, "An S. Fischer und Frau Hedwig in Freundschaft").

In addition to Rilke's own works in German and his translations from other literatures. Dr. Sagan collected many foreign language editions as well as the critical and biographical literature about Rilke, both in monographs and in periodicals. There are seven sets of *Gesammelte Werke*, including the limited four-volume edition of the Cranach-Press, 123 *Einzelausgaben*, 61 volumes of *Briefe*, 22 items under the heading *Rilke als Übersetzer*, 122 volumes of books and twelve periodicals with translations of his works, and 132 items entitled *Beiträge Rilkes in Zeitschriften*. The section of the collection entitled *Quellen, Vorbilder, Einflüsse, Freunde, Beziehungen* numbers 149 volumes; there are fourteen items under *Bibliographie*, 41 under *Biographie*, 248 volumes of *Rilke-Literatur* and 180 contributions to journals. In addition to musical compositions of Rilke poems, there are 25 different

<sup>1</sup> Cf. Henry Sagan. "Rilke's Marionettes," *Stechert-Hafner Book News*, Vol. VI, No. 3 (November 1951), pp. 33-35. [With a Rilke Bibliography, pp. 35-41].



*Zeitschriften und Almanache*, often quite rare and running to several volumes, among them *Pan* (1898-99), *Ver Sacrum* (1889-1903), *Das Neue Pathos*, *Hyperion*, and the various almanacs and journals of the Insel-Verlag.

The last among University libraries on the American continent with a special Rilke collection is McGill University in Montreal. Thanks to its Rilke scholar, Professor Willem S. Graff, now retired, its Redpath Library has assembled a fine collection of the poet's published work both in first and subsequent editions as well as the literature about him. A few autograph letters and poems, dating back to November, 1896, are to be found here and the Library hopes to publish these some day in a limited edition for collectors. For the sake of completeness it should be recorded that the Johns Hopkins University Library possesses in its rare book collection an autographed copy of Rilke's *Stundenbuch*.

Other original Rilke manuscripts are in private hands: Dr. Otto Kallir of New York, although specializing in collecting music manuscripts, has acquired 44 autograph letters to Hedwig and Samuel Fischer covering the years of their friendship from 1904 to 1925.—Dr. Antje Lemke of Syracuse, N.Y., inherited an unpublished three-page letter written by Rilke in Spain on November 7, 1912, to Ricarda Huch.—And finally, a few letters from Rilke to Stefan Zweig's widow have found their way to America. During the First World War, Stefan Zweig and Friderike von Winternitz maintained close and cordial relations with Rilke when the latter, as well as Zweig, were attached to the Austrian War Archive. In 1914 Friderike von Winternitz had published her novel, *Der Ruf der Heimat*. Rilke had asked for a copy, had read the book, and praised it highly. The existing correspondence covers the period from April, 1916, through March, 1921, and is still in the recipient's possession except for the last letter, which was presented by her to Robert Rie, who, in 1951, had organized a Rilke Conference at Bradley University.<sup>1</sup>

At the present time, only one Rilke collection in America is still privately owned by the author. For almost two decades he has been collecting, for the proposed Bibliographical Center

<sup>1</sup> Robert Rie. "Drei unveröffentlichte Briefe Rilkes," *Wort in der Zeit*, Vol. IV, No. 5 (1958), pp. 27-29.

for Modern German Literature,<sup>1</sup> Rilke's published works in monographs and journals as well as the large body of critical and biographical literature. In recent years the emphasis has shifted increasingly to autograph materials, above all unpublished Rilke letters, and it is hoped that the collection may serve as the basis for a new, comprehensive edition of the poet's letters.

In contrast to the United States and Canada with their great Rilke collections, there appear to be far less manuscript materials in England. To be sure, a number of autograph letters and associated items did find their way to the British Isles: thus, e.g. the British Museum treasures, in its Department of Manuscripts, four autograph letters from Rilke to Nora Allatini, later Mrs N. N. Robbins, and eleven letters to Marie Herzfeld, most of them still unpublished.<sup>2</sup>

Also located in London in the collection of the Austrian writer Stefan Zweig, which has survived all the hazards and upheavals brought about by two world wars and is now in the possession of a niece of Zweig. The friendship between these two men developed in the years 1910 to 1912 when both of them were living in Paris, and it was then that Rilke presented to Stefan Zweig the original manuscript of the second version of his *Cornet*, written in August 1904 in Borgeby Gård in Sweden and especially treasured by the recipient.<sup>3</sup>

A number of individuals in England received letters or other autographs from Rilke, and though these have remained in private hands, it seems to us important in a survey such as this to point out their existence.<sup>4</sup> An assemblage of letters addressed to Hugo

<sup>1</sup> Cf. Klaus W. Jonas. "A Suggested Bibliographical Center for Modern German Literature," *The German Quarterly*, 37 (May 1964), 257-262. Other German authors for whom similar research collections have been built are Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse, and Thomas Mann. For the latter, see also "Thomas Mann in America," *Stechert-Hafner Book News*, Vol. XX, No. 2 (October 1965), pp. 17-20.

<sup>2</sup> H. J. M. Milne. "Letters of Rilke, Hofmannsthal, Malwida von Meysenbug and Others to Marie Herzfeld," *British Museum Quarterly*, Vol. XIII, No. 1 (February 1939), pp. 11-13.

<sup>3</sup> Cf. Hanns Arens. "Der Sammler Stefan Zweig," *Wort in der Zeit*, Vol. VII, No. 10 (1961), pp. 36-41.

<sup>4</sup> Rilke's contacts with England and English literature have been the subject of several studies. In addition to Eudó C. Mason's book [cf. note 2, p. 1],

von Hofmannsthal is in the hands of the poet's son and principal heir in London, while other original "Rilkeana" from Hofmannsthal's estate are in the possession of his daughter, Christiane Zimmer in New York. At least one copy of Rilke's own verses "Du im voraus verlorne Geliebte" was presented by the poet to Harriet Cohen, the pianist, whom he had met in September, 1926, through his beautiful Egyptian friend Nimet Eloui Bey. Also in England, in private hands, is a letter written by Rilke early in June, 1916, to the Austrian artist Oskar Kokoschka whom Rilke had met through the Princess von Thurn und Taxis. An unpublished poem which Rilke had sent to Kokoschka, has been lost and is believed to be destroyed<sup>1</sup>.

As a kind of footnote to Eudo C. Mason's book, *Rilke, Europe and the English-Speaking World*, mention should be made here of an autograph letter from W. B. Yeats to William Rose concerning Rilke, written on August 17, 1938, after reading Rose's essay entitled "Rilke and the Conception of Death"<sup>2</sup>.

Next to London, Oxford is the location of a number of Rilke documents. With regard to the estate of the late Leonid Pasternak, father of the Nobel-Prize winner Boris Pasternak, the original letters from Rilke cannot be accounted for and are feared to be lost forever. There is, however, little doubt that Rilke made a lasting impression upon the great Russian painter whose hospitality he enjoyed during his first trip to Russia in 1899. Some of the sketches of Rilke which he had made in that spring are now a part of the collection of the Ashmolean Museum of Fine Arts in Oxford, while others were loaned by the artist's daughters.

In the German Department of Oxford University, the "Taylor Institution", five Rilke letters from the estate of the late H. G.

---

mention should be made of the following articles: Werner Milch, "Rilke und England," *Universitas*, 2 (December 1947), 1463-1474; B. J. Morse, "Rainer Maria Rilke and English Literature," *German Life and Letters*, N. S., Vol. I, No. 3 (April 1948), pp. 215-228; and Peter Demetz, "Englische Spiegelungen Rainer Maria Rilkes," *Orbis Litterarum*, Vol. XI, No. 1-2 (1956), pp. [18]-30.

<sup>1</sup> Cf. Leonard Forster, "An Unpublished Letter from Rilke to Kokoschka," *German Life and Letters*, N. S., 15 (October 1961), 21-24.

<sup>2</sup> William Rose, "A Letter from W. B. Yeats on Rilke," *German Life and Letters*, N. S., 15 (October 1961), 68-70.

Fiedler are preserved, all of them addressed to Heinrich Teweles<sup>1</sup>.

Finally there is a group of eighteen letters, written by Rilke between 1898 and 1925 to a Russian lady, referred to only as "Helene". These intimate revelations of Rilke's feelings and reactions to Russia and her people make an important contribution to our knowledge of his poetic personality. Their recipient, Helene Woronin (1870-1954), presented these letters, shortly before her death, to Vladimir Boutchik of Paris, who had obtained her permission to publish them. Both Mr. Boutchik and Professor E. L. Stahl of Oxford University have provided biographical information about this lady, while Stanley Mitchell discussed these letters with regard to Rilke's contacts with Russian literature<sup>2</sup>.

There are two other major universities in Britain in which original Rilke documents may be found. The University of Edinburgh possesses a letter dated December 18, 1925, addressed "to the German Department, zu Händen des Herrn Dr. Otto Schlapp" in which the poet expresses his deep appreciation of a tribute paid to him on the occasion of his fiftieth birthday in the form of a congratulatory message from the faculty and students of German literature. The greatest English authority on Rilke, Eudo C. Mason of Edinburgh, possesses several letters to Professor Georg Steindorff, written in 1913 and 1914. And finally, Professor W. McCausland Stewart of the University of Bristol treasures some autographs received from Rilke in 1925: a post-card introducing to him Hans von Salis; Rilke's German translation of Elizabeth Barrett Browning's *Sonnets from the Portuguese*, and a copy of his version of Paul Valéry's *Charmes*, hand-printed by the Cranach-Press for the Insel Verlag, inscribed

A Monsieur William Stewart  
pour entretenir son bon souvenir:  
Rainer Maria Rilke

---

<sup>1</sup> H. G. Fiedler, "Five Rilke Letters, Hitherto Unpublished," *Modern Language Review*, 39 (April 1943), 132-134.

<sup>2</sup> The complete documentation regarding Rilke's contacts with this Russian lady was published in England in four articles: Vladimir Boutchik, "He-



At the present time it is hardly possible to present anything like an exhaustive survey of Rilke manuscripts and related documents to be found in all private and public collections in Germany and Switzerland, where the bulk of the poet's literary remains is being preserved. A great many items, above all Rilke letters, are in private hands, and their owners usually hesitate to reveal the contents of these autograph collections. In this paper we have therefore restricted ourselves to describing the three major collections of Rilke materials in Europe, one privately owned and two in the public libraries of Marbach and Berne. The curators of the two library collections have generously assisted us in our efforts to initiate that comprehensive inventory of all original research materials still extant for which Rilke scholarship has been waiting so long.

In his last will, the fifty-year-old poet gave some instructions concerning the disposal of his possessions after his death<sup>1</sup>. He did not consider anything his own personal property with the exception of such items as family portraits, which were to be given to his daughter, Frau Ruth Sieber. As for the remaining objects, any decision was to be made by Frau Nanny Wunderly-Volkart and her cousin, Werner Reinhart. Even though Rilke did not specifically state what he expected them to do with his unpublished writings, his books, and the numerous letters he had received and carefully preserved, he did mention the possibility of publishing his own letters, to be found in the hands of their recipients, if the Insel-Verlag should make such a suggestion. When writing his testament, however, Rilke could hardly foresee that, in the confusion after his death, there would be little opportunity for the executors of his estate to take care of his literary remains. When the day of his funeral came, his publisher and friend Anton Kippenberg arrived in Muzot, filled an empty

lene and Rilke," *Oxford Slavonic Papers*, 9 (1960), [129]-132. E. L. Stahl. "Rilke's Letters to Helene," *ibid.*, pp. [133]-137. Stanley Mitchell. "Rilke and Russia," *ibid.*, pp. [138]-145. "Texts of Rainer Maria Rilke's Letters to Helene," *ibid.*, pp. [146]-164.

<sup>1</sup> Quoted in J. R. von Salis, *Rainer Maria Rilke: The Years in Switzerland* (University of California Press, 1964), pp. 257-258.

suitcase with whatever manuscripts he could find in the house, and upon his return to Germany entrusted them to the care of Rilke's twenty-five year old daughter, thereby laying the foundation of what was later to become the Rilke Archive.

Founded in Garmisch in May, 1927, it was housed in Weimar from 1933 to 1945, then moved to Bremen and, after the death of Clara Rilke-Westhoff, was re-established in her house in nearby Fischerhude, where it has been located ever since 1956. Thus far, no exact information has been made available by its owners, Rilke's daughter and her second husband, regarding its present holdings, even though there are important references in the "Anmerkungen" of Professor Ernst Zinn's recently completed edition of Rilke's works.

According to statements made in 1942<sup>1</sup>, the manuscripts in the Rilke Archive amounted to 559 items; thirty-four of them were in book form, the remainder individual manuscripts. These included the original first drafts of the *Duino Elegies*; the first drafts as well as the final versions of the *Sonnets to Orpheus*; the monograph entitled *Worpswede*; and the complete manuscript of *Das Stundenbuch*, *Frühe Gedichte*, and the early diaries with the exception of one that was housed in the Preussische Staatsbibliothek in Berlin, but has been reported missing ever since the Second World War. Other manuscripts in this collection were *Das Buch der Bilder*, *Frühe Prosa*, *Das Tägliche Leben*, Rilke's early dramatic efforts, a number of translations from foreign literatures, fragments of *Malte Laurids Brigge*, and an early version of the *Cornet*. Apart from the larger manuscripts, there were also those of 1587 poems written in German, and of 109 of his French poems. In the first fifteen years of its existence, the Archive's collection had grown from a humble beginning of 474 to 5862 items, many of them, however, photocopies. There was also the directory of Rilke's correspondence, written in his own hand and containing the names and addresses of approximately 700 persons. By 1942 the collection included Rilke letters to 327 different reci-

<sup>1</sup> Ruth Sieber-Rilke, "Das Rilke-Archiv zu Weimar," *Inselnschiff*, 23 (1942), 137-143.

pients, while some 570 persons had been asked to make copies of their autograph letters from the poet available to the Archive.

Apart from manuscript materials, the Archive was also rich in printed items, many of them rare first editions. Among these was one of the seven surviving copies of *Leben und Lieder* (1894), originally in the collection of Phia Rilke, the poet's mother; copies of the slim pamphlets *Wegwarten*, published by the author himself for free distribution in hospitals and to the man in the street unable to afford a book; and finally, his early volumes entitled *Advent* and *Larenopfer*. A scrapbook contained the originals of all his book reviews written for the *Bremer Tageblatt*, including an enthusiastic appraisal of Thomas Mann's *Buddenbrooks*. Although a number of Rilke's early contributions to periodicals exist only in photostats, the Archive possessed a complete set of all first editions of his books both in German and in French, and in addition a large number of works of criticism and biography. With the exception of thousands of newspaper clippings, all items had been fully catalogued.

The holdings of the Archive have come from various sources, some belonging originally to Rilke's mother (e.g., early literary efforts from Rilke's high-school days), others to Clara Rilke-Westhoff. The latter group includes fourteen sketchbooks containing the first versions of most poems written between 1895 and 1900. In each case Rilke had mentioned both the time and the place of the poem's composition so that these notes serve as the basis for establishing his exact residence during those early years of his career. From Clara Westhoff's estate the Archive received the first manuscript copies of the *Cornet* as well as Rilke's study of the nearby artist colony, Worpswede; his naturalistic prose sketches first published in such magazines as *Jugend* and *Simplizissimus*, and finally, two of his early diaries from his time in Berlin-Schmargendorf and in Westerwede containing the first versions of the second part of *Das Stundenbuch*. And last but not least, the Archive became the recipient of those Rilke papers which were returned to the poet in November, 1925, containing that part of his estate which his French friends, above all André Gide, had managed to save for him.

No less important than the manuscripts in the Fischerhude Archive are the rich and rapidly growing materials in the Schiller

Nationalmuseum in Marbach<sup>1</sup>. When the *Deutsche Schillergesellschaft* decided after the war to establish a *Deutsches Literaturarchiv* to preserve authors' manuscripts in addition to the narrow circle of Swabian poets, Rilke, along with Gerhart Hauptmann and Hermann Hesse, was among those whose works were eagerly collected. Under the guidance of the Museum's energetic and far-seeing director, Dr. Bernhard Zeller, Marbach became, within a few years, what may now be considered the major center for Rilke research in Germany.

In 1960 the materials in the Schiller Nationalmuseum included but a few manuscripts of Rilke's prose and poetry, among them a sketchbook with fifty-six poems entitled *Florenz-Viareggio al mare, Mai 1898*, which had formerly been in the possession of Lou Andreas-Salomé, and the originals of "Lieder der Mädchen", "Die Weisse Fürstin: Eine Szene am Meer", and the French poem "Eau qui se presse" (1924). Since then, however, three important collections have found their way to Marbach and are now available to researchers: in 1961, the materials of Jean Gebser, and the following year the materials of both Paul Obermüller and the Kippenberg Collection.

Gebser started collecting Rilke after the end of the First World War and, as an ardent philologist, interested in textual criticism, was primarily concerned with bringing together all original texts in their first printings. His emphasis has always been on the printed work. Consequently, all first editions including the three numbers of *Wegwarten* (1898) are to be found here, the only exception being *Leben und Lieder*, which is represented in a photocopy. A special effort has been made by Gebser to achieve completeness in collecting Rilke's early contributions to composite works and periodicals. Thus, the twelve anthologies to which he contributed are found here, as well as all the early volumes of *Deutsche Arbeit*, *Simplizissimus*, and other journals for which he wrote, not to mention hundreds of newspapers and periodicals, many of which were published outside Germany and contained Rilke letters never again reprinted and hence known

<sup>1</sup> Cf. Bernhard Zeller, "Marbach auf dem Wege zum deutschen Literaturarchiv," *Stuttgarter Zeitung*, January 5, 1957.



only to very few experts. In addition to numerous translations of Rilke's own works, there is a near-complete library of critical literature and biography, consisting of some 400 monographs in Western-European languages, encyclopedias, histories of literature, and dissertations—a total of some 2000 printed volumes.

While Jean Gebser had been the leading private Rilke collector in Switzerland, the late Paul Obermüller of Heidelberg held a similar position in Germany<sup>1</sup>. Fascinated by reading Rilke's poem "So angestrengt wider die starke Nacht..." in the *Brenner-Jahrbuch 1915*, Obermüller started his collection in the early twenties. With the exception of *Leben und Lieder* and the three copies of *Wegwarten*, all of which are represented in complete photocopies, he has brought together a complete set of Rilke's first editions including first publications in periodicals. His collection of translations of Rilke's works into foreign languages is quite extensive and so is his library of critical literature in books, periodicals, and newspapers. There are also many little-known illustrations as well as musical compositions and at least a nucleus of a collection of publications by Rilke's friends, including Rudolf Kassner, Hofmannsthal, Gide, Verhaeren, and Valéry.

The materials in the Obermüller Collection contain both printed and autograph items. Among the manuscripts there are "Abschriften aus dem Taschenbuch, Heiligendamm, August 1903", containing what Rilke called Poem I, "So angestrengt wider die starke Nacht" and Poem II, "Überfließende Himmel verschwendeter Sterne". There are also autograph copies in Rilke's hand of "Klage", "Worte zu einer Fest-Musik", the translation of Verlaine's "Agnus dei..." and—his last acquisition—Rilke's translation of the Italian poem "Poscia che qui la mia Ninfa si giacque..." by Francesco Maria Molza (1489-1544).

Finally, the collection contains a good many autograph letters, published and unpublished. These include half of the letters to Frau Gudi Nölke, written between 1919 and 1922 and edited by Paul Obermüller himself, while the other half is available in

<sup>1</sup> Hans Ferdinand Schulz, "Paul Obermüller zum Gedächtnis," *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, Frankfurter Ausgabe, 17 (September 5, 1961), 1371-1372.

photocopies, the originals still being with the recipient's family in Italy; the letters to Dr. Hans Feist, written between 1920 and 1923; two letters of condolence to Frau Jaffé-Richthofen, the mother of Peter Jaffé, whose sudden death in 1915 had caused him to write his "Requiem auf den Tod eines Knaben". Individual letters are addressed to Axel Juncker, the publisher, Ernst Hardt, Alexander von Bernus, and many other recipients.

It had been Obermüller's intention to continue collecting Rilkeana until his seventieth birthday and then to turn his materials over to some library or literary archive. His sudden death in August, 1961, at the age of sixty-two, put an abrupt end to all his plans. During his last years he lived and worked for his *magnum opus*, the Catalogue of the Richard von Mises Collection at Harvard University<sup>1</sup>.

Like the materials of Jean Gebser and Paul Obermüller, the Kippenberg Collection had long been in private hands. It was not until November 23, 1962, that the collection went on sale at an auction at Dr. Hauswedell's in Hamburg and was acquired by a Stuttgart dealer for a group of anonymous benefactors who turned the materials over to the *Deutsche Literaturarchiv* at the Schiller Nationalmuseum in Marbach<sup>2</sup>.

Originally the collection contained no less than three manuscripts of the *Duino Elegies* and a complete set of the *Sonnets to Orpheus*, in addition to a large number of other "Reinschriften", i.e., final versions of his manuscripts prepared by Rilke as copy for the printer. There are also most of Rilke's printed books, including all the first editions from *Leben und Lieder* (1894) to *Les Roses* (1927). Of the rarities one item deserves special mention: a copy of *Jung-Deutschlands Musenalmanach* of 1893, in which René Maria Rilke made his debut in German literature with the six "Lautenlieder". Last, but not least, nearly all of the published translations of his works are to be found in this collection.

<sup>1</sup> Paul Obermüller and Herbert Steiner, *Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1966, 431 pp.

<sup>2</sup> Ernst Hauswedell, ed., *Rainer Maria Rilke: Handschriften. Bücher mit Widmungen. Briefe*. (Hamburg, 1962).—Ingeborg Schnack, "Die Rilke-Handschriften der Sammlung Kippenberg," *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 7 (1963), [536]-580.

Although Anton Kippenberg published *Das Stundenbuch* in 1905 when he assumed the direction of the Insel-Verlag, it is not part of the collection. Nor are the manuscripts of Rilke's *Neue Gedichte* and *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, completed in 1907 and 1908 respectively, to be found in this collection. However, it does contain the manuscripts of all the poems published under the title *Letzte Gedichte und Fragmentarisches* in 1927 in Vol. III of Rilke's *Gesammelte Werke*.

Another group of manuscripts may be called Rilke's *Freundesgaben* for Katharina Kippenberg, i.e., poems which he would send to her personally and which were not released for publication until many years later. Among them was a brown leather volume containing sixty-six poems and entitled *Aus Taschen-Büchern und Merk-Blättern*, which Rilke had sent to the wife of his publisher in June, 1926. At that time, only ten poems were selected for publication in the *Insel-Almanach*, and even as late as 1950, when this volume finally appeared in book form, it contained thirty-four hitherto unpublished items. Thus, at the time of Rilke's death, more than one hundred autograph poems were in the hands of his publisher, all of which had accumulated since the publication of the two volumes of his *Neue Gedichte*.

Not all of Rilke's own translations from foreign literatures are represented among the manuscripts in the Kippenberg Collection. Among those which have been preserved, however, mention must be made of Paul Valéry's "Drei Fragmente zum Narziss" (June 1926), of which he wrote to Kippenberg that "Keine Übertragung hat mich bisher mehr beglückt als die dieser grossen Gedichtstücke".

A good many of Rilke's French writings are found in the collection, including his *Préface à Mitsou*, parts of *Les Vergers*, and *Tendres Impôts à la France*. But due to the political situation in post-war Germany, Kippenberg had difficulty publishing Rilke's lyrical works in French so that, for the most part, they had to appear under the imprint of French or Dutch publishers and, consequently, were not included in the *Gesammelte Werke* of 1927.

Probably the most precious among the items are the *Duino Elegies* manuscripts, which date back to the time of their first composition and thus reflect essential stages of their development. Two of them, completed in the fall of 1918 and the winter of 1922

respectively, are still in the collection. A third and especially beautiful one, which also included "Die Anfänge und Fragmente aus dem Umkreis der Elegien", was written in April 1923 for Lou Andreas-Salomé, who had enjoyed his complete confidence during all the years of their composition. She later presented it to Helene Klingenberg, from whom Kippenberg acquired it for his wife Katharina. In November, 1961, this manuscript was offered for sale at Dr. Hauswedell's auction and acquired by a dealer in England for a Swiss collector.

In July, 1922, Rilke presented to Katharina Kippenberg another manuscript, the *Sonnets to Orpheus*, which were not published in book form until March, 1923.

Few Rilke collections contain such a large number of autograph letters as the Kippenberg Collection. The bulk of the 800 letters is addressed to Anton Kippenberg (376 letters covering the years 1906-1926), while 152 letters were addressed to his wife. Most of the remaining ones deal with various aspects of the publishing of Rilke's works and include among the recipients his publishers Gottfried Ludwig Kattentidt and Axel Juncker as well as his literary adviser Fritz Adolf Hünich. Some 122 autograph letters constitute his business correspondence with the Insel-Verlag.

It remains doubtful when and how two individual manuscripts from Rilke's years in Prague found their way into the Kippenberg Collection, but the fact remains that there are two of his earliest works, "Virgilien: Ein Nachtstück" (1896) in nine scenes, one of his dramatic efforts which has remained unpublished almost seventy years, and a prose sketch, "Die Näherin", also written in 1896. Like Gerhart Hauptmann, whom he so much admired, Rilke had hoped in his youth to win recognition as a playwright, and it was only after the failure of the Berlin production of his drama, *Das Tägliche Leben* (1901), that he felt compelled to give up his ambitions for conquering the theater.

Rilke believed that for him there was but one legitimate means of communication: to read his writings aloud. To his manuscripts, a poor substitute for his voice, he once referred in a letter to Katharina Kippenberg as "die Schwester meiner Stimme, die Schrift". During the last twenty years of Rilke's life, Anton and Katharina Kippenberg's collection of Rilke autographs had grown



organically in close cooperation with the poet himself. Supported by the printed materials collected by Jean Gebser and Paul Obermüller, this archive in Marbach now provides unique opportunities for future research on Rilke.

The third major center of Rilke scholarship to be discussed on these pages is located in Switzerland. It is true that the Swiss National Library did not start collecting Rilke's works until 1919 because, according to Swiss law, it is not permitted to systematically acquire the works of foreign authors unless they establish their permanent residence in Switzerland or have written extensively about that country. During the seven years of the poet's stay in Switzerland, however, the library assembled a fair collection of his works and the literature about him. But it was only between 1948 and 1950 that a number of important autographs came into the possession of the Schweizerische Landesbibliothek and, as a consequence, plans were made for the establishment of another *Nachlass-Sammlung*, the Swiss Rilke-Archive, founded on April 5, 1952.<sup>1</sup>

The first major acquisitions were made early in 1949: in January of that year, the Friends of the Library donated twenty-six original Rilke letters addressed to Countess Mary Dobrzensky, at whose suggestion the poet had first come to Switzerland and on whose estate near Nyon he was to spend his first five months on Swiss soil. Around that time the Library received another gift, consisting of five autograph letters to Henri Détraz, a friendly neighbor, written to Muzot during Rilke's last year, and thus the foundation was laid for the establishment of the Archive.

The following year saw the acquisition of five autograph letters and a number of personal souvenirs, presented in March, 1950, by Princesse Gagarine. In October, the Library purchased from Mme Baladine Klossowska a thirty-four-page manuscript,

<sup>1</sup> *Das Schweizerische Rilke-Archiv der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern*. Zürich: Max Niehans [1952] 56 pp. Contents: Pierre Bourgeois, "Ansprache zur Eröffnung des Schweizerischen Rilke-Archivs in Bern;" Paul-Emile Schazmann, "Das Schweizerische Rilke-Archiv in Bern: Bestand und Umfang;" Dieter Bassermann, "Über die Verwirklichung des Schweizer Rilke-Archivs;" Jean Gebser, "Rainer Maria Rilke in unserer Zeit" [and] J. R. von Salis, "Rilkes Erscheinung: Eine Erinnerung."

the first version of Rilke's lecture on Rodin. Rilke had decided in the early twenties to destroy this manuscript, and it was through her determined efforts that it was saved for posterity.

The year 1951 marked the turning-point in the Archive's history. In March, the Library succeeded in purchasing ninety-eight unpublished Rilke letters addressed to Paul Morisse and his wife, written at a time when they were in charge of the Librairie Française in Zurich. These letters reveal Rilke's deep and genuine concern with and interest in the contemporary French literary scene, and they also throw new light on his extensive readings in French literature. At about the same time the poetess Regina Ullmann presented to the Library her manuscripts and souvenirs from Rilke, including forty-eight autograph letters and a number of poems he had copied for her. Of these letters, which are not yet available to the researcher, only twelve were written in Switzerland, the remaining thirty-six dating back to his time in Germany.

The most important day occurred toward the end of 1951, when Frau Nanny Wunderly-Volkart presented to the Library her entire Rilke collection. The value of these materials for a future biographer can hardly be estimated at this time. Four hundred and twenty letters, written between November 1919 and December 8, 1926, form the nucleus of this collection, all of them addressed to Frau Wunderly with a few exceptions (Dr. Fritz Adolf Hünich, A. Contat, G. Tanner, D. Umanskij, and one to an unnamed composer). Although the largest part of the letters which Rilke had received in Switzerland were returned to their senders after the poet's death, Frau Wunderly's collection does include a considerable number of letters to Rilke, altogether from 349 different persons. Thus far, only a few excerpts from her letters to Rilke have been published in J. R. von Salis's study of Rilke's years in Switzerland (cf. note 1, p. 20), and according to a condition imposed by the donor upon her presentation of this collection, the 420 Rilke letters and telegrams will not become available for scholars until twenty years after her death.

Among the autograph manuscripts which Rilke had presented to Frau Wunderly, there is one copy of *Quatrains valaisans*, a number of individual poems, and numerous first drafts jotted

down on modest paper, visiting cards, or even on used envelopes. Comparing these first versions of Rilke's poems with the final printed texts, one notices how few changes have later been made by the poet. One important manuscript in this collection consists of twenty-one autograph pages entitled "Aus den Elegien, weihnachtliche Niederschriften für Nike," written by Rilke at Locarno in 1919.

Another group of manuscripts are the first versions of translations of Michelangelo's sonnets, and a beautifully written autograph manuscript, both in German and in French, of Paul Valéry's poem "Cantique des colonnes."

And finally there are a great many first editions bearing autograph dedications. Sometimes these exist in the form of a poem; e.g., in the volume *Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes*, he wrote in January 1922 the lines "Solange du Selbstgeworfenes fängst. . .". After the poet's death, Frau Wunderly received from his mother a rare edition of the little volume of poems, *Larenopfer*, with the inscription: "Meines Lebens Glück war und bleibt meines Kindes Arbeit."

In addition to these manuscripts and inscribed first editions of Rilke's works, Frau Wunderly presented to the Library a great many books about the poet, hundreds of articles, a number of photographs, and a portrait painted by Ernst Theodor Goepfels-roeder.

In March, 1952, another gift came to the Rilke Archive in Berne: a microfilm of eighty-two unpublished letters addressed to Frau Eva Cassirer between 1905 and 1922, also a notebook with her memoirs of Rilke. None of these letters, however, may be made available to researchers at the present time.

The following month, Frau Lily Ziegler, widow of Colonel Carl Richard Ziegler, presented to the Archive eleven autograph letters from Rilke addressed to her, and three addressed to her husband. With two exceptions, all of them date from the winter of 1920-21, when Rilke was their guest at Schloss Berg am Irchel near Zurich.

In the years since 1952, a great many additional materials have found their way into the Archive: twenty-nine autograph letters to the French critic Edmond Jaloux, one of Rilke's ardent admirers and an early champion of his recognition in France, ac-

companied by the texts of a number of lectures and articles about Rilke's work; seventy-six autograph letters to Rilke's great benefactor, Werner Reinhart, the owner of Château de Muzot, and thirty-five to his brother, Georg Reinhart, together with copies of their letters addressed to him; sixty-nine autograph letters to Pia Valmarana; and one to A. von Keller. In recent years, the owner of Château de Muzot, Balthasar Reinhart of Winterthur, presented 103 books from the poet's library in Muzot, many of them bearing autograph dedications by their respective authors, and a photocopy of the guestbook which Rilke used to keep at Muzot from 1921 to 1926.

It is our hope that private persons owning Rilke manuscripts or letters may be inclined to communicate with us and to lend their cooperation to our projected study of *all* Rilke collections. A detailed inventory, stressing hitherto unpublished manuscripts and letters, would be the necessary prerequisite for any authoritative Rilke biography and would also serve as the basis for a comprehensive edition of the poet's letters.<sup>1</sup>

KLAUS W. JONAS

<sup>1</sup> I wish to express my gratitude to the Ford Foundation's International Dimension Program for its generous support of this study.



CARL SPITTELER SULLA TRACCIA DELL'UNICO'  
ROMANZO

*Imago* fu il romanzo « unico » e « proprio » che Spitteler riteneva uno scrittore potesse concedersi, senza tentativi di ulteriori ritorni, e che egli in effetti senza ritorni si concesse<sup>1</sup>. Ne scriveva a Grete Klinckerfuss il 21 ottobre 1905, cioè al termine di un lavoro che a lungo lo aveva occupato e preoccupato: « Das ist nicht nur so ein Kunstwerk, sondern es ist Herzblut. Für meine Lebensgeschichte also, für meinen Biographen, wird es das allerwichtigste Dokument sein. Ich erscheine in allen meinen Werken verhüllt und maskiert, hier zeige ich meiner Seele kleinste Fasern »<sup>2</sup>. E di lì a poco a Fritz Marti: « Man darf und soll seinen Liebesroman schreiben, als Ausnahme, aber keinen andern »<sup>3</sup>. Se ne deduce che, a parte l'unicità della prova, l'autore mirava senza mezzi termini a un ancoraggio biografico, riferendosi a fatti e a situazioni che aveva inteso come determinanti per la propria personale vicenda. Ancora ragazzo, Spitteler si sentì assai intimamente legato a Sophie Brodbeck, giovane vedova di suo zio, di 9 anni più anziana di lui, in pratica quindi inattingibile per un costruttivo amore, ma pure fortemente amata, tanto da divenire il suo « buon genio »<sup>4</sup>. La

<sup>1</sup> Cf. *Meine poetischen Lehrjahre*, in « Gesammelte Werke », VI: *Autobiographische Schriften*, Zürich, Artemis 1947, p. 467.

<sup>2</sup> In *Geleitband II*, « Gesammelte Werke », X, Zürich, Artemis 1958, p. 25.

<sup>3</sup> *Ivi*.

<sup>4</sup> A Sophie Brodbeck si ispirò difatti nel concepire l'incompiuto poema dal titolo assai significativo *Eugenia*. In esso riprodusse, all'origine, il rapporto esistente fra lui stesso e la zia, solo polarizzandone e 'normalizzandone' i termini, ché Eugenia è in età da sentirsi madre di Johannes. Del resto, nelle note autobiografiche Spitteler non rinuncia a parlare con affetto della giovane zia, « zweifach Eugenia. Und nicht nur zweifach, sondern dreifach: sie schenkte mir die Auszeichnung ihrer persönlichen herzlichen Freundschaft, die mich von nun an wie Sonnenschein begleitete ». (*Autobiographische Schriften*, « Gesammelte Werke », VI, cit. p. 199).

Brodbeck, la quale sarebbe diventata, in seconde nozze, moglie del fraterno amico Josef Viktor Widmann, aveva, del primo marito, una figlia, Ellen, nata nel 1858, quindi di 13 anni più giovane dello scrittore; e fu lei il grande amore. Era ancora una bambina quando Spitteler, nel '71, partì per la Russia, ma non lo era più quando egli tornò, in breve vacanza, nel 1876. « Ich warte auf ihn [Widmann] einen ganzen Tag, dann verliere ich die Geduld und beschliesse, nach Luzern zu fahren. Nehme die Brünigpost. Kaum hinter der Passhöhe sehe ich eine wunderschöne vermeintliche Engländerin in einem Wagen an der Post vorbeifahren; im Vorbeifahren winkt sie mir; ich springe aus dem Postwagen. Es war Ellen. Fahre mit ihr und Widmann zurück nach Brienz. Bleibe einen Tag. »<sup>1</sup>. Fu un ritrovarsi breve ma felice, con qualche gita, qualche visita a musei e concerti, un rapido avvicinamento reciproco: « Zeichnete, ihr Bild; sie bittet: 'Bleibe', und ich bleibe und noch einen Spaziergang in den Bremgarten; Liebeserklärungen; Abschied auf der Einsenbahn »<sup>2</sup>. Si aprivano delle prospettive comunemente gradite e, anzitutto, comunemente note, se anche l'amico di Spitteler se ne interessò, anzitutto in veste di patrigno della ragazza, ciò specie quando, dalla Russia dove era tornato, lo scrittore cominciò a dare segni di incupimento e poi a lungo mancò di farsi vivo, dando motivi di dubbio sulle sue reali intenzioni. E verso la fine dello stesso '76 venne dalla Russia una lettera che a Widmann dovette risultare senz'altro preoccupante: « Ellen spielt mit der Macht ihrer Reize, versucht ihre Waffen, jetzt lässt sie mich fragen, 'ob ich böse sei über sie'. Sie merkt wohl, wie gut ich über sie bin. – Ich würge noch immer an ihrer Schönheit und kann sie nicht vergessen. Aber ich bin nicht so leichtsinnig als ich scheine; ich weiss, dass ich einem Mädchen wie Ellen gegenüber nur zwei Arten des Betragens haben darf, entweder um ihre Hand bitten, oder stille schweigen. – Mir kommt ein jedes andere Wort wie eine Beleidigung gegen sie vor. – Du weisst aber, dass eine Heirat nicht in meinen Lebensplan aufgenommen ist »<sup>3</sup>. Sembrava, ed era infatti, una rinuncia, per la ragazza, quindi, forse una sofferenza e certo una delusione, ma anche la liberazione

<sup>1</sup> In *Geleitband II*, cit., p. 26.

<sup>2</sup> *Ivi*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 27.

da ogni reale o anche forse solo eventuale impegno. E difatti immancabilmente, già l'anno successivo, si fidanzò con Ferdinand Vetter, di 11 anni più anziano di lei, professore di germanistica all'università di Berna. Il matrimonio ebbe luogo il 27 marzo 1878, il primo figlio, una bambina, nacque il 13 aprile '79, proprio nel periodo in cui Spitteler faceva definitivo ritorno in Svizzera. Di fronte al fatto compiuto questi tentò qualche inopportuno e soprattutto intempestivo recupero, di cui assai più tardi, nel 1925, cioè poco dopo la morte del poeta, scriveva la stessa ormai anziana Ellen, cronista forse non priva di una buona dose di naturale compiacimento: « . . . , im Jahre 1879, als ich mein erstes Kindchen hatte und Carl mit seiner Mutter in Lindenhof wohnte, brach dann seine ganze Leidenschaft für mich hervor, die ich immer wieder zurückdämmen musste. Was ich ihm zu sagen verbot, schrieb er mir in zwei wundervollen Gedichten, das erste heisst: *Wir passten nicht zusammen*, das zweite, datiert 1880, *Der 24. April an den 9. Dezember*. [. . . ] Nach einer Szene, kurz nachdem ich mit unserm Hausfreunde Karl Frey und meinem Manne am Sylvesterabend die 'Geschwister' von Goethe aufgeführt hatte, in der er mich auf den Knien beschwor, ihm zu versprechen, nach meines Mannes Tode ihm anzugehören, sprach ich ein ganzes Jahr lang nie mehr allein mit ihm, [. . . ] »<sup>1</sup>. Pur facendo la debita tara a una testimonianza tanto poco indifferente, rimane lo sconcerto del contegno di Spitteler, il quale si abbandonava da un lato a sfoghi sentimentali sfocianti anche nel melodrammatico, dall'altro a cedimenti colorati dalla rinuncia e dallo sconforto. Si sposò egli stesso il 1° ottobre 1883 con la sua allieva olandese Marie Op den Hooff, e fu, anagraficamente, l'epilogo, anche da parte sua, di una vicenda breve e già da tempo archiviata per ogni altro che, direttamente o meno, ne era stato a parte.

*Imago* apparve, in prima edizione, nel 1906, cioè a oltre 25 anni dai fatti cui, per esplicita intenzione dell'autore, tiene a riferirsi; ma il lungo tempo intercorso non è sintomo di una stagionata noncuranza succeduta al fervore di un momento e squarciata solo in una tardiva, intellettualistica ripresa, ché anzi allo opposto sta a segnalare il perdurare tanto oltre protrattosi di una

<sup>1</sup> *Ivi*, p. 29.



premura, attorno alla quale si annodavano per Spitteler interessi di difforme natura ma tutti in pari alto grado cruciali e risolutivi. Già *Imago* non fu opera di getto, ché anzi addirittura 10 anni prima, fra il 1896 e il '97, lo scrittore aveva cominciato a mettervi mano<sup>1</sup>. Ma questi anche prima, o meglio molto prima di allora, non aveva taciuto sul « tradimento » sofferto, solo servendosi di quei velami e mascheramenti cui dice di rinunciare, per un'unica volta appunto, in occasione di *Imago*. E la sua mediata reazione, cioè il riandare alle esperienze di quegli anni da lui intesi come decisivi, si ripeté a più riprese, su una linea discontinua nella testimonianza scritta ma agevolmente e spontaneamente suturabile; e al termine di essa, termine che è anche un culmine, sta appunto *Imago*<sup>2</sup>. Pertanto, se rimane prima norma accettare e giudicare ogni singolo scritto per ciò che esso irripetibilmente fornisce, tale però è quella linea, rintracciabile dai primi inizi fino a *Imago*, da consentire, non certo in deroga bensì a integrazione di quella norma stessa, una più comprensiva, meno uniforme considerazione, che finisce quindi col cogliere le precedenti espressioni come predisposte a quella conclusiva e « unica ». In realtà, quello di Spitteler fu, al riguardo, un singolo discorso interrotto e alterato eppure mai accantonato, anzitutto mai conchiuso se, per giungere a tanto, fu necessario fare rinuncia a ogni schermo, con una prova di schiettezza ritenuta somma.

Il « tradimento » è al centro di quella che fu, in assoluto, la prima opera in prosa pubblicata da Spitteler, la novella *Mariquita*, « Eine Novelle aus dem südamerikanischen Urwald », come la definisce il sottotitolo. Il rifugio per Spitteler non è, questa volta, la storia, cui in seguito prediligerà più insistentemente ricorrere, ma il mondo esotico, mediato dalla lettura di un'opera scientifica

<sup>1</sup> Cf. *ivi*, pp. 31-43.

<sup>2</sup> Che *Imago* costituisce un termine lo dimostra anche, in controprova, l'evoltersi del testo del romanzo *Die Mädchenfeinde*, che nella seconda versione del 1907, parecchio modificata rispetto a quella originaria pubblicata nel 1890, perde quasi del tutto, fino a residui poco avvertibili, i riferimenti alle esperienze che avevano ispirato *Imago*; e ciò proprio mentre, in compenso, si innesta l'elemento nuovo, più distante, dell'amore del « Narrenstudent » (l'isolato per antonomasia) verso la madre di Gesima, altra incarnazione di 'Eugenia'.

espressamente segnalata<sup>1</sup>. Fatta eccezione di un paio di articoli, *Mariquita*, che temporalmente viene subito dopo *Prometheus und Epimetheus*, è anche la prima pubblicazione da cui risulti il nome di Spitteler, sia pure dietro la finzione del « traduttore »<sup>2</sup>. Il « Felix tandem » di *Prometheus* non torna più, essendo subentrato un diverso stato d'animo, meno cosmicamente ma più vitalmente amareggiato, ma essendo anche subentrata una più blanda disposizione, un più rilassato impegno; è fuori di dubbio, infatti, che, per quanto cocente e immediata fosse la sua delusione e violenta quindi la sua voglia di reagire, Spitteler affidava la propria fortuna di scrittore assai più a *Prometheus* che a *Mariquita*, per la quale perciò aveva meno da temere avendo già in partenza meno da sperare, onde la ridotta cura di celarsi.

In ogni modo, qualunque fosse la pretesa dell'autore, *Mariquita* è uno scritto minore, soprattutto diseguale, ma non certo meritevole dell'abbandono cui la critica quasi unanime l'ha condannato<sup>3</sup>. In ispecie, Spitteler, per la prima volta narratore, si sforza di rintracciare e, rintracciatala, di mantenere una sua tonalità, che è quella parodistica prospettante sul grottesco; e nella parodia con sfoghi grotteschi è la prima reazione dello scrittore al « tradimento » sofferto, la prima trasposizione su piano letterario, che interessa perciò come tale, rimanendo impregiudicata la presa biografica più o meno immediata e struggente.

Il racconto è in prima persona, in forma di ricordo subito portato al parossismo, anticipazione di un finale addirittura sfrenato: chi parla è un « vecchio » di 54 anni, prossimo a morte, ma non per questo disperato, anzi disposto alla confessione *in extremis* che gli brilla innanzi come liberazione; l'eccedere dei toni vuole servire a dare testimonianza dell'esacerbazione doppiamente elisa nel ricordo e nella sfuggente prospettiva residua: « Was das für

<sup>1</sup> È il libro *Unter den Tropen* di Carl Ferdinand Appun (Jena, Costenoble, 1871), segnalato in una nota del « traduttore » (« Gesammelte Werke », V. p. 218).

<sup>2</sup> La novella fu infatti pubblicata come propria di Don Rodrigo Mendoza de Gibrleon y Lucena, tradotta da Carl Spitteler, il quale, a completare anche in dettaglio la finzione, appose al testo delle note a piè di pagina, distinguendole fra note dell'autore e quelle del traduttore.

<sup>3</sup> Lo stesso Faesi, autore della monografia spitteleriana più ampia e ancora oggi più valida, non vi rivolge attenzione.

ein Erlebnis ist, vor dessen Erinnerung ich in den Tod wie zu einer Hochzeit flüchte, das muss ich jetzt berichten, ähnlich wie es den Verbrecher drängt, in der letzten Stunde durch ein genaues Bekenntnis seiner Taten sich die Seele zu erleichtern»<sup>1</sup>. Il protagonista-confidente è un nobile spagnolo, che rivà al tempo in cui era ufficiale nella colonia del Venezuela in cerca di gloria e di amore. A definirne la natura, e quindi anche a predisporre il destino, vale il contrasto con Don José, anch'egli ufficiale e nobile, quindi suo amico, o creduto tale, compagno comunque nelle decisive esperienze: «... die grösste Kluft zwischen unseren Naturen lag tiefer und erstreckte sich bis in das eigenste angeborne Wesen; ich war sensitiv, träumerisch, nach aussen sanft und fast schüchtern; mein ganzes Fühlen war durch das Streben nach den beiden idealen Gütern des Spaniers beeinflusst: nämlich nach militärischem Ruhm vor dem königlichen Hofe und nach der Gunst einer zwar noch unbekannt, aber vor meiner Phantasie wirklich lebenden tugendhaften, schönen und hochsinnigen Frau. José hingegen kannte keine andern Motive seiner Handlungen als den Trieb, zu avancieren und Karriere zu machen, einerlei, in welchem Dienste und durch welche Mittel; [...]»<sup>2</sup>. La parentela con Conrad e col Viktor di *Imago* è subito fissata sulla linea di una comune natura sognante e riservata; evidentemente troppo riservata se, nelle grazie della bella creola Doña Inez, per cui i due nobili ufficiali contemporaneamente spasimano, presto si intravede una preferenza per José. La maggiore nobiltà del sentire viene male ricompensata; l'incipiente maggiore intesa fra Inez e José, che sfocierà in soddisfatto amore, è sul piano della compartecipe banalità, e persino della compartecipe crudeltà. Di ciò è prova la scena macabra dell'adorazione, proposta da José e accettata da Inez, cui sono sottoposti gli indigeni del villaggio raggiunto per nave di fronte alla novella Cleopatra, scena condotta sino in fondo, sin quando cioè il protagonista si interpone all'ulteriore martirio della giovane Mariquita, sottoposta alla fustigazione per essere stata l'unica a rifiutarsi alla sacrilega adorazione. E quanto più il protagonista crescerà in eccellenza e anzi in eroismo di compor-

<sup>1</sup> «Gesammelte Werke», V., cit., p. 203.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 204-205.

tamento, tanto più il distacco fra lui e Inez si approfondirà, sino a divenire abissale. Condannato a 3 giorni e 3 notti di permanenza solitaria e indifesa nella foresta vergine, al termine della eccezionale prova si avvia a ricevere il premio promesso e ampiamente meritato, rifiutando ogni sostegno anche nel muovere gli ultimi, penosi passi: «Ich wollte mich vor allem der Señora vorstellen, so wie ich eben war, in zerrissenen Kleidern, schmutzig und blutend, aber stolz auf die treue Erfüllung ihrer Befehle; [...]»<sup>1</sup>. Ma è l'improvvisa rivelazione del tradimento, la certezza di non essere più atteso, la testimonianza del trionfo dell'altro già goduto. La reazione è quella tradizionale, o forse unica naturale nella immediatezza: l'amore trapassa istantaneamente in odio: «...; all meine Verehrung, meine Liebe und meine Achtung schwand dahin, und ich sah statt der göttlichen Frauengestalt eine hässliche, wächserne, seelenlose Maske vor meinen Augen»<sup>2</sup>. Il resto, l'amore di Mariquita non corrisposto proprio in ossequio alla dama e quindi il relativo sacrificio, la rivelazione del malanimo di don José disposto addirittura ad assassinare l'amico-rivale, tutto ciò serve ad accrescere odio e disprezzo, nella stessa misura in cui, in situazione capovolta o almeno diversa, avrebbero accresciuto nobiltà ed eroismo. L'immediata riflessione, così come possibile nella eccitazione del momento, conduce alla imposizione di un contegno, radicalizzato e definitivo: «Seit jenem Augenblick bin ich Frauenverächter geworden»<sup>3</sup>. E poco conta che, nell'istante stesso, in palese contraddizione, il pensiero vada a Mariquita: la componente del sognatore si fa avvertire accanto a quella dell'iconoclasta, ma non al punto da sovrapporvisi, tanto più che, aggiungendosi disperazione ad amarezza, Mariquita è morta, avendo cercato la fine tra le fauci dei coccodrilli. Subentra invece, in grottesca caricatura, un piano spietato di vendetta: don José viene ucciso, doña Inez anche languente e supplicante respinta senza pietà, i coccodrilli inseguiti e martirizzati con supplizi raffinatissimi, lo stesso le belle creole, nel rapporto di una creola per dieci coccodrilli; e, compiuta la vendetta, viene il matrimonio scandalistico, la rottura definitiva col proprio ambiente, lo sfrena-

<sup>1</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>3</sup> *Ivi*.



mento di una mente eccitata e anzi sconvolta. Il finale è, in forme assai singolari, tutto una specie di inno di esaltazione dell'amore vero, e mancato, di *Mariquita*. Ma il passo cruciale è precedente, cade cioè al momento della rivelazione, che scopre l'inanità di ogni elevazione e illumina sulla improduttività di ogni sacrificio; ed è su questa linea che si instaura la continuità con *Imago*. In quel momento viene troncata l'accettazione della realtà, viene cioè pretermesso ogni ulteriore tentativo di adeguarvisi; è la realtà, al contrario, che deve essere forzata agli esiti più illogici, e ciò in quanto l'unico esito preordinato, l'unico in cui la logica delle cose e quella dell'individuo avrebbero dovuto coincidere, è stato sradicato anche dal novero delle potenzialità. La replica è tanto più violenta, con eccessi addirittura ripugnanti anche nell'ostentato paradosso, quanto più assoluta è l'impossibilità effettiva di reagire; non più soggetto nel proprio contegno, ma oggetto passivo rispetto al contegno altrui, il protagonista tiene ad affermare ad ogni costo e con ogni mezzo la propria soggettività, la propria incondizionata attitudine ad essere, in pienezza di arbitrio, padrone delle proprie azioni su tutto l'arco della operatività.

*Mariquita* non tenta neppure tangenzialmente il sentiero ombroso della introspezione; rimanendo sempre ancorata alla esteriorità dei fatti e delle reazioni portate su di essi, nonostante la forma della memoria autobiografica, esclude al riguardo punti di contatto con *Imago*. Ma sulla linea di *Imago* pure si pone nella improponibilità, o almeno nella mancata ricerca di una prospettiva alternativa a quella che i fatti hanno calpestato e irriso, onde il rifiuto di ciò che irreversibilmente è divenuto reale. E già si avverte in *Mariquita* la tendenza a fissare in ogni personaggio una singola funzione: la donna bella e molto amata e insieme crudele, l'« altro » volgare eppure prediletto, l'io nobile e diposto a ogni sacrificio ma celato al riconoscimento altrui; anzi, questa tendenza è qui tanto più avvertibile, per quanto più elementari e persino più rozzi sono gli strumenti disponibili e più povera ne risulta la dialettizzazione. Era uno sfogo non spontaneo, come prova la finzione della trasposizione in altro ambiente, eppure immediato, coi toni carichi che di necessità ne conseguirono. E della immediatezza è propria la risolutività, fino ai termini estremi segnati dal sopravvenire della morte in cui si placa ogni angustia e ogni residua reattiva provocazione. Ma si avverte, anche in virtù della compia-

ciuta spregiudicatezza dei toni prescelti, che l'eccesso mira più a scandalizzare che a ristabilire un equilibrio; del resto, programmaticamente troppo è negato alla riflessione perché un equilibrio sia anche solo pregustato. Tutti i sintomi concorrono a fare di *Mariquita* una prova primigenia e, sulla linea di una continuità tematica, addirittura provvisoria, ché il tema, che è quello di un amore che i fatti colposamente non verificano, è assai più aggredito che sviscerato, rimanendo ancora, per un autore intenzionato a non farlo cadere, quasi integralmente esperibile.

E Spitteler un tale tema non era intenzionato a farlo cadere. Lo ripropone infatti nel *Neffe des Herrn Bezenval*, interiorizzandolo e integrandolo in riflessi non ancora percepiti, graduandolo quindi su una posizione assai più avanzata verso il traguardo che *Imago* rappresenta. Rimane, come in *Mariquita*, la cura del mascheramento, l'indisponibilità a una sortita in campo aperto; ma il rifugio non è più prescelto nella evasione verso altri emisferi, bensì nella rielaborazione di eventi storici, con un nuovo tentativo in un genere già sperimentato con esiti alterni o senz'altro mediocri. Era, del resto, una delle poche strade, che a uno spirito come Spitteler si aprivano, per inserirsi in una tradizione narrativa, fuori dell'allettamento ma anche dei rischi di prove più isolate e più avventurose. Se per *Mariquita*, infatti, è arduo fissare o anche solo presumere dei riferimenti, tranne quello, invero generico, di una sovraccarica e tardiva ripetizione del grottesco romantico, per il *Neffe*, al pari che per gli altri scritti similmente rubricabili, è agevole rinvenire accostamenti precisi su un solco che era stato ed era tuttora moda approfondire. Era, nella quasi totalità dei casi, una letteratura di consumo, al più epidermicamente velleitaria, meschinamente caduca, tale tanto più nel contrasto con la grandiosità della tematica<sup>1</sup>. Solo in Conrad Ferdinand Meyer la banalità fu sconfitta; e anche Spitteler dovette subirne, e pesantemente, l'influenza, oltre a doverne sopportare poi il confronto, a lui chiaramente non favorevole. A fissare i termini di questo confronto vale, anzitutto, la diversa attitudine al narrare, giunta in Meyer a estrin-

<sup>1</sup> Sul romanzo storico in Svizzera, prima e contemporaneamente a Conrad Ferdinand Meyer, cf., in prima sintesi, Emil Ermatinger, *Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz*, München, Beck 1933, p. 661.

secarsi in un pieno equilibrio fra densità e corposità di visioni ed eletto nitore stilistico, mentre almeno in quella fase della sua produzione, e perciò in tutta la sua produzione 'storica', Spitteler non riusciva a svincolarsi da un certo stento già nella impostazione, nella scelta della sede prima ancora che dei mezzi espressivi. E alla radice, oltre l'evidenza della prima lettura, vigeva un diverso e anzi contrastante adeguamento al genere, che per Spitteler costituiva una delle fasi della 'sperimentazione', con mèta non ancora conseguita e neppure preveduta e comunque proiettata altrove, mentre per Meyer costituiva la più congeniale e rispondente possibilità di riscattarsi dalla piattezza 'democratica' del suo tempo e della sua patria evadendo verso l'aristocrazia trionfante in altre terre e in altri tempi, punto di arrivo, quindi, e non momentaneo insediamento.

Del resto, il primo a rendersi conto della compiutezza della esperienza narrativa di Meyer era proprio Spitteler, il quale mai esitò a esprimere la propria ammirazione in termini poco equivocabili: gli riconosceva «Kraft der Charakteristik, Sprachgewalt, meisterhafte Beherrschung der Form»; lo esaltava in ispecie come lirico, ponendolo almeno alla pari di Keller, ma lo apprezzava pressoché incondizionatamente anche come narratore: «Das Auffallendste an Meyers Kompositionsstil ist die beispiellose Bewusstheit des Schaffens»; e sullo stile: «Herb, körnig, kurz, energisch, originell bis zur Manier, in jedem einzelnen Fall zutreffend, und mehr als das: sinnerschliessend und Gestalten formend, — das ist Meyers Stil, ein Lapidarstil im eigentlichen Sinn des Wortes, da die Logik mit Meissel und Hammer gehandhabt wird. Meyer ist der Tacitus der Novelle»; e conclusivamente: «In Meyers Kompositionen ist der Inhalt von düsterer Tragik, die Sprache von rauhem Marmor; dazwischen aber leuchten die Personen, die Kostüme, die Szenen und die Landschaften von der ersten bis zur letzten Seite in so wunderbaren duftigen Glanzfarben, dass der Leser und auch die Leserin mitten in dem Sühne- und Rachewerk des Lebens fröhlich wird, als wandelte man durch einen Garten des Frühlings am Morgen»<sup>2</sup>. Meyer, più di Keller,

<sup>1</sup> *Meine poetischen Lehrjahre*, in «Gesammelte Werke» VI, cit., p. 458.

<sup>2</sup> *Die Eigenart Conrad Ferdinand Meyers*, in «Gesammelte Werke», VII, Zürich, Artemis 1947, pp. 483 e 488.

fu uno dei 'suoi' autori, affine a lui già pregiudizialmente nella aristocraticità del sentire; e l'accostamento ebbe modo di puntualizzarsi proprio a proposito del *Neffe des Herrn Bezenwal*, che Spitteler concepì non ignorando *Das Amulett* di Meyer, di cui non poté riprendere sinteticità di andamento ed essenzialità di linguaggio né poté ridonare pregnanza di effetti, ma di cui continuò ambientazione e eroicità di vicende<sup>1</sup>.

Le prime critiche che la novella o, come Spitteler esigea si definisse, il romanzo ottenne instaurarono subito il raffronto. Adolf Frey, appellandosi appunto ai modelli di Meyer, trovava in Spitteler un cedimento dopo la prima parte, la più felice e la più promettente<sup>3</sup>; ed è tuttora un giudizio plausibile, in quanto la prima parte, quella in cui il giovane Frank Zurlauben viene a conoscere la sua vera condizione e si trova in conflitto col padre e col proprio ambiente, e decide quindi di trasferirsi a Parigi e ivi è subito inserito nella situazione esplosiva che di poco anticipa la Rivoluzione, è la parte in cui i fatti si susseguono più numerosi e più serrati, e perciò il cedimento rispetto alla stringatezza narrativa di Meyer è meno avvertibile. Ma il giudizio di Frey non è pertinente, laddove si avverta come, nell'economia dell'intero 'romanzo', la prima parte si collochi funzionalmente in vista degli ulteriori e più significativi sviluppi. Come 'romanzo storico' il *Neffe* decade dopo un inizio notevolmente felice, tale nella progressione mantenuta e nei tagli efficacemente operati; ma se, d'altro lato, il senso autentico è maggiormente affidato, come del resto è coerente che avvenga, alle sezioni successive fino a quella conclusiva, se cioè, agli scopi perseguiti, l'adesione al 'genere' e alle sue norme si fa in seguito più blanda, vuol dire che il ricorso

<sup>1</sup> Robert Faesi, *Spittelers Weg und Werk*, Leipzig, Huber 1933, pp. 166-167, segnala l'affinità di Spitteler con Meyer, ma in pari tempo, proprio nell'accostare *Neffe* e *Amulett*, riconosce a Spitteler dei vantaggi che, invero, appare dubbio poter realmente rinvenire. Gli va tuttavia riconosciuto il merito di aver autorevolmente ribadito il punto di vista prospettato da Rudolf Gottschalk, *Spitteler*, Zürich, Rascher 1928, pp. 71-72 e 75, il quale traccia la linea di sviluppo della prosa spitteleriana come un allontanamento progressivo da Keller.

<sup>2</sup> In una lettera a Frey del 19 giugno 1889: «Meine Erzählung [...] ist ein Roman und will als solcher beurteilt werden, nicht eine Novelle». In *Geleitband II*, cit., p. 91.

<sup>3</sup> Cf. *ivi*, p. 92.



a tale 'genere' era inteso come strumentale in funzione di una ulteriore esigenza, della quale diviene opportuno avvertire la preponderante incidenza in una valutazione dell'opera non tanto in seno alla storia di un 'genere' quanto in seno all'esperienza di un autore, ancora lontano da una indicazione inequivoca su una tematica quasi tutta da attingere.

Frank Zurlauben, ben più che il protagonista di *Mariquita*, assume fisionomia simile, e talora coincidente, a quella di Conrad e tanto più di Viktor. Anche egli, infatti, ha un nobile sentire, è rigorosamente coerente nella serietà dei suoi impegni e, d'altro lato, male sopporta la verifica dei fatti, evadendo verso il 'sogno' e spesso rinunciandosi al dialogo per un inespresso monologare. « 'Sie sind ein Dichter'. Mit diesen nachlässig hingeworfenen Worten holte der Gesandte seinen Gast auf ebenso höfliche wie abkühlende Weise aus der Traumwelt zurück »<sup>1</sup>. Ed è appena un episodio, buono come indizio perché originario. Ormai alla corte di Francia, Frank si trova subito a dover confrontare la sua propria concezione della vita, e quindi dell'amore, con quella frivola e superficiale dell'ambiente nuovo per lui; l'iniziazione da parte dello zio Bezenval è spregiudicatamente chiarificatrice: « Wäre zum Beispiel Frau von Valmont eine Weltdame oder Sie ein Weltmann, so würde ich sagen: vorwärts marsch, Sturmschritt! versuchen Sie Ihr Glück! Der Jugend gelingt das Unmögliche, und der Hof teilt nicht die lächerlichen Vorurteile der Provinz. Im schlimmsten Falle nützte es Ihnen für später. Man lernt nur durch seine Fehler. Doch so wie die Dinge sich verhalten: Sie, selbst den leichtesten Aufgaben in Sachen der Liebe nicht gewachsen, da Sie noch auf dem Standpunkt stehen, sich in eine Dame, die Sie zu lieben gedenken, zu verlieben – von allen Missgriffen in Liebesangelegenheiten der plumpste und unheilvollste –, [...] »<sup>2</sup>. L'amore, per Frank, è qualche cosa di talmente serio e assorbente, secondo canoni non contaminati da artifici fattisi istituzionali, da comportare non solo fedeltà all'oggetto amato, ma ancor prima intimizzazione della stessa fedeltà, fino alla trasfigurazione idealizzante. La bella Lucie Valmont non pare, in realtà, degna della dedizione amorosa che Frank è intenzionato a rivolgerle; così,

<sup>1</sup> In « Gesammelte Werke », V, cit., p. 375.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 417.

almeno, tiene a presentarla lo zio tanto esperto delle cose del mondo; ma Frank non per questo recede, ché quello anzi è un sussidiario incentivo a coltivare il proprio sentimento al fine di nobilitarne, nel riflesso, lo stesso oggetto amato. Ed è, coerentemente, l'origine di una situazione equivoca, in quanto quella società un amore del genere non è disposta ad accettarlo e, ancor prima, a comprenderlo; di nuovo, quindi, ma con maggior articolarsi di implicazioni che in *Mariquita*, un animo nobile, sensibile, dedito fino al sacrificio, rimane incompreso, isolato, mortificato nella segreta macerazione.

Il tempo in cui la vicenda comincia a dipanarsi corrisponde a quello della pubblicazione del *Werther* goethiano; il solito zio non perde l'occasione di dire la sua, in continuità e in coerenza con quant'altro espresso: « Hier sind Bücher für Sie angekommen, die Ihr Vater an mich adressiert hat. Darunter, wie ich zu meiner Verwunderung bemerke, auch deutsche. Das führt zu nichts, mein lieber Freund. Was die Seele erhebt, das ist die Poesie. Die deutsche Sprache aber kann und wird niemals einen Dichter oder Redner erzeugen. Was ist zum Beispiel das: 'Werthers Leiden'. Ich habe in dem Büchlein geblättert: Prosa! ohne allen Rhythmus, ohne Mythologie, ohne Rhetorik. Lauter familiäre, triviale Figuren. Nirgends eine Antithese, ein Gleichklang, eine Vieldeutigkeit, eine wohltönende Periode, eine gewählte Vergleichung; von den Härten der Sprache ganz abgesehen. Mit solchem Quark werden Sie sich höchstens den Geschmack verderben »<sup>1</sup>. Sia pure con una notevole dose di forzatura, il *Werther* diviene con ciò polo di una polemica che investe il gusto e, più oltre, il costume; e, non solo perché già in anticipo provocato dallo zio, Franz si schiera per il *Werther*, ne scopre anzitutto l'amore di verità, ne riprende lo spirito senza arrestamenti, anche e su ogni cosa nella spietatezza verso se stesso. La lettura del libro, fra l'altro, gli serve a chiarificarsi la sua personale situazione, nel molto di analogo che presenta con quella dell'eroe goethiano. La prima, poco equivoca rivelazione di un sentimento serio per la Valmont gli viene proprio di lì, dalla compassione che sente nascergli per l'infelice personaggio (« Von Zeit zu Zeit murmelte

<sup>1</sup> *Ivi*, p. 416.

er 'armer Werther!')» e dalla istantanea gioia che prova al sentire la voce di lei, che giungendogli di lontano lo sottrae, senza passaggi intermedi, da quell'altra disposizione del suo animo («Mit einem Jubelruf begrüßte Frank die Überraschung und eilte ihr unwillkürlich entgegen»<sup>1</sup>); la rivelazione gli viene cioè dalla insoluta giustapposizione dei due moti, che formano quindi una processuale unità. E al simile sentimento, complesso eppure ormai limpido, corrisponde anche una simile situazione oggettiva: anche Lucie Valmont, come Lotte, ha un marito; le leggi sociali, che un uomo d'onore quale è Frank neppure immagina di infrangere qualunque sia il prezzo del rispetto ad esse dovuto, impongono anche a lui, come già a Werther, soltanto la rinuncia.

Non ne risulta, tuttavia, un ricalco, perché, nonostante la forte analogia di personaggi e di fatti, rimane una alterità di temperamenti fra i due protagonisti, che si fa avvertire nei momenti essenziali delle pratiche risoluzioni. Anche rispetto a un Werther, Frank appare più inibito, ancor meno ardimentoso, più bloccato già solo nell'esprimersi; ed è questa, rispetto alla testimonianza goethiana, la 'novità' spitteleriana più peculiare, l'umbratilità radicale di ogni estrinsecazione, premessa assai coerente di uno scatto finale in chiave di eroico esibizionismo, e insieme la limpidezza dei sentimenti, in un contrasto che accresce, a sua volta potenziandosi, perplessità e squilibri nel comportamento. Nell'ora della rivelazione Frank sente, sì, l'esigenza di esprimersi, ma non quella di pronunciarsi; domina, anzi, il bisogno di non tradirsi, di chiarificarsi ma solo al proprio sguardo, geloso del proprio segreto; e, difatti, si pone a scrivere, versi, i primi della sua vita, ma in tedesco, perché rimangano per lei ermetici e per lui solo fruibili. Rispetto al marito, poi, nutre sentimenti di amicizia, sinceri come altrimenti sarebbe in lui impossibile, ma senza neppure traccia di quella dialogante intimità creatasi fra Albert e Werther; e se di ciò è colpa, in buona misura, lo stesso Valmont, per la meschinità della sua natura e per l'ambiguità del suo contegno, in almeno uguale misura è colpa Frank, il quale continua a rimanere schivo e reticente, a tenere per sé anche i sensi più elevati, quale è appunto l'amicizia nutrita per un uomo solo in quanto marito della donna

<sup>1</sup> *Ivi*, p. 444.

tanto nobilmente amata. E poi, la barriera che si frappone tra Frank e la Valmont si ispessisce, quasi in un imborghesimento del quadro che, se è solo parzialmente veridico dato il tempo e l'ambiente, appare significativamente allusivo. Oltre il marito, e ben più fastidioso per la sua indebita intromissione e per la sua estroversa natura, si colloca infatti fra i due il piccolo e brutto napoletano Curbetti, un perfetto contraltare per Frank, in grande evidenza nella società di Parigi per il molto sapere che vanta e, soprattutto, esibisce, uomo superficiale e fortunato che, assai più che ricordare il don José di *Mariquita*, ha tratti somiglianti a quelli del Kurt di *Imago*. E intanto, in ipocrita combinazione, c'è l'appello al dovere sacro verso il marito e la figlia, che viene esibito strumentalmente dalla Valmont per ammantare di virtù la propria indifferenza. La schiettezza del piccolo ambiente in cui Werther si muove rimane totalmente ignota, l'isolamento di Frank si radicalizza, il contatto con la realtà diviene possibile solo come frizione.

Uno spirito come il Frank spitteleriano, già tanto poco propenso ad ogni pratico cimento, si vede quindi rigettato in pieno in seno al suo mondo trasognato; ed egli vi si abbandona infatti, aprendovi anzi nuove frontiere su cui di più insiste nel condurre la battaglia con se stesso che gli diviene sempre più martirio. Qui appunto, oltre i termini già precisi che definiscono la personalità del protagonista, si specifica in termini ancor più puntuali la progressione verso la mèta di *Imago*, dove il monologo interiore procederà e si alternerà in una diversificazione di piani; più che la ricorrenza e la concomitanza di fatti e situazioni (l'indifferenza di lei, un marito e un figlio ostentatamente riservati a una esclusiva fedeltà, un 'altro' promosso a ogni riconoscimento e stima), è l'avvio a tale ulteriore specificazione nel monologo ciò che strettamente imparenta Frank e Viktor e, sia pure diversamente graduandoli, li accomuna nella finalizzazione delle loro esperienze di solitudine.

Anche Conrad, protagonista dell'omonimo romanzo, è un sognatore, tale anzi da astrarsi in momenti ove sarebbe richiesta la più desta vigilanza o la più scattante determinazione; ma Frank più ancora che sognare fantastica, cioè non tanto si astra quanto oggettiva le immagini della propria astrazione, che risulta perciò potenziata in quanto più sufficiente a se stessa. Ciò risulta anche



dalla tecnica espressiva, che è diversa che in *Conrad* e, sia pure in frammento, prelude a quella assai insistente in *Imago*. In *Conrad*, infatti, il protagonista immagina, anche a lungo, altre realtà e altri incontri, sempre però nei contorni di una potenzialità agognata ma, anzitutto, riconosciuta come tale. Nel *Neffe*, invece, l'immaginazione si assume quasi il ruolo di una testimonianza cronachistica, con una plasticità di riferimenti che giunge al dettaglio del singolo gesto e del singolo discorso. « Er sah sich mit Valmont den Weissenstein hinaufreitend, längst dem Forst am Steinschutt, an der steilsten Halde. Oben auf dem Felsen glitschte das Pferd seines Freundes und riss den Reiter in die Tiefe. Dort hing er, an einer Wurzel zwischen einem Buchsstrauch und einer Skabiose. ' Er ist verloren ', schrie Frau von Valmont. Er aber sprang mit grossen Sätzen ihm nach und rettete ihn zu seiner Gemahlin. Frau von Valmont schaute ihn mit ihren grossen Augen lange Zeit an; endlich sprach sie: ' Jetzt erkenne ich Sie, Herr Frank. Von nun an weihe ich Ihnen jedes zärtliche Gefühl, das mir einem andern zu weihen erlaubt ist ' »<sup>1</sup>. E ancora in continuità, con altre finzioni e altre prospettive; e sono lunghe evasioni, ché non interviene più, come in *Conrad*, questo o quello a provocare più o meno opportunamente il risveglio.

Talora si tratta di un esasperato potenziamento della costante inettitudine ad agire, corroborata da un eccesso di controllo e da un paralizzante rispetto delle leggi non scritte dell'onore, come nell'episodio cruciale dell'addio alla Valmont, dove ogni trasporto è represso e rimane solo il tormento della preclusione; ma si tratta talora anche di altro, ché non a caso Spitteler, il quale chiama « sogni » gli incantamenti di Conrad<sup>2</sup>, chiama « visioni » quelli di Frank<sup>3</sup>, mentre continua ad accavallarli in costante plasticità di forme. Il monologo, allora, posto com'è di fronte alla evidenza dei ' fatti ' che viene enucleando, giunge anche a smarrire i residui della conformità a se stesso, si moltiplica cioè non solo oggettivamente ma anche soggettivamente, questo pure in frammentario saggio di quanto tornerà ricorrente in *Imago*. La volontà e l'intelletto, in seno alla ancor fluente e rigogliosa immaginazione, assumono

<sup>1</sup> *Ivi*, p. 447.

<sup>2</sup> In « Gesammelte Werke » IV, Zürich, Artemis 1945, pp. 164 e 166.

<sup>3</sup> In « Gesammelte Werke », V, cit., p. 447 e altrove.

la parola in alternanza, quasi personificazioni proposte ad accrescere dinamismo e concretezza<sup>1</sup> e se la ' trovata ' è dubbia e i mezzi relativi rozzamente prescelti, la finalità perseguita ne risulta ugualmente fissata, ed è quella appunto di uno sceveramento delle diversificate funzioni interessate alla stessa sollecitazione.

La inadattabilità di Frank all'ambiente in cui si trova a vivere, nella situazione in cui si è venuto sempre più addentrando, non può infine non provocare una rottura, una fuga verso un porto in qualunque modo accessibile. La tensione provocata dal suo senso rigoroso della vita si stempera al livello della corrente onorabilità; fuggendo dalla Valmont e dalla corte di Parigi, Frank si crea una propria famiglia, che pare gli divenga presupposto di un rasserenato adeguamento ai precetti di una esistenza consueta e come tale felice. Ma è solo una fase, non una soluzione, non un epilogo in spirito di rassegnazione; anzi, è una fase dialetticamente articolata nel contesto a dare il massimo rilievo all'unico possibile epilogo, tutto in chiave eroica. Inetto a illuminare della propria idealità l'azione quotidiana, Frank ne può finalmente illuminare l'atto eccezionale, in un'ora eccezionale. Giunto il momento di operare, a suo modo, la propria vendetta sul mondo che l'aveva relegato prima alla solitudine e l'aveva mortificato poi all'anonimato, agisce con la spietatezza da sempre professata ed esercitata solo a proprio scapito, giungendo al massimo del sacrificio che è anche il massimo della nobilitazione; l'esperienza di Frank non è raffigurabile come una parabola, con un suo vertice e un suo declino, bensì come una linea fratturata ma ascendente, sino alla culminante conclusione tragica. La nobiltà d'animo, che a lungo è stata solo una potenziale disposizione e che ha rischiato addirittura di ottenebrarsi nel gioco della quotidiana usura, trova modo clamoroso di esternarsi, ha un suo oggetto e un suo pubblico, identificati nella persona della Valmont, costretta finalmente a capire, finalmente anch'essa nobilitata da tanto amore.

È dubbio che Spitteler sia davvero riuscito a ridare, in tutta la sua contrastata lacerazione, la drammaticità e anzi tragicità degli ultimi eventi: qui in particolare incombe l'invadente vicinanza di *Das Amulett* di Conrad Ferdinand Meyer, che senza cedimenti

<sup>1</sup> Cf. specie *ivi*, pp. 497-498.

o artefatte accelerazioni mantiene durevole il suo pregio di forte partecipazione. Eppure Spitteler riesce almeno a dichiarare la finalità del 'romanzo', esaltandone fino alla sublimazione, e senza ulteriori residui, le già evidenziate potenzialità. Per una volta egli intende che un sentimento nobile, espressione di un temperamento e di una scelta, ottenga la verifica dei fatti, venga esaltato per quello che significa, ancora nell'isolamento, ma non più quello della sofferta riflessione bensì quello dell'aperta glorificazione. La verifica comporta, come dato concreto di immediata evidenza, il confronto con gli altri, con la meschinità degli altri, in particolare con la meschinità di Valmont, sulle cui passate vicende viene infine squarciato il velo senza ritegni, anzi con sguaiataggine<sup>1</sup>. Tutta un'esistenza corretta e coerente, secondo le regole esclusive della migliore società, viene risospinta all'abbiezione che ne è stata, invece, unica divisa. Ma, più in basso Valmont cade, o si rivela decaduto, più brilla Frank, nella sua generosità, nella coerenza autentica del suo contegno, che non vacilla neppure di fronte alle conseguenze estreme. Il senso dell'intero romanzo è tutto nell'ultima pagina, nel grido finale della Valmont, che per un'unica volta non ha inibizioni, anzi si sublima nella improvvisa e impreveduta illuminazione: «' Frank! Im Angesicht des Todes schwör ich dir: ich war dir freund, ich war dir gut, ich liebte dich. Du meintest, ich sei streng, ich war nur grausam. Grausam und unglücklich, eine Frau, ein arm, erbarmungswürdig Ding, verraten, wo es liebte; wo ihm Liebe ward, verdammt, die Liebe zu misshandeln [...] Du glaubst, ich tat dir weh; doch jeden Schmerz, den ich dir angetan, ich zog ihn viermal durch mein eigenes Gemüt, herwärts und hinwärts durch die blutgen Schwären. Frank, mein Geliebter, hab ich Unrecht dir getan, ich habs gebüsst, bezahlt mit Zins und Wucher. [...] Du sollst nicht sterben. Sterben für wen? – Halt, Bürger!! Tötet nicht!! Er lügt. Er ist

<sup>1</sup> Margot, il 'tipo' della volgarità senza ritegni, subito si esibisce all'arrivo di Frank a Parigi, fornendo con ciò immediatamente il contrasto più brutale con la società in cui tutta la vicenda del romanzo si svolge. La rivelazione finale è tanto più lacerante, in quanto illumina proprio sulla contaminazione dei due ambienti tanto polarmente diversi, essendo stata Margot amante 'anche' del nobile Valmont.

<sup>2</sup> In «Gesammelte Werke», V, cit., pp. 517-518.

nicht Valmont. Valmont ist ein Geschöpf, das meinem Manne gleicht; das, stellst du es in einen Tempel, flüchtet in die Gosse. Und er ist edel. – Haltet ein!!'». È un grido che arriva troppo tardi per sottrarre Frank alla sua fine violenta; ma non arriva troppo tardi per una chiarificazione, che è anche una esaltazione di un senso della vita e dell'amore, di questo in particolare, che è vero solo nella potenzialità, non contaminato a contatto della effettualità che è sempre matrice di compromesso e perciò di scadimento. È una costante spitteleriana, qui confermata nel momento della esasperazione tragica, e quindi in essa rifiuta nei toni fanatici ritenuti più acconci; e nella forzatura operata si insinua, come elemento inedito e non più ripreso, il riconoscimento della donna oggetto d'amore, l'amore, cioè, che come rinuncia e sofferenza e sublimazione, celebra la sua vittoria sopravvivendo, in lei che d'ora in poi ne sarà portatrice, alla morte di colui che sino allora ne era stato solitario e ignorato movente. L'evasione nella storia viene così da Spitteler fruita sino a quegli estremi, che altrimenti gli sarebbero rimasti, e in effetti gli rimasero preclusi.

LUIGI QUATTROCCHI



## MLTV = GIGO

Educational television has been with us in Europe for the last ten years and few of us can have avoided contact with it in one form or another. It has spread rapidly from the highly industrialized countries even to those areas known as underdeveloped. It is used for the demonstration of subject matter varying from the concept of number for five year-olds to advanced post graduate medical research. Quantitatively its success is without parallel but enthusiasm rather wanes when one takes a careful look at the qualitative side of the programmes. Much of the time and even more of the money spent during these ten years of experience has gone into investigating whether television can teach. As Costello and Gordon note "This is an absurd question, but it is difficult to ignore. One might as well ask 'Can a school teach? Can a textbook teach?'"<sup>1</sup> Carpenter is quoted as saying that "More research and development work on the applied level has been done on educational television than on any other single innovation or development in American education."<sup>2</sup> This being so, we should only feel despondency and disappointment at how little has been achieved and accordingly switch off. Problems are however not solved in this way and we need only glance at statistics produced by the Department of Education and Science, Statistics 1964 (U.K.), to realize the urgency and proportions which the matter may assume. In Primary schools between 1964-1980 there will be a 40% increase in pupils and during the same period Secondary school numbers will increase by 52%. No corresponding

<sup>1</sup> Costello and Gordon, *Teach with TV, a guide to instructional television*, New York, Hastings House, 1961, p. 3.

<sup>2</sup> Skornia J., "What we know from New Media Research", in *NAEB Journal*, March 1966.

increase in teacher numbers is envisaged. This clearly indicates that conventional methods of teaching will before long be quite inadequate and that we shall have to consider the audiovisual media not simply as aids in teaching but as having a much more valuable role to play in the educational process.

The time has come to leave our ad-hoc experiments, interesting though they were, and to approach our problems rather more scientifically. Basically we shall expect educational television to function in three different situations *a*) where no schools are available e. g. the famous Telescuola, *b*) where there is a scarcity of teachers e. g. Radio Delhi and *c*) where teachers are insufficiently trained e. g. FLES.

The television screen opens on wide horizons and having made these few general remarks by way of an introduction it would now be quite senseless to continue trying to keep the whole field in view. Our particular interests lie in the relatively limited section of Modern Language Teaching by Television and it is here that we should focus our attention, analyse our variables and consider in turn "qui, par qui, ... comment et quoi enseigner."<sup>1</sup>

#### THE LEARNER.

It is fundamental to know *who* our learner is, because even in television teaching on this will depend the selection, the grading and presentation of all material. So far, the necessary audience research for Modern Language Teaching by Television (In accordance with current usage I shall indicate Modern Language Teaching by Television by the letters MLTV.) has not been done and we rely for the most part on vague inferences. It is not always borne in mind that what is valid in Ohio may not be equally so in Biafra. However we can establish three main categories of television learner with corresponding types of MLTV operation. We have *a*) the captive audience *b*) the non-captive audience *c*) the semi-captive audience. This last category is made up of people

<sup>1</sup> Taylor G., in *Educational Television and Radio in Britain*, London, BBC, 1966, p. 20.

who voluntarily belong to clubs or groups formed for the purpose of collective viewing of programmes. They represent a small percentage of the total number of MLTV viewers and for the present purpose may be disregarded.

The second group i. e. the non-captive audience is composed of people listening and or not listening as they may choose in their own homes. These are the people who will switch off as soon as the programme fails to hold their interest. They are the people who will frequently miss lessons. About them Pit Corder says "In the most general terms, the only reasonable assumption we can make on which to base our method is that at any time of day and in any area the probable non-captive audience for Television Language Teaching will be an adult one with a tendency to be found in the higher socio-economic groups and with a slight preponderance of women."<sup>1</sup> For this group Television has to do the "whole job"—no other teacher is involved. Viewer research is required here as we should have an idea of what continuity of viewing can be expected in order to allow for the grading of linguistic material. Unfortunately we have no exact information, but there have been none the less successful courses designed for this type of learner e.g. "Parliamo Italiano" BBC, a limited aim course which promises well for the future of non-captive audience programmes.

Lastly we should examine the captive audience. This is numerically the most important group and probably that which should most concern us. This is the audience formed of those learners who by virtue of being at school or college cannot turn off when they wish. We can be reasonably certain of their attendance but probably less so of their attention. Obviously the television lesson is not the only language teaching they receive, and so it will have to be integrated with the linguistic selection and grading stipulated by the ministry or local government bodies. The television lesson no longer does the whole job but is devoted to enrichment or integration. It provides the cultural background which the classroom teacher cannot give and which is essential to efficient language learning.

<sup>1</sup> S. Pit Corder, *English Language Teaching and Television*, London, Longmans, 1960, p. 15.



## THE TEACHER.

Having identified the learner, we should now take a look at the twofold problem of the Teacher. Firstly, experience has shown that the presence of the *classroom-teacher* is indispensable before, during and after the television lesson, but, strange to say, it is from the classroom teacher that the greatest opposition to the use of television comes. The majority still have to be coaxed from their shells of conservatism and convinced of the place of television in the classroom. Only when a more positive attitude prevails and enthusiastic collaboration is forthcoming can we expect to derive full benefit from television teaching.

Secondly, there is a general assumption that all teachers are fully competent in as far as content and method are concerned. This is, unfortunately a false assumption and a great deal of early television teaching made this evident. It brought to light what had previously gone on behind closed doors. Now television should provide us with the opportunity of choosing the best of teachers. The teaching talent of a nation is at our disposal and in theory we need only make the correct choice. In practice, however, it seems that other factors, apart from the teacher's ability, come into play. Italian and American experience have shown that the "personality" of the television teacher is important. What exact influence this may have on learning is not known but it is certain that a dull and unattractive personality considerably reduces the learner's motivation. It has even been suggested that an actor can put over a television lesson better than a teacher. Then, finally there is the possibility that television teaching can best be done by eliminating the teacher figure. Altogether I have grave doubts about the wisdom of this procedure. The young are so totally conditioned to the presence of the figure of authority that its withdrawal would seriously impair learning.

## METHOD.

Our major problem is one of method and until we solve this, little or no progress can be expected. The ineffectiveness of present MLTV programmes is largely due to the misunderstanding

and misuse of television as a 'new tool'. Would one ever dream of using a combine-harvester in the same way as a sickle? But this is what has happened and is still happening in MLTV. What we witness are for the most part attempts at transferring the classroom and classroom procedures onto the screen. Often we even see pupils included, though what function that may have in the supposed learning process is difficult to imagine. MLTV is running the risk of becoming just another slightly grey blackboard. We have what is known as "televised instruction" and this offers scarce justification for using the new medium at all. What we (teachers, linguists, and psychologists) should be seeking to evolve is a method for "instructional television" which will incorporate all the positive characteristics of the new medium, facilitate and above all accelerate the learning process—in other words a method which would render teaching more efficient. This method as we have already noted should put the student in contact with the best teachers and the best preparation. It should take into account the 'immediacy' appeal of television, the reinforcement of learning due to the use of a bisensory medium, the advantage derived from the mesmeric effect of the screen and its ability to hold attention. But let us not at this primitive stage be led into thinking that we have found an "electronic Pentecost."<sup>1</sup> MLTV has drawbacks and some of these are very serious. It cannot, of course, teach the skills of reading and writing, but the yawning abyss which causes many language teachers to recoil in horror is the total lack of feed-back. Teacher/pupil communication is one-way. All positive or negative reinforcement is eliminated, and this runs contrary to traditional teaching doctrine where theoretically teacher/pupil interaction alone permits learning to go on by slow steps towards the pre-established goal. This difficulty would seem to be quite insurmountable when we consider that we are dealing with a 'skill' subject where the medium and material of instruction are one and the same.

How in these circumstances can we possibly envisage planning, presenting and practising MLTV material? In answer to

<sup>1</sup> Hickel R., *Modern Language Teaching by Television*, Strasbourg, Council of Europe, 1965, p. 137.

this Pit Corder puts forward his unique suggestion of what he calls 'contextualization' in language teaching, i. e. 'the demonstration of how a linguistic item operates in a system.'<sup>1</sup>

His starting point is context and briefly he distinguishes three types of contextualisation: *a*) intraverbal *b*) simulated and *c*) authentic. By 'intraverbal' is meant the reading of passages from books, dialogues from plays. This is clearly unsuitable for television presentation and is discarded. The simulated context is shown to be the unbounded realm of television. Authentic contextualisation, of course, could be used but at present it raises such enormous difficulties of a technical nature that it is quite useless even to take it into consideration.

It is, I think, quite clear then that television is superior to the classroom in the presentation of simulated contexts. The vivid impression of reality which it gives is one of its great advantages and must be exploited to the full.

Throughout Mr. Corder's work there are echoes of Skinner, but at present this seems to be as sound a basis as any on which to construct a new method. We do for the most part agree that what we set out to teach is 'verbal behaviour' i. e. "stimulus-response associations which depend upon another organism for their reinforcement. These associations are usually the effect of multiple causes and show a great diversity of manifestations through re-combinations."<sup>2</sup>

The context can be said to be established as soon as we have a speaker, a listener, an objective environment and the resulting verbal and non-verbal behaviour. This type of method will be fraught with difficulties which will arise about the level of the learner's skill and the contextualisation of the linguistic matter. One will tend to make nonsense of the other but even in traditional teaching there is a vast amount of compromise, and this is no reason for refusing to experiment. The idea is to select verba material on the basis of the Skinnerian categories and present it *in context*.

<sup>1</sup> S. Pit Corder, *op. cit.*, p. 44.

<sup>2</sup> Skinner B. F., *Verbal Behavior*, New York, Appleton Century Crofts, 1957, p. 10.

The traditional teacher will probably ask sceptically how this is to be done. The proposal is to present the context—a short sketch, which illustrates a definite piece of verbal behaviour. Here emphasis is laid on the word short because what little psychological research has been done in the field of television learning<sup>1</sup> indicates that the attention span is limited to five or six minutes and consequently lessons should be of this length. After the context is presented (on film) it is to be followed by the 'practice stage' in which the learner is then asked to play one of the parts. The scene is then acted over again. The learner repeats each utterance and imitates the verbal behaviour. This may be repeated up to three times. The first time there is the prompt of an off-stage voice. The second time assistance is given in writing and then the third attempt is made completely unaided. 'Consolidation' is the third phase when learning has taken place. The sketch is run through again with the pupil taking a part at normal speed.

The kindest criticism comes from Hickel who considers the method Utopian at least as far as Europe is concerned. There are those who dismiss it on the grounds of impracticability or that it rests on too slender a psychological basis or simply because the pupil watches and listens but does not participate. The techniques used to invite pupil participation e. g. taking roles are not welcomed by teachers of classes of over thirty. Language learning it is pointed out is the learning of complicated skills and the learner must play an active part in the language situation if he is going to learn anything. Watching television it is claimed is an essentially passive process in which the learner sits and listens. But can we say that listening is passive? In order to perceive speech as something meaningful the listener must possess a device that enables him to restructure what he has heard and to match it with what he thinks he ought to be hearing. In other words both speaker and hearer must possess a knowledge of the same set of rules and in order to understand, the hearer must use these rules just as much as the speaker who has produced the sentence.

<sup>1</sup> Vernon M. D., "Perception and Understanding in an Instructional Television Programme", in *The British Journal of Psychology*, XLIV (1953), p. 123.



What then is the conclusion to be drawn for the present? Gordon maintains that the "rejection of television is sensible if the superiority of present courses is clearly established."<sup>1</sup> Available research does not lead us to believe this,<sup>2</sup> but we can see why television teaching is not as efficient as it should be. "Too little time has been given to analyzing objectives. Any twenty-second commercial, on the other hand is the outcome of exhaustive analysis of exact aims and the appropriate means to achieve them."<sup>3</sup> As was stated previously, there is great urgency for research. We must find the answer to many questions including the following. In what circumstances do we get immediate recall and retention? How do we grade the new material to be presented? What are the appropriate amounts and order of exposure to the four activities of language learning? In what way can we extend immediate memory into long term memory?<sup>4</sup> Investigations are required into the specific problems of memory span, learning rate, the process of listening and reinforcement theory. Only when we have progressed in these fields will we be able to say whether television can teach languages effectively or not.

The warning light has been given by Edwin G. Cohen, Director of the National Center for School and College Television in 1965: "GIGO", he says "is a new term used by computer experts, ... In refers to the fact that if poor information is fed into a computer, poor information is poured out with fantastic speed and in prodigious quantity; if poor programmes are fed into a television system, poor programmes are available instantaneously on unlimited numbers of television receivers.

GIGO is short for "garbage in, garbage out." "Instructional

<sup>1</sup> Gordon G. N., *Educational Television*. London, Prentice-Hall, 1965, p. 69.

<sup>2</sup> Schramm, "What We Know about Learning from Instructional Television", in *Educational Television: The next ten years*, Stanford, Institute for Communication Research, 1962.

<sup>3</sup> Murphy and Gross, *Learning by Television*, New York, The Fund for the Advancement of Education, 1966, p. 64.

<sup>4</sup> Ornsteih and Lado, "Research in Foreign Language Teaching Methodology", in *IRAL*, March 1967, p. 23.

television is too difficult to initiate, too costly to maintain, and has too valuable a potential for education to risk GIGO..."<sup>1</sup>

## BIBLIOGRAPHY

### *Mass Media and Education.*

- Schramm W., *The New Media: Memo to Educational Planners*, Paris, UNESCO, 1967.  
 — *Mass Media and National Development*, Paris, UNESCO, 1964.  
 — *Mass Media and Mass Culture*, The Hopkins Center, 1962.  
 Tucker N., *Understanding the Mass Media: A Practical Approach to Teaching*, Cambridge University Press, 1966.  
 Lee, "Mass Media and Pupil/Teacher Relationship" in *The Year Book of Education*, London, Evans, 1960.  
 May and Lumsdaine, "Mass Communication and Educational Media" in *The Annual Review of Psychology*, 1965, pp. 475-534.  
 Meredith, "Communication and Education" in *The Year Book of Education*, London, Evans, 1960.  
 Palmer, "Experience, Information and the Mass Media, in *The Year Book of Education*, London, Evans, 1960.  
 Skornia J., "What we know from New Media Research", in *NAEB Journal*, March 1966.  
 Davies, D., *The Grammar of TV Production*, London, Barrie and Rockcliff, 1960.

### *Educational Television.*

- *The Proceedings of the International Conference of Broadcasting Organizations on Sound and TV School Broadcasting*, Dec. 1961, Rome, RAI, 1961.  
 Barclay H., *Television in the Scottish Classroom*, Edinburgh, Scottish Educational Film Association, 1958.  
 Becker S. L., *The Utilisation of School Television Broadcasts in England*, Nottingham University Press, 1964.  
 Bundy E. W., *An Experimental Study of the Relative Effectiveness of Television and Classroom Teaching*, University of Detroit, 1959.  
 — *The Impact of Educational Television*, Urbana, Ill., University of Illinois Press, 1960.  
 Carpenter and Greenhill, *An Investigation of Closed Circuit TV for Teaching University Courses*, Pennsylvania State University, 1958.  
 Cassirer H., *Television Teaching Today*, Paris, UNESCO, 1960.  
 Dieuzeide H., *Teaching through Television*, Paris, OEEC, 1960.

<sup>1</sup> Murphy and Gross, op. cit., p. 47.

- Dilke C., *English by Radio and Television*, London, BBC, 1966.  
 Gordon G. N., *Educational Television*, London, Prentice-Hall, 1965.  
 Lowdermilk RR., *Television in Our Schools*, U.S. Office of Health and Welfare, Education Bulletin, no. 16, 1965.  
 Moir G. (ed.), *Teaching and Television*, London, Pergamon, 1965.  
 Presley Homes, *Television Research in the Teaching-Learning Process*, Detroit, Wayne State University, 1959.  
 Schramm W. (ed.), *Educational Television, The Next Ten Years*, Stanford University Press, 1962.  
 — *Educational Television, Present and Future*, London, BBC, and University of Sussex, 1966.  
 Fawdry K., *Television for Schools*, London, BBC, 1967.  
 Scupham J., *Broadcasting and Education*, London, BBC, 1963.  
 — *Educational Broadcasting*, (Tokyo Conference), London, BBC, 1964.  
 — *Sunday Session* (Report on Viewing Educational Programmes), London, ITA, 1963.  
 — *Adult Education and Television*, London, National Institute of Adult Education and UNESCO, 1966.  
 — *Radio and Television in the Service of Education*, Paris, UNESCO no. 49.  
 Barrington, "A Survey of Instructional Television Researches", in *Educational Research*, vol. VIII, no. 1, Nov. 1965.  
 Cooper B., Research Report "The Effectiveness of TV Teaching", in *New Education*, March 1965.  
 Himmelfeit, "Television and Educational Research" in *The Year Book of Education*, London, Evans, 1960.  
 Silvey R., "Viewers, Viewing and Leisure" in *BBC Quarterly* VII: 2.

## MLTV.

- Corder S. P., *English Language Teaching and Television*, London, Longmans, 1960.  
 Garry Ralph and Edna Mauriello, "Report of Massachusetts Council for Public Schools 'Parlons Français' First Year Program", Grant no. 719021.09. 1960.  
 Hickel R., *Modern Language Teaching by Television*, Strasbourg, Council of Europe, 1965.  
 Postman N., *Television and the Teaching of English*, New York, Appleton Century Crofts, 1961.  
 Reid R., "An Exploratory Survey of Foreign Language Teaching by Television in the United States", in *Reports of Surveys and Studies in the Teaching of Modern Foreign Languages*. New York, M.L.A., 1959-61.  
 Dunlop I., "Television English" in *E.L.T.* 1961-62.  
 Harvey H. G., "From Language Lab. to TV Studio" in *M.L.J.* XXXVIII, 1954.  
 Norstrand, "French by TV", in *M.L.J.* XLIII, 1959.  
 Olson A., "Learning Foreign Languages by TV" in *National Elementary Principal*, XXXIX May 1960.

- "The Teaching of Foreign Languages by TV" in *M.L.A. Bulletin*, no. 16, New York, M.L.A., 1954.

*Language Teaching.*

- Carroll J. B., *The Study of Language*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953.  
 Cornelius, *Language Teaching*, New York, Crowell, 1953.  
 Fries, C. C., *Teaching and Learning English as a Foreign Language*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1945.  
 Libbich B. (ed.), *Advances in the Teaching of Modern Languages*, vol. I. London, Oxford University Press, 1964.  
 Mathieu G. (ed.), *Advances in the Teaching of Modern Languages*, vol. II. London, Oxford University Press, 1966.  
 Valdman A., *Trends in Language Teaching*, New York, McGraw Hill, 1966.

*Psychological Aspects of Language and Language Learning.*

- Andrade M., *Measurement of Listening Comprehension via TV in Elementary School Spanish*, Denver-Stanford Project on the Context of Instructional Television, no. 3, Stanford, Institute for Communication Research, 1961.  
 Belyavev B. V., *The Psychology of Teaching Foreign Languages*, London, Pergamon, 1963.  
 Broadbent D. E., *Perception and Communication*, London, Pergamon, 1958.  
 Cherry C., *On Human Communication*, Boston, M.I.T., 1957.  
 Cofer and Musgrave (ed.), *Conference on Verbal Learning and Verbal Behaviour*, 1963.  
 Miller H. E., *Language and Communication*, New York, McGraw Hill, 1951.  
 Niblett W. R., *How and Why We Learn*, London, Faber, 1965.  
 Skinner, *Verbal Behavior*, New York, Appleton Century Crofts, 1957.  
 Vernon M. D., *The Psychology of Perception*, London, Penguin, 1962.  
 Belson W., "Learning and Attitude Changes resulting from viewing a television series 'Bon Voyage' in *British Journal of Educational Psychology*, vol. XXVI, February 1956.  
 Vernon M. D., "Perception and Understanding in an Instructional TV Programme" in *The British Journal of Psychology*, XLIV 1953.

E. DAVIES



SU UNA DENOMINAZIONE GERMANICA  
DEL « GIAVELLOTTO »

L'importanza della lancia come arma da offesa è stata così grande nell'arte bellica del tempo antico, che una recente storia<sup>1</sup> delle armi presso i popoli d'Europa dai primordi fino al 1100 d. Cr. (cioè fino alle Crociate escluse) caratterizza questo periodo con la definizione « età della lancia ».

Per quanto riguarda i popoli germanici, le fonti greche e latine riferiscono spesso della loro abilità nel maneggiamento della lancia e la loro dimestichezza con questo genere di arma traspare dalla stessa epica germanica. Si sa per certo che presso i Germani la consegna della lancia stava a simboleggiare il passaggio dell'autorità e la deposizione della lancia l'inizio dell'armistizio, e che certe lance avevano valore di unità di misura e di peso<sup>2</sup>.

Le lance germaniche si dividono di solito in due gruppi: lance da getto e lance per il combattimento corpo a corpo. Questo ultimo tipo è di solito più grande, più resistente e più pesante: infatti usandolo da vicino, il guerriero poteva vibrare un colpo con tutte le sue forze contro l'avversario, senza che l'arma si rompesse. Per questa sua caratteristica, la lancia da urto era considerata un'arma personale e veniva costruita con tutti gli accorgimenti della tecnica e con molta cura: l'asta era normalmente di frassino, la punta di ferro era spesso ageminata e talvolta recava inciso un nome augurale. Invece il tipo della lancia da getto, che sarà più esatto chiamare « giavelotto », era di lunghezza e spessore inferiore (se ne trovano alcune che misurano quanto una freccia),

---

<sup>1</sup> *Armi ed eserciti nella storia universale*, vol. I (1300 av. Cr.-1300 d. Cr.), Torino 1965.

<sup>2</sup> Cf. L. Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Altertumskunde*, Braunschweig 1880-89, pp. 162-84.

affinché il tiro potesse essere sufficientemente lungo; la punta di ferro era di solito più aguzza e più corta che nella lancia vera e propria<sup>1</sup>.

Le parole germaniche a. nord. *darr* n., *dorr* m., *darradr* m., ags. *darof* m., a.a.ted. *dard*, *tart* m., che vengono esaminate in questo lavoro, indicano il «giavellotto» cioè il tipo della lancia corta da getto<sup>2</sup>.

Questa designazione del «giavellotto» si è estinta nelle lingue germaniche stesse, sopravvive invece con lo stesso significato nelle varie lingue romanze, dove si è diffusa la forma del franccone *dard*<sup>3</sup>: franc. *dard*, it. *dardo*, sp. port. *dardo*, catal. *dard*, rum. *dárdá* (l'ingl. e lo sved. *dart* sono di origine francese e l'ungh. *dárda* è di incerta provenienza).

Non esiste alcuno studio approfondito sulle parole germaniche sopracitate, sul loro aspetto morfologico, semantico ed etimologico.

Sono stati proposti dei collegamenti con altre lingue indeuropee, ma di fronte a questi gli studiosi<sup>4</sup>, di solito, rimangono perplessi: 1) secondo lo Schulze, e a lui si associano il Bechtel e lo Jóhannesson, le parole germaniche per «giavellotto» sarebbero da avvicinarsi all'a. ind. *dhārā* f. «lama di spada», av.-*dāra* «id.»: si tratterebbe di forme derivate per mezzo di un suffisso in liquida da una radice *DHŌ-* «aguzzare», forse presente anche nell'aggettivo greco *θόος* < \**θοφόος* «aguzzo»<sup>5</sup>; 2) secondo lo Ehrlich la radice sarebbe

<sup>1</sup> H. Falk, *Altnordische Waffenkunde*, Cristiana 1914, p. 66.

<sup>2</sup> Cf. R. Cleasby-G. Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, Londra 1957<sup>2</sup>, p. 96; S. Egilsson-F. Jónsson, *Lexicon Poeticum Antiquae Linguae Septentrionalis*, Copenaghen 1931, pp. 78-79; J. Bosworth-T. N. Toller, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Londra 1898, p. 195 (ristampato nel 1954); E. Steinmeyer-E. Sievers, *Die althochdeutschen Glossen*, voll. 5, 1879-1922, vol. II (per le pp. cf. sopra a p. 20 e sg.).

<sup>3</sup> Cf. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze 1961, p. 81; C. Battisti-G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, voll. 5, Firenze 1950-57, vol. II, p. 1212.

<sup>4</sup> Cf. A. Walde-J. Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, voll. 3, Berlino-Lipsia 1927-32, vol. I, pp. 799, 867; J. Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Berna-Monaco 1959 sgg., p. 272.

<sup>5</sup> W. Schulze, *Griechisches: Wortgeschichte*, «KZ», XXIX (1888), p. 261 ristampato in *Kleine Schriften*, p. 370, Gottinga 1966<sup>2</sup>; F. Bechtel, *Lexilogus zu Homer*, Halle 1914, (ristampato nel 1964) p. 166; A. Jóhannesson, *Isländisches Etymologisches Wörterbuch*, Berna 1956, p. 524.

invece *DER-* testimoniata altrove nel lit. *dūr̃ti* «pungere, infilzare» e nel gr. *τέρορον* «cima, sommità»<sup>1</sup>; 3) il Fick suppone come base di partenza una radice *DHER-* «rompere», attestata però solo nelle forme ampliate *DHREUS-DHREUBH-* «rompere»: quindi il significato originario delle parole germaniche sarebbe quello di «scheggia», cioè «oggetto nato in seguito all'azione del rompere»<sup>2</sup>; 4) il Loewenthal avvicina l'a. nord. *darr* e l'a. a. ted. *tart* al lat. *furca* e al lit. *dūr̃ti* «infilzare» e pensa ad una radice *DHER-*, che egli considera allotropo della radice *DER-*, testimoniata nel gr. *δῆρις* «lotta» bulg. *ú-dar* «colpo», ecc.<sup>3</sup>.

Le ipotesi dello Ehrlich, del Fick e del Loewenthal non sono sostenibili. Infatti l'avvicinamento tentato dallo Ehrlich delle parole germaniche per «giavellotto» con il verbo lituano *dūr̃ti* «infilzare» come derivati della radice *DER-*, sarebbe accettabile solo considerando le forme germaniche come prestiti dal lituano, altrimenti non si spiegherebbe la non avvenuta mutazione consonantica. Ma non vi sono prove valide per dimostrare che questi vocaboli derivano dal lituano, perché il lituano stesso non possiede parole per «lancia» confrontabili con le parole germaniche qui considerate.

Per quanto riguarda l'ipotesi del Fick, fra i derivati indeuropei delle radici *DHREUS-* e *DHREUBH-* «rompere»<sup>4</sup> non vi sono esempi di parole aventi significato affine a quello di «giavellotto»: quindi non vi sono prove sufficienti per fare risalire ad un ipotetico *DHER-* «rompere» le parole germaniche in questione.

La più seducente è l'ipotesi dello Schulze per cui le forme germaniche rappresenterebbero l'ampliamento in *-r-* di una radice *DHŌ-* «aguzzare»: ma l'esistenza di questa radice *DHŌ-* non è certa. Infatti il Mayrhofer dichiara «nicht sicher» questa etimologia, mentre altri studiosi propongono per l'a. ind. *dhārā* «lama di spada» una radice *DHĀW* «diventar lucido». Si osserva anche

<sup>1</sup> H. Ehrlich, *Untersuchungen über die Natur der griechischen Betonung*, Berlino 1912, p. 143.

<sup>2</sup> A. Fick, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprache*, Göttinga 1891-94<sup>4</sup>, vol. III, p. 202.

<sup>3</sup> J. Loewenthal, *Zur germanischen Wortkunde*: an. *Darr*, in «Arkiv för Nordisk Filologi», XXXV (1919), p. 233.

<sup>4</sup> J. Pokorny, diz. cit., pp. 274-75.



che il valore di « lama di spada » è secondario rispetto a quello di « sommità, orlo, filo della spada » e che l'a. ind. *dhārā* e i suoi corrispondenti iranici av. *-dāra* « id. », afg. *lōr* « orlo », kotan. *dāra-* « lama » rimangono isolati e non mostrano agganci lessicali o semantici con altre parole sicuramente indeuropee all'interno del gruppo indoiranico stesso<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda il gr. *θόος* < \**θoFóς* « aguzzo » (che ha quindi un suffisso diverso da quello del germanico e dell'indiano antico) esso è attestato con sicurezza in questo significato solo da Apollonio Rodio in poi, dove è attribuito di « piuolo, dente, scure », mentre in Omero le uniche due forme in cui si potrebbe cogliere il valore di « aguzzo », sono di incerta lettura o interpretazione<sup>2</sup>. Nei dizionari della lingua greca si distingue di solito l'aggettivo *θόος* « aguzzo » da *θόος* « rapido, guizzante », che si fa risalire alla radice *DHEW-* di *θέω* « correre »<sup>3</sup>. Non escluderei però che *θόος* « aguzzo » rappresenti un particolare svolgimento semantico di « rapido », il quale già nei poemi omerici viene impiegato come attributo di « arma, freccia, dardo ». Quindi nel greco antico, come nell'indiano antico, risulta poco probabile l'esistenza di una radice *DHō-* « aguzzare ».

Altri studiosi, vista l'impossibilità di stabilire confronti sicuri con altre lingue indeuropee, limitano la ricerca etimologica all'am-

<sup>1</sup> Cf. H. Grassmann, *Wörterbuch zum Rig-Veda*, Wiesbaden 1964, col. 679; M. Monnier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford 1899<sup>2</sup>, p. 515; M. Mayrhofer, *Kurzgefasstes Etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, Heidelberg 1956 sgg., vol. II, p. 101.

<sup>2</sup> *θόος* in Omero, o 299, è attribuito di certe isole e non è possibile decidere se si riferisce alle correnti che rendevano pericolose le acque (allora *θόος* = « rapido »), oppure alla forma delle rocce e degli scogli (allora *θόος* = « aguzzo »). Inoltre un *ἐθόωσα* (glossato *ἐπώξυσα*) si trova in un verso corrotto, Omero, i 327. Cfr. H. G. Liddell-R. Scott-H. S. Jones, *A Greek-English Lexikon*, Oxford 1811-1939, p. 803; Homer, *The Odyssey*, with an English translation by A. T. Murray, voll. 2, Londra 1953, vol. I, p. 96 n. 1; *Scholia Graeca Odysseae cum Notis Criticis* edidit J. Van Léeuwen, Lugduni Batavorum 1917, p. 244 e *Scholia Graeca in Homeri Odysseam* edidit G. Dindorfus, Tomus I, Amsterdam 1963 (ristampa dell'ed. del 1855), p. 327.

<sup>3</sup> Cf. H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1960 sgg., p. 668.

bito delle lingue germaniche e avvicinano l'a. nord. *darr*, *dorr*, *darradr*, ags. *darof*, a. a. ted. *dard*, *tart*, ai verbi ags. *derian* « nocere », a. fris. *dera* « id. », m. ol. *dāren* « id. », ol. *deren* « id. », a. sass. *derian* « id. », a. a. ted. *terien* (*terren*), *tarōn*, *tarēn* « id. », e ai sostantivi ags. *daru* « damnum », a. a. ted. *taru* « id. », m. ol. *dare* « id. »<sup>1</sup>, senza tuttavia precisare in quale rapporto tutti questi vocaboli si trovino.

Solo il Mossé<sup>2</sup> dichiara che l'ags. *darof* è una forma di astratto verbale in *-TW-*. La formazione di astratti in *-TW-* è ben testimoniata nelle lingue germaniche, dove è ancora riconoscibile in gotico e nel nordico antico (per. es. got. *wahstus* « crescita », a. nord. *vǫxtr* « id. »). Questo suffisso mostra inoltre una particolare vitalità nella derivazione di sostantivi da verbi della seconda classe debole germanica: in questo caso la formazione in *-TW-* è chiaramente individuabile in tutte le lingue germaniche, vedi per got. *gaunoþus* « dolore »: *gaunon* « addolorarsi », a. nord. *fagnaðr* « gioia »: *fagna* « gioire », ags. *huntoþ* « caccia »: *huntian* « cacciare », a. a. ted. *wegōd* « aiuto »: *wegōn* « aiutare », ecc.<sup>3</sup>.

Quindi rifacendosi a questi esempi e rendendo esplicita la affermazione del Mossé, l'ags. *darof* sarebbe l'astratto di un verbo della seconda classe debole germanica testimoniato nell'alto tedesco antico *tarōn* « nuocere ». Secondo questo avvicinamento, prima di arrivare al valore specifico di « giavellotto, lancia corta », si sarebbe passati attraverso quello più generico di « oggetto che nuoce, ferisce », partendo dalla nozione del « nuocere, ferire ».

Ma la proposta di una derivazione delle parole germaniche per « giavellotto » dai verbi sopra citati non è sostenibile per le seguenti argomentazioni:

<sup>1</sup> J. Pokorny, diz. cit., p. 272; A. Jóhannesson, diz. cit., p. 524; J. Bosworth-T. N. Toller, diz. cit., pp. 195 e 203; J. Verdam, *Middelnederlandsch Handwoordenboek*, L'Aja 1961, p. 129; N. Van Wijk, *Franck's Etymologisch Woordenboek der Nederlandsche Taal*, L'Aja 1941<sup>2</sup>, p. 112; K. von Richthofen, *Altfriesisches Wörterbuch*, Gottinga 1840 (ristampato nel 1961), p. 684.

<sup>2</sup> F. Mossé, *Manuel de l'anglais du moyen âge*, voll. 2, Parigi 1950, vol. I, p. 125.

<sup>3</sup> F. Kluge, *Nominale Stammbildungslehre der algermanischen Dialekte*, Halle 1926, pp. 70-71; R. Iversen, *Norrøn Grammatik*, Oslo 1961, pp. 208-09.

1) anzitutto la nozione del « nuocere, danneggiare » è troppo generica per poter ammettere che da essa si sia sviluppata l'immagine del « giavellotto »; i nomi delle armi nascono di solito da nozioni o immagini più concrete, come il materiale da cui sono ricavati, la forma o altre caratteristiche esteriori. È vero però che alla base del nome germanico per la « spada » (a. nord. *sverd*, ags. *sweord*, a. a. ted. *swert*) si è veduto un collegamento con la nozione del « dolore » presente nel verbo a. a. ted. *sweran*<sup>1</sup> e quindi si è pensato che il significato originario sarebbe stato quello di « strumento che produce dolore ». Ma anche se accettiamo l'ipotesi di un nome d'arma sorto dalla nozione del « dolore » esso non avrebbe molto peso di fronte al gran numero di denominazioni di armi sorte da immagini ben più concrete. Inoltre, se si ricorda che la spada è nata dall'evoluzione della clava, sussiste la possibilità di vedere nella parola germanica per « spada » il determinativo in dentale di un più antico \**swer-* « palo » ben testimoniato anche in altre lingue indeuropee<sup>2</sup>;

2) nell'anglosassone e nel nordico antico, dove si conservano forme della parola germanica per « giavellotto » suscettibili di essere interpretate come degli astratti in *-ō-TW-* (ags. *darof*, a. nord. *darradr*) non sono presenti i corrispondenti verbi della seconda classe debole germanica (l'ags. *derian* è della prima classe debole e nel nordico antico manca del tutto un verbo corrispondente): invece nell'alto tedesco antico, dove sono testimoniate le forme di un verbo *tarōn* della seconda classe debole, manca la corrispondente forma di astratto in *-ō-TW-*: questa forma avrebbe dovuto essere \**tarōd* o \**tarōt*. Non è possibile vedere nell'a. a. ted. *tart* la forma sincopata di un più antico \**tarōt*, perché una vocale lunga in sillaba mediana non solo si conserva tale nel tedesco antico, ma in taluni casi non è scomparsa nemmeno nel tedesco moderno<sup>3</sup>;

<sup>1</sup> W. Krogmann, *Germ. \*swerda* « Schwert », in « Zs f. vgl. Spr. », LIX (1931), p. 24.

<sup>2</sup> J. Pokorny, *diz. cit.*, p. 1050.

<sup>3</sup> Cf. E. Dieter, *Laut- und Formenlehre der altgermanischen Dialekte*, Lipsia

3) solo l'alto tedesco antico presenta, come si è visto al paragrafo 2), forme verbali in *-ōn*, accanto a forme della prima e terza classe debole, mentre l'anglosassone, il frisone e il sassone antico presentano solo forme della prima classe debole, e l'olandese medievale *dāren* può appartenere sia alla seconda sia alla terza classe debole. Siccome la seconda classe dei verbi deboli ha goduto di grande fortuna e vitalità nel tedesco antico, tanto che aggettivi e sostantivi appartenenti a qualunque declinazione potevano dare origine a un verbo in *-ōn*<sup>1</sup>, le forme di un *tarōn* della seconda classe debole possono essere proprie del solo tedesco e non costituiscono quindi un elemento di forza per vedere nel sostantivo-*darof* un astratto di un verbo-tipo *tarōn*.

È frequente nel tedesco antico la coesistenza di verbi in *-jan*, *-ōn*, *-ēn* derivati da un medesimo tema, senza che si manifesti una differenza di valore o di significato: nel caso dei verbi ags. *derian*, a fris. *dera*, a. sass. *derian*, a. a. ted. *terien* (*terren*), *tarōn*, *tarēn*, essi potrebbero risalire al sostantivo ags. *daru*, m. ol. *dare*, a. a. ted. *taru* (vedi a. p. 123). Né d'altra parte si può escludere che questi sostantivi siano essi stessi dei deverbali<sup>2</sup> e nulla vieta di pensare invece che il significato di « nuocere, danneggiare » sia secondario rispetto a quello di « giavellotto »: quindi il nome da cui questi verbi derivano sarebbe quello stesso che è all'origine delle parole germaniche per « giavellotto » (vedi poi a p. 145). Questa ipotesi potrebbe essere confermata dal significato del m. ol. *dāren*, che è non solo « far male, nuocere », ma anche « rompere ».

Per il passaggio semantico dalla nozione di « arma » alla nozione del « ferire, nuocere » basterà pensare all'a. nord. *meida* « danneg-

1900, p. 159; W. Braune-W. Mitzka, *Althochdeutsche Grammatik*, Tubinga 1961<sup>10</sup>, §. 63, pp. 60-61.

<sup>1</sup> Cf. F. Dieter, *op. cit.*, pp. 496-97; W. Wilmanns, *Deutsche Grammatik*, parte II, Strasburgo 1899<sup>2</sup>, §§. 45-51; J. Schatz, *Althochdeutsche Doppelformen schwacher Verba*, in « Germanica = E. Sievers Festschrift », Halle 1925, pp. 353-79.

<sup>2</sup> Cf. W. Wissmann, *Nomina Postverbalia in den altgermanischen Sprachen*, Gottinga 1930, p. 1 e passim; W. Henzen, *Deutsche Wortbildung*, Tubinga 1965<sup>3</sup>, pp. 127-30.



giare, uccidere»: *meidr* «bastone»; inoltre, fuori del germanico, al lat. *lancinare* «sbranare, fare a pezzi» (nell'italiano è rimasto solo l'aggettivo *lancinante*) denominativo di *lancea*, e all'italiano colloquiale *stangare* «dare un colpo (morale)», rifatto su *stanga* «bastone, pezzo di legno»;

4) gli astratti in  $-\bar{O}-TW-$ , pur essendo soggetti talvolta ad assumere valori concreti, tuttavia mantengono sempre trasparente la connessione con la radice verbale originaria: quindi, se fosse vera la parentela fra il verbo-tipo dell'a. a. ted. *tarōn* e il sostantivo-tipo ags. *darof* (ammesso che l'ags. *darof* fosse una forma di astratto in  $-\bar{O}-TW$ ), questo potrebbe significare tutt'al più «ferita» e non «giavelotto» (vedi gli esempi di astratti citati a p. 137);

5) anche se si volesse sostenere che nelle parole germaniche a. nord. *darraðr*, ags. *darof*, a. a. ted. *dard*, *tart*, è presente una formazione in  $-\bar{O}-TW-$ , non è obbligatorio farla derivare ad ogni costo da una radice verbale; come ha dimostrato per il gotico lo Sturtevant<sup>1</sup>, le formazioni germaniche in  $-\bar{o}þu- / -\bar{o}ðū-$  possono avere anche origine nominale: per es. *manniskodus* «umanità» *mannisks* «umano», cui corrisponde come formazione il lat. *senātus* derivato da *senes*.

L'ipotesi di un'origine denominale della parola germanica per «giavelotto» è confermata dalla presenza dell'a. nord. *darr* n., *dorr* m. che possono rappresentare delle forme più semplici nei confronti dell'a. nord. *darraðr*, ags. *darof*, a. a. ted. *dard*, *tart*, le quali sono invece da considerarsi forme derivate da quelle con ampliamento in dentale (vedi poi alle pp. 142-143 e la nota 2 a p. 142).

Visto che nessuna delle etimologie finora proposte appare definitiva o convincente, si può iniziare una nuova ricerca dello aspetto morfologico e semantico di queste parole e tentare poi di stabilirne l'etimologia.

<sup>1</sup> A. M. Sturtevant, *Notes on Gothic forms*, «Language» XXX (1954), pp. 448-52; F. Mezgu, *Gothic gabaurjopus*, in «Language» XXI (1945), pp. 97-98.

\* \* \*

Germanico settentrionale: a. nord. *darr* n., *dorr* m.<sup>1</sup>.

<i>Darraðarljóð</i> , str. 2 (secolo XI)	dreyrrekin dorr <sup>2</sup> at skopt
<i>Arnórr Þórðarson</i> 3, 14 (secolo XI)	dorr almi skept dorr fljúga
<i>Sigvatr Þórðarson</i> 1, 19 (secolo XI)	dreif darrum
<i>Pulur</i> IV, r. 1 (secolo XII-XIII)	darr spjót ok not
<i>Edda di Snorri</i> , II, 248 (secolo XII-XIII)	Kalfr hélt darri
<i>Hallr Snorrason</i> 2, 2 (secolo XII-XIII)	darra þing
<i>Oláfsríma helga</i> 41 (secolo XII-XIII)	darra él
<i>Fagrskinna</i> 22, 2 (secolo XIII)	dorr hristisk

Esame morfologico e semantico dell'a. nord. *darr* n., *dorr* m.

Dagli esempi citati è evidente che esiste un neutro in  $-A$  con regolare plurare *dorr*; oltre alle forme neutre sono testimoniate anche delle forme di genere maschile  $-dorr$  al singolare, *darir dorrir dorr* (< \**dorrvar* secondo lo Egilsson) al plurale - le quali fanno pensare ad un tema in  $-W$  o in  $-WA$ .

Nel nordico antico è frequente la coesistenza di forme con e senza metafora: per es. *barr* n. «albero»: *borr* m. «uomo»,

<sup>1</sup> Testimonianze tratte da S. Egilsson, *Lexikon Poeticum Antiquae Linguae Septentrionalis*, Hafniae 1860, pp. 95 e 103; F. Jónsson, diz. cit., p. cit. e *Ordbog til de af Samfund til udg. af gaml. nord. Litteratur*, 3 fasc. Copenhagen 1926-27, fasc. I, pp. 55 e 70.

<sup>2</sup> Per necessità tipografiche contingenti si adotta 'q' come segno tondo minuscolo corrispondente di  $\varnothing$ , il quale viene usato anche al posto del maiuscolo corsivo.

*starr* agg. «duro»: *storr* f. «erba», *arðr* m. «aratro»: *orð* f. «raccolto». La diversa qualità della vocale radicale dipende dal diverso suffisso e corrisponde, di solito, ad una differenza di significato.

Rispetto all'ags. *darof*, a. a. ted. *dard*, *tart*, l'a. nord. *darr* n., *dorr* m. presenta la singolarità della doppia liquida *-rr-*: di questo non è stata data alcuna spiegazione.

Nel caso del neutro *darr* si dovrebbe pensare ad un più antico \**darza* sul modello dell'a. nord. *vorr* f. «colpo di remo, onda» < \**warzu* (cf. lat. *versus*); oppure può trattarsi di un raddoppiamento espressivo. Il maschile *dorr* può derivare da un più antico \**darwa-*: es. l'a. nord. *orr* n. «cicatrice» si confronta con il finn. *arpi* «id.», n. a. ted. dial. *arbe* «id.» < \**arwa*<sup>1</sup>.

Si può concludere che *darr* n., *dorr* m. rappresentano due differenti formazioni da una medesima radice.

*Darr* e *dorr* compaiono solo in testi poetici: il significato è «lancia, asta, giavellotto», anzi quest'ultimo è il più frequente, come si può dedurre dalle locuzioni *dorr lét fljúga* «fece volare i d.», *dorr hristisk* «il d. è brandito (per scagliarlo)», *þar er dorrum dreif* «qui c'è la cinghia per i d.», (cioè quella cinghia di pelle, lat. *amentum*, innestata al centro di gravità dell'asta stessa, per mezzo della quale l'arma poteva essere scagliata più lontano di quanto si potesse fare con la mano<sup>2</sup>). Questi ed altri esempi dimostrano che i *dorr* erano piuttosto dei «giavellotti», da scagliarsi a distanza ed in una certa quantità, come traspare specialmente dalla figura poetica *darra el* «scroscio di d.» (da paragonarsi all'ags. *darofa gedrep*) citato a p. 136).

L'identificazione di *darr* n., *dorr* m. con un tipo di «giavellotto» viene confermata dall'identificazione nel *Darraðarljóð* alla

<sup>1</sup> È interessante notare che un altro nome di arma presenta nel nordico antico due diverse forme con doppia *-rr-* (rispetto ad *-r-* del restante germanico): a. nord. *sparr* «lancia»: *sporr* «id.»: *sparr* «trave, stanga» rispetto all'ags. *spere* «lancia», a. a. ted. *spër* «id.», lat. *sparus* «spiedo da caccia», cf. J. de Vries, *Altnordisches Etymologisches Wörterbuch*, Leida 1961, pp. 532 e 540. Cf. inoltre F. Holthausen, *Vergleichendes und Etymologisches Wörterbuch des Altnordischen*, Gottinga 1948, pp. 273, 277, 351 e 355.

<sup>2</sup> Cf. H. Falk, op. cit., p. 87 e M. L. Keller, *The Anglo-Saxon Weapon Names*, Heidelberg 1906, p. 147, dove è citato Isidoro, XVIII, cap. 7: «*Amentum vinculum est iaculorum hastilium quod mediis hastis aptatur*».

strofa seconda (citata a p. 127), dove il nominativo plurale *dorr* è una figura poetica per quelle due aste o bastoni (detti di «posizione») che nel telaio verticale antico servivano ad allontanare l'uno dall'altro i fili pendenti dell'ordito, di modo che vi potesse passare in mezzo la spoletta con il filo della trama. Anziché due, di bastoni di «posizione» poteva essercene anche uno solo. I ritrovamenti di antichi telai islandesi e la testimonianza di telai verticali ancora in uso in certe zone della Scandinavia<sup>1</sup> rivelano che il bastone di «posizione» aveva all'incirca la lunghezza del subbio superiore (circa due metri), ma il diametro ne era molto minore: questa diversità di dimensione è riflessa nel *Darraðarljóð*, dove per il subbio viene usata la figura poetica *geirr* «lancia pesante» (nella prima strofa del carme), mentre per l'asta di «posizione» viene impiegata la parola *dorr* (nella seconda strofa). Se ne deduce che anche fra i due tipi di lancia *geirr* e *darr* doveva esserci una differenza di dimensioni: questo conferma la traduzione di *darr* «giavellotto», già ricavata dagli esempi sopra citati.

Si deve far notare che anche la parola ags. *darof* «giavellotto» viene usata una volta nella descrizione di un telaio verticale per indicare proprio questi «bastoni di posizione», il che è una ulteriore conferma che con questo nome si designava un tipo di asta diversa da quella della lancia vera e propria (vedi sopra a p. 137).

È interessante notare che anche nella Bibbia la denominazione del giavellotto che Golia usava con preferenza aveva lo stesso nome delle aste di «posizione» del telaio verticale, proprio come nel germanico<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda il latino, la parola *scapus* «fusto, cilindro, colonna», foneticamente corrispondente all'a. nord. *skipt* (ags. *sceaft*, a. a. ted. *scaft*) – 'terminus technicus' con cui nel nordico si designavano i bastoni di «posizione» (vedi strofa seconda del

<sup>1</sup> Cf. inoltre il recente e ben documentato lavoro di M. Hoffmann, *The warp-weighted Loom*, Kragero 1964 (= *Studia Norvegica* n. 14), dove vengono descritti telai verticali antichi e recenti, il modo di usarli e la terminologia inerente ad essi, con particolare riguardo al mondo scandinavo. Molto importante è anche l'articolo di A. Holtsmark, *Vefr darradar*, in «*Maal og Minne*» (1939), pp. 79-96, in particolare le pp. 76-77.

<sup>2</sup> Cf. *Encyclopedic Dictionary of the Bible*, Londra 1963<sup>2</sup>, coll. 2292-93.



*Darraðarljóð*) –, in Lucrezio V, 1531, designa il subbio oppure l'asta di « posizione » del telaio, mentre in altri autori è una denominazione per « lancia »<sup>1</sup>.

Questa coincidenza dipende probabilmente dal fatto che alle parti del telaio in ogni lingua si davano i nomi degli oggetti ad esse somiglianti e frequentemente venivano impiegati nomi di armi; cf. per es. gr. *σπάθη* « spada » e « spada del tessitore », lat. *spatha* « id. », it. *spada* « id. ». Oppure potrebbe trattarsi di calchi dovuti all'espandersi di certe innovazioni tecniche da una regione all'altra.

\* \* \*

Germanico settentrionale: a. nord. *darradr* m.<sup>2</sup>.

<i>Atlakviða</i> , str. 4	Scioldo knegoð þar velia oc scafna asca hiálma gullroðna oc Húna mengi silfrgylt soðulklæði, serki valrauða, dafar, darraða, drösla mélgreypa.
<i>Hákonarmál</i> str. 2 (circa l'a. 965)	drúpðo dólgrár en darraðr hristisk upp varþ á hildir of hafid
<i>Höfuðlausn</i> , str. 5 (circa l'a. 948)	Vasat villr staðar vefr darraðar
<i>Darraðarljóð</i> , str. 3, 4, 5, primi due versi (circa l'a. 1020)	Vindum vindum vef darraðar

<sup>1</sup> Cfr. Ch. Daremberg-M. S. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, voll. 5, Parigi 1877-1919, vol. V p. 168.

<sup>2</sup> Tutte le testimonianze di questa parola sono riportate nel lavoro di A. Holtsmark, citato alla nota 1 p. 129. Si cf. inoltre G. Neckel, *Edda*, vol. I: Text, Heidelberg 1962<sup>3</sup>, riveduto da H. Kuhn, p. 240 e M. Gabrieli, *La poesia scaldica norrena*, Roma 1962, pp. 73-84.

<i>Háttatal</i> , str. 52 (circa l'a. 1200)	Sær skjöldungs niðr skúrum sköpt darraðar lyptask
<i>orvar-Odd</i> , str. 22 (circa l'a. 1200)	bar er fyr stilli stöng darraðar þars konungar kappi deildu
<i>Edda di Snorri</i> , II, 494 (circa l'a. 1200)	Darraðr (i M) jalfaðr Aurmulinn eyðolinn (i. k.)

*Esame morfologico e semantico dell'a. nord. darraðr.*

Il termine *darraðr* presenta delle notevoli difficoltà di interpretazione sia dal punto di vista della forma, sia dal punto di vista del significato. Se ne possiedono solo sette esempi sicuri, di cui tre in testi corrotti (*Atlakviða*, *Hákonarmál*, *Edda di Snorri*), sparsi nell'arco di tempo di almeno quattro secoli. L'unica forma abbastanza sicura è *darraðar* nelle espressioni *vefr*, *sköpt*, *stöng darraðar* (vedi i testi citati sopra).

Quasi tutti gli studiosi sono d'accordo nel leggere *darraðr* nel passo dell'*Edda di Snorri* e negli *Hákonarmál*, e nel considerare questa forma il nominativo di un tema maschile in *-TW-*, di cui *darraðar* rappresenterebbe il genitivo singolare: il motivo di questa classificazione dipende, oltre che dalla lettura critica del testo, dalla presenza del nome proprio *Dörruðr*<sup>1</sup> nella prosa immediatamente precedente il *Darraðarljóð* e dal confronto con l'ags. *darof*, che, come si è visto, è considerato di solito un astratto in *-TW-* (vedi alle pp. 123-124).

Troppo poche e troppo incerte sono le testimonianze per poter stabilire con sicurezza a che tipo di declinazione appartenga

<sup>1</sup> Questo nome proprio compare nella saga di *Njáll*: è il nome dello spettatore che assiste alla tessitura delle valchirie mentre cantano il *Darraðarljóð*: alcuni ci vedono il nominativo regolare della forma di genitivo *darraðar*. Infatti i sostantivi nordici in *-Ö-TW-*, al nominativo, quando ancora non erano intervenuti fatti di analogia, dovevano avere, per normale svolgimento fonetico, la forma *-uðr* del suffisso. Secondo il Falk, in *Odensheite*, Cristiania 1924, pp. 6-7, *Dörruðr* sarebbe il risultato del composto *darr-höðr* « il combattente con la lancia » e sarebbe un epiteto di Odino. Si può proporre un'altra spiegazione: esiste nel nordico antico il nome proprio *Niduðr*, che è stato messo in relazione con il nome proprio gotico *Nidada* (cf. J. de Vries, diz. cit., p. 409) e siccome si vedrà alla p. 142 che nel gotico è testimoniato un nome proprio *Darida*, *Dörruðr* ne potrebbe essere il corrispondente nel nordico antico.

*darraðr*: anche ammesso che si tratti di un sostantivo maschile in *-TW-*, è affrettato poi sostenere che si tratta di un astratto o di un 'nomen agentis' da un verbo debole della seconda classe non testimoniato nel nordico antico (vedi sopra a p. 124), dato il significato estremamente concreto del termine *darraðr* e la presenza nel nordico antico di forme come *mónuðr* m. « mese », *mjǫtuðr* m. « signore, destino », che derivano molto probabilmente da basi nominali piuttosto che verbali. Oltre a ciò, su *darraðr* gravò anche il sospetto che sia una forma rifatta sull'ags. *darof* (testimoniato fin dall'VIII secolo)<sup>1</sup>, per cui l'inserimento nella declinazione degli astratti in *-TW-* sarebbe avvenuto per analogia o uniformazione a modelli frequenti. Tuttavia è opportuno partire da un nominativo *darraðr*, almeno come ipotesi di lavoro.

La testimonianza più antica è quella nel carme *Atlakviða*, che è uno dei più antichi dell'*Edda Poetica*, come dimostrano molte formule arcaiche<sup>2</sup>. Una esatta lettura del testo citato potrebbe forse portare qualche contributo all'inquadramento definitivo del termine *darraðr*.

Al verso 4 della IV strofa dell'*Atlakviða*, il Codex Regius ha *dafar darad'* gli altri codici *dafar darraðar*. Quasi tutti gli editori leggono *dafar, darraðar* come se si trattasse di due sostantivi uniti asindeticamente e il Vigfusson ha addirittura inserito la congiunzione *ok*, che è mantenuta per es. nell'edizione del Gering<sup>3</sup>.

Se si riflette sulla costruzione dei versetti brevi precedenti e seguenti la formula in questione, si deve concludere che qui ci sono le due seguenti possibilità di soluzione: 1) *darrað'* rappresenta l'aggettivo attributivo di *dafar*, come lo sono (sempre nella stessa strofa) *gullroðna* rispetto a *hiálma*, *sǫðulklædi* rispetto a *silfrgylt*, *valtrauða* rispetto a *serki*<sup>4</sup>; 2) se si è convinti invece che i due membri della formula sono due sostantivi, allora l'uno dei due deve essere

<sup>1</sup> Cf. H. Gering, *Vollständiges Wörterbuch zu den Liedern der Edda*, Halle 1903, col. 145; R. Cleasby-G. Vigfusson, diz. cit. p. 96. Il Gering anziché *darraðr* pone come nominativo un femminile *darrǫp*.

<sup>2</sup> Cf. J. de Vries, *Altnordische Literaturgeschichte*, vol. I, Berlino 1964<sup>2</sup>, pp. 77-81.

<sup>3</sup> Cf. H. Gering, *Kommentar zu den Liedern der Edda*, edito da B. Sijmons, voll. 2, Halle 1927-31, vol. II, p. 346 e A. Holtsmark, art. cit., pp. 90-91.

<sup>4</sup> Cf. la strofa cit. a p. 130.

considerato il genitivo possessivo dell'altro (come *Húna mengi* del secondo verso della stessa strofa), per restare nella simmetria generale della strofa, per la quale in ogni versetto breve viene elencato un sostantivo con una sua qualifica.

Nel primo caso *darrað'* andrebbe letto *darraðar* e inteso come l'accusativo plurale femminile della declinazione forte di un *darraðr*, aggettivo in *-aðr* da *darr* « giavellotto », come *hjalmaðr* da *hjalma*, *brynjaðr* da *brynja*: il significato sarebbe « provvisto di *darr* », « fatto di o come *darr* »<sup>1</sup>. Si è visto alle pp. 127-130 che *darr* era una delle denominazioni per « giavellotto », forse però indicava anche la materia da cui una simile arma poteva essere ricavata (vedi poi alle pp. 145-153). Qui si tratterebbe di un tipo particolare di *dafar*, oggetto che nell'*Edda di Snorri* è elencato fra le figure poetiche per « lancia ». Nei testi posteriori all'*Atlakviða* (*Háttatal* e *ǫrvar-odd*) *darraðar* è quasicertamente il genitivo di un sostantivo della declinazione dei temi in *-W-* oppure in *-Ö-*. Si può supporre avvenuta la sostantivazione dell'aggettivo *darraðr*, come è sicuramente avvenuta per *brynjaðr*, il cui plurale in poesia indica i « guerrieri » (« i portatori di corazza »)<sup>2</sup>. Nel sostantivarsi *darraðr* può essersi adeguato alla declinazione dei sostantivi maschili in *-TW-*, che, come si è visto a p. 123 era nel nordico un suffisso di derivazione molto comune (*-ar* in taluni casi può essere considerato anche desinenza di genitivo di un nome in *-A-*).

Nel secondo caso, la lettura del testo dovrebbe essere *dafar darraða* oppure *dafa darraðe*, a seconda che si reputi più appropriato il genitivo del primo o del secondo termine. Siccome i due termini sono sinonimi, in ambedue i casi la traduzione potrebbe essere « le aste delle lance » oppure « le punte delle lance »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> In questo caso il suffisso *-aðr* avrebbe il valore che ha il suffisso latino *-atus*, come per es. in *hastatus*, *barbatus*, cf. H. Krahe-W. Meid, *Germanische Sprachwissenschaft*, 3 voll., Berlino 1967, vol. III, p. 143; R. Iversen, op. cit., p. 208; M. Leumann, *Lateinische Grammatik*, Monaco 1963, pp. 227.

<sup>2</sup> Cf. R. Cleasby-G. Vigfusson, diz. cit., p. 85.

<sup>3</sup> Questa traduzione si trova in alcuni commenti, cf.: F. Jónsson, *Lexikon* cit., p. 79; G. Neckel, *Edda*, Heidelberg 1927, p. 234, in nota, dove è riportata la lettura del Ranisch *dafa darraði* « spitzen der speere ».

Si deve far notare che nelle edizioni più recenti dell'*Edda Poetica* la formula *dafar darraðar* (o altre varianti) è accolta anche nella strofa quattordicesima



Purtroppo non è possibile per ora arrivare ad una soluzione definitiva: si può tuttavia riconoscere almeno la grande antichità della formula *dafar darradr* (letta così o con altra desinenza), come di altre formule proprio dell'*Atlakviða*<sup>1</sup>, e di conseguenza l'antichità del termine *darradr*, che compare solo in testi dello stile epico e vincolato dall'allitterazione.

Per quanto riguarda il significato, tutti gli studiosi sono d'accordo nel tradurre *darradr* «giavelotto», cioè come sinonimo di *darr* (vedi sopra a p. 128). Il dizionario di Cleasby e Vigfusson<sup>2</sup> dà il valore di «asta, javelotto», lo pone identito a *darr* (senza spiegare la differenza morfologica) e suppone un'origine straniera di queste parole; considera a se stante il *darradr* che compare fra le figure poetiche per «chiodo», e che traduce «sorta di piuolo». Anche lo Holthausen<sup>3</sup> vede in *darradr* due significati: 1) «giavelotto», derivante dall'ags. *darop* (-rr- per analogia sull'indigeno *darr*) e 2) «chiodo per spada», che egli desume dal passo, citato a p. 131 della *Edda di Snorri* e che confronta con il norvegese *darre* «zeppa, vertebra» e con il gr. *δαρρός* «cardine, asse di ruota»<sup>4</sup>. La Holtsmark<sup>5</sup>, tentando una nuova interpretazione del termine *darradr*, traduce «banderuola, vessillo di guerra», basandosi specialmente sui versi della *Höfuðlausn* (vedi a p. 130), e adduce a sostegno della sua interpretazione l'etimologia seguente: ricollegandosi alle testimonianze moderne del norv. dan. *dirre* e sved. *darra* «tremare, vibrare, oscillare, pendere» vede in *darradr* del

dell'*Atlakviða*, dove, a causa del testo corrotto, non era stata accolta dai primi commentatori. F. Genzmer, *Edda* (traduzione in tedesco), Jena 1928, p. 40, traduce questa formula una volta con «geschärfte Speerspitzen», la seconda con «die eschenen Speere», ricalcato evidentemente sul *scafna asca* del primo verso della strofa quarta. Nella terza edizione dell'*Edda* edita da G. Neckel e riveduta da H. Kuhn, cit., sia alla quarta sia alla quattordicesima strofa, c'è la lezione *dafa, darrada*.

<sup>1</sup> Cf. J. de Vries, *Altnordische Literaturgeschichte*, vol. cit., pp. 77-81.

<sup>2</sup> Diz. cit. Si può ricordare che alcuni studiosi sono propensi a vedere nell'a. nord. *darradr* una forma di prestito dal gr. *δορῆιον*: ma questo è poco probabile per il vocalismo della forma nordica. Inoltre non appare chiaro per quali vie la parola greca potrebbe essere giunta al nordico. Cf. H. Falk, op. cit., p. 74.

<sup>3</sup> Diz. cit., p. cit.

<sup>4</sup> Questo confronto è messo in dubbio dal Frisk, diz. cit., p. 647.

<sup>5</sup> Cf. nota 1 p. 129.

nordico antico un 'nomen agentis' «colui che oscilla, pende», quindi «drappo, vessillo di guerra». Questa interpretazione non è accolta da tutti gli studiosi. Non è infatti opportuno separare *darr* da *darradr*, perché non può essere senza un richiamo che nel *Darradrarljóþ* (vedi sopra a p. 131) l'uomo che assiste alla tessitura presso il telaio i cui bastoni di «posizione» sono detti *dorr*, si chiami *Dorruadr* e il ritornello di tre strofe del *Darradrarljóþ* sia *vefr darradr*. Forse in taluni esempi (*Höfuðlausn, Hättatal*) *darradr* può indicare per sineddoche «vessilli di guerra»: è noto che la banderuola con l'insegna veniva fermata all'asta della lancia proprio sotto la punta. Non è molto probabile invece un rapporto di dipendenza di *darradr* dal norv. dan. *dirre*, sved. *darra* «oscillare, tremare»<sup>1</sup>, perché queste forme verbali moderne hanno l'aspetto di verbi denominali da *darr* «javelotto»: la nozione dell'«oscillare regolarmente, vibrare, tremolare» deve essere nata dall'immagine del maneggiamento del javelotto al momento in cui si agitava o meglio si palleggiava prima di scagliarlo. Sarebbe cioè avvenuto lo stesso svolgimento semantico del francese antico *brandir* < *brand* «spada»<sup>2</sup>, rappresentato dall'italiano *brandire*, che significa appunto «impugnare l'arma, vibrare», mentre il toscano *brandire*, usato intransitivamente, significa «tremare, oscillare»<sup>3</sup>. Si può citare anche l'italiano *vibrare* che se intransitivo significa «oscillare, muoversi lievemente e con una certa regolarità», se transitivo vuole come oggetto termini quali «lancia, dardo, javelotto» e significa allora «scagliare». Anche in *vibrare* come nel toscano *brandire* il valore semantico di «oscillare» è posteriore a quello di «palleggiare l'arma» prima di scagliarla. Lo stesso

<sup>1</sup> Cf. A. Torp, *Nynorsk Etymologisk Ordbok*, Oslo 1963, p. 57; *Ordbok över svenska språket*, edito dalla «Svenska Akademien», Lund 1893 sgg., D 371-76; *Ordbog over det danske sprog*, Copenhagen 1918-56, vol. XIII, coll. 763-65.

<sup>2</sup> Nel *Dizionario Etimologico Italiano* citato alla nota 3 di p. 120 si fa derivare la nozione del «brandire» nel senso di «agitare» dal termine francese *brand* «fiamma» e non dal termine *brand* «spada» (il valore di «spada» sarebbe nato dalla figura poetica «la fiammeggiante» per il bagliore del metallo; non si deve tacere però che esiste nelle lingue germaniche una parola *brand* «mazza, bastone», v. J. de Vries, diz. cit., p. 53). Cf. anche M. Goldschmidt, *Germanisches Kriegswesen im Spiegel des romanischen Lehnworts*, in «Beiträge zur romanischen und englischen Philologie», Halle 1902, pp. 49-70.

<sup>3</sup> Cf. B. Migliorini, *Vocabolario della lingua italiana*, Torino 1965, p. 124.

svolgimento semantico è forse da prevedere per il verbo dan. norv. *dirre*, sved. *darra* « oscillare », che è quindi da considerare posteriore a *darr*, *darraðr* e non anteriore.

\* \* \*

Germanico occidentale: ags. *darof*.<sup>1</sup>

<i>Beowulf</i> , v. 2848 (secolo VIII)	þā ne dorston ær dareþum lācan
<i>Versi Gnomici</i> , v. 21 (secolo VIII)	darof sceal on handa
<i>Enigmi</i> , n. 56, v. 4 (secolo VIII)	darofas wæron wēo þære wihte and se wudu searwum fæste gebunden.
<i>Genesi</i> , v. 1984 (secolo VIII)	under deoreþscaftum
<i>Elena</i> , vv. 37, 140, 651 (secolo VIII)	deareþlācende on Danubie..... wīcedon darofæsc flugon hildenædran. dareþlācendra deadra gefeallan under bordhagan
<i>Giuliana</i> , v. 68 (secolo VIII)	þā rēordode rīces hyrde..... daraphæbbende.
<i>Andrea</i> , v. 1446 (secolo VIII)	þurh darofa gedrep gedōn mōtan
<i>Pantera</i> , v. 53 (secolo IX-X)	beornþreat..... eored cystum gefysde dareþlācende
<i>Battaglia di Maldon</i> vv. 149, 255 (secolo X-XI)	forlēt þā drenga sum darof of handa/flēogan. darof acwehte.
<i>Cronaca anglosassone:</i> <i>Atelstano</i> , v. 54 (secolo X-XI)	dreonga darofa lāf

<sup>1</sup> Cf. *Beowulf*, edito da Fr. Klaeber, Boston 1950<sup>3</sup>; per i *Versi Gnomici*, *Enigmi* e *Giuliana*, cf. *The Exeter Book*, edito da L. Gollancz, Londra 1895;

Esame morfologico e semantico dell'ags. *darof*.

L'ags. *darof* è un sostantivo maschile, che segue la declinazione forte in vocale -A-. Come formazione è considerato un astratto in -*ō-TW-*: si è già discusso alle pp. 123-126 la sostenibilità o meno dell'origine verbale di *darof*: infatti uno studio dell'origine e formazione di altri vocaboli anglosassoni in -*of* (vedi a p. 123), rivela che non tutti sono degli astratti derivanti da radici verbali: alcuni sembrano essere dei denominativi, altri dei diminutivi: per esempio *innoþ* m. e f. « intestini, stomaco, cuore » da *in* prep. « in »; *monaþ* « luna, mese » da *mona* m. « luna »; *iegoþ* m. « isoletta » da *ieg* « isola »; *wāroþ* « alga » da *wār* « alga ». Altri ancora sono dei sostantivi in dentale, nei quali la dentale dei casi obliqui si è imposta anche nel nominativo singolare, dove essa era precedentemente caduta: per analogia taluni casi accolgono le desinenze dei temi in -A-: per es. *calu(þ)* n. « birra », *hale(þ)* m. « uomo », « eroe », *mæge(þ)* f. « ragazza ».

Inoltre si deve tenere presente che nell'anglosassone la terminazione -*of*- può derivare sia da -*ōT-*, sia da -*WT-*, sia da -*AT-*, quindi non è necessario vedere in essa un suffisso di astratto in -*ō-TW-*.<sup>1</sup>

È dal confronto con l'a. ted. *dard*, *tart*, che può venire una più esatta classificazione del suffisso anglosassone nella parola *darof* (vedi poi a p. 141).

Riguardo al significato non vi sono dubbi: l'unione con il verbo *flēon* « volare » (cf. gli esempi nordici a p. 127) e il ripetuto riferimento alle mani come elemento importante nel maneggiamento dell'arma, fa capire che la parola *darof* designa una lancia abbastanza leggera per essere scagliata a distanza (cf. *Versi Gnomici*, *Elena*, *Battaglia di Maldon*) a differenza, come si è visto in principio, della lancia pesante (ags. *gār*) adatta nella lotta da

poi *Elena* di Cynewulf, edito da P. O. E. Gordon, Londra 1958, *The Battle of Maldon*, edito da E. V. Gordon, Londra 1963<sup>5</sup>, inoltre J. Bosworth-T. N. Toller, diz. cit. p. 195.

<sup>1</sup> Una spirante dentale finale, in anglosassone, rappresenta la dentale sorda i. e. e dentali sorde e sonore di parole di prestito: cf. per es. lat. *morātum*: ags. *moraf*, lat. *sinodus*: ags. *sionof*. V. K. Brunner, *Altenglische Grammatik*, Tubinga 1965<sup>3</sup>, pp. 159-62.



vicino. Quindi anche l'ags. *darof*, come i corrispondenti termini del nordico antico, può essere tradotto con la parola italiana «giavelotto».

È interessante la comparsa di un nominativo plurale *darofas* nell'enigma numero 56, nel quale è adombrata la descrizione di un telaio verticale: questo ricorda i *dyrr* del *Darraðarljóf* (vedi sopra a p. 129), che erano, come qui i *darofas*, i bastoni di «posizione». La considerazione che uno stesso nome di arma venga impiegato in due composizioni di tipo diverso, in due diversi dialetti germanici, per indicare un medesimo oggetto, autorizza ad affermare che *darof* doveva far parte del patrimonio linguistico comune a tutti i Germani<sup>1</sup>.

Costituisce una riprova dell'antichità di questo nome di arma, l'impiego unicamente nello stile epico e nelle parti allitteranti del verso.

\* \* \*

*Germanico occidentale: a. a. ted. tart, dard*<sup>2</sup>.

- Ahd. Gl. II*, p. 546, r. 60 *lancea tart* secolo XI  
glossa al testo di Prudenziò, *Psychomachia* v. 324.
- Ahd. Gl. II*, p. 594, r. 5 *pilum dicitur thiutizze tart* secolo X  
glossa al testo di Prudenziò, *Psych.* v. 111
- Ahd. Gl. II*, p. 546, r. 60 *lancea tart* secolo XI  
glossa al testo di Prudenziò, *Psych.* v. 324
- Ahd. Gl. II*, p. 545, r. 47 *pilis, telis s. tartin* secolo XI  
glossa al testo di Prudenziò, *Psych.* v. 111
- Ahd. Gl. II*, p. 539, r. 65 *spicula tarta* secolo XI  
glossa a Prudenziò, *Passio Calagurr.* v. 37

<sup>1</sup> A meno che non si tratti invece di riecheggiamento di modelli anglosassoni: cf. D. Hofmann, *Nordisch-englische Lehnbeziehungen der Wikingerzeit*, Copenaghen 1955, pp. 112-114.

<sup>2</sup> Cf. E. Steinmeyer-Ed. Sievers, op. cit., alla nota 2 a p. 120.

- Ahd. Gl. II*, p. 407, r. 25 *pila tarti* secolo XI  
glossa a Prudenziò, *Contra Symmachum*, I, v. 485
- Ahd. Gl. II*, p. 704, r. 38 *tridenti gere darde* secolo XI  
glossa a Virgilio, *Eneide* I, v. 145
- Ahd. Gl. II*, p. 673, r. 59 *spicula darta* secolo XI  
glossa a Virgilio, *Eneide*, V, v. 307
- Ahd. Gl. II*, p. 663, r. 63 *(cesa) tarta tela* secolo XI  
glossa a Virgilio, *Eneide*, VIII, v. 662
- Ahd. Gl. II*, p. 713, r. 17 *caesa dardb (= darda)* secolo XI  
glossa a Virgilio, *Eneide*, VIII, 662
- Ahd. Gl. II*, p. 714, r. 52 *pinum dbrt (= dart)* secolo XI  
glossa a Virgilio *Eneide* IX, v. 522
- Ahd. Gl. II*, p. 613, r. 41 *pila tarta* secolo XI  
glossa a Sallustio, *Catilina*, cap. LX
- Ahd. Gl. IV*, p. 208, r. 65 *spiculum dard* secolo XI  
senza contesto
- Ahd. Gl. IV* p. 160, r. 52 *spiculum tart* secolo XIII  
senza contesto

*Esame morfologico e semantico dell'a. a. ted. dard, tart.*

Si premette che le forme con dentale sonora *dard* e *dart* possono appartenere al francone mediano o renano (non al francone orientale): infatti in questi dialetti alto tedeschi non è avvenuta mai la mutazione della dentale sonora in dentale sorda all'inizio di parola e la si può trovare o non trovare in fine di parola (vedi *dart*)<sup>1</sup>.

Dalle forme attestate nelle glosse si ricava che *tart* doveva seguire la declinazione dei maschili in *-a*: ha desinenza zero al nominativo singolare e desinenza *-a* al nominativo plurale. Però le due forme *tarti* (nom. plur.) e *tartin* (dat. plur.) hanno le desinenze dei temi in *-i-*, ma non presentano la metaforia, dal che si deduce che non erano originariamente dei temi in *-i-*, altrimenti le forme metafonizzate sarebbero già attestate nel tedesco antico. Una forma nota di dativo plurale in *-im* senza la metaforia della

<sup>1</sup> Cf. W. Braune-W. Mitzka, gramm. cit., p. 152.

vocale radicale è attestata per il dativo plurale di *naht* (tema femminile in consonante), accanto al dativo plurale regolare *nahtum*: da questo si può dedurre che forse anche *tart* era originariamente un tema in consonante, poi passato per analogia, come quasi tutti gli altri sostantivi in consonante, in una declinazione vocalica<sup>1</sup>.

Si osserva che le due forme in *-i-* sono fra le glosse a Prudenzio (e in due codici diversi), mentre non vi sono esempi di forme in *-i-* fra le glosse a Virgilio, il che fa pensare che si tratti di due tradizioni e di due filoni di commento diversi.

Una glossa si trova in un codice del secolo X e le altre in codici del secolo XI: la presenza delle desinenze in *-a-* e in *-i-* autorizza a datarle come molto più antiche (nel secolo XI le *-a* e le *-i* finali sono già passate ad *-e*)<sup>2</sup>.

Nemmeno le forme *tart*, *dard* sono state studiate in maniera esauriente: di solito vengono avvicinate al verbo *tarōn*, di cui, sul modello dell'ags. *darōþ*, dovrebbero essere l'astratto in *-TW-*: ma si è già visto alle pp. 123-126 che questo avvicinamento non è giustificato.

Si può citare piuttosto un esempio che presenta gli stessi problemi del confronto ags. *darōþ*: a. a. ted. *tart*, *dard*. Si tratta dell'ags. *haraþ*/*hareþ*/*hared* «bosco, selva, montagna selvosa» (noto solo da toponimi o nomi propri), confrontabile con l'a. a. ted. *hart* «id.», che si trova in altri nomi germanici di persone o di località: cf. per es. l'ags. *Hæred*, a. a. ted. *Haruth*, i nomi di stirpe germanica a. nord. *HarūdaR*, *Hǫrdar*, ags. *Hære þas*, a. sass. *Hardago*, lat. *Harudes*, gr. *Χαροῦδες*. Oggi la parola vive solo nella toponomastica: *die Haardt* «catena montuosa nella Renania», *die Harat* «bosco a sud di Lipsia», *der Spessart* «catena montuosa ad est di Francoforte sul Meno», *Harthe-Syssel* «regione nello Jutland»<sup>3</sup>.

Secondo il Kluge l'ags. *haraþ*, l'a. a. ted. *hart* sono derivati, con ampliamento in *-DH-*, da un tema che egli ritrova nel vestfa-

<sup>1</sup> W. Braune-W. Mitzka, gramm. cit., § 59, pp. 64-65.

<sup>2</sup> La metaforia dei temi in *-I-* non è registrata solo nelle glosse molto antiche, in queste che sono del X e XI secolo, dovrebbe essere notata, cf. W. Braune-W. Mitzka, gramm. cit., § 27, pp. 33-34.

<sup>3</sup> Per gli esempi cf. F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlino 1960<sup>18</sup>, p. 200; M. Schönfeld, *Wörterbuch der altgermanischen Personen- und Völkernamen*, Heidelberg 1965<sup>2</sup>, pp. 128-29; F. Holthausen, *Altenglisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1963<sup>2</sup>, p. 149.

lico *har* «altura, mucchio» (e nei toponimi *Haarstrang*, *Rothaar*) e che egli confronta con il gr. *κόρυς* «altura, mucchio»<sup>1</sup>. Però siccome secondo lo Chantraine<sup>2</sup> il *-θ-* del greco *κόρυς* è di origine mediterranea, è impossibile un confronto fra i suffissi germanici e quello greco; tanto più che un *-þ-* dell'anglosassone non può, secondo le regole, risalire ad un *-DH-* inderopeo (vedi anche nota 1 p. 137). Per il germanico credo che si tratti probabilmente di un suffisso in spirante dentale (< i. e. *-T-*) sorda e sonora a seconda dell'accento originario, con funzione di determinativo<sup>3</sup> nei confronti del tema \**haru*, testimoniato nelle forme a. nord. *HarūdaR*, a. a. ted. *Haruth*, lat. *Harudes*, gr. *Χαροῦδες*.

Quindi anche nell'ags. *darōþ* e nel tedesco antico *tart* è giustificato cogliere un tema \**dar(w)*, sia in base al confronto sopra esaminato, sia in base alla constatazione che la vocale precedente la dentale del suffisso doveva essere originariamente breve (ammesso che nel tedesco antico ci fosse la vocale di unione fra la radice e il suffisso), sia in vista del nome personale tedesco *Tarut*, dal Förstemann ricollegato proprio alla parola germanica per «giavellotto» (vedi poi a p. 142).

L'ampliamento in dentale del tema \**dar(w)* ha funzione di determinativo e la diversità di risultato corrisponde probabilmente a differenze dialettali all'interno dello stesso germanico occidentale. La forma del nordico antico *dorr* m. (con metaforia labiale da *-w-*) conferma l'esistenza e la vitalità di una base di partenza \**dar(w)*, mentre la forma *darr* n. fa pensare che l'elemento *-w-* poteva non comparire in certe formazioni.

Anche la storia linguistica di *tart*, *dard*, che glossano solo testi epici latini (Virgilio, Sallustio, Prudenzio), dimostra che la parola doveva essere assai antica e risalire ad età germanica comune.

Riguardo al significato di *tart*, *dard* non vi sono problemi da risolvere: le parole latine glossate confermano la traduzione che è stata data degli altri vocaboli germanici corrispondenti a *tart*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cf. F. Kluge, diz. cit., p. cit.

<sup>2</sup> P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Parigi 1932, p. 366.

<sup>3</sup> H. Krahe-W. Meid, op. cit., vol. III, par. 117 sgg.

<sup>4</sup> *Tart*, *dard* glossano talvolta il lat. *lancea* talvolta *pila*, talvolta *sagitta* e *spicula*: sarebbe quindi più esatto dire che nel tedesco antico questo vocabolo



\* \* \*

Germanico orientale: got. *Darida*.

Nel gotico non è testimoniato un appellativo per «giavelotto» foneticamente corrispondente all'a. nord. *darr*, *dorr*, *darradr*, ags. *darof*, a. a. ted. *tart*, *dard*. È documentata però una forma *Darida*, che è il nome proprio di un condottiero goto ricordato da Gregorio Magno nel I Libro dei *Dialoghi*<sup>1</sup>:

«Dumque Darida, Gothorum comes, cum exercitu in eodem loco venisset, Dei servus ex caballo in quo sedebat ab hominibus eius proiectus est».

Nel gotico e nelle altre lingue germaniche esiste un suffisso in dentale che serve per formare diminutivi di nomi propri: questi sostantivi possono presentarsi in pura consonante *-þ-/-ð-* oppure nella forma ampliata *-þa-/-ða-*. Nel gotico vi sono diversi esempi di nomi propri formati con questo suffisso: esempio *Fastida*, *Liothida*, *Uldida*, ecc.

Al diminutivo gotico *Darida* corrispondono forme del tedesco antico quali *Tarit*, *Tarut*, *Tarta*, *Darila* (qui con il suffisso germanico tipico della formazione di diminutivi) e forse il nordico antico *Dorrudr* (vedi nota 1 a p. 131).

Il Förstemann e lo Holthausen collegano questi nomi propri con i termini dell'a. nord. *darr*, *dorr*, *darradr*, ags. *darof*, a. a. ted. *tart*, *dard*: mi sembra che si possa così attribuire a quei nomi propri il valore augurale (tipico dei nomi germanici) di «piccola lancia»<sup>2</sup>. A sostegno di una simile interpretazione, si ricorda che le

aveva un valore generico di «asta» da getto, senza il riferimento preciso ad un tipo ben determinato. Lo stesso è da supporre anche per le altre forme germaniche corrispondenti.

<sup>1</sup> *Gregorii Magni Dialogi Libri IV*, a cura di V. Moricca, in «Fonti per la Storia d'Italia», Roma 1924, p. 20, r. 16. Si ricorda che di questi dialoghi fu compiuta una traduzione in greco dal papa Zaccaria, 175 anno dopo, dove questo nome è reso con il greco Δαρδῖς.

<sup>2</sup> W. Bruckner, *Die Sprache der Langobarden*, Strasburgo 1895, pp. 214-42, testimonianza per l'Italia le forme *Taraldus* (a. 980) e *Dardarius* (a. 856) NP che egli ricollega rispettivamente all'a. nord. *darr* e all'ags. *darad*.

denominazioni delle armi partecipano in larga misura alla formazione di nomi propri<sup>1</sup>.

\* \* \*

Arrivati a questo punto, si possono menzionare alcuni termini delle lingue germaniche, che possono contribuire ad una più esatta ricostruzione della preistoria dell'a. nord. *darr*, *dorr*, *darradr*, ags. *darof* e a. a. ted. *tart*, *dard*.

1) M. a. ted. e n. a. ted. *truter*<sup>2</sup> (con le varianti dialettali *truoder*, *truder*, *druder*, *trudel*, *drudel*, *truchter*) f. m. n. «pertica; stanga di legno; trave per tetti di paglia ricavata da un tronco di albero giovane; staccionata fatta di stecche; spalliera»; ecc. ad esempio: Anonimo (1360) *ein hunder truoder*; Alberus (1540) *perticae trudelnu*; Anonimo (inizio del secolo XIV) *werdent die phert hinder ze den truedern us gezogen*; Fries (1574) *jugum ein trüter*; Weigand (1874) *die drudern sind beim strohdache was die latten beim ziegeldache*.

2) A. a. ted. *turd*<sup>3</sup> glossa del lat. *zizania*, *avena*, a sass. *durd* «erba selvatica, sottobosco», m. a. ted., n. a. ted. *dort*, *durt*, *dorten*, *drot* «erba selvatica provvista di lungo stelo e spighe, sul tipo del gliogio della segala e dell'avena selvatica».

3) Il suffisso a. nord. e ags. *-dar*, a. a. ted. *-tar/tra*, n. a. ted. *-ter* presente nei nomi di albero di grosso fusto oppure nei

<sup>1</sup> Cf. E. Förstemann, *Altdeutsches Namenbuch*, vol. I, *Personennamen*, Bonn 1900, coll. 403-04 (ristampato nel 1967); A. Bach, *Deutsche Namenkunde*, voll. 3, Heidelberg 1952-56, vol. I, parte I, par. 102; M. Schönfeld, op. cit., passim; G. Sachs, *Die germanischen Ortsnamen in Spanien und Portugal*, Jena/Lipsia, 1932, passim.

<sup>2</sup> Cf. J. e W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Lipsia 1854-1960 (da ora in avanti citato *DWb*), vol. II, coll. 1456, 1548, vol. XI, coll. 1238-42, 1233. Questi termini sono considerati dal Grimm affini al got. *triu* «legno», a. a. ted.-*tera* (citato al § 3), al celt. *dero* e allo slavo *drevo*.

<sup>3</sup> *DWb* cit., vol. II, col. 1304; E. H. Sehr, *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand*, Gottinga 1966<sup>2</sup>, p. 88; E. Björkman, *Die Pflanzennamen der althochdeutschen Glossen*, in «Zeitschrift für deutsche Wortforschung», III (1902), pp. 263-307, in particolare la p. 278.

nomi di certi arbusti molto ramosi<sup>1</sup>: esso deriva probabilmente da un sostantivo che doveva avere significato di «albero»:

per esempio a. nord. *apaldr* m. «melo» (talvolta vale «quercia» oppure semplicemente «albero»), n. isl. e feringh. *apaldr* «melo», a. sved. *apald* «id.», n. sved. *apel* «id.», dan. *abild* «id.», ags. *apuldor*, *æppuldre*, «id.», a. a. ted. *apholtra* «id.»

a. sass. *mapulder* «acero campestre», ags. *mapuldor* «id.», ingl. *mapletree* «id.», a. a. ted. *mazzoltra* «id.», n. a. ted. *Massholder* «id.». La forma di partenza doveva essere \**matuldrō*: nelle forme anglosassoni e sassoni si manifesta una dissimilazione per la quale la prima dentale sorda passa a labiale sorda.

m. a. ted. *heister* «giovane tronco o bastone di pioppo» fris. *hēster* «giovane albero, per lo più faggio», m. ol. e n. ol. *heester* «id.», franc. *hêtre* «faggio» dal basso tedesco medievale, n. a. ted. *Heister* «giovane albero (faggio quercia nocciolo)». Questo termine indica genericamente i prodotti del taglio del sottobosco, come risulta anche dall'analisi della prima parte del composto *heis-*, che è stato messo in relazione con il lat. *caedo* «taglio, abbatto».

Nel tedesco l'elemento *-ter* nella formazione di nomi di albero è reperibile anche nei sostantivi *Flieder* «*Sambucus nigra*», *Reckholder* «*Juniperus communis*», *Rüster* «*Ulmus campestris*», *Wachholder* «*Juniperus communis*»<sup>2</sup>.

4) L' a. a. ted. *tirnbaum* «cornea silva», *tirnboum* «*fraxinus*», *tyrn*, *dirnboum* «*cornus*»<sup>3</sup>, n. a. ted. *dierle*, *diernlein*

<sup>1</sup> Cf. F. Kluge, *Nominale Stammbildungslehre*, cit., § 96; diz. cit., p. 301; F. Maurer-F. Stroh, *Deutsche Wortgeschichte*, voll. 3, Berlino 1959-60, vol. I, p. 24. Invece il Meid in H. Krahe-W. Meid, op. cit., vol. III, pp. 183-84, vede in questo suffisso il parallelo del suffisso mediterraneo-*-stra*, reperibile nel lat. *ginestra*, sic. *alastra*, ecc. Un suffisso che ricorda quello germanico è presente anche nel tracio *καλαμίν-δραφ* «platano»: cf. J. Pokorny, diz. cit., p. 217. Si ricorda anche l'a. ind. *ṣītu-dāru* «pino».

<sup>2</sup> Cf. M. Carl, *Die deutschen Pflanzen- und Tiernamen*, Heidelberg 1957, p. 249.

<sup>3</sup> Cf. F. Björkman, *Die Pflanzennamen der althochdeutschen Glossen*, in «*Zeitschrift für deutsche Wortforschung*», II (1902), pp. 202-33, in particolare la p. 219; J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, voll. 2, Oldenburg 1872-77<sup>2</sup> (ristampato l'anno 1961), vol. I, col. 541.

«corniolo», dove il suffisso *-ter/-der* del paragrafo 3) compare come sostantivo a se stante: anche qui esso indica una pianta dal legno duro.

5) L'a. a. ted. *hart(t)rugil* «corniolo»: la parola va divisa *hart-trugil*: «legno duro» (la durezza è la qualità precipua del legno del corniolo; il nome latino di questa pianta *cornus* pare derivare proprio dal paragone con la durezza della materia cornea), in tedesco moderno *Hartriegel*<sup>1</sup>. *Trugil* viene considerato normalmente un ampliamento in gutturale di una base *tru-* «legno, albero», da confrontare con il *-ter* dei paragrafi 1) e 3).

6) Lo svizzero tedesco conosce anche un termine *Zieder/Zieter*<sup>2</sup> equivalente di *Ziehholz*, con cui si indica il «manico dell'aratro»: qui il suffisso *-der/-ter* ha chiaramente il significato di «legno».

7) Le parole norv. *darre* «bastone per agitare qualcosa», «cuneo, zeppa, verterbra», *dor* «piuolo, palo (di ferro)», n. isl. *dór* «trapano», feringh. *dori* «piuolo»<sup>3</sup> interessano per l'aspetto fonetico e semantico: di esse non è stata data etimologia certa.

Risulta evidente che all'origine di queste parole sta un tema germanico \**dar(w) / \*der(w) / \*dr(w)*, che doveva avere il valore di «legno duro». Un tema \**dar(w)* è stato ricostruito in base a considerazioni fonetiche per le parole a. nord. *darr*, *dorr*, ags. *darof*, a. a. ted. *tart*, *dard*: mi sembra che sia lecito fare coincidere le due forme, dato che da un punto di vista semantico ben si spiega che questi vocaboli per «giavellotto» potevano designare l'arma in base al legno da cui era ricavata l'asta, che, per motivi di resistenza ed efficacia, doveva essere di «legno duro».

<sup>1</sup> E. Björkman, *Die Pflanzennamen* cit., riv. cit., p. 215; F. Kluge, diz. cit., p. 290.

<sup>2</sup> Cf. J. A. Schmeller, diz. cit., vol. I, p. 617; *DWb* cit., vol. XV, coll. 1238-39, dove compaiono anche delle varianti dialettali di questa parola tedesca superiore, diffusa però anche in zona mediana (*Zieder*). Conferma il valore semantico di *zieter* il composto *zieterstange*.

<sup>3</sup> Cf. A. Torp, diz. cit., p. 57; de Vries, diz. cit., p. 79, s. v. *Dóri*.



\* \* \*

Un'interpretazione rivolta in questo senso trova conferma in una serie di constatazioni quali:

1) esistono nel vocabolario germanico (e anche nel vocabolario di ogni altra lingua) denominazioni della lancia dal nome del materiale da cui è ricavata. Si ricordano qui alcune denominazioni sorte dal nome del legno dell'asta<sup>1</sup>:

per esempio<sup>2</sup> a. nord. *asker* « frassino; asta della lancia di legno di frassino; lancia; barca; vaso (fatti con il legno di frassino); unità di misura »; sved. *ask* « scatola » (originariamente di legno di frassino); ags. *æsc* « frassino; asta di lancia; lancia; nave », Lex Salica *ascus* « barca »; a. a. ted. *asc* « frassino; barca; vaso »; ted. med. dial. *Asch* « vaso da fiori »; prov. *ascona* « giavelotto ».

a. nord. *lind*, *lindi* « tiglio; lancia di legno di tiglio; scudo »; ags. *lind* « scudo », a. a. ted. *lint* « scudo ».

a. nord. *vigr* « lancia, giavelotto », sved. dial., a. dan. *viger* « bacchetta di salice », a. gallese *ghuye* « ramo flessibile, giavelotto », lat. *vicia* « veccia ».

a. nord. *spjor* « lancia », ags. *spere* « lancia », a. a. ted. *sper* « lancia », lat. *sparus* « spiedo da caccia in legno », a. a. ted. *spereboun*, m. a. ted. *sperboun*, n. a. ted. *Sperberbaum* « sorbo », lat. *sorbus* « id. », alb. *špaṛ*, *šperde* « quercia ».

a. nord. *ike* « lancia », ags. *āc* « quercia; nave », a. a. ted. *eihinen* « lignis ».

a. nord. *alm* « olmo; arco; asta di lancia »; ags., ingl. *elm* « olmo », a. a. ted. *elmboun* « olmo », lat. *ulmus* « olmo ».

a. nord. *hasl* « nocciolo », *hqsstur* (pl.) « paletti di nocciolo che limitavano lo spazio destinato ad un duello », ags. *hæsel*

<sup>1</sup> La parola « ferro » viene usata raramente per indicare la « lancia ». Fra le denominazioni nordiche della lancia meritano attenzione l'a. nord. *frakka* « lancia (dei Franchi) », *peita* « lancia (di Poitou) », che designano l'arma secondo il luogo d'origine.

<sup>2</sup> Cf. le singole voci nei dizz. citt. di Cleasby-G. Vigfusson, S. Egilsson-F. Jónsson, J. Bosworth-T. N. Toller, F. Holthausen, nel *DWB*; inoltre F. Karg-Gasterstädt-Th. Frings, *Althochdeutsches Wörterbuch*, Berlino 1952 sgg.; H. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, Tubinga 1966; A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Parigi 1951; H. G. Liddell-R. Scott-H. S. Jones, diz. cit.; H. Falk, op. cit., pp. 66-90; M. L. Keller, op. cit., pp. 128-55.

« nocciolo », lit. *kasulas* « spiedo da caccia », lat. *corylus* « nocciolo ». a. a. ted. *apholtriren stapon* « aste di legno di melo ».

Anche nel latino diversi nomi di albero possono indicare la lancia o un'altra arma ricavata da quel materiale: per esempio *abies*, *cornus*, *fraxinus*, *pinus*, ecc. Nel greco ἀλιανέη<sup>1</sup> « giavelotto da caccia » è stato messo in relazione con il ted. *Eiche* « quercia » (cf. l'a. nord. *ike* « lancia » e *eikarklefi* « pali di quercia »); vedi inoltre δόρυ « albero, tronco, lancia », μελία « frassino, lancia », ὄξυα « faggio, asta di lancia, lancia »;

2) ad indicare la « lancia » o il « giavelotto » si trovano non solo i nomi del particolare legno con cui si fabbricava l'asta, oppure dei nomi più generici di strumenti ricavati dal legno come « bastone, stecca, palo », ma anche il nome generale del « legno ». Questo è un ricordo di epoche più antiche, quando i vari tipi di lancia erano dei rami di varia grandezza, levigati, provvisti tutt'al più di una scheggia di selce o di un osso come punta, quando non erano semplicemente aguzzati e l'estremità passata sul fuoco, affinché acquistasse una maggiore durezza<sup>2</sup>.

Per es. l'a. nord. *skapt* « asta, manico, lancia », ags. *scaft* « asta, lancia », a. a. ted. *skaft* « id. »; a. nord. *stong* « palo, stanga, asta »; ags. *wudu* « legno, lancia »; *mægenwudu* « lancia » (letteralmente « legno potente »), *gärwudu* « lancia » (letteralmente « legno della lancia »), *wælsteng* « lancia » (letteralmente « bastone dell'eccidio »); a. a. ted. *paume kiscastemo* « ligno lanceato », ecc. L'identificazione della lancia con la sua asta è chiara nel lat. *hasta* che, indicando all'origine il « ramo », passa ad indicare l'asta della lancia, poi la lancia stessa<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> E. Lidén, *Etymologien in « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache »*, XV (1891), p. 507-22, in particolare la p. 518.

<sup>2</sup> Il nome di lancia a. nord. *svida* derivato dal verbo *svida* « bruciare » riflette la primitiva tecnica della fabbricazione delle lance.

Anche la primitiva *hasta* dei latini era sprovvista di metallo: era piuttosto uno spiedo con l'estremità indurita al fuoco. Properzio, IV, 1, 28 la chiama *usta sudes* (v. i *præusta tela* di Tacito). Fra i soldati appartenenti alle classi povere, questo tipo è rimasto a lungo in uso. Cf. P. Couissin, *Les armes romaines*, Parigi 1926, p. 10.

<sup>3</sup> Cf. G. Devoto, *Origini indeuropee*, Firenze 1962, Tabelle, n. 260; A. Walde-J. B. Hofmann, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, voll. 3, Heidelberg 1938-56, vol. I, p. 636.

Naturalmente esistono nelle lingue germaniche anche termini che designano la lancia o il giavellotto in base ad altre particolarità, per esempio secondo la forma e gli ornamenti della punta<sup>1</sup>. Però questi nomi che riflettono uno stadio progredito della manifattura e lavorazione delle lance, sono impiegati prevalentemente in prosa, mentre l'a. nord. *darr*, *dorr*, *darraðr*, ags. *darof*, a. a. ted. *tart*, *dard*, e gli altri termini per lancia o giavellotto derivati dal nome del materiale (vedi sopra gli esempi) compaiono, si è visto, quasi unicamente nell'epica o nella poesia in genere; come se questi vocaboli per la loro evidente antichità avessero un valore più simbolico e più nobile rispetto ai termini tecnici, che per la loro natura contrastavano con il contesto mitico ed eroico del mondo poetico<sup>2</sup>;

3) dell'importanza del « legno » nella costruzione di lance, giavellotti e frecce danno testimonianza le stesse fonti letterarie germaniche, le quali citano espressamente il frassino, l'olmo, l'abete, il melo, il corniolo, il nocciolo come gli alberi più adatti per la fabbricazione di tali armi<sup>3</sup>. Il legno preferito per la sua resistenza e flessibilità era il legno di frassino, che si usa tuttora per l'asta del giavellotto. Molto resistente era anche il legno del corniolo, dal quale però, per le sue stesse dimensioni naturali, si potevano trarre aste meno spesse e meno pesanti.

Il grande uso che i Germani, ancora in tempi storici, facevano del legno nella fabbricazione di armi, dipendeva dalla effettiva scarsità del ferro e del metallo in genere, che era considerato prezioso<sup>4</sup>. Ne è una riprova l'affermazione di Tacito nel VI capitolo

<sup>1</sup> Denominazione di questo tipo sono per es. il nordico antico *króksþjót* « lancia con punta provvista di uncini », *fjadrspjót* « lancia dalla punta a forma di foglia », ecc. Cf. H. Falk; op. cit., pp. citt.

<sup>2</sup> Per i termini usati in prosa e in poesia si cf. B. Thordeman, *Nordisk Kultur-Väpen*, Stoccolma 1943, p. 161.

<sup>3</sup> Cf. H. Falk, op. cit., p. 85; L. Lindenschmit, op. cit., pp. 175 e 417.

<sup>4</sup> Vedi il commento di R. Much, *Die Germania des Tacitus*, 3. a ed. rivista da W. Lange, Heidelberg 1967, pp. 127-39, dove è tratteggiato un quadro dettagliato della lavorazione del ferro presso i Germani al tempo dei loro contatti con l'impero romano.

Ritrovamenti di oggetti in Danimarca di età anteriore ai Vichinghi, rivelano la scarsità di metallo: infatti vi sono parti di navi o di scudi o borchie di legno, ma forgiate ad imitazione del metallo, mentre solo le parti veramente funzio-

della *Germania* che presso i Germani « ne ferrum quidem superest, sicut ex genere telorum colligitur ». Negli *Annali*, II, 14, Tacito fa dire da Germanico alle truppe, che solo le prime schiere dei Germani portavano lance provviste di una punta di ferro, gli altri si servivano di *praeusta aut brevia tela*. Avranno avuto la punta e la ghiera in metallo le lance personali che servivano nel combattimento corpo a corpo e che erano di manifattura più pregiata, ma le corte lance e i giavellotti che venivano scagliati lontano fra i nemici in grande quantità, non sempre dovevano essere muniti di ferro e senz'altro non lo erano quelle aste e quelle frecce, di cui, durante la battaglia, i soldati si rifornivano dalla boscaglia circostante.

Un monaco di San Gallo riferisce che Desiderio alla vista dell'esercito franco esclamò: « ferrum, ferrum », meravigliato e sgomento per la quantità di metallo posseduto dall'esercito nemico<sup>1</sup>. I monaci dell'abbazia di San Gallo in Svizzera nell'anno 926 d. Cr. resistevano ad un assalto difendendosi con pali induriti al fuoco. E si tenga presente che nei tornei del Medioevo si usava di solito una lancia, cui si toglieva la punta ferrea, ma la punta stessa era stata precedentemente indurita al fuoco<sup>2</sup>;

4) anche l'archeologia preistorica conferma per il mondo germanico l'importanza del « legno » come elemento fondamentale nella fabbricazione della lancia, anche se, a causa della deperibilità di questo materiale, non può fornire una tipologia completa attraverso i secoli. Le aste lignee si sono conservate di solito meglio in zone fangose e in torbiere che all'asciutto. Per il paleolitico si sono trovati due corti giavellotti di legno di tasso dalla punta aguzza, nel corpo di due elefanti, uno proveniente dallo Essex, l'altro dalla zona di Brema (quest'ultimo caso aveva la punta indurita dal fuoco). Sono rimaste alcune lance e tracce di aste dell'età del bronzo e del ferro: il materiale ligneo è prevalentemente quello

nali sono in metallo e punte di lance sono costituite da pezzi d'osso. Si narra che ancora nella battaglia di Hastings (1066 d. Cr.) gli Angli si servivano di lance rinforzate in punta anziché con ferro, con pietre acuminate, come nei tempi dell'età della pietra (questo tipo di lancia nel nordico antico aveva anche un nome: *skeptifletta* o *flettiskepta*).

<sup>1</sup> Cf. *Monachi Sangallensis de Gestis Karoli Imperatoris Libri Duo*, in « M.G.SS. », II, Hannoverae, 1829, pp. 759-60.

<sup>2</sup> H. Falk, op. cit., pp. 70-71.



del frassino, ma vi sono esempi di altre varietà di legni come ricordato dalle fonti letterarie<sup>1</sup>.

Da quanto si è esposto finora appare normale il procedimento di chiamare la lancia o il giavellotto con il nome del legno dell'asta, in quanto l'asta era l'elemento costitutivo di quest'arma e non è improbabile che le parole germaniche in questione all'origine designassero proprio l'asta di legno (cf. l'identificazione dell'a. nord. *skopt* «asta» con l'a. nord. *darr*, di cui si è parlato a p. 129).

Una conferma a quanto qui si sostiene può venirci dal francese, l'unica lingua nella quale una delle forme germaniche della parola «giavellotto», cioè il francone *dard* (vedi osservazione a p. 139), sia giunta fino a oggi con tradizioni ininterrotte. Questa lingua presenta delle testimonianze interessanti per la storia semantica dell'a. nord. *darr*, *dýrr*, *darraðr*, ags. *darof*, a. a. ted. *tart*, *dard*. Sono le forme di un sostantivo femminile derivato da *dard*, *darde* attestato nel francese medievale con il significato di «jeu où les garçons amassent des ferrets sous une pierre, entourant le tout d'un cercle, et qui consiste à chasser de ce cercle autant de ferrets que possible au moyen d'un bâton qui est lancé vivement», oltre al savoiardo *darde* «vis du pressoir en bois»<sup>2</sup>. Il significato di «oggetto di legno» risulta qui evidente.

\* \* \*

Come è noto, un tema indeuropeo *DEREW* «albero, legno» è ampiamente documentato in quasi tutte le lingue indeuropee da molti esempi; se ne citano qui alcuni: a. ind. *dāru* (gen. *druṇah* «legno, pezzo di legno, strumento di legno», av. *dāuru* «tronco d'albero, legno, clava», itt. *taru* «legno, albero», gr. *δῶρον* (gen. *δῶρατος*) «tronco d'albero, lancia», *δρῦς* (gen. *δρῦός*) «quercia, albero», alb. *dru* «legno, albero, bastone», a. ir. *daur* (< *\*darw*) «quercia, legno per costruzione», a. ir. *daurde* agg. «quernus», gall. *Dervus* «querceto» (toponimo), m. ir. *drochat* «ponte» (< *\*druka-anto*), balto-slavo *\*derwa* «albero», slavo comune *\*druwa* «legno»,

<sup>1</sup> *A History of Technology*, voll. 2, Oxford 1956, vol. I, pp. 30, 141-43, 517-17; L. Lindenschmit, op. cit., p. 175.

<sup>2</sup> Cf. W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn 1928 sgg., vol. III 1934, pp. 16-17.

forse toc. AB *or* «legno» (con perdita della dentale iniziale)<sup>1</sup>.

È evidente che il tema *DEREW*, per quanto riguarda il significato, potrebbe essere all'origine delle parole germaniche per «albero, legno, stanga» (citato alle pp. 143-145) e per «giavellotto» prese in esame in questo lavoro. Ma fa difficoltà la non avvenuta mutazione consonantica nei vocaboli germanici: infatti secondo le leggi fonetiche della prima mutazione consonantica una occusiva dentale sonora iniziale del germanico deve risalire ad una occlusiva dentale sonora aspirata dell'indeuropeo.

Si potrebbe allora proporre, come usa una certa linguistica, accanto a *DEREW*, un allotropo *DHEREW* «albero, legno, asta», da cui sarebbero derivate le forme germaniche per «giavellotto» e per «legno, albero» già discusse. Si deve però fare presente che anche nel germanico sono ben documentate parole che derivano dal tema indeuropeo *DEREW* e che mostrano il consonantismo iniziale regolarmente trasformato: per es. a. nord. *trē* «legno, albero», ags. *treow* «id.», got. *triu* «id.», a. sass. *trio* «albero, trave», ecc. E sono proprio queste forme che rendono improbabile l'esistenza di un doppiante *DHEREW*, che peraltro non è testimoniato da nessun'altra lingua indeuropea.

Si potrebbe anche prospettare l'eventualità che il tema germanico *\*dar(w)* «legno, albero» risalisse ad una base preindeuropea: ma questa ipotesi è da scartare, perché è difficile poter ammettere che indeuropeo e preindeuropeo possedessero una parola identica per esprimere la nozione del «legno».

Penserei allora che i Germani potevano avere accolto dai Celti la parola *\*darw* «albero, legno», in uso presso i Celti ancora oggi, e testimoniata non solo fin dai documenti celtici più antichi (nelle forme *\*darw*/*\*derw*/*\*drw* semplici o ampliate), ma anche nelle zone di espansione celtica<sup>2</sup>. È noto che i Celti nei secoli avanti Cristo esercitarono sui Germani un forte influsso, di cui

<sup>1</sup> Cf. G. Devoto, *Origini* cit., pp. 220, 252, 282 e Tabelle, n. 909; J. Pokorny, diz. cit., pp. 214-17.

<sup>2</sup> Cf. A. Holder, *Alt-celtischer Sprachschatz*, vol. I, Lipsia 1896 (ristampato a Graz nel 1961) coll. 1241-70; *Dictionary of the Irish Language*, edito dalla «Royal Irish Academy», fasc. I (*D-Dégoir*), Dublino 1913, coll. 30-35; L. Fleuriot, *Dictionnaire des Gloses en Breton*, Parigi 1964, pp. 128-29; F. Falc'hun, *Les noms de lieux celtiques*, Rennes 1966, p. 23; E. Ekwall, *The Concise Oxford Dictionary of English Place-Names*, Oxford 1964, pp. XXI-XXIII e 139-42.

è rimasta qualche traccia nel vocabolario. Però le parole germaniche di cui si può affermare con sicurezza l'origine celtica non sono molte: fra di esse sono forse da enumerare nomi di materie prime (piombo, cuoio, ferro, filo di ferro)<sup>1</sup>. Si può quindi proporre un'origine celtica per il tema germanico *\*dar(w)|der(w)|drw* «legno» individuato nelle parole per «albero, corniolo, stanga, palo» citate alle pp. 143-145. Anche il Förstemann aveva visto un elemento celtico nel suffisso *-ter* (vedi sopra a p. 143) ed aveva pensato ad una forma di prestito dal celtico, ma la sua ipotesi non aveva avuto seguito<sup>2</sup>.

Siccome però il germanico ha accolto dal celtico diversi nomi di armi (per es. a. nord. *gaflak* «giavellotto», ags. *gafeloc* «id.», a. nord. *geirr* «lancia pesante», ags. *gār* «id.», a. a. ted. *gēr* «id.», ags. *mattoe* «giavellotto», ecc.)<sup>3</sup>, è legittimo chiedersi se le parole germaniche per giavellotto» nelle quali si è veduto il tema *\*dar(w)* «legno duro» (v. a p. 145) non siano esse stesse dei prestiti celtici. Ma nel celtico non è testimoniata alcuna denominazione di arma derivata dal tema *\*darw*: questo potrebbe non aver importanza perché diversi nomi di armi celtiche sono noti solo perché riferiti dalle fonti classiche o perché accolti dalle lingue confinanti il celtico (per es. lat. *lancea mataris saunio*). È da rilevare invece che nel celtico antico sono testimoniate delle forme di ampliamento in dentale della base *\*darw|\*derw|\*drw*: l'aggettivo di materia a. ir. *daur-de* (dove *-de* < i.e. *-TYO-*) «quernus»<sup>4</sup> e il toponimo gallico *Derventio* «zona ricca di querce», nel quale è presente il suffisso *-nt-* (documentato anche nella parola greca per «tronco d'albero, lancia» *δόρυ*, gen. *δώρατος* < *\*dorwntos*),

<sup>1</sup> Cf. G. S. Lane, *The Germano-Celtic vocabulary*, in «Language» VI (1933), pp. 244-64 e J. de Vries, *Kelten und Germanen*, Berna/Monaco 1960, pp. 62-79.

<sup>2</sup> E. Förstemann, *Geschichte des deutschen Sprachstammes*, voll. 2, Wiesbaden 1966 (rist. dell'ed. del 1874-75), vol. I, pp. 608-09.

<sup>3</sup> H. Falk, op. cit., p. 79; J. de Vries, diz. cit., pp. 152, 161, 307; M. L. Keller, op. cit., pp. 135-44; M. Förster, *Keltisches Wortgut im Englischen*, in «Texte und Forschungen zur englischen Kulturgeschichte» (= Festgabe E. Liebermann), Halle 1921, pp. 119-242, in particolare le pp. 137-41.

<sup>4</sup> Cf. W. Stokes-J. Strachan, *Thesaurus Palaeohibernicus*, vol. II, Cambridge 1903 pp. 88 e 91; Ed. Bachellery, *Les gloses irlandaises du manuscrit Paris Latin 10290*, in «Etudes Celtiques», XI (1964-65), pp. 100-30, in particolare la p. 119.

che già nell'antico irlandese aveva perso la nasale (cf. il nome di fiume inglese *Dart*, nel quale lo Ekwall ha visto lo svolgimento fonetico del gallico *Derventio*, il gall. *Carbantia* > a. ir. *carbat* «carro», a. ir. *fidot* «pioppo» < *\*widu-nta*)<sup>1</sup>.

Nonostante ciò, se è relativamente facile ammettere che il germanico abbia accolto dal germanico una parola per «legno duro», non è altrettanto facile dimostrare che sia avvenuto lo stesso per una eventuale denominazione di «giavellotto», nata da quella per «legno» già nel celtico stesso.

È quindi probabile che il germanico abbia preso dal celtico il tema *\*darw* con il valore di «legno duro» e che il passaggio semantico da «legno» a «giavellotto», con il valore di «arma ricavata dal legno», sia avvenuto solo nel germanico<sup>2</sup>.

La nascita della parola «giavellotto» dalla parola-madre «legno» deve essersi verificata in epoca assai lontana, visto che già nei documenti più antichi delle stesse lingue germaniche, questa denominazione ha perso gran parte della sua vitalità: infatti, come si è visto, i pochi esempi che ne rimangono sono limitati alla poesia epica e alle glosse<sup>3</sup>.

MARIA GIOVANNA ARCAMONE

<sup>1</sup> Cf. nota 1 a p. 151. e H. Pedersen, *Vergleichende Grammatik der keltischen Sprachen*, voll. 2, Gottinga 1909-13, vol. I, p. 47.

<sup>2</sup> Non si può tacere che ricerche condotte indipendentemente da studiosi di preistoria germanica e di storia delle lingue germaniche hanno individuato nelle zone nordoccidentali dell'Europa centrale, intorno all'età di Cristo, popolazioni di lingua indeuropea, non identificabile né con la celtica né con la germanica. Questa cultura propria delle regioni comprese fra i fiumi Aller e Oise sarebbe scomparsa in seguito alla graduale conquista da parte dei Germani, non senza però aver esercitato prima un forte influsso sulla cultura germanica, riconoscibile da quei fatti linguistici, nei quali non si è verificato la prima mutazione consonantica tipica del germanico: V. R. Hachmann-G. Kossack-H. Kuhn, *Völker zwischen Germanen und Kelten*, Neumünster 1962, in particolare le pp. 127-135. Si potrebbe quindi pensare anche all'eventualità che i termini qui studiati siano da attribuire al gruppo linguistico sopra illustrato.

<sup>3</sup> Anche il tema germanico *\*dar(w)* «legno duro» è testimoniato solo in parole relitto e circoscritto a zone dialettali.

Se la parola germanica per «giavellotto» esaminata in questo lavoro, è viva e produttiva ancora oggi (vedi esempi a p. 130), questo è dovuto al fatto che attraverso il francone essa è passata nelle lingue romanze: di questo mi riprometto di occuparmi in un prossimo studio.



THE ODD WOMEN DI GEORGE GISSING  
E IL MOVIMENTO FEMMINISTA

Il romanzo di George Gissing *The Odd Women* può essere considerato un documento del movimento femminista in Inghilterra, perché in esso si trovano – a volte accennati, a volte approfonditi – alcuni aspetti salienti della condizione della donna nell'ultimo ventennio del secolo scorso. Il romanzo fu scritto nel 1892 e pubblicato l'anno successivo, ma la vicenda si svolge fra il 1887 e il 1890. Anche se copre un periodo di tempo relativamente breve, la storia illustra a grandi linee la posizione in cui era tenuta la donna nell'epoca vittoriana, i suoi primi passi verso l'emancipazione, le condizioni disagiate in cui essa lavorava, le difficoltà che incontrò sul suo cammino verso l'indipendenza economica, le soddisfazioni raccolte nell'affermazione della propria personalità nel campo del lavoro, le lotte per raggiungere una completa parità con l'uomo nella famiglia e nella società. Occorre subito precisare, però, che questo romanzo non tocca tutti gli aspetti dell'emancipazione femminile, nè tratta i problemi della donna nell'ambito di ogni classe sociale.

I punti principali discussi in *The Odd Women* sono due: la libertà della donna di svolgere qualunque professione o mestiere e la parità di diritti e doveri morali nel matrimonio. Questi temi sono svolti da Gissing in modo indiretto, cioè attraverso l'esperienza dei tre personaggi principali – tre donne, naturalmente – Rhoda Nunn, Mary Barfoot e Monica Madden.

Le prime due sono tipiche rappresentanti della donna moderna: Rhoda, attiva, intelligente, sicura di sé, incarna quell'ideale femminile cui Gissing aspirò per tutta la vita e che trovò forse realizzato in Gabrielle Fleury; Mary, più matura ed equilibrata, rappresenta la femminista in cui una maggiore umanità ed esperienza hanno addolcito gli spigoli più aguzzi del carattere. Entrambe auspicano una totale emancipazione della donna dalle

convenzioni e dai pregiudizi che l'hanno tenuta in stato d'inferiorità per secoli, e credono nell'indipendenza economica come l'unico mezzo per ottenerne il riscatto morale. A questo scopo esse dirigono ed insegnano in una scuola per segretarie, aperta alle ragazze della piccola e media borghesia che intendano impiegarsi in uffici pubblici e privati. Monica, invece, è incapace di raggiungere l'indipendenza attraverso il lavoro e cerca nel matrimonio un'evasione dalla vita monotona e grigia che le si prepara; ma la sua scelta, fatta senza amore nè senso di responsabilità, si risolve in un fallimento ed ella soffre per le sue aspirazioni frustrate e mal dirette.

Tornando all'ambito sociale entro cui si svolge la vicenda e a cui appartengono i personaggi, Gissing circoscrive il campo ai problemi della piccola e media borghesia. *The Odd Women* non è un romanzo della portata di *Bleak House*, dove è rappresentata tutta una società, dall'aristocrazia – Lady e Lord Dedlock – alla povera gente – Liza, Jenny e Jo –, dall'alta borghesia – Mr. Jarndyce – alla classe operaia – Mr. and Mrs. Bagnets. Gissing realizzò in *Demos* ciò che aveva fatto Dickens, anche se con intenti e risultati diversi. In *The Odd Women*, invece, dedica la sua attenzione esclusivamente a quella classe cui non solo era più vicino per nascita, educazione ed interessi, ma che era, in fondo, la vera protagonista del movimento femminista.

Per scrivere questo romanzo Gissing si documentò su testi di economia e sociologia, su giornali femminili e su altre fonti. Nel corso del nostro discorso, perciò, saranno frequenti i riferimenti a scritti che provano l'autenticità delle affermazioni del nostro scrittore e la validità storica del suo romanzo. *The Odd Women* rispecchia, insomma, una situazione realmente esistente all'epoca in cui fu scritto, situazione che Gissing ha riprodotto con accuratezza e precisione di particolari.

#### Il movimento femminista

In *The Odd Women* s'incontra spesso il termine « movement »<sup>1</sup>, usato in modo tale da non lasciar dubbi che esso si

<sup>1</sup> G. Gissing, *The Odd Women*, London, Nelson, 1907, pp. 80, 90, 129, 200, 392 e 457.

riferisca a quel movimento femminista allora in atto, movimento che non veniva fuori dal nulla e che non significava solamente il risveglio della donna dal lungo torpore spirituale ed intellettuale in cui era stata fin'allora tenuta, ma era la manifestazione di un più vasto risveglio, quello che era iniziato con la rivoluzione francese e continuò con la rivoluzione industriale<sup>1</sup>. Ma nonostante le sue origini, il movimento femminista nacque e si sviluppò come movimento borghese:

The women who attempted to improve their lot and to reform their position were not an exploited class in the sense of suffering material hardships... If they were 'dispossessed', they were dispossessed of their sense of purpose and social usefulness. For the place in which the Feminist Movement was born was not the factory, nor the mine, but the Victorian middle-class drawing-room<sup>2</sup>.

Le donne che se ne occuparono non solo appartenevano tutte alla borghesia ma svolsero la loro attività indipendentemente dalla 'working class', di cui non cercarono l'appoggio. Anzi, ancor prima che il movimento avesse ufficialmente inizio, esso sorse per iniziativa di un gruppo di donne caritatevoli che si dedicarono ad opere filantropiche a favore delle classi più povere<sup>3</sup>; in seguito molte di loro si dettero ad attività più costruttive, ma è certo che la filantropia fornì l'occasione alle donne della 'middle class' per un'azione di carattere sociale.

Non stupisce, dunque, se anche in *The Odd Women* si trovi riscontro del carattere borghese del movimento femminista, e che Rhoda dica della sua amica Mary: « ... she hasn't much interest in the lower classes; she wishes to be of use to the daughters of

<sup>1</sup> « The Women's Revolt was in fact, a by-product of these two upheavals ». (R. Strachey, *The Cause*, London, Bell, 1928, p. 12).

<sup>2</sup> V. Klein, « The Emancipation of Women: Its Motives and Achievements », in *Ideas and Beliefs of the Victorians*, New York, Dutton, 1966, p. 262. Cf. anche quanto afferma R. Strachey: « The sufferings of the industrial and labouring classes had no direct effect upon the women's movement » (*The Cause*, ed. cit., p. 58).

<sup>3</sup> « It may seem strange to maintain that Miss Hannah More and Mrs. Trimmer and the other good ladies who started the Sunday School and cottage-visiting fashions, were the founders of a movement which would have shocked them so profoundly » (*idem*, p. 13). Nel 1846 Mary Carpenter aprì la prima « ragged school » nei quartieri poveri di Bristol.



educated people»<sup>1</sup>. Ciononostante, per queste due donne il 'movimento' è l'espressione dello stesso tipo di lotta che stavano conducendo le masse, come è chiaro da questa loro conversazione animata da uno spirito battagliero e quasi profetico:

«There's one advantage in being a woman. A woman with brains and will may hope to distinguish herself in the greatest movement of our time—that of emancipating her sex. But what can a man do, unless he has genius?»

«There's the emancipation of the working classes. That is the great sphere for man... You are right. It's better to be a woman in our day. With us all the joy of advance, the glory of conquering. Men have only material progress to think about. But we—we are winning souls, propagating a new religion, purifying the earth!»<sup>2</sup>.

L'accento melodrammatico e il tono retorico delle ultime due frasi del passo, nonché la posizione spiritualistica in esse sostenuta, gettano luce sull'atteggiamento di Gissing nei confronti dell'emancipazione femminile e del suo significato. La distinzione fra progresso materiale e progresso spirituale — così com'è formulata nella conversazione fra Rhoda e Mary — non ha senso in questa sede, così come non ha senso nessuna distinzione fra anima e corpo, spirito e materia, quando si discutono problemi di carattere sociale che sono da interpretare in chiave economica e non mistica.

Quando si svolgeva questo colloquio era il 1888 ed il movimento femminista era cominciato da più di un ventennio come movimento organizzato, ma si era già fatto sentire molti anni prima. La prima data per il suo inizio si può far risalire al 1792, quando uscì il libro di Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women*, dove sono espressi gli ideali e richiesti i diritti per cui si sarebbero battute le donne del secolo successivo. Ma non ebbe risultati immediati e per molti anni ci fu il silenzio<sup>3</sup>. La richiesta del suffragio per le donne fu fatta esplicita-

<sup>1</sup> G. Gissing, op. cit., p. 33.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>3</sup> Ma nel 1831 appare un articolo su *The Prompter* in occasione del primo Reform Bill, epoca in cui si aprì il dibattito se concedere o no il voto alle donne. Lo scrittore dell'articolo si dichiara a favore dell'ammissione delle donne ad occupare pubblici uffici e profetizza che «women will claim and exercise the elective franchise, and sit in Parliament» (R. Carlile, «Freedom and Franchise of Women», in *The Prompter*, London, Carlile, 1831, pp. 357-358).

mente per la prima volta nel 1838 nella prima stesura della People's Charter da William Lovett, ma fu poi eliminata da quella definitiva perché si pensò che questa richiesta avrebbe ritardato la concessione del suffragio universale per gli uomini. Tranne alcuni interventi orali in Parlamento in favore del voto alle donne da parte di Cobden e Disraeli, bisogna aspettare il 1866 — in occasione del secondo Reform Bill — per trovare un movimento organizzato; in quell'anno Barbara Leigh Smith, Emily Davies, Rosamund Hill ed Elisabeth Garrett formarono il primo Women's Suffrage Committee, con l'intenzione di raccogliere firme per una petizione affinché John Sutart Mill la presentasse in Parlamento<sup>1</sup>. Questo è perciò l'inizio ufficiale del movimento, inizio segnato da una sconfitta, dato che il Women's Suffrage Amendment al Reform Bill del 1866 fu respinto. Si presentò una seconda occasione nel 1870, ma la richiesta — questa volta di Jacob Bright — incontrò la strenua opposizione di Gladstone, opposizione che si rinnovò nel 1886<sup>2</sup>. Negli anni immediatamente successivi il movimento si mosse su altre linee: le femministe tennero conferenze, si occuparono di migliorare il sistema scolastico, cercarono l'appoggio dei partiti politici, costituirono federazioni e società<sup>3</sup>. Gli anni fra il 1907 e il 1913 furono i più intensi d'attività<sup>4</sup>, attività interrotta dallo scoppio della guerra, che però non impedì alle femministe di fondare il Women's Service Bureau per utilizzare il lavoro delle donne nei più svariati campi. Nel 1917 venne riaperto il dibattito parlamentare sul suffragio; questa volta le

<sup>1</sup> J. S. Mill espone le sue idee sull'argomento nel libro *The Subjection of Women* (1869), ma già in *The Representative Government* (1861) si era dichiarato a favore del suffragio per le donne. Anche nei *Lay Sermons* (1865) di T. H. Huxley si legge l'appoggio alla causa femminista.

<sup>2</sup> Gladstone scrisse che temeva che il voto avrebbe danneggiato le donne, «it would trespass their delicacy, their purity, their refinement, the elevation of their whole nature» (Riportato in V. Klein, op. cit., p. 267).

<sup>3</sup> Nel 1897 queste si riunirono tutte nella National Union; nel 1900 si formò la Central Society, che nel 1907 divenne la London Society for Women's Suffrage.

<sup>4</sup> Nel 1907 ci fu la prima dimostrazione di massa, la «Mud March»; nel 1910 la grande «Voters' Petition» e la fondazione della Men's League for Women's Suffrage; nel 1912 il sostegno finanziario del Labour Party (l'unico partito che rispettò le richieste dell'Election Fighting Fund); nel 1913 il pellegrinaggio.

donne, che avevano dato un valido aiuto in patria durante la guerra, ottennero la vittoria: il 6 febbraio 1918, a cinquantadue anni dall'inizio dell'attività organizzata del movimento, dopo aver raggiunto l'indipendenza economica e giuridica, esse ebbero il diritto al voto<sup>1</sup>.

Dobbiamo riconoscere con Joyce Evans<sup>2</sup> che stupisce come Gissing non faccia minimamente menzione dell'attività politica del movimento, nè delle donne famose che si batterono per esso e che certo ispirarono l'autore per le due protagoniste di *The Odd Women*<sup>3</sup>. Non manca, d'altra parte, un accenno preciso anche se brevissimo alla possibilità che un giorno le donne si dedichino alla carriera politica<sup>4</sup>; ma questo aspetto dell'emancipazione femminile esulava dal campo d'interesse di Gissing. Nè dobbiamo dimenticare che la richiesta dei diritti politici era solo una delle tante, anche se si tende ad identificare il movimento femminista con quello delle suffragette. Come scrive Viola Klein, « Feminist-claims can be summarised under four main headings: 1. Education; 2. Professional and industrial liberty; 3. Political status; and 4. Equal moral standards for men and women »<sup>5</sup>. Il secondo e il quarto di questi punti sono i temi che Gissing tratta più diffusamente nel romanzo e che noi ci apprestiamo ad esaminare.

#### *L'emancipazione nel lavoro.*

Il censimento della popolazione dell'Inghilterra e del Galles nel 1841 – fatto per la prima volta, nel caso delle donne, sulla base dell'occupazione svolta – mostra che la maggior parte delle donne delle classi umili lavoravano come domestiche, cucitrici, operaie di fabbrica, artigiane e contadine. Per le donne della piccola e media borghesia non rimaneva da scegliere che fra l'at-

<sup>1</sup> Per le notizie storiche sul movimento vedi R. Strachey, *Women's Suffrage and Women's Service*, London and National Society for Women's Service, 1927, pp. 20-24.

<sup>2</sup> J. Evans, « Some Notes on *The Odd Women* and the Woman's Movement », in *The Gissing Newsletter*, vol. II, no. 3, Sept. 1966, p. 2.

<sup>3</sup> L'insolito nome di Rhoda potrebbe essergli stato suggerito da quello di Rhoda Garrett, una femminista che si fece molto notare come ottima oratrice.

<sup>4</sup> G. Gissing, op. cit., p. 8.

<sup>5</sup> V. Klein, op. cit., p. 266.

tività di sarta e quella di istituttrice<sup>1</sup>. Ma verso la metà del secolo la forte pressione economica, l'aumento della disoccupazione, la crescita della popolazione in generale e di quella femminile in particolare<sup>2</sup>, fecero sì che la donna si trovasse nella necessità di lavorare e non più nell'alternativa di scegliere fra l'attività domestica e l'impiego fuori casa<sup>3</sup>. Che questi fossero aspetti del medesimo problema – cioè effetti della rivoluzione industriale – è dato per scontato, ma ciò che importa capire è la diversa portata del problema stesso ai vari livelli sociali.

The Industrial Revolution... transferred an increasing number of productive activities from the house to the factory ... compelled the women of the newly-formed proletariat to accept work as sweated labour ... At the same time it excluded the women of the middle class from the economic process and made their lives idle and futile<sup>4</sup>.

Il problema sociale della donna della 'working class' era perciò completamente differente da quella della donna borghese: la prima chiedeva protezione, la seconda reclamava l'uguaglianza.

Ma su un punto le loro richieste coincidevano: l'indipendenza economica; anche in questo caso c'è da fare, però, una differenziazione: mentre le donne della classe operaia e contadina avevano sempre lavorato in passato, quelle della 'middle class' cominciarono ora a svolgere un'attività fuori dalle mura domestiche. Anzi, possiamo affermare con G. M. Trevelyan che quest'ultime trassero esempio dalle prime:

<sup>1</sup> I. Pinchbeck, *Women Workers in the Industrial Revolution: 1750-1850*, London, Routledge, 1930, p. 315.

<sup>2</sup> Il censimento del 1841 mostra che su ogni mille persone, 489 erano uomini e 511 donne; nel 1901 la proporzione era di 484 uomini rispetto a 516 donne (B. L. Hutchins, *The Working Life of Women*, London, Fabian Tract, no. 157, 1911, p. 3). Viola Klein spiega questa sproporzione anche con l'emigrazione di molti uomini giovani in America e nelle colonie (op. cit., pp. 262-263).

<sup>3</sup> Eppure, che la questione fosse ancora dibattuta è chiaro da questo stralcio di un articolo apparso nel 1858 sull'*English Woman's Journal*: « With an increasing majority of above half a million of the one sex over the other, and many thousands of the single and widowed unemployed, it is still a disputed question whether women should work, either with head or hands, except in domestic life... Public opinion is as yet against the discussion, and prejudice is a strong fortress » (« The Disputed Question », in *The English Woman's Journal*, vol. I, no. 6, Aug. I, 1858, pp. 361-362).

<sup>4</sup> V. Klein, op. cit., p. 263.



... the women who went to work in the factories, though they lost some of the best things in life, gained independence... The factory hand acquired an economic position personal to herself, which in the course of time other women came to envy... This envy came to be felt also in higher circles. By the middle of the nineteenth century, members of the leisured class... were beginning to feel that the independent factory hand, earning her own bread, was setting an example that might be of value to the 'lady'<sup>1</sup>.

A questo punto conviene ribadire quanto abbiamo già detto, e cioè che le femministe non furono minimamente influenzate dalle condizioni disagiate delle donne che lavoravano nelle fabbriche e nelle miniere; esse non avevano nessun rapporto con le operaie, fossero queste « textile workers » o « chain makers » o « pithead women ». Praticamente ignoravano i mestieri al di fuori di quello tradizionale di sarta e d'istitutrice, e quelli più nuovi di segretaria e commessa – impieghi questi ultimi in cui speravano d'introdurre un sempre maggior numero di donne<sup>2</sup>.

Su questo punto torneremo più avanti; per ora vogliamo notare che il concetto moderno dell'indipendenza economica della donna borghese è più volte ribadito in *The Odd Women* e che per esso Gissing sembra essere stato influenzato dagli scritti di Clara Collett e dalle conversazioni con lei svolte<sup>3</sup>. Sebbene i due si incontrassero per la prima volta solo il 18 luglio 1893 (cioè dopo la pubblicazione di *The Odd Women*), Gissing aveva già sentito parlare della Collett nel marzo 1892 dalla sorella Ellen che gli

<sup>1</sup> G. M. Trevelyan, *Illustrated English Social History*, Harmondsworth, Pelican Books, 1966, vol. 4, p. 51.

<sup>2</sup> G. D. H. Cole-R. Postgate, *The Common People*, London, Methuen, 1966, p. 431.

<sup>3</sup> Nata nel 1860, Clara Collett fu la prima donna a laurearsi in Economia Politica all'Università di Londra e ad insegnare all'University College; fu inoltre direttrice del Bedford College, uno dei primi aperti alle donne. Il suo lavoro come sociologa iniziò nel 1866, quando collaborò con Charles Booth per il libro *Life and Labour of the People in London*, che consisteva di materiale descrittivo e di statistiche sulla vita quotidiana, le occupazioni e la religione della classe operaia di Londra. Il campo specifico di Clara Collett era il lavoro delle donne, argomento in cui era un'esperta e che trattò anche in altri scritti. Fu nominata ispettrice delle industrie dove lavoravano le donne, Labour Correspondent e membro del Ministero del Commercio, posizione, questa, che mantenne fino al 1932 (R. M. Adams, « George Gissing and Clara Collett », in *Nineteenth Century Fiction*, vol. XI, June 1956, pp. 73-74).

aveva segnalato la relazione – apparsa sul periodico femminile *The Queen* – di una conferenza sui suoi romanzi tenuta dalla Collett. J. Korg suggerisce che un discorso su « The Economic Position of Educated Working Women », letto da questa a un congresso della London Ethical Society nel febbraio 1890, avrebbe potuto ispirargli alcune sezioni di *The Odd Women*<sup>1</sup>. In esso la Collett dichiara che l'indipendenza economica delle donne è necessaria non solo alla loro felicità, ma anche a quella degli uomini, perché soltanto quando le donne non considereranno più il matrimonio un mero mezzo di sostentamento saranno possibili unioni felici<sup>2</sup>. Della stessa opinione sembra Everard Barfoot (il protagonista maschile del romanzo) quando riconosce la validità del lavoro di sua cugina Mary e di Rhoda:

« You are absorbed in your present work, that of strengthening women's minds and character; for the final issue of this you can't care much. But to me that is the practical interest. In my mind you are working for the happiness of men... The gain of women is also the gain of men »<sup>3</sup>.

Nel suo saggio la Collett dimostra anche, su basi statistiche, come il numero delle donne non sposate della media borghesia superasse quello dei celibi quasi del doppio e che, perciò, venendo a mancare il matrimonio come soluzione di ogni problema economico, esse dovessero avere la possibilità di scegliere fra un maggior numero d'impieghi. Questo problema della sproporzione fra il numero delle donne e quello degli uomini viene accennato anche in *The Odd Women* da Rhoda Nunn:

Do you know that there are half a million more women than men in this happy country of ours?... Something like that, they say. So many odd women—no making a pair with them »<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. Korg, *George Gissing: a Critical Biography*, Seattle, Univ. of Washington Press, 1963, p. 192. Questo discorso fu poi incluso nella raccolta di saggi della Collett *Educated Working Women*, London, King, 1902, pp. 1-26.

<sup>2</sup> « The economic independence of women is as necessary to men's happiness as to women's... The great temptation from which all women should most earnestly strive to be freed is that which presents itself to so many at one time or another—the temptation to accept marriage as a means of livelihood and an escape from poverty » (*idem*, p. 25).

<sup>3</sup> G. Gissing, op. cit., pp. 151-152.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 55.

Questo è ancora ribadito in un altro saggio della Collett, « Prospects of Marriage for Women », che Gissing avrebbe potuto conoscere al tempo della composizione del romanzo perchè risale allo stesso anno<sup>1</sup>. Sempre nello stesso saggio la Collett esprime la sua fiducia nell'opera che potranno compiere le donne non sposate nel campo del lavoro; questo stesso entusiasmo per il progresso della donna è condiviso da Rhoda che sente che la sua missione è preparare ad una professione le « odd women »:

« The pessimists call them useless, lost, futile lives. I, naturally,—being one of them myself—take another view. I look upon them as a great reserve. When one woman vanishes in matrimony, the reserve offers a substitute for the world's work. True, they are not all trained yet—far from it. I want to help in that—to train the reserve »<sup>2</sup>.

Occorre sottolineare come sia la Collett che Gissing facciano riferimento espressamente alle donne nubili, dando per scontato che la donna, una volta « vanished in matrimony », debba relegare la sua attività alle occupazioni domestiche. Questa posizione arretrata e borghese stupisce in due persone che si dichiaravano in aperta guerra contro i pregiudizi della società vittoriana, come quello, ad esempio, che nutrivano molti genitori verso l'istruzione scolastica delle loro figliole; essa era inutile perchè sprecata dopo il matrimonio che rappresentava ai loro occhi l'unico buon investimento<sup>3</sup>. La stessa indifferenza per l'istruzione delle figlie

<sup>1</sup> Scrive la Collett: « There is a probability that the sexes will be distributed unequally in different districts and also in different classes of society. Taking the census returns for 1881, and comparing England and Wales with London, we find that whereas in the former there were 105 females to 100 males, in the latter there were 112 females to 100 males » (« Prospects of Marriage for Women », in *Educated Working Women*, ed. cit., pp. 39-40).

<sup>2</sup> G. Gissing, *op. cit.*, p. 55. Confronta il passo sopracitato con questo della Collett: « As things are, if only we can secure good pay and decent conditions of life, the lot of all women may be immensely improved by this compact band of single women. It would be difficult to overrate the industrial effect of a number of well-instructed, healthy-minded, vigorous, permanent spinsters » (« Prospects of Marriage for Women », in *Educated Working Women*, ed. cit., pp. 39-40).

<sup>3</sup> « Are girls worth educating? Apparently not, as their parents do not think them worth paying for. The expectation that marriage will, in a few years, after a girl leaves school, solve all difficulties and provide for her is at the root of all confusion » (*idem*, p. 62).

ha il Dr. Madden che, avendo un'idea tradizionale della donna, non concepisce che possa guadagnarsi da vivere col proprio lavoro:

... it never occurred to Dr. Madden that his daughters would do well to study with a professional object... The thought of his girls having to work for money was so utterly repulsive to him that he could never seriously dwell upon it<sup>1</sup>.

Dai passi citati è facile vedere come Gissing si sia probabilmente servito dei due saggi della Collett scritti prima del 1893. Ma ciò che a noi interessa indicare non è tanto una derivazione diretta, quanto un influsso più generico ma non meno valido, che la Collett esercitò sul nostro autore, e non solo per la composizione di *The Odd Women* ma anche dei successivi romanzi. Molta dell'accuratezza della documentazione sul lavoro e sui salari della classe operaia derivano dagli scritti, dalle informazioni e dalle conversazioni avute con la Collett; una prova questa del metodo realistico usato da Gissing e della sua onestà d'artista<sup>2</sup>.

Un altro problema che Gissing affronta in *The Odd Women* e che si presentò fin dall'inizio alle donne che avevano intrapreso professioni o mestieri fino allora occupati dagli uomini, è quello della concorrenza. Due erano le accuse mosse contro l'introduzione della donna in nuove sfere di lavoro: che toglieva il posto ai suoi colleghi uomini e che, indirettamente, causava la riduzione dei salari. Le paghe delle donne, infatti, erano notevolmente più basse e ciò induceva i datori di lavoro a preferirle agli uomini. Ci fu, perciò, un grande aumento del numero delle donne impiegate nelle fabbriche, con conseguente inasprimento degli operai, che chiedevano aumenti di salari per sé (nel timore che venissero adeguati a quelli delle donne) anzichè esigere che queste ricevessero un equo compenso<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> G. Gissing, *op. cit.*, p. 6.

<sup>2</sup> Di questa opinione è anche R. M. Adams che scrive a questo proposito: « Gissing's novels incorporate the full scope of women's work and can be paralleled in the statistics of Miss Collett's studies. Both had viewed the working women from those in the sweated shops to those in the professions » (*op. cit.*, pp. 75-76). Gissing aveva raccolto materiale al British Museum per un libro che non venne mai pubblicato, *The Headmistress* (J. Evans, *op. cit.*, p. 1).

<sup>3</sup> Le seguenti cifre riportate dal Ministero del Commercio mostrano l'abisso esistente fra la paga settimanale delle operaie e quella dei loro colleghi



Lo stesso problema esisteva per le donne della 'middle class', come risulta dal tentativo di Miss Davies e Mrs. Garrett Anderson a persuadere – nel 1872 – il London County Council ad equiparare la paga delle ispettrici scolastiche a quella dei loro colleghi<sup>1</sup>.

In *The Odd Women* Gissing tratta l'argomento della competizione, al livello della piccola e media borghesia, in occasione di una conferenza tenuta da Mary Barfoot sul tema «Woman as an Invader». Ella coglie lo spunto da una lettera inviatale da un impiegato a cui era stato tolto il posto per darlo ad una donna, naturalmente ad una paga più bassa. Il mittente della lettera accusa Miss Barfoot d'incoraggiare le donne ad intraprendere una professione – quella impiegatizia – che dovrebbe rimanere monopolio degli uomini. Miss Barfoot così riassume, per le sue ascoltatrici, l'opinione del grosso pubblico maschile sull'argomento.

They will tell you that, in entering the commercial world, you not only unsex yourselves, but do a grievous wrong to the numberless men struggling hard for bare sustenance. You reduce salaries, you press into an already overcrowded field, you injure even your own sex by making it impossible for men to marry, who, if they earned enough, would be supporting a wife»<sup>2</sup>.

Due sono i punti essenziali del discorso: che le donne invadono il campo di lavoro degli uomini e che così facendo vengono a perdere la loro femminilità. Entrambi gli aspetti del problema vennero dibattuti sui giornali femminili negli anni precedenti alla composizione di *The Odd Women* ed è probabile che Gissing li avesse letti e ne fosse stato influenzato. In un articolo

negli anni fra il 1891 e il 1899:

Industry	Women s. d.	Men s. d.
Metal Mines . . . . .	5 10	16 6
China and Clay . . . . .	6 9	18 8
Coal Mines . . . . .	8 2	22 11
Tinplate . . . . .	10 4	33 5
Printing . . . . .	11 9	33 8 etc.

(H. Morten, *Questions for Women*, London, Black, 1899, p. 50).

<sup>1</sup> «The men started at rates from £. 80 to £. 100, and the women from £. 50 to £. 70. And at these rates there were few men and hundreds of women to accept the work» (R. Strachey, *The Cause*, ed. cit., p. 227).

<sup>2</sup> G. Gissing, op. cit., p. 198.

della *English Woman's Journal* del 1858 è riportata una polemica sorta fra quel periodico e la *Saturday Review*; quest'ultima aveva dichiarato che le donne non potevano capirne di politica e che l'unica attività che fossero in grado di svolgere era quella domestica. A queste accuse l'*English Woman's Journal* rispondeva:

... We ask but to throw down the barriers, so that women may be free to choose their own way of life—to earn their living indipendently, and to marry or not to marry<sup>1</sup>.

In *The Odd Women* è più volte attaccato il pregiudizio secondo il quale l'unica sfera d'attività della donna è la casa; Edmund Widdowson – difensore dell'ideale femminile come era inteso da Ruskin e da Patmore – è il tipico rappresentante dell'uomo medio vittoriano con la sua visione ristretta della posizione della donna nella società e nella storia:

«Woman's sphere is the home, Monica. Unfortunatelt girls are often obliged to go out and earn their living, but this is unnatural, a necessity which advanced civilization will altogether abolish... I sincerely believe that an educated woman had better become a domestic servant than try to imitate the life of a man»<sup>2</sup>.

Gli uomini che vedevano nelle donne delle rivali pericolose, s'appellavano al principio del 'decoro', che veniva così offeso da quelle che svolgevano attività spettanti per tradizione – e, quindi, di diritto – agli uomini. Ma solo «economic fear disguised as chivalry» – come la definisce R. Glynn Grylls<sup>3</sup> – si nascondeva dietro alla frase con cui gli uomini cercavano di richiamare la donna ai suoi doveri: «Keep to your proper world!»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «The Saturday Review and The English Woman's Journal» in *The English Woman's Journal*, vol. I, no. 3, May 1, 1858, p. 204.

<sup>2</sup> G. Gissing, op. cit., pp. 225–226.

<sup>3</sup> R. Glynn Grylls, «Emancipation of Women», in *Ideas and Beliefs of the Victorians*, ed. cit., p. 259.

<sup>4</sup> G. Gissing, op. cit., p. 200. È interessante leggere cosa ne pensasse un uomo che per l'emancipazione della donna si batté strenuamente, John Stuart Mill: «Women who have the cares of a family, and while they have the care of a family, have this outlet, and it generally suffices for them; but what of the greatly increasing number of women, who have had no opportunity of exercising the vocation which they are mocked by telling them is their proper one?» (*The Subjection of Women*, London, Dent, 1965, p. 314).

Se è dunque vero che le donne stavano gradatamente sostituendo gli uomini in molti mestieri e professioni, sia, cioè, al livello 'working class' che a quello 'middle class'<sup>1</sup>, non bisogna dimenticare che la causa di ciò era la sperequazione dei salari. È anche vero, però, che le donne stesse, all'inizio, si vergognavano di dover lavorare e che non s'aspettavano nè desideravano un lavoro impegnativo o di responsabilità. D'altra parte, essendo prive di una qualunque preparazione professionale, erano costrette ad accettare paghe più basse; ma è anche vero che questo sopruso da parte dei datori di lavoro era facilitato dall'inefficienza di associazioni sindacali femminili. Le Trade Unions delle donne erano assai meno organizzate di quelle maschili - nate molti anni prima - con la conseguenza che le donne non avevano la possibilità di salvaguardare i propri diritti<sup>2</sup>. H. Morten riporta quanto affermava il Labour Commission Report sull'argomento:

«The difficulty of effective female combination is one of the reasons why their wage rates are in most cases so extremely disproportionate to those of the men»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> La seguente tabella mostra l'aumento del numero delle donne in alcune industrie:

Occupation	Women to 100 men				
	Year:	1861	1871	1881	1891
China and Clay Factories . . . . .		46	55	62	63
Worsted Factories . . . . .		161	178	180	172
Boot and Shoe Factories . . . . .		18	13	20	23
Woollen Factories . . . . .		60	79	102	100
Cotton Factories . . . . .		131	149	163	156

(H. Morten, op. cit., p. 50).

La seguente tabella, che risulta dalle statistiche raccolte dal Ministero della Istruzione nel giugno 1898, indica la graduale sostituzione delle insegnanti agli uomini.

Year	Men	Women
1870	6,882	6,847
1880	16,202	25,224
1890	23,958	49,575
1897	26,935	71,240

(idem, p. 46).

<sup>2</sup> La donna che dette inizio alle Women's Trade Unions fu Emma Paterson; nel 1874 fondò la Women's Protective and Provident League che nel 1899 divenne la Women's Trade Union League (A. A. Bulley and M. Whitley, *Women's Work*, London, Methuen, 1894, pp. 67-68).

<sup>3</sup> H. Morten, op. cit., p. 51.

Si trova conferma di ciò anche in vari articoli dello *Women's Union Journal* che incoraggiavano le donne ad organizzarsi in Trade Unions - incoraggiamento tanto più necessario in quanto esse erano restie ad entrarvi, temendo il pericolo di lunghi scioperi<sup>1</sup>.

Nonostante il problema della sperequazione nei salari fosse comune sia alle operaie che alle donne della piccola e media borghesia, esse non agirono mai in collaborazione. Perciò, a maggior ragione si trovarono in contrasto su un punto che interessava esclusivamente le prime, cioè la riduzione dell'orario lavorativo nelle fabbriche e nei negozi. Nei vari Factory Acts fra il 1844 e il 1878 le donne erano definite «female persons over the age of 18» e rientravano nella categoria delle «young persons» per quanto riguardava il numero delle ore, le paghe, i pasti, ecc. L'opposizione a questa inclusione arbitraria partì da Henry Fawcett, un sostenitore del movimento femminista, sulla base che una limitazione delle ore di lavoro era un implicito riconoscimento della inferiorità delle donne; la decisione, egli affermava, «ought to be left to the good sense and increasing intelligence of the people themselves»<sup>2</sup>. L'intervento delle femministe si fece sentire nel 1874, quando esse sostennero e incoraggiarono Henry Fawcett a respingere il Ten Hours' Act del 1847, e nel 1876 con Emma Paterson<sup>3</sup>. Questa si mise a capo di una delegazione che si presentò alla Factory and Workshop Acts Consolidation Commission lamentando che la riduzione dell'orario lavorativo precludeva alle donne molte opportunità di impiego,

<sup>1</sup> Vedi in particolare i seguenti articoli: «Advantages of Combination among Women», «Lady Dilke on Trade Unionism for Women» e «Mrs. Jeune on Competition and Cooperation among Women», tutti pubblicati in *The Women's Union Journal*, vol. XV, no. 168, Jan. 15, 1890, rispettivamente a pagina 2, 3 e 6.

<sup>2</sup> B. L. Hutchins and A. Harrison, *A History of Factory Legislation*, London, King, 1926, p. 185.

<sup>3</sup> Può meravigliare questa opposizione della Paterson che aveva dato inizio alle Women's Trade Unions ed aveva fondato *The Women's Union Journal*. Sebbene promotrice di riforme sanitarie nelle fabbriche e di diminuzioni dell'orario di lavoro dei bambini, ella era contraria all'estensione della limitazione alle donne. Essendo una femminista ella trovò appoggio proprio nell'ambiente al di fuori delle Trade Unions (B. L. Hutchins and A. Harrison, op. cit., p. 187).



perchè i datori di lavoro preferivano prendere gli uomini che lavoravano ad orario completo. Ancora nel 1891 si riaprì la polemica sul lavoro femminile nei negozi e nelle lavanderie, e un decreto del Parlamento stabilì che il periodo di lavoro giornaliero non superasse le dodici ore, ma nel 1895 Mr. Asquith's Bill trovò una nuova opposizione da parte della Society for Promoting the Employment of Women — un'organizzazione femminista. La lotta continuò così per anni fra le Trade Unions — che sostenevano la politica del partito laburista e chiedevano l'intervento dello Stato — e i sostenitori del movimento femminista — che appoggiavano il partito liberale e perseguivano una politica individualistica<sup>1</sup>. I motivi della polemica possono essere così sintetizzati:

The truth of the matter was... that the feminists and the Trade Unionists were talking and thinking at cross purposes. The feminists were thinking of industry not as it was, but as it ought to have been in respect to woman<sup>2</sup>.

Secondo un'inchiesta svolta da Clara Collett, le occupazioni delle donne nella seconda metà del secolo XIX si potevano raggruppare in cinque categorie:

1. Home Duties only; 2. Family Service; 3. Institution Service; 4. Other Personal Service; 5. Industries... At the end of the 19th century the census shows that in England and Wales 32 per cent of women and girls of ten years and upwards were returned as occupied in other than home duties. Of the 32 per cent occupied 14 were engaged in family institution or other personal service, and 18 in industry<sup>3</sup>.

Era ancora, perciò, una minoranza quella che lavorava fuori dalle mura domestiche, ma è incoraggiante notare che essa non includeva soltanto le donne della classe operaia — che, come abbiamo già detto, avevano sempre lavorato in passato — ma anche le donne della piccola e media borghesia. Infatti, nella categoria del « family service » era compreso il lavoro delle istitutrici, che provenivano appunto da questa classe.

<sup>1</sup> M. A., *The Economic Foundations of the Women's Movement*, London, Fabian Tract, no. 175, 1914, p. 13.

<sup>2</sup> R. Strachey, *The Cause*, ed. cit., p. 238.

<sup>3</sup> C. Collett, *Women in Industry*, London, Women's Printing Society, 1911, p. 3.

In *The Odd Women* troviamo alcuni esempi delle possibilità d'impiego aperte alle « middle class girls », mentre appena accennate sono quelle che si offrivano alle donne della « working class »; di quest'ultime Gissing prende in considerazione solo il lavoro delle commesse. Poichè non richiedeva nessuna specializzazione, esso era perciò assai diffuso tra le donne delle classi più umili. Sebbene più leggero di quello svolto nelle fabbriche e nelle miniere, era molto faticoso e dannoso alla salute perchè costringeva a trascorrere lunghe ore in piedi dietro al banco. Nel 1886 ci fu un'inchiesta sul lavoro nei negozi, da cui risultò che in molti casi le ore settimanali lavorative erano 84 o 85, con effetti disastrosi sulla salute delle ragazze in particolare. Conseguenza immediata dell'inchiesta fu lo Shop Hours' Act (rinnovato poi nel 1892) che limitava a 74 le ore per i bambini, ma non modificava affatto l'orario delle donne. Ciò non stupisce, d'altra parte, poichè — come abbiamo già visto — c'erano state diverse proteste contro l'interferenza statale nella legislazione delle industrie<sup>1</sup>.

Una testimonianza del faticoso lavoro svolto dalle commesse ci è offerta in *The Odd Women* da Monica Madden, impiegata presso un negozio di tessuti. La sua conversazione con Rhoda Ninn può considerarsi un documento delle reali condizioni in cui lavoravano le commesse:

« There's twenty minutes for each meal », Monica explained; « but at dinner and tea one is very likely to be called into the shop before finishing. If you are long away you find the table cleared ».

« Charming arrangement! No sitting behind the counter, I suppose? »

« Oh, of course not. We suffer a great deal from that. Some of us get diseases. A girl has just gone to the hospital with varicose veins, and two or three others have the same thing in a less troublesome form. Sometimes on Saturday night, I loose all feeling in my feet; I have to stamp on the floor to be sure it's still under me ».

« Ah, that Saturday night! »

« Yes, it's bad enough now; but at Christmas! There was a week or more of Saturday nights—going to one o'clock in the morning. A girl by me was twice carried out fainting, one night after another... They told her she was too weak. After Christmas she was lucky enough to get a place as a lady's maid at twenty-five a year—at Scotscher's she had fifteen. But we heard she burst a blood-vessel, and now she's in the hospital at Brompton »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> B. L. Hutchins and A. Harrison, op. cit., pp. 221-222.

<sup>2</sup> G. Gissing, op. cit., pp. 51-52.

I punti che emergono da questa conversazione sono tre: troppo breve intervallo per i pasti, lavoro ad orario indeterminato e disagiate condizioni con effetti disastrosi sulla salute. Queste stesse lagnanze si trovano espresse nelle interviste raccolte da Thomas Sutherst, che nel 1884 pubblicò un interessante libretto, *Death and Disease behind the Counter*. Non stupirebbe, perciò, se Gissing si fosse servito di quelle testimonianze per le affermazioni di Monica Madden. Riportiamo stralci da tre interviste – fra le tante – che presentano maggiori punti di contatto con la situazione nel romanzo:

« Emily P., age 25, draper's assistant... I have been at Deptford and Old Kent Road. I begin at 8 A. M. and leave at 10 P. M., Saturdays 8 A. M. to 12 P. M. We have from 15 to 20 minutes allowed for each meal. We are very often called forward from our meals half consumed, and then the food is either cold or we get no more. When apprenticed to the drapery my health was good, but it is gradually failing, and the doctor says I am in a consumption ».

« Amy J. L., age 19, drapery... It is often half-past twelve and one on a Sunday morning before we get out of the shop ».

« E. M., age 23, draper's assistant... Went to business between fifteen and sixteen years of age... I have overflowing of blood to the head, which causes me to swoon after standing a long time. I scarcely know what it is to stand with ease for the violent pains in my feet and legs, and more often in my back »<sup>1</sup>.

Leggendo queste penose dichiarazioni non possiamo fare a meno di chiederci come potessero le femministe opporsi all'estensione alle donne dei vari Factory and Workshop Acts, che regolavano le condizioni sanitarie e l'orario di lavoro.

Apprendiamo, inoltre, da Monica che quasi tutte le commesse venivano come lei dalla campagna, e che, abituate alla vita all'aria aperta, trovavano particolarmente gravoso passare tante ore chiuse negli stabilimenti, dove, spesso, erano costrette a dormire. Queste dichiarazioni trovano conferma, come le altre, nel libro del Sutherst e altrove<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> T. Sutherst, *Death and Disease behind the Counter*, London, Kegan Paul, 1884, pp. 135-138.

<sup>2</sup> « The majority of female assistants... rush to town, fresh from the country » (*idem*, p. 19). « The chief points upon which complaints are centred are: 1. capricious deductions from wages; 2. unfair forms of agreement; 3. long hours; 4. insanitary conditions; 5. living in » (A. Bulley and M. Whitley, op. cit., p. 50).

In *The Odd Women* Gissing dedica molto più spazio alle professioni, vecchie e nuove, aperte alle ragazze della piccola e media borghesia.

Fino al 1858 non esistevano per quest'ultime altri impieghi che l'insegnamento privato e il cucito, e a condizioni deplorable<sup>1</sup>; essendo, inoltre, gli unici, l'offerta superava la domanda. Era chiaro che dovevano crearsi nuove possibilità di lavoro, e a questo scopo un gruppo di femministe, fra cui Barbara Leigh Smith, Adelaide Proctor e Jessie Boucherett fondarono il primo ufficio di collocamento che nel 1859 prese il nome di Society for Promoting the Employment of Women. Esso comprendeva anche un centro di preparazione professionale per segretarie, contabili e copiste di documenti legali<sup>2</sup>. Molti anni dopo – intorno al 1880 – ebbe inizio, accanto a questa iniziativa privata, l'insegnamento tecnico commerciale (per uomini e donne indistintamente), che cominciò ad essere impartito negli istituti per meccanici. Questi, sorti dapprima con l'intento di preparare professionalmente gli operai, finirono col diventare un altro ramo della istruzione pubblica nelle scuole secondarie, campo, questo, accessibile solo alla piccola e media borghesia. Scrive a questo proposito H. C. Barnard:

The mechanics' institutes were in some sense the forerunners of the technical colleges which began to develop in the latter part of the 19th century... They tended in many cases to fail their original aim because they provided not so much vocational training for working men as general educational and social facilities for members of the lower middle class<sup>3</sup>.

La Society for Promoting the Employment of Women sembra aver dato a Gissing l'idea per la scuola di Mary e Rhoda, che insegnavano dattilografia, stenografia e contabilità. Ecco come

<sup>1</sup> Per un'istitutrice la paga annua media era di L. 20 e per una sarta ½ d'all'ora (R. Strachey, *Women's Suffrage and Women's Service*, ed. cit., p. 3).

<sup>2</sup> La Society for Promoting the Employment of Women aveva sede nel Ladies' Institute, 19 Langham Place, un club fondato da un gruppo di femministe e comprendente, fra l'altro, una biblioteca e l'ufficio dell'*English Woman's Journal*.

<sup>3</sup> H. C. Barnard, *A Short History of English Education*, London, Univ. of London Press, 1947, p. 210. Dai « mechanics' institutes » ebbe origine il Politecnico; il più noto fu fondato da Quentin Hogg nel 1880.



Rhoda stessa spiega il lavoro che esse svolgono e il tirocinio da lei seguito per raggiungere quel posto:

« When my mother left me that little sum of money I took a bold step. I went to Bristol to learn everything I could that would help me out of school life... Shorthand, book-keeping, commercial correspondence... My first engagement here was as shorthand writer to the secretary of a company. But he soon wanted someone who could use a typewriter... I went to learn typewriting, and the lady who taught me asked me to stay with her as an assistant... She makes it her object to train young girls for work in offices, teaching them the things that I learnt in Bristol and typewriting as well »<sup>1</sup>.

Jessie Boucherett descrive nel saggio « The Industrial Movement »<sup>2</sup> le attività svolte dalle scuole private connesse alla Society; Gissing probabilmente si documentò sull'argomento leggendo questo ed altri scritti della Boucherett, che danno indicazioni dettagliate su altri mestieri e professioni aperti alle donne in quegli anni<sup>3</sup>.

Sembra che per le ragazze della « middle class » l'insegnamento e la medicina fossero le professioni più richieste<sup>4</sup>; in *The Odd Women* esse sono intenzionalmente trascurate, e di ciò spiega le ragioni Mary Barfoot, quando incoraggia le donne ad intraprendere la carriera di segretaria:

« Why don't I encourage girls to become governesses, hospital nurses, and so on?... An excellent governess, a perfect hospital nurse, do work which is inva-

<sup>1</sup> G. Gissing, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>2</sup> In *The Woman's Question in Europe*, ed. by T. Stanton, New York, Putnam's Sons, 1884.

<sup>3</sup> In un libretto, *Hints on Self-Help* (London, Routledge, 1863), la Boucherett dà perfino gli indirizzi di scuole per segretarie, le prime aperte in Inghilterra. Erano tenuti anche dei corsi di tipografia e di farmacia, professioni, anche queste, che Miss Barfoot incoraggiava le sue allieve ad intraprendere (G. Gissing, *op. cit.*, p. 80).

<sup>4</sup> « The professional occupations in which women were to be found in much greater numbers in 1901 than in 1881 were nursing and subordinate medical services... and teaching... Even though it was these predominantly female occupations which so enlarged the numbers of professional women there were definite signs of breaches in hitherto male professional strongholds; for example, in 1881 there were only 25 female physicians, surgeons and general practitioners (compared with 15,000 men), whereas in 1901 there were 212 (compared with 22,000 men). (D. C. Marsh, *The Changing Social Structure of England and Wales*, 1871-1961, London, Routledge and Kegan Paul, 1965, pp. 127-128).

luable; but for our cause of emancipation they are no good—nay, they are harmful. Men point to them and say, Imitate these, keep to your proper world. Our proper world is the world of intelligence, of honest effort, of moral strength »<sup>1</sup>.

Nel romanzo troviamo accanto a donne emancipate come Rhoda e Mary due esempi tipici della donna tradizionale: Alice e Virginia Madden, rispettivamente istitutrice e dama di compagnia. Sono queste due figure patetiche che Gissing ha saputo delineare con molta delicatezza ed amarezza, ma senza mai cadere in sentimentalismi. Come Rhoda e Mary sono battagliere, sicure di sé ed autosufficienti, così Alice e Virginia sono deboli, spaurite e prive di personalità. Ormai senza lavoro, esse si attaccano disperatamente agli ultimi simulacri di 'rispettabilità'; il piccolo, intoccabile capitale di famiglia; il vestito 'buono', la tazza di tè pomeridiana. Avendo fallito in quello che — per loro — è il primo scopo nella vita di una donna — trovare marito — esse sono ormai esseri inutili a se stesse e alla società, e rientrano in quella vasta categoria di « odd women » della piccola borghesia di cui così scrive Viola Klein:

... it was chiefly from the classes immediately above the « labouring poor »—those who had to maintain a position and to keep up appearances on insufficient funds—that the ranks of the old maids were recruited... The « distressed needlewomen » and governesses were a social as well a psychological problem<sup>2</sup>.

Alice e Virginia Madden si lamentano della difficoltà di trovare lavoro e dichiarano che « certificates, and even degrees, are asked for on every hand »<sup>3</sup>. Quanto fosse precaria la situazione delle istitutrici intorno alla metà del XIX secolo è testimoniato dal fatto che nel 1841 i Christian Socialists fondarono la Governesses' Benevolent Institution, il cui primo scopo era di fornire aiuti finanziari alle istitutrici cadute in miseria, o — come preferivano esprimersi — « to afford assistance privately and delicately to ladies in temporary distress »<sup>4</sup>; un'istituzione filantropica, insomma,

<sup>1</sup> G. Gissing, *op. cit.*, pp. 199-200.

<sup>2</sup> V. Klein, *op. cit.*, p. 265.

<sup>3</sup> G. Gissing, *op. cit.*, p. 21.

<sup>4</sup> R. Strachey, *The Cause*, ed. cit., pp. 59-60. I Christian Socialists si occuparono anche del grave problema delle sarte, le cui precarie condizioni erano

che cercava di prolungare gli ultimi anni di vita di un'occupazione destinata a cedere il posto all'insegnamento pubblico, più consono alle esigenze della società<sup>1</sup>. Ma il problema era che la maggior parte delle insegnanti non erano qualificate per questa professione, che, invece, era intrapresa da qualunque donna che avesse un minimo d'istruzione<sup>2</sup>. È di questa inadeguata preparazione professionale che si lamenta Mary Barfoot, che invoca il principio di parità con gli uomini affinché alle donne sia offerta una più vasta scelta:

«... girls are to be brought up to a calling in life, just as men are. It's because they have no such calling that, when need comes, they all offer themselves as teachers. They undertake one of the most difficult and arduous pursuits as if it were as simple as washing up dishes. We can't earn money in any other way, but we can teach children!»<sup>3</sup>.

Gissing evidentemente ignorava che esistevano già dei corsi di preparazione professionale per insegnanti; nel 1890 il Ministero dell'Istruzione aveva autorizzato l'istituzione di «training departments» presso le università. Ne furono subito aperti al King's College di Londra e all'Owen's College di Manchester; Cambridge ne ebbe uno nel 1891 ed Oxford l'anno successivo. Questi riguardavano la preparazione d'insegnanti di scuole elementari; corsi per insegnanti di scuole secondarie erano stati stabiliti già nel 1846, ed erano state delle femministe come Miss Beale, Miss Buss e Maria Grey ad occuparsi dell'istruzione di «training colleges for women teachers»<sup>4</sup>.

state argomento della letteratura dell'epoca - si pensi a *The Song of the Shirt* (1884) di T. Hood e ad *Alton Locke* (1850) di C. Kingsley.

<sup>1</sup> «There has been a movement from family service to institution service, as in the case of teachers, who are now, to a large extent, engaged in schools and very little in families» (C. Collett, *Women in Industry*, ed. cit., p. 9).

<sup>2</sup> «The Profession of the Teacher... is the only profession open to an educated woman of average ability... here is the one means of breadwinning to which access alone seems open—to which alone untrained capacity is equal or pride admits appeal» («The Profession of the Teacher», in *The English Woman's Journal*, vol. 1, no. 1, March 1, 1958, p. 1).

<sup>3</sup> G. Gissing, op. cit., p. 146.

<sup>4</sup> H. C. Barnard, op. cit., pp. 219-222.

Come abbiamo visto, c'era stata una graduale sostituzione delle donne agli uomini nel campo dell'insegnamento. Un motivo negativo di ciò deve ricercarsi nella sperequazione dei salari, ma un altro, positivo, si deve attribuire all'importanza che andava sempre più assumendo l'istruzione scolastica per le ragazze. La stretta interdipendenza fra salario e preparazione professionale fu compresa dai Christian Socialists, i quali giunsero alla conclusione che se le insegnanti fossero state in grado di lavorare meglio, sarebbero state pagate di più. Uno sforzo doveva dunque compiersi per migliorarne l'istruzione e a questo scopo si riunì un comitato di professori del King's College di Londra con l'intenzione di conferire diplomi alle insegnanti. Nel 1847 venne, perciò, iniziato, con l'aiuto di Charles Kingsley, un corso di conferenze dedicate alle donne, che ebbero grande successo e presto divennero una regolare istituzione. Nel 1848 nacque così il Queen's College e l'anno dopo il Bedford College, istituti d'istruzione superiore per sole donne, fondati rispettivamente da F. D. Maurice e da Mrs. Reid<sup>1</sup>.

Vale la pena notare come questi miglioramenti - poichè riguardavano le scuole secondarie e l'università - venissero a beneficio soltanto della borghesia; le ragazze della classe operaia, infatti, a stento frequentavano la scuola elementare, dato che erano costrette a cominciare a lavorare in giovanissima età. Era escluso, perciò, che fossero in grado di proseguire gli studi ad un livello superiore:

The education side of the Women's Movement is concerned mainly with the daughters of the middle and upper classes—i. e. with university and secondary education. In the elementary system of the country girls had benefited equally with boys<sup>2</sup>.

Fino alla seconda metà del secolo molte ragazze della media borghesia studiavano privatamente con istitutrici; ne incontriamo nella letteratura dell'epoca, come in *Jane Eyre* e in *Aurora Leigh*.

<sup>1</sup> R. Strachey, *The Cause*, ed. cit., pp. 60-62. Miss Beale e Miss Buss furono le prime ad interessarsi, nel 1858, dell'istruzione secondaria femminile; Emily Davies invece, si occupò dell'ammissione delle ragazze nelle università, cosa che divenne possibile nel 1869 (H. C. Barnard, op. cit., pp. 185-188).

<sup>2</sup> *Idem*, p. 182.



Successivamente cominciarono a frequentare le scuole pubbliche; ma l'istruzione continuò — ancora per molti anni — a costituire per la donna soltanto un requisito in più per fare un buon matrimonio, e non uno strumento per acquistare l'indipendenza economica<sup>1</sup>. Così la pensa anche il Dr. Madden, il padre di Alice, Virginia e Monica:

Partly at home, and partly in local schools, the young ladies had received instruction suitable to their breeding, and the elder ones were disposed to better their education by private study... But it never occurred to Dr. Madden that his daughters would do well to study with a professional object<sup>2</sup>.

È proprio per questo ristretto modo di concepire la funzione della donna nella società che le figlie del Dr. Madden faranno una triste fine.

Un'altra professione nuova per la donna colta era il giornalismo, che all'epoca in cui Gissing scriveva *The Odd Women* costituiva «the fashionable literary pursuit for women»<sup>3</sup>. Il primo periodico femminile, *The English Woman's Journal*, era stato fondato nel 1858 da Barbara Leigh Smith ed era diretto da Bessie Parkes; usciva mensilmente e dedicava numerosi articoli alle disagiate condizioni di due categorie di lavoratrici, le istitutrici e le sarte, incoraggiando le lettrici ad intraprendere nuove e più moderne professioni. Nel 1866 fu fondato *The English Woman's Review*<sup>4</sup>, nel 1870 *The Women's Suffrage Journal*<sup>5</sup>, e nel 1875 *The Women's Union Journal*<sup>6</sup>.

In *The Odd Women* si trova un cenno anche a questa professione; una delle allieve di Miss Barfoot lavora presso la reda-

<sup>1</sup> «Marriage has become a trade—man the purchaser, woman the vendor. Till women of the middle classes are educated as reasonable human beings, trained to take their part in active life, they will never truly be man's mate and companion» («Female Education in the Middle Class», in *The English Woman's Journal*, vol. 1, no. 4, June 1, 1858, pp. 218-223).

<sup>2</sup> G. Gissing, op. cit., p. 6.

<sup>3</sup> A. A. Bulley, and M. Whitley, op. cit., p. 6.

<sup>4</sup> Diretto da Jessie Boucherett.

<sup>5</sup> Diretto da Lydia Becker, un'altra strenua femminista.

<sup>6</sup> Fondato da Emma Paterson, dedicava molto spazio a resoconti di riunioni tenute dalle varie Trade Unions e riportava i bollettini degli scioperi da esse organizzati.

zione di un giornale per prepararsi a fondarne uno suo quando avrà imparato il mestiere, e alla fine del romanzo, infatti, Rhoda annuncia che sta per uscire il primo numero<sup>1</sup>.

Come abbiamo visto, molte delle professioni aperte alla donna della piccola e media borghesia sono rappresentate in *The Odd Women*; sono del tutto ignorate, invece, quelle che rientrano nella categoria del «social work» e che si svilupparono accanto al movimento femminista:

We find women in rising numbers entering all fields of social work: Prison reform, nursing and hospital administration, social investigations, and charitable organisations of all kinds. In fact, it might be maintained that Social Services and Women's Emancipation were twin sisters, born of the same reforming spirit and in the same circumstances of social change<sup>2</sup>.

Stupisce che Gissing, che aveva conosciuto donne come Clara Collett ed Edith Sichel — entrambe impegnate in attività di riforma sociale — abbia trascurato un campo così nuovo ed interessante per la donna vittoriana.

#### *L'emancipazione nel matrimonio*

Occorre subito precisare che forse non è esatto parlare di 'emancipazione nel matrimonio' nel caso di *The Odd Women*, perchè l'emancipazione che qui Gissing tratta è esclusivamente morale ma non economica. Egli dà infatti per scontato che la donna — una volta sposata — non svolga altra attività che quella domestica; «When one woman vanishes in matrimony, the reserve offers a substitute for the world's work», dice Rhoda quando parla delle donne sole come di una riserva pronta a sostituire quelle che si sposano e che perciò non sono più d'aiuto alla società. Alla possibilità contraria non si accenna non solo in questo romanzo, ma anche in *In the Year of Jubilee* (scritto l'anno successivo) si trova conferma di questo atteggiamento che evidentemente Gissing condivideva. Nancy, la protagonista, dopo aver per un attimo considerato la possibilità di cercare lavoro, si rende conto

<sup>1</sup> G. Gissing, op. cit., pp. 208 e 479.

<sup>2</sup> V. Klein, op. cit., pp. 265-266.

che ciò che realmente desidera è occupare il suo posto di moglie e di madre:

The word «home» grew very sweet to her ears. A man, she said to herself, may go forth and find his work, his pleasures, in the highways; but it is not a woman's place under the sheltering roof? What right had a mother to be searching abroad for tasks and duties? Task enough, duty obvious, in the tending of her child<sup>1</sup>.

A questo punto ci chiediamo se si possa parlare di emancipazione senza indipendenza economica; Gissing qui rispecchia la visione borghese della sua epoca secondo cui esisteva una netta distinzione fra la posizione sociale della donna nubile e quella della donna sposata. La donna della «middle class» aveva un compito ben preciso in seno alla famiglia, una volta che diveniva moglie e madre, e perfino prima del matrimonio il pensiero che il lavoro era solo una occupazione momentanea, le impediva di dedicarsi con interesse ed impegno<sup>2</sup>. La donna della classe operaia, invece, continuava il lavoro anche dopo il matrimonio, costretta dalla necessità economica che aumentava con l'accrescersi della famiglia; d'altra parte questa non era una novità del XIX secolo, dato che le donne avevano sempre aiutato i mariti nel lavoro agricolo e in quello artigianale<sup>3</sup>.

In *The Odd Women*, che ha per protagoniste donne della piccola e media borghesia, troviamo due esempi di questa situazione: Monica, che si sposa per poter condurre una vita agiata senza più preoccupazioni finanziarie, e Rhoda, che rinuncia al matrimonio perchè esso sarebbe d'ostacolo alla sua attività.

Emancipazione nel matrimonio significa dunque per Gissing solo parità intellettuale e morale fra moglie e marito. A questo

<sup>1</sup> G. Gissing, *In the Year of Jubilee*, London, Watergate Classics, 1947, p. 297.

<sup>2</sup> «I should be inclined to say that it is not marriage that is such a disturbing element in the woman's wages question so much as the expectation of or the desire for marrying» (C. Collett, «Prospects of Marriage for Women», in *Educated Working Women*, ed. cit., p. 41).

<sup>3</sup> «In Dr. Annie Abram's *Social England in the 15th Century* you will find ample evidence of the industrial employment of married women and others in many industries of a skilled nature» (C. Collett, *Women in Industry*, ed. cit., p. 13).

tema sono dedicati ben due terzi del romanzo; che questo fosse un problema che Gissing sentiva molto è dimostrato dal fatto che lo trattò in altri tre romanzi: *The Emancipated* (1890), *In the Year of Jubilee* (1894) e *The Whirlpool* (1897).

All'età di trentacinque anni, quando scrisse *The Odd Women*, Gissing aveva già sulle spalle due matrimoni falliti. Il primo, con Helen Harrison, una ex-prostituta ed alcolizzata, che aveva sposato con la speranza di salvare da quella vita degradante, era finito con la morte della moglie con la quale non viveva più da alcuni anni perchè gli aveva reso la vita impossibile; il secondo, con Edith Underwood, una «work-girl» ignorante e volgare, si concluse dopo pochi anni con la separazione che non venne mai legalizzata. Può meravigliare che un uomo della sensibilità e cultura di Gissing avesse potuto scegliere donne tanto diverse da lui per classe sociale e per educazione; ma il suo dramma in campo sentimentale consisteva, forse, nella mancanza di fiducia in se stesso. Convinto che una donna del suo livello culturale non avrebbe mai sposato uno come lui privo di sicurezza economica, egli cercò la sua compagna fra donne per le quali il matrimonio con uno scrittore, per quanto povero, rappresentava sempre un gradino più in alto nella scala sociale. Gissing stesso affermò ciò in una lettera del 6 settembre 1890, inviata all'amico Eduard Bertz<sup>1</sup>, e questo atteggiamento sembra essere ribadito — secondo J. Korg<sup>2</sup> — in un passo di una novella di Gissing, il cui protagonista spiega i motivi per cui è deciso a sposare la cameriera della sua pensione:

«... I stand in awe of refined women... Perhaps I have come to regard myself as doomed to live on a lower level. I find it impossible to imagine myself offering marriage—making love—to a girl such as those I meet in big houses»<sup>3</sup>.

Sarebbe complesso individuare — in questa sede — i reali motivi psicologici alla base delle due infelici scelte di Gissing. Se ne possono dare varie interpretazioni, ma una parola conclusiva

<sup>1</sup> G. Gissing, *The Letters of George Gissing to Eduard Bertz, 1887-1903*, ed. by A. C. Young, New Brunswick, N. J., Rutgers Univ. Press, 1961.

<sup>2</sup> J. Korg, op. cit., p. 152.

<sup>3</sup> G. Gissing, «A Lodger in Maze Pond», in *The House of Cobwebs*, London, Constable, 1926, pp. 257-260.



sarebbe possibile solo dopo un attento studio delle sue opere e dell'espistolario. Si potrebbe spiegare il suo atteggiamento paternalistico nei confronti di donne ignoranti e volgari, come effetto di un complesso di superiorità verso esseri inferiori, sui quali avrebbe potuto esercitare dominio ed autorità come marito e dai quali poteva esigere eterna riconoscenza in cambio del loro riscatto.

Questa tesi trova conferma in un passo di *In the Year of Jubilee*, dove il protagonista, Lionel, spiega perchè si senta costretto a sposare Nancy, una ragazza di rango e di educazione inferiore, che presenta alcuni tratti in comune con Edith Underwood:

Later, when he saw Nancy again, he experienced a revival of that humaner mood which accompanied his pledge to marry her, the mood of regret, but also of tenderness, of compassion. A tenderness that did not go very deep, a half-slighting compassion... Was he not essentially good-natured? Would he not, at any ordinary season, go out of his way to do a kindness? Did not his soul revolt against any form of injustice? <sup>1</sup>.

Oppure, essendo consapevole della sofferenza e della vergogna che avrebbe provato accanto a donne simili, Gissing scelse il matrimonio come atto di automortificazione, come una forma di masochismo.

Secondo il suo amico e biografo Morley Roberts <sup>2</sup>, Gissing evitò seri legami sentimentali perchè temeva di dover confessare alla donna che amava la sua colpa giovanile <sup>3</sup>, così come evitava la società per la stessa ragione.

Una quarta interpretazione – e forse la più valida – può essere offerta dalle dichiarazioni di Gissing in una lettera a Mrs. Harrison (scritta due mesi dopo il secondo matrimonio), in cui affermava d'aver scelto una donna della « artisan class » perchè i suoi guadagni non sarebbero mai stati più alti di quelli di un artigiano e che intendeva, perciò, troncargli ogni rapporto con le classi agiate.

<sup>1</sup> G. Gissing, *In the Year of Jubilee*, ed. cit., p. 148.

<sup>2</sup> Autore di una biografia romanzata di Gissing, *The Private Papers of Henry Maitland*, London, Eveleigh, Nash and Grayson, 1923.

<sup>3</sup> Aveva commesso un furto all'Owen's College, nella stanza dei suoi compagni, per dare danaro ad Helen Harrison (la prostituta che poi sposò) ed aiutarla così ad abbandonare la miserabile esistenza che conduceva.

Il suo matrimonio sarebbe stato, dunque, uno sciocco atto di rinuncia ispirato da un senso di autocommiserazione <sup>1</sup>. Gissing, infatti, provò sempre un complesso d'inferiorità misto ad un senso d'invidia per le persone raffinate e colte, sentimenti, questi, che lo portarono ad ostentare un orgoglioso distacco verso quelle classi privilegiate cui avrebbe desiderato appartenere. Questo atteggiamento trova la sua controparte nel disgusto, a malapena simulato, per le masse cui sentiva di appartenere, suo malgrado, per le ristrettezze economiche in cui visse buona parte della sua vita.

A conclusione di questo discorso sulle vicende matrimoniali di Gissing, dobbiamo aggiungere che solo l'unione con Gabrielle Fleury – una francese colta e raffinata che aveva tradotto *New Grub Street* nella sua lingua – si rivelò felice, anche se durò soltanto cinque anni, gli ultimi della sua vita.

In *The Odd Women* Gissing pone sulle labbra di Everard Barfoot le parole più amare sul matrimonio e sulle donne:

« The mass of women I see about me are so contemptible that, in my haste, I use unjust language. Put yourself in man's place. Say that there are a million or so of us very intelligent and highly educated. Well, the women of corresponding mind number perhaps a few thousands. The vast majority of men must make a marriage that is doomed to be a dismissal failure. We fall in love, it is true; but do we really deceive ourselves about the future? A very young man may; why, we know of very young men who are so frantic as to marry girls of the working class—mere lumps of human flesh. But most of us know that our marriage is a *pis aller* » <sup>2</sup>.

Ciò che Gissing auspicava era – in fondo – ciò che già John Stuart Mill aveva espresso nel 1869 nel suo trattato *The Subjection of Women*: non solo parità di diritti politici, ma uguale sviluppo dell'intelletto e dello spirito <sup>3</sup>.

La posizione tradizionale nei confronti della donna è tenuta nel romanzo da Edmund Widdowson che si dichiara un seguace

<sup>1</sup> J. Korg, op. cit., p. 153.

<sup>2</sup> G. Gissing, *The Odd Women*, ed. cit., p. 152.

<sup>3</sup> « The moral regeneration of mankind will only commence when the most fundamental of the social relations is placed under the rule of equal justice, and when human beings learn to cultivate their strongest sympathy with an equal in rights and in cultivation » (J. S. Mill, op. cit., p. 311).

di John Ruskin, fino al punto di affermare che « every word he says about women is good and precious »<sup>1</sup>. Egli è convinto che badare alla casa e al marito non debba soltanto essere dovere della donna, ma anche sua suprema ed unica aspirazione; le sue teorie, però, vengono sconvolte dal contatto con la realtà del suo matrimonio con Monica. Questa, una ragazza dalle ambizioni tradizionali delle donne della sua classe e della sua epoca, si è sposata per convenienza e non per amore con un uomo molto più anziano di lei. Il matrimonio con Widdowson – geloso e rigido fuori misura – risveglia in lei quelle aspirazioni all'indipendenza che Rhoda e Mary le hanno, per così dire, contagiato. Widdowson sente che deve difendere la moglie dal loro influsso, dalle loro idee pericolosamente avanzate; il suo compito, come quello di ogni buon marito, è di guidarla:

He himself represented the guardian male, the wife proprietor, who, from the dawn of civilization, has taken abundant care that woman shall not outgrow her nonage<sup>2</sup>.

Queste parole sembrano ben descrivere uno di quegli oppositori della causa femminista, per la quale le donne stavano combattendo la loro battaglia. Non ci riferiamo ora al movimento per i diritti politici, ma quello per i diritti giuridici delle donne sposate nei confronti della proprietà privata e dei figli.

Per quest'ultimo aspetto del problema si era battuta Caroline Norton che, dopo la separazione dal marito, si trovò contro la legge che le proibiva di vedere i figli. Condusse perciò una propaganda che portò al passaggio dell'Infants' Custody Act nel 1839<sup>3</sup>.

Del diritto sulla proprietà si occupò Barbara Leigh Smith, che nel 1856 formò un comitato femminile con lo scopo di rac-

<sup>1</sup> G. Gissing, *The Odd Women*, p. 226. Altri riferimenti a Ruskin si trovano alle pagg. 144 e 200.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 290.

<sup>3</sup> Questo stabiliva che le donne separate dal marito, contro le quali non fosse provata l'accusa di adulterio, avevano la custodia dei figli al di sotto dei sette anni e il diritto di vedere i figli maggiori in occasioni stabilite. Nel 1877 e nel 1925 furono apportati degli emendamenti a questa legge (R. Strachey, *The Cause*, ed. cit., p. 39).

cogliere firme per una petizione a favore del Married Women's Property Act. Il movimento non ottenne i risultati sperati, ma nel 1870 e poi nel 1882 assicurò degli emendamenti al Marriage and Divorce Act del 1857, grazie ai quali le donne divorziate avevano il diritto di mantenere le proprietà e i guadagni acquisiti prima e dopo il matrimonio<sup>1</sup>.

In *The Odd Women* non s'incontra nessun accenno all'aspetto giuridico del matrimonio, ma è chiara la posizione di Gissing quando scrive di Widdowson che « never had it occurred to him that a wife remains an individual, with rights and obligations independent of her wifely condition »<sup>2</sup>; posizione in netto contrasto con quella tradizionale secondo cui la donna esisteva solo come moglie, madre o figlia di qualche uomo.

La sfiducia verso il matrimonio non impedì a Gissing di auspicare un'epoca in cui uomini e donne sarebbero stati così evoluti e civilizzati da poter indifferentemente scegliere fra il matrimonio e la libera unione, superando pregiudizi e convenzioni:

« Seriously, I believe if a few men and women in prominent position would contract marriages of the free kind, without priest or lawyer, openly and defiantly, they would do more benefit to their kind than in any other possible way »<sup>3</sup>.

Di questa opinione è anche Everard Barfoot che aspira alla libera unione con Rhoda Nunn, una donna intelligente ed emancipata. Entrambi contrari al matrimonio come istituzione e troppo amanti della propria libertà per sacrificarla ad una casa e a dei figli, per un attimo pensano seriamente di vivere insieme. Ma Rhoda purtroppo si rivela una figlia del suo tempo, ancora schiava della gelosia e delle convenzioni, e chiede ad Everard la più grande prova di amore – di sposarla. « Like many other women », commenta Everard, « she mistrusted her love without the sanction

<sup>1</sup> Secondo il Marriage and Divorce Act del 1857, un uomo poteva ottenere il divorzio dalla moglie accusata d'adulterio, ma la donna non usufruiva dello stesso diritto nel caso contrario, a meno che non esistessero altri motivi gravi (crudeltà, abbandono del tetto coniugale, etc.) (*idem*, p. 76).

<sup>2</sup> G. Gissing, *The Odd Women*, ed. cit., p. 225.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 412. In *The Year of Jubilee* presenta una situazione ancora più avanzata: i due protagonisti si sposano ma vivono in case separate, anche se si amano e vanno in perfetto accordo.



of society»<sup>1</sup>. Fortunatamente – o sfortunatamente per i lettori vittoriani che amavano il lieto fine – Rhoda stessa si rende conto che il matrimonio sarebbe per lei il compromesso più grave, l'implicita ritrattazione dei suoi principi e la rinuncia a ciò cui più tiene: la lotta per l'emancipazione della donna:

Love of husband—perhaps of child. There must be more than that. Rhoda did not deceive herself as to the requirements of her nature. Practical activity in some intellectual undertaking, a share—nay, leadership—in some 'movement'; contact with the revolutionary life of her time—the impulse of her heart once satisfied, these things would again claim her<sup>2</sup>.

Rhoda rinuncia così non solo al matrimonio ma anche all'amore di Everard; ella crede che la lotta per l'emancipazione debba avere i suoi asceti. J. Korg scrive che Rhoda ha fallito perchè il vero motivo per cui è femminista, l'orgoglio, le impedisce di accettare i compromessi necessari nella vita pratica. Ma non crediamo, in verità, che Rhoda abbia fallito; anzi la sua rinuncia vuole essere la controparte all'immatura ed infelice scelta di Monica, il cui matrimonio è – e qui siamo d'accordo con Korg – un chiaro esempio della «inadequacy of traditional marriage customs in a period of social transition», come il caso di Rhoda mostra «how impossible the new plan is in a society governed by the old suppositions»<sup>3</sup>. Ma non per questo la conclusione del romanzo è triste; anzi, a nostro avviso, esso termina con una nota di speranza per le donne del futuro. Non per nulla Monica muore mettendo al mondo una bambina che darà significato alla vita scialba di Alice e Virginia, fin'allora vissute nell'apatia e nell'inattività. La conversazione fra Alice e Rhoda con cui si chiude il romanzo sembra piena di fiducia nell'avvenire:

«... as soon as baby can walk we are going to think very seriously about the school. You remember?»

«The school? You will really make the attempt?»

«It will be good for us both. Why, look», she added laughingly, «here is one pupil growing for us!»

«Make a brave woman of her», said Rhoda kindly<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> G. Gissing, *The Odd Women*, ed. cit., p. 39.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 393.

<sup>3</sup> J. Korg, op. cit., pp. 188-189.

<sup>4</sup> G. Gissing, *The Odd Women*, ed. cit., p. 478.

Abbiamo visto come sotto certi aspetti Gissing mantenga posizioni conservatrici e addirittura reazionarie in *The Odd Women*; ma ciò che affascina è lo spirito che anima il romanzo, l'entusiasmo che Rhoda e Mary mettono nel lavoro, la loro fede nel progresso del movimento. Così si esprime Mary a proposito delle difficoltà della loro lotta:

«I am a troublesome, aggressive, revolutionary person. I want to do away with that common confusion of the words womanly and womanish, and I see very clearly that this can only be effected by an armed movement, an invasion by woman of the spheres which men have always forbidden us to enter... We live in a time of warfare, of revolt... Most likely we shall have a revolution in the social order greater than any that yet seems possible»<sup>1</sup>.

In questo Gissing fu buon profeta.

MARIA TERESA CHIALANT

<sup>1</sup> *Idem*, pp. 199-201.

GN<sup>1</sup> IN ITALIANO: REGOLE A STRUTTURA DI FRASE<sup>2</sup>

Questo articolo, inserendosi nella ormai vasta produzione di descrizioni parziali di varie lingue basate sui principi della grammatica trasformazionale (GT), è un tentativo di presentazione e spiegazione di quelle regole a struttura di frase della parte basica del componente sintattico di una grammatica generativa dell'italiano, relative all'espansione del GN.

Sebbene si prenda qui in esame un tema grammaticale già ampiamente discusso per altre lingue, sono proposte nuove soluzioni; soluzioni che, sebbene ancora al livello di tentativo, non fanno che confermare quanto implicito nella teoria della GT, e cioè che dello stesso problema possono esistere varie soluzioni, tutte valide e accettabili dal punto di vista formale. La scelta di una soluzione rispetto alle altre possibili è legata unicamente a criteri di semplicità, economia, eleganza, e «...non dipende più dalla «verità» od «errore» delle soluzioni in sé... «Verità» ed «errore» sono giudizi che riguardano, in ultima analisi, le premesse e le finalità della teoria, e non le procedure, le singole soluzioni, i dettagli etc., che si sottintendono formalmente derivati da quelle»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Gruppo nominale. Si fa qui uso delle abbreviazioni italiane proposte da G. Lepschy in «Trasformazioni e semantica» in, *Lingua e stile*, 1 (1966), p. 26.

<sup>2</sup> Cfr. N. Chomsky, «Three Models For the Description of Language», *IRE Transactions on Information Theory*, Vol. IT2, Number 3 (1956), pp. 113-124 (ristampato in R. D. Luce, R. R. Bush and E. Galanter, eds., *Readings in Mathematical Psychology*, New York Wiley, 1956, vol. 2, pp. 105-124). N. Chomsky, «On the Notion 'Rule of Grammar'» in, *Proceedings in the Twelfth Symposium in Applied Mathematics*, ed. by R. Jakobson, Providence Rhode Island, American Mathematical Society, 1961 (ristampato in J. A. Fodor and J. J. Katz, eds., *The Structure of Language*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, pp. 119-136).

<sup>3</sup> M. Alinei, «Appunti per un'analisi strutturale di alcuni tipi sintattici italiani» in, *Lingua e stile*, 3 (1966), p. 282.



Si fa qui uso dell'apparato formale della GT, come per esempio grafici ramificati con etichette che, pur non essendo indispensabili alla comprensione di quanto esposto, possono essere d'aiuto, e non si rinuncia a tentativi di formalizzazione di alcune delle regole trasformazionali, pur essendo perfettamente consapevoli del fatto che solo nell'ambito di una descrizione completa dell'italiano tali regole acquisteranno un valore concreto.

Consideriamo le seguenti regole di riscrittura:

- I GN  $\rightarrow$  (Det) + Nc + (P)  
 II Det  $\rightarrow$   $\left\{ \begin{array}{l} \text{Quant} + (\text{GPr}) + (\text{Ord}) \\ \text{Ord} \end{array} \right.$   
 III Nc  $\rightarrow$  N + (P)<sup>1</sup>

Il Det nella regola I è presentato come facoltativo. Nella regola di riscrittura «tradizionale»<sup>2</sup>, di questo costituente viene dato come obbligatorio un solo elemento: l'articolo. L'articolo però, non deve necessariamente essere presente come elemento a sé stante nella struttura profonda; una formulazione più semplice delle regole riguardanti il GN può essere raggiunta se lo si considera, nella struttura profonda, solo come un tratto distintivo di natura sintattica<sup>3</sup> - determinatività - di N.

L'attribuzione della determinatività a N è del tutto naturale se consideriamo questo tratto distintivo una caratteristica dell'intero GN anziché dell'articolo. Questa alternativa è stata dimostrata possibile da Postal<sup>4</sup>, per cui noi ci limitiamo qui a dare solo alcuni esempi di contesti diagnostici per l'italiano.

<sup>1</sup> Det = determinante ('determiner'); Nc = nucleo; P = frase o periodo ('sentence'); Quant = quantificatore ('quantifier'); GPr = gruppo preposizionale ('prepositional phrase'); Ord = ordinale ('ordinal'); N = parte nominale ('nomina').

<sup>2</sup> Si fa riferimento a quanto già pubblicato in termini di GT per varie lingue, e anche a lavori non ancora pubblicati di descrizione dell'italiano.

<sup>3</sup> Cfr. N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge Mass., M.I.T. Press, 1965, p. 82.

<sup>4</sup> P. M. Postal, «On so-called Pronouns in English» in, *Monograph Series in Language and Linguistics*, no. 19, ed. by F. P. Dinneen, Washington, Georgetown U.P., 1966, p. 179 e segg.

Possiamo trovare soltanto GN determinati nei seguenti contesti:

a) prima di un gruppo preposizionale possessivo,

- (1) (i) la casa è di Giovanni  
 (ii) Fido è di Giovanni  
 (iii) quella macchina è di Giovanni

b) dopo un superlativo,

- (2) (i) il più alto dei ragazzi  
 (ii) la più bella delle case

c) dopo un quantificatore,

- (3) (i) alcuni dei ragazzi  
 (ii) tutti gli alberi.

Nel simbolo categorico N potrà essere inserita un'entità lessicale che appartenga a una delle seguenti classi: nome, pronome personale, pronome indefinito. Ogni entità lessicale appartenente a una di queste classi dovrebbe essere così presentata nel lessico<sup>1</sup>:

ragazzo	io	nessuno
$\left[ \begin{array}{c} + N \\ - \text{Pro} \\ - \end{array} \right]$	$\left[ \begin{array}{c} - N \\ + \text{Pro} \\ + \text{Def} \\ - \end{array} \right]$	$\left[ \begin{array}{c} - N \\ + \text{Pro} \\ - \text{Def} \\ - \end{array} \right]$

In altre parole solo i pronomi hanno come tratto distintivo inerente la definitività; i nomi sono non specificati per quanto riguarda questo tratto distintivo e possono pertanto essere inseriti nel simbolo complesso di una stringa pre-terminale qualunque sia in esso il segno (positivo o negativo) della definitività<sup>2</sup>.

L'articolo, presente nella struttura profonda come un tratto distintivo, sarà inserito segmentalmente per mezzo di una trasformazione a un certo stadio della derivazione di una P, relativamente vicino alla superficie. La regola trasformazionale per l'inserzione dell'articolo può essere formalizzata nel seguente modo:

<sup>1</sup> Cfr. N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, cit., p. 84.

<sup>2</sup> *Ibidem*, per le norme riguardanti l'inserzione lessicale.

(4) T—IArt				
X	(Ord)	N	Y	
		[—Pro]		
I	∅	2	3	4 ⇒
I	Art	2	3	4

Consideriamo ora i seguenti GN per ricavarne la motivazione per la regola di riscrittura del Det:

- (5) (i) il libro  
 (ii) un libro  
 (iii) ambedue i libri  
 (iv) molti libri  
 (v) i primi libri.

Il GN (5i) è un esempio di nome preceduto dall'articolo determinativo, (5ii) un esempio di nome preceduto dall'articolo indeterminativo, (5iii) un esempio di nome preceduto da un Quant e l'articolo determinativo, (5iv) un esempio di nome preceduto da un Quant e l'articolo indeterminativo (con realizzazione ∅), (5v) un esempio di nome preceduto dall'articolo determinativo e da un Ord.<sup>1</sup>

Si possono anche avere GN come:

- (6) (i) i molti libri  
 (ii) i troppi libri.

In (6i) e (6ii) *molti e troppi* occupano la stessa posizione dell'ordinale *primi* in (5v), ma ciò non vuol dire, però, che possono essere raggruppati in un'unica classe. In realtà essi hanno un comportamento sintattico diverso; per esempio i primi due, ma non l'ultimo, possono essere inseriti in una frase in cui seguano il verbo *essere*:

- (7) (i) i libri sono troppi  
 (ii) i libri sono molti  
 (iii)\* i libri sono primi.

Inoltre esempi come (7i) e (7ii) ci forniscono la motivazione per

<sup>1</sup> L'uso della terminologia tradizionale è stato qui scelto per brevità di esposizione.

considerare *molti e troppi* in (6i) e (6ii) non come Quant, ma come aggettivi la cui posizione è risultato di una trasformazione d'ordine<sup>1</sup>.

Consideriamo ora GN come:

- (8) (i) molti dei libri  
 (ii) uno dei libri.

Sono ambedue risultato di una cancellazione ('deletion').

A prima vista (8i) e (8ii) potrebbero sembrare esempi di GN la cui struttura è costituita da un Quant e l'articolo determinativo, e in cui è avvenuta un'inserzione automatica – non a livello della struttura profonda, quindi – della preposizione *di*; ma c'è più di una prova dell'inadeguatezza di questa ipotesi. L'analisi precedentemente proposta implica che *libri* è, sia in (8i) che (8ii), il Nc del GN, e che perciò è *libri* a determinare in ambedue i casi la concordanza con il verbo nella P. Che questa affermazione non sia esatta è chiaramente dimostrato dalle seguenti frasi:

- (9) (i) molti dei libri sono qui  
 (ii) uno dei libri è qui.

In (9ii) la forma del verbo *essere* è quella della terza persona singolare e ciò dimostra che la concordanza non è avvenuta con *libri* che è plurale. Si può quindi affermare che *libri* in questo caso non è il Nc del GN.

La inesattezza della prima ipotesi è inoltre dimostrata dalle strutture in cui si trovano GN indicanti misure (GN<sub>m</sub>), che hanno un comportamento sintattico assai simile a quello dei Quant. Esaminiamo i seguenti GN:

- (10) (i) due chili di patate  
 (ii) due chili delle patate.

(10i) e (10ii) sono in contrasto, hanno cioè significato diverso, e sono pertanto da ricondurre a due diverse strutture profonde<sup>2</sup>.

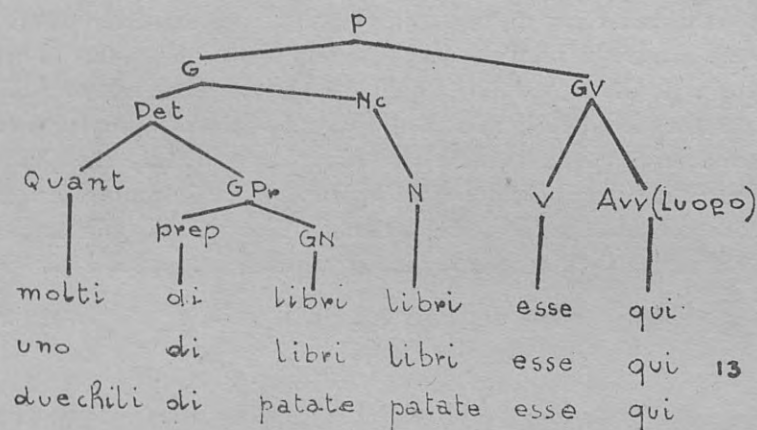
<sup>1</sup> (7i) e (7ii) rappresentano dunque le stringhe sottostanti (o profonde) di (6i) e (6ii) rispettivamente.

<sup>2</sup> Per le relazioni tra struttura profonda e interpretazione semantica cfr. J. J. Katz e P. M. Postal, *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions*, Cam-



(10i) è parallelo a (5iv); ambedue i GN consistono di un Quant - che nell'esempio (10i) è un GN<sub>m</sub> - seguito dall'articolo indeterminativo e da un nome. La preposizione *di* in (10i) non ha un particolare valore semantico, si può quindi considerare automaticamente inserita per mezzo di una regola trasformazionale ogni volta che il contesto lo richiede, e cioè quando il Quant è un GN<sub>m</sub>. (10ii) è parallelo a (8i) e (8ii), e per tali GN proponiamo la struttura profonda illustrata dal seguente indicatore di frase (IF):

(11)



La presenza del GPr nella struttura profonda è determinata dal fatto che la preposizione in questo caso ha un valore semantico - partitivo - ed è perciò necessario che sia presente perché il componente semantico possa poi interpretarla.

La possibilità di avere il GPr nella regola di riscrittura del Det, e quindi da esso direttamente dominato nell'IF (11), è stata preferita alle altre perché la presenza del GPr nel GN è strettamente connessa a quella di un Quant.

In questi GPr il simbolo complesso costituito da N e i suoi tratti distintivi, dovrà avere i tratti [+ Plurale] e [+ Def]. Le

bridge Mass., M.I.T. Press, 1964; N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Grammar*, cit., pp. 136, 143, 162.

<sup>1</sup> L'IF è qui presentato in forma semplificata; inoltre sono deliberatamente incluse nella stringa sottostante forme al plurale, essendo quello dell'inserzione del morfema del plurale un problema ancora irrisolto.

entità lessicali che verranno inserite in questa posizione possono essere uguali o diverse da quelle inserite nel Nc principale<sup>1</sup>.

Perché le entità lessicali inserite nelle due posizioni possano considerarsi uguali, non solo devono essere fonologicamente uguali, ma devono anche avere lo stesso riferimento ('referent'), sebbene sia evidente dal fatto che questa struttura implica un significato partitivo, che il campo semantico della parola inserita nell'N del GPr è più ampio di quello della parola inserita nel Nc principale.

La stringa risultante dalla struttura profonda proposta non appare mai inalterata quale struttura superficiale, subisce cioè una serie di trasformazioni. Quando le entità lessicali inserite nel GPr e nel Nc principale sono uguali, il Nc principale viene cancellato; ciò avviene solamente dopo che la regola per la concordanza tra soggetto e verbo è stata applicata. Il seguente è un tentativo di formalizzazione della regola di cancellazione del Nc:

(12) T—CNc

X	$\left[ \begin{array}{c} \text{[Nc]} \\ \text{[GPr]} \end{array} \right]_{\text{Det}}$	Nc	Y <sup>2</sup>
1	2	3	4 →
1	2	0	4 se 2=3.

Esaminiamo i vari stadi di trasformazione di due P dalla struttura profonda a quella superficiale:

(13) stringa profonda

molti di libri libri esse qui  
uno di libri libro esse qui;

l'applicazione della regola di concordanza dà

molti di libri libri sono qui  
uno di libri libro è qui;

<sup>1</sup> Per Nc principale s'intende quello direttamente dominato dal GN che a sua volta è direttamente dominato da P. *Direttamente dominato* viene sempre usato con riferimento ai grafici ramificati degli IF.

<sup>2</sup> Le parentesi quadre adoperate nella descrizione strutturale di questa regola sono l'equivalente grafico di *direttamente dominato*.

T—CNc dà  
 molti di libri sono qui  
 uno di libri è qui;

T—I Art dà  
 molti di i libri sono qui  
 uno di i libri è qui<sup>1</sup>.

Quando le entità lessicali inserite nel GPr e nel Nc principale sono diverse, le condizioni per l'applicazione della regola T—CNc non vengono soddisfatte, e perciò essa non può essere applicata. In questo caso però sarà necessaria una trasformazione d'ordine; infatti nella struttura superficiale il GPr segue Nc.

(14)	T—Ord			
	X	[GPr	Nc] <sub>GN</sub>	Y
	1	2	3	4 ⇒⇒
	1	3	2	4

Questa regola naturalmente deve seguire, nell'ordinamento di tutte le regole trasformazionali, T—CNc<sup>2</sup>.

Il seguente è un esempio dei vari stadi di una P dalla struttura profonda a quella superficiale in cui la regola T—Ord viene applicata:

(15) stringa profonda  
 molte tra studentesse ragazze esse intelligenti;  
 l'applicazione della regola di concordanza dà  
 molte tra studentesse ragazze sono intelligenti;  
 T—CNc non si applica (la stringa quindi rimane  
 inalterata);  
 T—Ord dà  
 molte ragazze tra studentesse sono intelligenti;  
 T—I Art dà  
 molte ragazze tra le studentesse sono intelligenti.

<sup>1</sup> *Di+i* viene cambiato in *dei* per mezzo di una regola morfofonemica.

<sup>2</sup> Per quanto riguarda la necessità di ordinare le regole trasformazionali cfr. N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, cit., p. 133.

In italiano, nello stesso tipo di struttura, si può introdurre quando avviene l'inserzione lessicale, un pronome personale:

- (16) (i) molti di noi leggono  
 (ii) molti di voi leggono  
 (iii) molti di loro leggono  
 (iv) uno di noi legge  
 (v) uno di voi legge  
 (vi) uno di loro legge<sup>1</sup>.

La struttura profonda per tutti i GN in (16) è analoga a quella esemplificata in (11). L'inserzione del pronome nel GPr è libera nel senso che uno qualsiasi dei pronomi personali plurali può essere scelto, e la scelta è determinata dal contesto e non da motivi di carattere sintattico. Quando l'entità lessicale inserita in N è un pronome, la regola trasformazionale T—I Art non è applicabile dal momento che non si adempie a quanto richiesto dalla descrizione strutturale della regola che contiene il tratto distintivo [—Pro]. Per produrre la struttura superficiale quindi, si devono applicare la regola di concordanza e T—CNc nell'ordine enunciato.

Delle regole di riscrittura proposte all'inizio resta da spiegare ed esemplificare la presenza di P a due livelli diversi; infatti in una configurazione derivata dalla regola I, P è direttamente dominata da GN, e in una derivata dalla regola III è invece direttamente dominata da Nc. Questi due tipi diversi di inserzione ('embedding') sono la spiegazione di due tipi di complementazione di GN<sup>2</sup>.

Consideriamo i seguenti esempi:

- (17) (i) l'amico che è arrivato ieri veniva da Bologna  
 (ii) l'amico, che è arrivato ieri, veniva da Bologna.

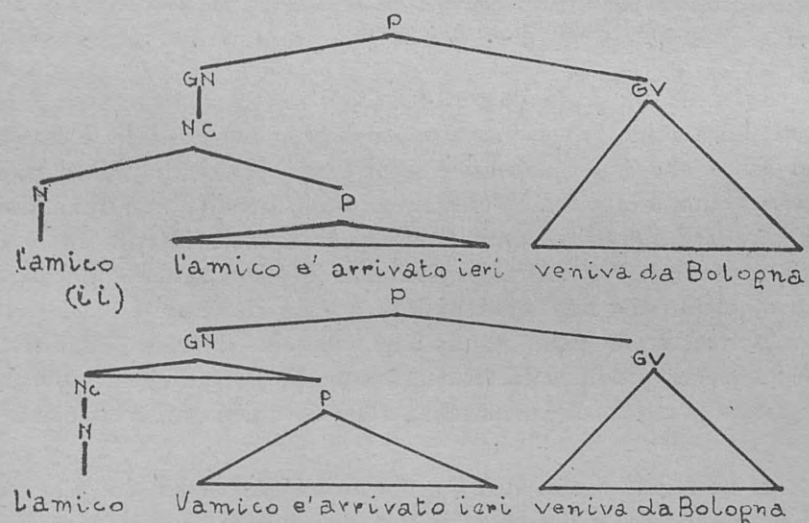
<sup>1</sup> Da notare che in italiano il pronome non viene mai inserito in un GN che contiene un Quant a meno che non ci sia anche il GPr; così *molti di noi* ma non *\*molti noi*.

<sup>2</sup> Circa la necessità di regole a struttura di frase che permettano il principio di complementazione di GN, cfr. P.S. Rosebaum, « Phrase Structure Principles of English Complex Sentence Formation » in, *Journal in Linguistics*, 3-1 (1967), pp. 103, 106 e segg.



(17i) e (17ii) contengono ambedue una proposizione relativa ma in (17i) essa ha valore restrittivo, mentre in (17ii) ha semplicemente un valore esplicativo. Ancora una volta è necessario assegnare a delle P che in superficie appaiono assai simili, strutture profonde diverse. Quelle che proponiamo per (17i) e (17ii) sono rispettivamente:

(18) (i)



In (18i) P è direttamente dominato da Nc e la sua funzione è quella di qualificare N<sup>1</sup>. In (18ii) P è direttamente dominato da GN e ha la funzione e il significato di un'apposizione. Sia in (18i) che in (18ii) il GN soggetto della P inserita deve essere trasformato in un pronome relativo <sup>2</sup>.

Consideriamo ora le seguenti frasi:

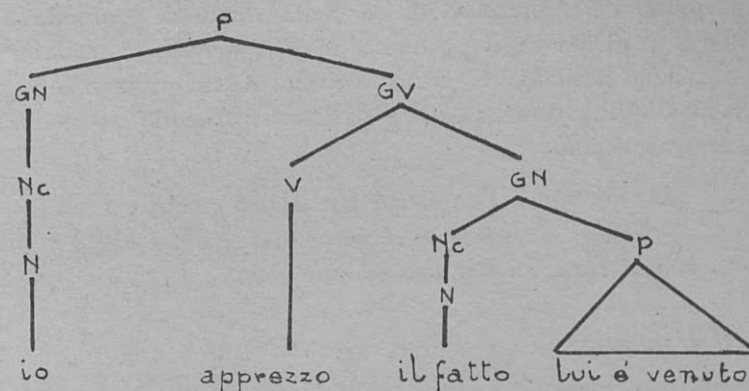
- (19) (i) io apprezzo il fatto che lui è venuto  
(ii) Giovanni ha detto che Paolo parte.

<sup>1</sup> Gli aggettivi qualificativi sono derivati dalla stessa struttura profonda.

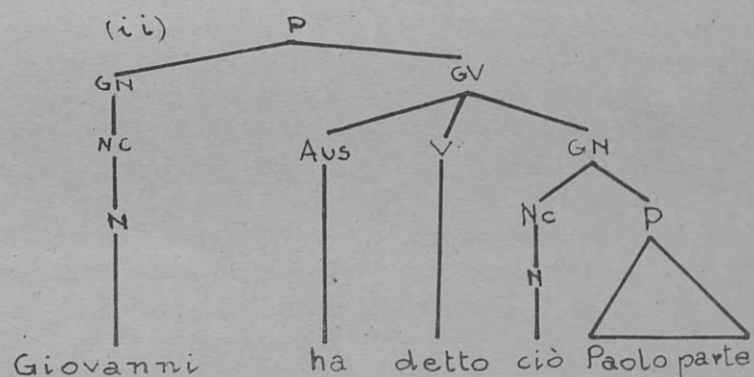
<sup>2</sup> Per le norme riguardanti questo tipo di trasformazione cfr. R.B. Lees e E. S. Klima, «Rules for English Pronominalization» in, *Language*, 39 (1963), pp. 17-28; P. S. Rosenbaum, *A principle Governing Deletion in English Sentential Complementation*, IBM Research Report RC 1519, New York, 1966.

Ambedue queste frasi hanno una struttura profonda simile a (18ii):

(20) (i)



(ii)



In (20i) l'unica regola trasformativa da applicare - tralasciando quelle di concordanza e simili - per produrre la struttura superficiale (19i) è quella per l'inserzione del complementizzante ('complementizer') *che*:

(21) T-IC

X	[Nc		P] <sub>GN</sub>	Y
1	2	∅	3	4 ⇒
1	2	che	3	4

La regola T—IC deve essere applicata anche a (20ii), ma in questo caso anche un'altra regola è necessaria. Il pronome *ciò* non è mai presente in una struttura superficiale così come appare in (20ii); viene sempre o cancellato o sostituito.

L'ipotesi della presenza di *ciò* nella struttura profonda non sarebbe giustificata se il pronome venisse sempre cancellato; in alcuni casi, in italiano, *ciò* viene sostituito da un procomplemento e pertanto la sua presenza nella struttura profonda è sostenibile. In una frase come

(22) Giovanni l'ha detto che Paolo parte

*lo* è da considerarsi un sostituto di *ciò*.

Cornell University

ANNARITA PUGLIELLI

## IL TEATRO A LONDRA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

Il Teatro poggia su un rapporto diretto fra l'autore e il pubblico; l'esperienza teatrale è circolare, l'autore comunica e il pubblico risponde. Quando vi è armonia nel rapporto, il teatro è valido, ma se viene a rompersi tale equilibrio, assistiamo al fenomeno del declino di questa che, fra le forme letterarie, è la più squisitamente ed esplicitamente sociale.

La società dei primi dell'Ottocento aveva subito un cambiamento progressivo e radicale, e il pubblico del teatro romantico non era più composto da una *élite* di aristocratici e intellettuali, ma da borghesi che divenivano sempre più numerosi e coscienti dei propri diritti. I cambiamenti economici nel campo dell'agricoltura e dell'industria avevano fatto avvicinare al teatro ogni categoria di persone. Il pubblico s'era rinnovato, non così l'istituzione teatrale.

Gli studi storici sul teatro inglese sono alquanto laconici quando affrontano il tema del teatro degli anni fra il 1798 e il 1830. Liquidano l'argomento dicendo che il genio drammatico inglese aveva subito una stasi:

The dearth of genius is first of all a fact, for which, perhaps, one must not seek any explanation other than its normality itself<sup>1</sup>.

La stasi era stata determinata anche dallo scarso interesse del pubblico per questo genere letterario o, per lo meno, dal suo gusto viziato.

<sup>1</sup> E. Legouis e L. Cazamian, *A History of English Literature*, London, Dent, 1947, p. 878. Vedi anche Ian Jack, *English Literature (1815-1836)*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 183; *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward e A. R. Waller, Cambridge, C.U.P., 1932, vol XIII, p. 263.



The audiences of the time were not really interested in tragedy. They found greater delight in plays which represented sinners reclaimed, distressed maidens saved, sympathy rewarded, and evil exposed<sup>1</sup>.

Eppure, se si esaminano le riviste specializzate contemporanee e i quotidiani, appare evidente che il teatro, come divertimento, aveva ancora un posto importante nella vita inglese e che le gravi carenze dei repertori non sempre erano dovute all'avvilimento del gusto del pubblico. Anche le critiche contemporanee sottolineavano l'impoverimento del genere drammatico, e non pochi furono i letterati che, oltre a denunciarlo, cercarono di individuarne le cause.

Hazlitt, per esempio, in un saggio, forse deliberatamente paradossale, pubblicato su *The London Magazine* nell'aprile del 1820 ritiene che la colpa sia tutta della Rivoluzione Francese:

The cause of the evil complained of, like the root of so many other grievances and complaints, lies in the French Revolution—that event has rivetted all eyes, and distracted all hearts<sup>2</sup>.

Secondo Hazlitt, le preoccupazioni destinate dalla rivoluzione e dalle successive guerre napoleoniche avevano impedito a ciascuno di partecipare alla vita degli altri, di ridere dei difetti propri e di dolersi delle sventure altrui. Gli Inglesi erano diventati un popolo di politicanti e di polemici; il solo argomento che aveva per loro interesse era il mercato delle azioni e, solo di riflesso, le sconfitte e le vittorie, la caduta delle monarchie o la morte dei regnanti.

Hunt attribuiva l'agonia del dramma alle dimensioni esagerate del Drury Lane e del Covent Garden, la cui ampiezza impediva la messa in scena di lavori ove eccellessero il dialogo e il pensiero:

Such large theatres are not fit for a delicate and just representation of the drama, and they inevitably lead to the substitution of shew for sense...<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> A. Nicoll, *British Drama*, London, Harrap Co., 1925, p. 200.

<sup>2</sup> W. Hazlitt, *Complete Works*, London, Dent, 1934, vol. XVIII, p. 304.

<sup>3</sup> L. Hunt, *Dramatic Criticism*, ed. by Houtchens e Houtchens, New York, Columbia U.P., 1949, p. 50.

Questo parere era condiviso da molti critici contemporanei.

Byron, dopo aver esaminato lo stato del teatro, nella satira *English Bards and Scotch Reviewers* del 1809 e essersi rammaricato per la situazione, chiede costernato: «Have we no living bards of merit?»<sup>1</sup> ma la risposta è «None» e allora esorta Sheridan a scrivere una tragedia classica, perchè, secondo lui, solo il dramma classico poteva riportare il teatro alla sua dignità.

Quali opere includevano i repertori di moda nei primissimi anni dell'Ottocento? Alcune tragedie o *histories* di Shakespeare come *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Richard II*, *Richard III*, qualche dramma di Dryden e Otway, commedie di Congreve, Wicherley e Sheridan, ma soprattutto molti drammi tradotti dal tedesco e dal francese<sup>2</sup>. Col passar degli anni, le rappresentazioni di tragedie e commedie antiche si fecero sempre più rare; si preferivano lavori meno impegnativi accompagnati da farse e arlecchinate. C'è da chiedersi come si fosse giunti a questa decadenza.

I soli teatri di Londra che avevano il diritto di mettere in scena tragedie e commedie erano il Covent Garden e il Drury Lane. Tale prerogativa era stata acquistata nel 1662 mediante le *Letters Patents*<sup>3</sup>; le altre *playhouses*, pur numerose in quegli anni, dovevano accontentarsi di spettacoli minori, quali pantomime, balletti, operette comiche, spettacoli da circo. Solo nel periodo estivo, quando cioè i teatri autorizzati chiudevano le loro porte, si poteva assistere nel Haymarket Theatre alla rappresentazione di qualche tragedia o commedia.

D'altro canto l'esistenza dei due teatri autorizzati non era delle più tranquille: essi furono distrutti dal fuoco quasi contemporaneamente, nel 1808 il Covent Garden e nel 1809 il Drury Lane. I danni subiti furono ingenti tanto da indurre i proprietari ad ampliare le sale oltre il consentito, onde ricavarne un red-

<sup>1</sup> G. G. Byron, *English Bards and Scotch Reviewers*, v. 597.

<sup>2</sup> Esempi di quanto detto sono *Pizarro*, *The Stranger*, *The Hypocrite*.

<sup>3</sup> I teatri di Londra erano stati chiusi, dall'autunno del 1642 fino alla Restaurazione nel 1660 con Carlo II, per ordine del governo Puritano. Rare rappresentazioni avvenivano in forma strettamente privata per la nobiltà e per i Puritani più istruiti. Il popolo poteva assistere a rappresentazioni da circo nel *Red Bull*, unico teatro popolare elisabettiano che aveva potuto continuare la sua attività.

dito maggiore. Questo provvedimento obbligò gli attori ad esagerare nella recitazione per far giungere la propria voce nelle lontane gallerie e le parti che si sarebbero dovute recitare a mezza voce, o per lo meno con tono normale, risultavano estremamente ridicole così declamate ai quattro venti, come implica Leigh Hunt in queste parole dedicate a Kean:

We expected to find in Mr. Kean an actor as little artificial as possible; we expected to find no declamation, no common rant, no puttings forth of the old oratorical right hand, speech-making and attudinizing at one, no implication, in short, of a set of spectators; but something genuine and conscious, something that moved, looked, and spoke solely under the impulse of the immediate idea... If this should be thought too much to demand in tragedy, it is only because we have been accustomed to the reverse—to art instead of nature<sup>1</sup>.

Un altro male dell'epoca fu il divismo che ci fa considerare i vari Kemble, Kean, Mrs. Siddons, gli antenati dei moderni 'matattori'. Ma pur non mancando, nelle riviste specializzate, critiche in questo senso, la situazione non migliorò, anzi peggiorò quando alcuni di loro si improvvisarono impresari e drammaturghi:

*De Monfort*, the new tragedy, now under rehearsal at Drury Lane Theatre, is adapted to the stage by Mr. Kemble, from a published series of Plays on the Passions, ... Mr. Kemble who himself performs the principal character in the piece, has introduced a variety of alterations into the printed copy, and furnished some additional scenes<sup>2</sup>.

Per la maggioranza dei critici, la decadenza del genere drammatico era da ricercarsi nel gusto pervertito del pubblico che voleva solo *show*, balletti e stravaganze. Il recensore di *The Drama* dava scherzosamente la ricetta per una tragedia di sicuro successo.

Take a brave hero and a villain, load one with all the virtues and the other with all the vices that ever were in existence; jumble them together, so that sometimes one and sometimes the other may be uppermost. Let the piece be well fermented with battles, and every now and then sprinkle over the whole a few scenes of love<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L. Hunt, op. cit., p. 113.

<sup>2</sup> Cfr. *The Dramatic Censor; or Weekly Theatrical Report*, ed. by Th. Dutton, London, 1800, p. 55.

<sup>3</sup> Cfr. *The Drama; or Theatrical Magazine*, London, 1821-25, vol. V, p. 83.

Thomas Dutton, direttore e critico teatrale di *The Dramatic Censor* nel 1800 e successivamente di *The Monthly Theatrical Reporter* nel 1814-15, così descrive il dramma:

Sing-song and show, pageantry and music, constituted the sole attractions of the stage. What a promising field of rich harvest and emolument, for painters, machinists, crochets, and quaver-mongers! Brilliant and fashionable audiences were seen repairing in flocks, in droves; to witness, admire, and rapturously applaud, at the leading theatres of the metropolis, exhibitions which were formerly regarded as the legitimate appendage of a country-fair<sup>1</sup>.

Quel che più avvilisce il critico è il constatare come le cose dal 1801 al 1814, epoca del suo ritorno dall'America dopo un'assenza di dodici anni, non fossero migliorate, ma anzi fossero sensibilmente peggiorate, in quanto anche le rare tragedie e le rare commedie, che di tanto in tanto tenevano cartello nei due teatri londinesi, erano state soppiantate da lavori 'mostruosi' che andavano sotto il nome esotico (perché francese) di melodrammi, o da surrogati o sottoprodotti quali arlecchinate, operette buffe, pantomime. Mentre figure tragiche della statura di Amleto, Otello, Re Lear venivano dimenticate e al loro posto trionfavano Colombine, Arlecchini, Maghe e *Mother Goose*, personaggio quest'ultimo di una serie di pantomime che furoreggiò verso il 1814 e oltre.

Una situazione analoga si riscontra verso il 1830, e il critico di *The Literary Beacon*, mentre si compiace che le scienze e le arti progrediscono, non può non rammaricarsi nel notare la scomparsa quasi totale del dramma, quello con la lettera maiuscola, rimpianto da quanti amavano il buon teatro.

The plays of this latter era were anomalies in every way; they were not imitations of nature, they were not poetical creations; they were mere vehicles for false sentiment, turgid feeling, glittering diction, common-place frivolity and exaggerated absurdities<sup>2</sup>.

Pochi sono i critici che fecero cenno ad una delle cause che fu forse fra le più importanti nel determinare questa crisi. Essa è da ricercarsi nelle leggi che regolamentavano i teatri di Londra.

<sup>1</sup> Cfr. *The Monthly Theatrical Reporter; or Literary Mirror*, ed. by Th. Dutton, London, 1815, n. 1 ott. 1814, p. 2.

<sup>2</sup> Cfr. *The Literary Beacon*, London, 1831, p. 183.



Un approfondito esame dei documenti porta a considerare che le *Letters Patents* concesse nel 1662 da Carlo II a due gentiluomini della sua corte, sir William D'Avenant e Thomas Killigrew, erano sostanzialmente simili alle precedenti *Patents* concesse da Carlo I agli stessi gentiluomini nel 1639. Erano state rinnovate dietro richiesta degli interessati che vedevano in pericolo la propria autonomia e attività a causa di un ordine del Lord Chamberlain, emanato il 31 luglio 1661, che decretava:

... the suppression of all stage players, tumblers, rope dancers, and others going about with shows, unless approved and authorized by Sir Hubert Herbert, master of the revels, some persons having, by commissions secretly obtained from the King, acted plays and shows full of scandal against Church and State, and abused their commissions by selling or lending them<sup>1</sup>.

Le *Patents* del 1662 concedevano dei privilegi ancora maggiori e davano carta bianca ai proprietari dei teatri autorizzati. Un tale potere fin quando rimase nelle mani di gente come D'Avenant, nel periodo della Restaurazione, e come Steele che tenne la direzione del Drury Lane dal 1715 al 1718, non fu gravemente pregiudizievole, ma si rivelò quanto mai controproducente quando venne nelle mani di gente di pochi scrupoli, di poco ingegno, il cui solo interesse era di ricavare ingenti utili conducendo il teatro come una qualsiasi ditta commerciale.

Lo spirito delle *Letters Patents* tendeva a monopolizzare l'allestimento degli spettacoli teatrali; infatti esse stabilivano che solo Sir William D'Avenant e Thomas Killigrew Esq., i loro eredi e le persone da loro designate, avevano il diritto di mettere in scena tragedie e commedie e qualsiasi altro genere di spettacolo, nelle città di Londra e Westminster.

WE [Charles II] do for Us, Our Heirs and Successors, Give and Grant unto Sir William D'avenant (by the Name of William D'avenant, Gent.) His Heirs, Executors, Administrators and Assignes, FULLPOWER, Licence and Authority, That He, They, and every of them, by Him and Themselves, and by all and every such Person and Persons as He or They should depute or appoint and His and Their Labourers, Servants and Workmen, should, and might lawfully, quietly and peaceably, Frame, Erect, new Build, and set up in any Place within

<sup>1</sup> Cfr. *State Paper Calendar (1661-62); Domestic Series*, ed. by Mary Everett, London, 1861.

our Cities of London and Westminster one Theatre or Playhouse, with necessary Tiring and Retiring Rooms and other Places convenient, of such Extent and Dimention as the said Sir William D'avenant, His Heirs or Assigns shall think fitting, wherein Tragedies, Comedies, Plays, Opera's, Musick, Scenes and all other Entertainments of the Stage whatsoever, may he shewed and Presented<sup>1</sup>.

E solo gli attori che avessero fatto parte delle loro compagnie potevano liberamente recitare, mentre chiunque altro sarebbe stato perseguito dalla legge in quanto considerato vagabondo e mendicante. Le due compagnie avrebbero avuto il nome di «The King and Queen's Servants» e «The Duke of York's Servants».

Per eliminare la concorrenza fra i due teatri, essi non potevano recitare lo stesso repertorio e non potevano assumere attori licenziati dall'altra compagnia; in più le rappresentazioni dovevano aver luogo in sere alterne.

I proprietari, che poi furono sostituiti dagli impresari, avevano piena libertà di scegliere il sito su cui i teatri dovevano sorgere, la loro forma e le loro dimensioni; erano giudici supremi nella distribuzione dei ruoli, e stabilivano l'entità della remunerazione degli attori, e dei prezzi dei biglietti per assistere alle rappresentazioni, senza dover rendere conto della loro condotta a nessuna autorità statale. La supremazia degli impresari portò a non poche controversie e malumori che si risolsero però con piena soddisfazione dei 'dittatori', gli impresari.

Fra i critici che denunciarono il monopolio come la causa prima del disfacimento dell'arte drammatica, fu il recensore di *The Drama*; egli faceva notare che se il commercio, le scienze progredivano, lo si doveva alla loro autonomia.

... the stage alone is a subject of monopoly. All the success of a dramatist depends on the taste caprice, avarice, or jealousy of the managers of our London Theatres<sup>2</sup>.

Se non ci fosse stata questa situazione di privilegio, sarebbe stato interesse dei *managers* incoraggiare l'opera dei drammaturghi più validi senza imporre loro limitazioni o condizioni.

<sup>1</sup> Cfr. *Letter Patent* di Carlo II concessa il 15 gen. 1662 nel 14° anno del suo regno.

<sup>2</sup> *The Drama; or Theatrical Magazine*, cit., vol. VII (1824), p. 17.

In un'epoca di progresso e di evoluzione in cui si affermavano le forze della democrazia, solo in questo campo si rimaneva ostinatamente legati ad un sistema retrogrado e di privilegio. Veniva a mancare quell'armonioso scambio esistente in epoche precedenti che aveva dato, nel campo del teatro, opere valide. Anche al tempo di Marlowe e di Shakespeare si erano avuti degli attori famosi per cui il drammaturgo aveva dovuto adattare la propria opera, ma l'attore era ancora un intermediario, era il *trait d'union* necessario tra il pensiero dell'autore e la sensibilità del pubblico. Quando l'attore divenne l'emblema del *divismo* allora il drammaturgo non fu più al servizio del pubblico ma dell'interprete che proponeva se stesso, come modello culturale e di costume, ai propri ammiratori, abolendo ogni rispetto per la coerenza della creazione artistica. In ciò sta l'origine di quei personaggi stereotipati che così frequentemente si ritrovano nei drammi dell'epoca.

Il monopolio fu anche alla base delle liti che si ebbero nel 1800 e nel 1810. Le più importanti furono quelle fra *managers* e attori del Covent Garden e fra i proprietari e il pubblico sempre dello stesso teatro.

La sera del 17 febbraio 1800, mentre si rappresentava *Speed the Plough* di Thomas Morton, otto attori della compagnia del Covent Garden smisero di recitare con grande disappunto del pubblico, che non volle sentir ragioni e protestò clamorosamente. Anche la critica, in linea di massima, non simpatizzò con gli attori; Thomas Dutton, sul *Dramatic Censor* del 22 feb. 1800, scriveva:

A serious disturbance took place at the theatre this evening, in consequence of the tardiness of the performers to comply with the commands of the audience...<sup>1</sup>.

e continuava esortando gli attori a non dimenticare il loro stato di *Servants*.

Gli attori accorgendosi dell'impopolarità che avevano acquistata presso il pubblico per la loro azione, fecero pubblicare su

<sup>1</sup> Cfr. *The Dramatic Censor; or Weekly Theatrical Report* cit., p. 268.

*The Morning Post* uno *statement* in cui erano elencate le richieste degli otto protestatari<sup>1</sup>, ma pur essendo alcune delle richieste giuste, quando si giunse alla risoluzione della controversia, gli attori dovettero constatare che nulla era stato mutato, ma che i *managers* ne uscivano più potenti di prima.

La disputa fu composta il 3 maggio 1800 ad opera del Lord Chamberlain il quale, non avendo nessun legale potere di intervento per la clausola che si legge nella *Letter Patent* del 1662, «... that the Said Company shall be under the sole Government and Authority of the said Sir *William D'Avenant*, his Heirs and Assigns...», si limitò ad esortare le due parti contendenti a venire ad una bonaria composizione della vertenza.

Le richieste degli attori erano:

- 1) eliminazione dell'aumento di 20 sterline per le serate d'onore degli attori;
- 2) eliminazione dell'aumento di 25 sterline di multa per il rifiuto di recitare una parte che si riteneva non adatta al proprio temperamento;
- 3) eliminazione delle restrizioni sui biglietti di favore concessi agli attori;
- 4) abolizione del diritto del proprietario a distribuire i ruoli;
- 5) provvedimenti assistenziali in caso di malattia degli attori<sup>2</sup>;

Non tutte le richieste erano legittime, anzi le prime due, se concesse, avrebbero peggiorato la situazione, ammesso che fosse possibile.

Gli attori potevano, verso la fine stagione, avere una serata d'onore, che si chiamava *benefit*, previo versamento di 140 sterline. I proprietari avevano richiesto per tali serate 160 sterline in quanto non potevano far fronte alle spese che dovevano sostenere. L'aumento era giusto, se si pensa che i *benefits* erano delle serate di richiamo e il pubblico di ogni categoria vi accorreva numeroso, di questa opinione è anche il critico teatrale del *Dramatic Censor* del 1811:

... finding the Patentees that the Actors drew greater audiences on the nights

<sup>1</sup> Chiamati *malcontents* dal critico Th. Dutton.

<sup>2</sup> 1) [Against] Raising the Expenses of Benefits twenty pounds;

2) [Against] The Stoppage of orders of Admission;

3) [Against] Raising of the fine for rejecting a Part, from 5 to 30 pounds; etc..



of their Benefits than on other nights, they resolved on, and actually stopped one-third of each Actor's receipt on such benefits<sup>1</sup>.

La seconda richiesta riguardava l'aumento della penalità che gli attori dovevano pagare in caso di rifiuto di una parte a loro assegnata. Il provvedimento dell'aumento della multa da 5 a 30 sterline potrebbe dare origine ad una seria discussione pro e contro gli attori. È vero che alcuni attori erano obbligati dai proprietari a recitare parti non consone al proprio temperamento e ciò è – per esempio – dimostrato dal seguente stralcio da una lettera di Miss Waters in risposta ad una critica mossa da Thomas Dutton su *The Dramatic Censor* del 1800 per aver recitato un ruolo non adatto a lei:

Remonstrances were made, but the only answer vouchsafed in a certain quarter was the sapient question: 'what has honour to do with a Theatre?' A refusal to undertake the part was the natural result; but the authoritative hint; 'Madam, you know the consequence' enforced compliance<sup>2</sup>.

Ma è altrettanto vero che alcuni attori troppo sovente si avvalevano della loro autorità per rifiutare una parte loro assegnata arrecando così, grave danno finanziario ai proprietari, danno raddoppiato se la parte rifiutata era stata scritta proprio per quell'attore<sup>3</sup>. Difatti un attore che rifiutava un ruolo, dopo aver pagato 5 sterline di multa, non solo percepiva intatta la sua retribuzione settimanale, ma poteva, per tutta la durata delle repliche del dramma, recitare e guadagnare altrove<sup>4</sup>. La multa di 5 sterline era dunque irrisoria ed era giusto portarla a 30 onde cercare di arginare il malcostume che dilagava fra gli attori più importanti, la cui paga si aggirava sulle 14 sterline settimanali.

Fra le richieste, due sono da considerarsi legittime e, se fossero state accolte, avrebbero potuto, almeno in parte, migliorare la qualità delle rappresentazioni.

Gli attori chiedevano di eliminare i proprietari come unici giudici nell'assegnazione delle parti. I proprietari, nella maggio-

<sup>1</sup> Cfr. *The Dramatic Censor*, ed. by J. H. Williams, London, 1811, vol. 1, p. 111.

<sup>2</sup> Cfr. *The Dramatic Censor; or Weekly Theatrical Report*, cit. p. 142.

<sup>3</sup> Cfr. *ibid.* p. 382.

<sup>4</sup> Cfr. *ibid.* p. 300.

ranza, non erano persone competenti o, quando lo erano, si lasciavano guidare da beghe e favoritismi, e non era raro assistere al caso di un buon attore mortificato in parti non adatte al suo temperamento, perchè il ruolo a lui consono doveva essere assegnato ad un altro attore che, per ragioni più o meno oscure, era stato scelto al suo posto.

La seconda richiesta, l'assistenza in caso di malattia, non venne proprio presa in considerazione, e si continuò ad assistere allo spettacolo, non certo edificante, di attori che, allo stremo delle proprie forze, calcavano le tavole del palcoscenico, cancellando con una recitazione sciatta e stentorea il ricordo della loro passata bravura.

L'altra disputa importante sorse fra il pubblico ed i proprietari nel 1809, in occasione della riapertura del Covent Garden, dopo la sua ricostruzione.

La sera del 18 settembre, all'inaugurazione, il pubblico ebbe la prima sorpresa al botteghino, quando dovette pagare 7 scellini per un posto in palco e 4 per un posto in platea. I prezzi erano aumentati; sul programma si leggeva che i proprietari, per provvedere ad una rapida ricostruzione del teatro e per apportare quei miglioramenti che sapevano graditi al pubblico, avevano dovuto sostenere ingenti spese e, costretti ad aumentare i prezzi dei biglietti, facevano appello alla comprensione degli spettatori. Altra sorpresa per il pubblico fu il constatare che i palchi privati erano in numero superiore a quello dell'antico teatro. Infatti i palchi privati, di derivazione continentale, non erano mai stati di gradimento del grande pubblico, il quale in essi vedeva un privilegio concesso ai ricchi per evitare loro di stare gomito a gomito con la gente comune.

Gli animi già inaspriti non sopportarono quest'altro soprasso e, al momento della levata del sipario, il malcontento si manifestò con lazzi e sberleffi e, al grido di 'Old Prices', si impedì l'ascolto del dramma; nè valsero a migliorare la situazione i vari tentativi di John Kemble che apparve a più riprese sul palcoscenico per tentare di calmare il pubblico. La situazione rimase immutata sessantasette sere consecutive; solo il 14 dicembre si venne ad un accordo tra i proprietari, rappresentati da Kemble, e un comitato eletto tra gli spettatori. L'accordo fu sancito con un pranzo

alla 'Crown and Anchor Tavern' e fu così commentato dal recensore di *The Beauties of the Magazines*:

It [la disputa] had the same conclusion as other wars in which John Bull ever engaged—a public dinner<sup>1</sup>.

Per andare incontro alle richieste del pubblico e per dare alla città l'opportunità di assistere in pace alle rappresentazioni nell'unico teatro esistente, essendo stato da poco distrutto dal fuoco il Drury Lane, i proprietari acconsentivano a ridurre i prezzi della platea da 4 scellini a 3s.6d., e facevano solenne promessa di eliminare, durante il periodo di chiusura estiva, i palchi frontali; sarebbero rimasti tre soli palchi privati a sinistra e a destra del palcoscenico.

A questa dichiarazione il pubblico fu soddisfatto; per quella stagione le rappresentazioni furono riprese e poterono svolgersi senza essere interrotte o disturbate. Ma fu una tregua di breve durata, perchè quando alla riapertura della stagione invernale il 10 settembre 1810, il pubblico entrando in sala vide che non tutti i palchi privati erano stati eliminati, non volle sentire giustificazioni, e dopo l'inno 'God Save the King', all'alzarsi del sipario della prima scena di *The Beggar's Opera*, cominciò a gridare 'No Private Boxes' impedendo l'ascolto a coloro che non erano interessati nella controversia. John Kemble tentò di giustificare la decisione dei proprietari di non eliminare tutti i palchi privati; era stata di quei giorni l'approvazione della legge per la ricostruzione del Drury Lane. In essa si ribadiva il principio di libertà dei proprietari, costituitisi in comitato, ad apportare quelle modifiche che avessero ritenute necessarie e non si poneva alcuna limitazione al numero di palchi privati. La legge era stata approvata il 18 maggio 1810 ed aveva determinato la decisione dei proprietari del Covent Garden di non eliminare tutti i palchi per non fare trovare il loro teatro in posizione di svantaggio rispetto al Drury Lane.

L'argomentazione di Kemble non convinse il pubblico ed i proprietari furono costretti a informare gli spettatori, mediante

<sup>1</sup> Cfr. *The Beauties of the Magazines; and Spirit of the Times*, London, Cowie and Strange, 1828, p. 149.

una nota sul programma, che il teatro rimaneva chiuso dal 19 al 24 settembre per poter far eseguire i lavori necessari alla eliminazione degli otto palchi privati eccedenti.

La stagione teatrale del 1810 ebbe inizio solo il 24 settembre, con il melodramma *The Exile*. In quella occasione il pubblico era riuscito a far sentire la propria voce, anche se solo per eliminare un privilegio offensivo ed ebbe tutta la simpatia del critico di *The Dramatic Censor* che così si espresse:

The refined Lord Chesterfield and the erudite Lord Bolingbroke, were not sensible of dishonour when they were elbowed, in the Boxes, by a London Merchant: then let not the Lord Jehus of the present day be permitted to disdain them<sup>1</sup>.

Da queste controversie è chiaro che due forze contrastanti erano presenti nel teatro dell'epoca, una rappresentata dal pubblico e dagli attori, entrambi consapevoli dei propri diritti, e l'altra rappresentata dagli impresari, ben decisi a non perdere i propri privilegi. Si era venuta a determinare quella rottura che impediva la nascita di un teatro valido.

Il monopolio istituito nel Seicento da Carlo I non aveva impedito al teatro della Restaurazione di primeggiare fra gli altri generi letterari, in quanto non aveva interrotto il dialogo fra autori e pubblico. L'andare a teatro era di moda presso l'aristocrazia che costituiva il pubblico dell'epoca, poichè la borghesia in gran parte e il popolo nella totalità si astenevano dal frequentare quei luoghi giudicati corrotti dopo gli attacchi di Jeremy Collier e i suoi seguaci contro questa forma di divertimento. Fra i drammaturghi non era raro trovare aristocratici che ben sapevano come comunicare con quel pubblico e gli impresari erano due gentiluomini di corte. Il rapporto circolare era dei più armonici anche perchè gli attori erano ancora ottimo strumento di mediazione fra autori e pubblico.

Ma quando, dal diciottesimo secolo in poi, si ha il ritorno a teatro della borghesia e del popolo — fermi restando i principi di autorità aristocratica sul teatro da parte della Corona e dei *managers*, che non limitavano la loro funzione a mera ammini-

<sup>1</sup> Cfr. *The Dramatic Censor*, cit., vol. 1, p. 256.



strazione economica — assistiamo a quella decadenza tanto clamorosa che aveva fatto dubitare del genio drammatico inglese, e che fece scrivere a Byron:

Who but must mourn, while these are all the rage,  
the degradation of our vaunted stage!  
Heavens! is all sense of shame and talent gone? <sup>1</sup>.

I drammaturghi dell'epoca o erano pennaioli che attingevano idee, a piene mani, da opere di autori stranieri, inserendovi allusioni politiche che sempre procuravano un facile successo, o erano letterati che non avevano nessun interesse a comunicare con il pubblico. Solo « ... the man who has no pretensions to literary merit, no literary character to maintain, may easily patch together a Modern Drama »<sup>2</sup>, scriveva Thomas Dutton e continuava:

... that modern species of 'caricature', which succeeds so well upon the stage—requires no native resources only a good common-book, well stocked and regularly kept—it requires only experience and address in the art of patching and botching, with a mechanical knowledge of stage effect <sup>3</sup>.

D'altra parte due requisiti mancavano per il successo dei grandi poeti romantici sul palcoscenico: la conoscenza intima e completa del teatro vivo e una ancora più intima conoscenza e comprensione dei cuori e delle menti degli spettatori a cui si deve rivolgere lo sforzo degli autori. I drammi poetici di Byron, di Shelley e di Wordsworth, che per il loro argomento, avrebbero potuto ottenere un facile successo, furono respinti perchè deficienti nell'azione e nell'apparato tecnico, ignorato dagli autori che comunque disperavano di portare le loro opere sulla scena.

Il monopolio continuò indisturbato fino al 1843 quando fu emanato il *Theatre Regulation Act* che decretava la fine ufficiale del privilegio, concedendo a tutti i teatri il diritto di mettere in scena *legitimate plays*. Le leggi della Regina Anna nel 1714, di Giorgio I nel 1724, di Giorgio II nel 1731 e nel 1739, di Giorgio III nel 1788, avevano escluso dalla categoria dei mendicanti e dei

<sup>1</sup> G. G. Byron, op. cit., vv. 594-96.

<sup>2</sup> Cfr. *The Dramatic Censor; or Weekly Theatrical Report*, cit., vol. 1, p. 138.

<sup>3</sup> Cfr. *ibid.*, vol. 2, p. 82.

vagabondi gli attori che vi erano stati inclusi dalle *Letters Patents*, ma non si interessavano di modificare lo stato di cose che danneggiava il mondo del teatro.

Il *Regulation Act* non ebbe nessun effetto immediato sulla rinascita del dramma, in parte per colpa del pubblico, che non sapeva ancora bene quello che voleva, e in parte per colpa degli autori che, avendo perduto il diretto contatto con il pubblico, non riuscivano più a capirne o a orientarne il gusto. Solo quando si stabilì il dialogo fra autore e pubblico, e quando l'attore tornò ad assumere il suo ruolo di interprete, abbiamo il ritorno del dramma inglese a dignità letteraria; un dramma che si imponeva per l'attualità della sua problematica.

NELLA MORACE

*THE INNOCENTS ABROAD* A HUNDRED YEARS LATER

Unlike most books, Mark Twain's *The Innocents Abroad* cannot be said to have a specific centenary year. This is because its original publication extended over half a year, and its reprinting in the form of a book came two years later. It began as a series of letters written by Twain from the ship *Quaker City*, on an excursion which it made from New York to the Mediterranean from June to November of 1867, and published serially in the *Daily Alta Californian* (San Francisco), the *New York Tribune*, and the *New York Herald*. Twain revised the letters for publication as a book, but, due to various difficulties, this did not take place until 1869. However, the period from 1967 to 1969 is sufficiently close to a centenary to warrant our taking a fresh look at this, which has been called «the most popular book of foreign travel ever published by an American»<sup>1</sup>. Inevitably, we shall find that some aspects of *The Innocents Abroad* are no longer meaningful for our generation, whereas others retain or even have an increased timeliness and meaning.

In his revision of the material sent to the three newspapers just mentioned, Twain recast it into direct narrative form, so that it became a straight travelogue. Nevertheless, some traces of its epistolary origin remain, in that each chapter is nominally (even if, sometimes, only nominally) devoted to one place and topic, and that the transitions from the description of one place to that of another are often brief or non-existent. The basic component of Twain's narrative is of course the description of the

---

<sup>1</sup> D. M. McKeithan (ed.), *Traveling with the Innocents Abroad* (Norman, Oklahoma, 1958), in the Introduction, p. xi. In discussing the relation of the *Innocents* to the letters on which it was based, McKeithan makes it clear that Twain made a great many changes, almost all of them improvements.



journey itself—the route taken and the means of transport used, from the comforts of train-travel in France and Italy (I. xxi, xxv)<sup>1</sup> to the stealthy excursion on foot to the Acropolis at night (II. v)—and of the places seen, from the filth of Tangier (I. viii) and Constantinople (II. vi, vii) to the elegance of Paris (I. xiii–xvi) and the grandeur of St. Peter's (I. xxvi).

Places, sights, and means of transport are interesting in themselves, however, only to enthusiasts of geography and «fans» of boats or trains. For the ordinary reader, a travel-description must have human interest, and this Twain supplies in great extent and detail. He presents a great many people, of all social levels, with whom he and his fellow-travellers come in contact. Some of these are clearly identified as individuals, whether he makes their personal acquaintance (as in the case of the Czar and his family, II. x) or simply observes them from afar (as with Napoleon III and Abdul Aziz, I. xiii). Others are not identified by name, but are given an equally sharply delineated, though often fleeting, characterization, e. g. the young lady who thanks Twain and «Dan» for their complimentary remarks, uttered when they thought them incomprehensible to her (I. xiv), or the Arab guard foisted on the party between Galilee and Bethlehem (II. xxii). Some are not seen, but their character is inferred from their actions (the Neapolitan theater-manager who sends the aged singer Frezzolini on stage at the San Carlo Theater to endure the audience's mockery, II. ii). Some, indeed, are wholly imaginary, like the peasant of the Ciociaria (I. xxvi) into whose mouth Twain puts a description of mid-nineteenth-century America as he thinks a contemporary Italian *terrone* would have seen it—and as, indeed, a good many actually did experience it not long after the *Innocents* was published<sup>2</sup>.

Together with the localities visited and people met, Twain describes numerous events which took place in the course of the cruise, constituting, as it were, shorter or longer separate episodes

<sup>1</sup> References to sections of the *Innocents Abroad* are by book- and chapter-numbers.

<sup>2</sup> For an interesting description of the problems of acculturation faced by one such family (of Sicilian origin), as seen by one of its sons, cf. Jerre Mangione's *Mount Allegro* (Boston, 1943).

in the narration. Most of them are of the trivial, frequently irritating, but always (when viewed in retrospect) amusing kind that make the best spice for travel-reminiscences, such as the Parisian guide's wasting the American visitors' time by taking them to a series of silk-stores when they wanted to visit the Louvre (I. xiii), or the «pilgrims'» failure, through their own niggardliness, in their attempt to hire a boat to take them on the Sea of Galilee (II. xx). On numerous occasions, Twain makes himself the butt of the joke, as in the episodes, of his attempting to purchase gloves in Gibraltar (I. vii), being shaved in Paris (I. xii) and again in Venice (I. xxiii), or going to a Turkish bath in Constantinople (II. viii), or even such minor stupidities on his part as complaining to the captain about the bad coffee which turned out to be good tea (II. xxxiii). Here, too, he will occasionally introduce imaginary scenes, as in his description of young Venetian ladies acting in the way he conceived of as characteristic of all upper-class damsels in whatever country, only using gondolas instead of carriages as their means of transport (I. xxiii).

The colorful tapestry of the *Innocents* is rendered even more variegated by the inclusion of inserted sections of greater or less length, not dealing directly with the travel-experiences being narrated. These episodes are sometimes quite à propos, as in his descriptions of events remembered from his own youth—the dead man whom he found in his father's office, called to mind by the sculpture of a skinless man (I. xviii)—or other experiences, e. g. his comparison of Lakes Como and Tahoe, somewhat to the disadvantage of the former (I. xx). In other instances, the connection is much less close, so that Twain's anecdotes, amusing though they may be, seem somewhat «dragged in by the heels». Thus, the expression «butchered to make a Roman holiday», because it seems to Twain to have grown tiresome and monotonous, reminds him of Judge Oliver's trials and tribulations in Nevada, which had similarly become «monotonous». The Pyramid of Cheops (II. xxxi) reminds him of how he once sent a boulder down Holliday's Hill in his native Hannibal and demolished a cooper's shop; he brings in an earlier account of his stay at a hotel called the Benton House somewhere in America (II. xxx), because the old Shepherd's Hotel in Cairo seems to him equally bad. Yet this very irrelevancy and skipping from one

topic to another helps give Twain's apparently irrepressible discursiveness its own particular charm.

An especial place must be given to the parodies, of which Twain inserts several at appropriate points. Romantic stories, such as that of the Crusaders' absence and return (I. xxi), and tales of saints such as the Seven Sleepers of Ephesus (II. xiii), come in for humorous retelling. In these instances, Twain's parodies are good-natured and without satirical bite. In others, however, there is a strong element of personal feeling and even bitterness, as when he retells the story of Abélard and Héloïse (I. xv) with a small amount of superficially humorous terminology (referring to the old canon Fulbert as a «howitzer», a «swivel», or an old «gun» and «son-of-a-gun»), but with an intensely serious resentment at the unfairness shown to Héloïse in the traditional version of the story. (The same readiness to defend traduced womanhood was evident throughout Twain's writing-career, e. g. in his *Private Recollections of Joan of Arc* and his *In Defense of Harriet Shelley*). Styles of writing, too, come in for parody, as in the chapters devoted to the «Ascent of Vesuvius» (II. ii, iii), which make fun of travel-descriptions that continually depart from their announced subject; in the imaginary market-report on the prices of slave-girls in Constantinople (II. vii); or in the mock poster and news-paper-criticism of the gladiatorial combat in ancient Rome (I. xxvi), a device Twain was to use again in the news-paper-episode in the *Connecticut Yankee*.

At the time of its publication, *The Innocents Abroad* represented a striking and, indeed, shocking departure from previous descriptions of travel, in a number of respects. Earlier travel-books had been, by and large, very serious, adopting a reverential attitude towards the places, cultures, and traditions they described (as in, for instance, Augustus Hare's descriptions of Italy) and, towards sites of religious importance, a markedly pietistic tone (exemplified in some of Twain's quotations from «W. C. Grimes» and others in the *Innocents*). In the *Innocents*, however, Twain adopted an iconoclastic attitude, sparing neither European nor American, and respecting no tradition simply because it was a tradition. As he says in his Preface, the purpose of the book was

[...] to suggest to the reader how *he* would be likely to see Europe and the East if he looked at them with his own eyes instead of the eyes of those who

traveled in those countries before him. I make small pretense of showing any one how he *ought* to look at objects of interest beyond the sea—other books do that, and therefore, even if I were competent to do it, there is no need. I offer no apologies for any departure from the usual style of travel-writing that may be charged against me—for I think I have seen with impartial eyes, and I am sure I have written at least honestly, whether wisely or not.

At the time of the *Quaker City's* voyage, we must remember, Twain was thirty-one years old, already widely travelled (from his native Missouri up and down the Mississippi, to Nevada, California, and the Hawaiian Islands), widely read, and endowed with a keen, original perception and an already highly developed command of the resources of the English language.

Most pervasive, perhaps, is Twain's attitude towards established religion, whether Protestant or Catholic. A large proportion of the passengers on the *Quaker City* were older men (a fact Twain never lets the reader forget), with a conservative Protestant outlook, and narrowly, self-righteously religious. Their chief interest lay in the visit to the Holy Land. From the third chapter onwards, Twain is constantly making fun of the «pilgrims», as he called the religiously-minded in contrast to his own, non-religiously oriented group of «unregenerated» or «sinners». The saloon where the «pilgrims» held their devotions was baptized the «Synagogue». Of their singing, Twain remarks «There were those among the unregenerated who attributed the unceasing headwinds to our distressing choir-music» (I. iv), and he reports the executive officer of the ship as saying that «the Pilgrims had no charity» (*ibid.*):

«There they are, down there every night at eight bells, praying for fair winds—when they know as well as I do that this is the only ship going out this time of the year, but there's a thousand coming west—what's a fair wind for us is a *head*-wind to them—the Almighty's blowing a fair wind for a thousand vessels, and this tribe wants him to turn it clear around so as to accomodate one—and she a steamship at that! It ain't good sense, it ain't good reason, it ain't good Christianity, it ain't common human charity. Avast with such nonsense!»

When describing the pilgrims' behavior in the Holy Land, Twain often passes from humor to indignation, in reporting their frequently un-Christian behavior towards the natives (e. g. in breaking off pieces of buildings, etc., for souvenirs) and towards



each other, as when the pilgrims refuse to pay two napoleons and thereby lose their long-hoped-for chance to sail on the Sea of Galilee (II. xx):

How the pilgrims abused each other! Each said it was the other's fault, and each in turn denied it. No word was spoken by the sinners—even the mildest sarcasm might have been dangerous at such a time. Sinners that have been kept down and had examples held up to them, and suffered frequent lectures, and been so put upon in a moral way and in the matter of going slow and being serious and bottling up slang, and so crowded in regard to the matter of being proper and always and forever behaving, that their lives have become a burden to them, would not lag behind pilgrims at such a time as this, and wink furtively, and be joyful, and commit other crimes—because it would not occur to them to do it. Otherwise they would. But they did do it, though—and it did them a world of good to hear the pilgrims abuse each other, too. We took an unworthy satisfaction in seeing them fall out, now and then, because it showed that they were only poor human people like us, after all.

Twain was considerably closer to the opinions of the majority of Americans of his time in his continual condemnation of the Roman Catholic church. He repeatedly finds a correlation between the prevalence of Catholicism on the one hand, and of ignorance, superstition, filth and dishonesty on the other, in the Azores and Portugal (I. vi) and especially in Italy (I. xvii-xxvii, II. i-iv). He finds that the exaggerated realism of the crucifixes and pictures of saints' martyrdoms in rural Lombardy is appropriate to the people's cultural level (I. xxi):

Here and there, on the fronts of roadside inns, we found huge, coarse frescoes of suffering martyrs like those in the shrines. It could not have diminished their sufferings any to be so uncouthly represented. We were in the heart and home of priest-craft—of a happy, cheerful, contented ignorance, superstition, degradation, poverty, indolence, and everlasting unaspiring worthlessness. And we said fervently, It suits these people precisely; let them enjoy it, along with the other animals, and Heaven forbid that they be molested.

The wealth amassed over the centuries in the churches of Italy, while the population starved, arouses Twain's ire, as it did (and still does) that of many other Anglo-Saxon visitors (I. xxv):

As far as I can see, Italy, for fifteen hundred years, has turned all her energies, all her finances, and all her industry to the building up of a vast array of wonderful church edifices, and starving half her citizens to accomplish it. She is today one vast museum of magnificence and misery. All the churches in an ordinary American city put together could hardly buy the jeweled frippery in one of her

hundred cathedrals. And for every beggar in America, Italy can show a hundred—and rags and vermin to match. It is the wretchedest, princeliest land on earth.

The bitterest sarcasm of the whole book is reserved for his meditations on the Inquisition, which he contrasts with the persecution visited on the early Christians in the Colosseum (I. xxvi):

How times changed, between the older ages and the new! Some seventeen or eighteen centuries ago, the ignorant men of Rome were wont to put Christians in the arena of the Coliseum yonder, and turn the wild beasts in upon them for a show. It was for a lesson as well. It was to teach the people to abhor and fear the new doctrine the followers of Christ were teaching. The beasts tore the victims limb from limb and made poor mangled corpses of them in the twinkling of an eye. But when the Christians came into power, when the holy Mother Church became mistress of the barbarians, she taught them the error of their ways by no such means. No, she put them in this pleasant Inquisition and pointed to the Blessed Redeemer, who was so gentle and merciful toward all men, and they urged the barbarians to love and honor him—first by twisting their thumbs out of joint with a screw; then by nipping their flesh with pincers—red-hot ones, because they are the most comfortable in cold weather; then by skinning them alive a little, and finally by roasting them in public. They always convinced those barbarians. The true religion, properly administered, as the good Mother Church used to administer it, is very, very soothing. It is wonderfully persuasive also. There is a great difference between feeding parties to wild beasts and stirring up their finer feelings in an Inquisition. One is the system of degraded barbarians, the other of enlightened, civilized people. It is a great pity the playful Inquisition is no more.

In these and similar passages we find strong fore-shadowings of Twain's later use of the Catholic church as a symbol of reaction and obscurantism, as in the *Connecticut Yankee*<sup>1</sup>.

It must not be thought, however, that Twain was bitterly, implacably hostile to everything Catholic. On the contrary, he was very ready to recognize the merits of such self-sacrificing, saintly men as S. Carlo Borromeo, when they visited his tomb in the Milan cathedral (I. xviii):

<sup>1</sup> Cf. my discussion of this and other symbols in the *Connecticut Yankee* in «The Cultural Symbolism of Mark Twain's *Connecticut Yankee*», in *AION-Germ.* I. ii (1959), 127-140, reprinted in my *Cultural Symbolism in Literature* (Ithaca, N. Y., 1963), pp. 121-142.

[...] This was the last resting-place of a good man, a warm-hearted, unselfish man; a man whose whole life was given to succoring the poor, encouraging the faint-hearted, visiting the sick; in relieving distress, whenever and wherever he found it. His heart, his hand, and his purse were always open. With his story in one's mind he can almost see his benignant countenance moving calmly among the haggard faces of Milan in the days when the plague swept the city, brave where all others were cowards, full of compassion where pity had been crushed out of all other breasts by the instinct of self-preservation gone mad with terror, cheering all, praying with all, helping all, with hand and brain and purse, at a time when parents forsook their children, the friend deserted the friend, and the brother turned away from the sister while her pleadings were still wailing in his ears.

Similarly, he expresses great admiration for the monks of Mars Saba in Palestine (II. xxviii):

I have been educated to enmity towards everything that is Catholic, and sometimes, in consequence of this, I find it much easier to discover Catholic faults than Catholic merits. But there is one thing I feel no disposition to overlook, and no disposition to forget; and that is, the honest gratitude I and all pilgrims owe to the Convent Fathers in Palestine. [...] Without these hospitable retreats, travel in Palestine would be a pleasure which none but the strongest men could dare to undertake. Our party, pilgrims and all, will always be ready and always willing to touch glasses and drink health, prosperity, and long life to the Convent Fathers of Palestine.

Most of the shock-value of the *Innocents* comes from Twain's unconventional, uninhibited readiness to reassess time-honored evaluations, especially in the field of French and Italian culture. Some of Twain's reversals of traditional judgments have become notorious, e. g. his repeated expressions of contempt for Lamartine's sentimentality (I. xv, II. xxviii); his sympathy for the husband of Petrarch's Laura (I. xix)<sup>1</sup>; his low opinion of Leonardo's *Last Supper*, in its current state of disrepair (*ibid.*); his preference for Lake Tahoe, in certain respects, as compared with Lake Como (I. xx); or his failure to be impressed by the Arno, of which he says (I. xxiv):

It is popular to admire the Arno. It is a great historical creek with four feet in the channel and some scows floating around it. It would be a very plausible

<sup>1</sup> Cf., in this connection, Morris Bishop's rather more extended meditations upon the realities of that particular triangle-situation in his *Petrarch and His World* (Bloomington, Indiana, 1963), pp. 62-83.

river if they would pump some water into it. They all call it a river, and they honestly think it *is* a river, do these dark and bloody Florentines. They even help out the delusion by building bridges over it. I do not see why they are too good to wade.

In the Holy Land, likewise, he «debunks» traditional sentimental or pietistic notions, such as those of the beauty of Arab horses (II. xviii) and women (*ibid.* and II. xxiii, especially); of the size and beauty of Palestine itself, taken as a whole (II. xix), and of individual localities such as Capernaum (II. xx), Magdala and the Sea of Galilee (II. xxi), Jerusalem (II. xxvi), and Bethlehem (II. xxviii), whose Arab and Bedouin inhabitants he is continually comparing to the Digger or Paiute Indians. He is also uncomplimentary about many other places, in their dirt and degradation, e. g. Tangier (I. viii), Constantinople (II. vi-vii), and Damascus (II. xvii). However, his description of these last-mentioned places has not, in general, shocked the tender-minded as greatly as his failure to be properly «respectful» towards what have normally been regarded as centers of high culture<sup>1</sup>.

A further element of shock came from Twain's continual emphasis on cross-cultural conflicts. He is, first of all, as has often been pointed out<sup>2</sup>, presenting a somewhat aggressively Protestant, Anglo-Saxon, and more specifically American picture of what a visitor with such a back-ground would see in the Mediterranean world. Despite his skepticism vis-à-vis conservative religion in its established churches and official piety, his fundamental ethical out-look is that of nineteenth-century American Protestantism. He naturally accepts the Protestant version of Holy Scripture as the natural and normal one, and hence expresses shock at finding, in Rome, the Catholic version of the angels' message at Bethlehem (II. i):

<sup>1</sup> It must be remembered that, a hundred years ago, conditions in many parts of Europe were far more primitive than they are today, so that, disrespectful and even inaccurate as Twain's descriptions may seem if applied to the present-day situation, they gave an accurate picture of the realities of his time.

<sup>2</sup> E.g. by Van Wyck Brooks, *The Ordeal of Mark Twain* (New York, 1920), p. 162; Delancey Ferguson, *Mark Twain: Man and Legend* (Indianapolis and New York, 1943) pp. 122-126; A. Kazin, in his Introduction to the Bantam Books edition of the *Innocents* (New York, 1964); etc.



I wish here to mention an inscription I have seen, before I forget it: «Glory to God in the highest, peace on earth TO MEN OF GOOD WILL!» It is not good Scripture, but it is sound Catholic and human nature.

Other types of cultural conflict, also, are the objects of Twain's animadversions, especially those between different sects of Christians in the Holy Land, a topic to which he returns whenever he can (II. xxvi-xxviii).

To these general American attitudes, Twain adds his own independence of mind, fierce equalitarianism, resentment of injustice, and deep human sympathy for victims of unfairness or persecution. These underlie some of the best-known passages of the *Innocents*, such as his retelling of the Abélard and Héloïse story (I. xv), his account of the tale told by his imaginary Ciociaro returned from America (I. xxvi), or his bitter indictment of the Inquisition (*ibid.*), all of which we have already mentioned. Among many other passages showing these characteristics, we may include his reference to the Empress Carlotta, widow of Maximilian of Mexico (I. xvii); his description of the dungeons of Venice (I. xxii), with his clearly manifested horror at the inhuman cruelty shown by the torturers and executioners; his indignation at the 1861 massacre of Christians in Damascus by the Turks (II. xvii); and his comparison of the behavior of Esau toward Jacob with that of Joseph toward his brethren (I. xx). On occasion, he allows his antipathy to servility, on the part of anyone, to give rise to feelings which are, strictly speaking, «antistorici», since they involve passing judgment on people and events of past ages, as in his condemnation of Renaissance artists for their dependence on the patronage of the noble and the rich, à propos of paintings seen in the Louvre (I. xiv):

Some of them were beautiful, but at the same time they carried such evidences about them of the cringing spirit of those great men that we found small pleasure in examining them. Their nauseous adulation of princely patrons was more prominent to me and claimed my attention more surely than the charms of color and expression which are claimed to be in the pictures. Gratitude for kindnesses is well, but it seems to me that some of these artists carried it so far that it ceased to be gratitude, and became worship. If there is a plausible excuse for the worship of men, then by all means let us forgive Rubens and his brethren.

But I will drop the subject, lest I say something about the old masters that might as well be left unsaid.

Farther on, however (I. xxv), Twain does let himself go, and blasts the Medici princes of Florence and the servile manner in which he considers that the artists of their time behaved towards them, in a memorable passage:

And now that my temper is up, I may as well go on and abuse everybody I can think of. They have a grand mausoleum in Florence which they built to bury our Lord and Saviour and the Medici family in. It sounds blasphemous, but it is true, and here they *act* blasphemy. The dead and damned Medicis who cruelly tyrannized over Florence and were her curse for over two hundred years, are salted away in a circle of costly vaults, and in their midst the Holy Sepulcher was to have been set up. [...] Why, they had their trivial forgotten exploits on land and sea pictured out in grand frescoes (as did also the ancient doges of Venice) with the Saviour and the Virgin throwing bouquets at them out of the clouds, and the Deity himself applauding from his throne in Heaven! And who painted these things? Why, Titian, Tintoretto, Paul Veronese, Raphael—none other than the world's idols, the «old masters».

Andrea del Sarto glorified his princes in pictures that must save them forever from the oblivion they merited, and they let him starve. Served him right! Raphael pictured such infernal villains<sup>1</sup> as Catherine and Marie de Medici seated in heaven and conversing familiarly with the Virgin Mary and the angels (to say nothing of higher personages), and yet my friends abuse me because I am a little prejudiced against the old masters—because I fail sometimes to see the beauty that is in their productions. I cannot help but see it, now and then, but I keep on protesting against the groveling spirit that could persuade those masters to prostitute their noble talents in the adulation of such monsters as the French, Venetian, and Florentine princes of two and three hundred years ago, all the same.

I am told that the old masters had to do these shameful things for bread, the princes and potentates being the only patrons of art. If a grandly gifted man may drag his pride and his manhood in the dirt for bread rather than starve with the nobility that is in him untainted, the excuse is a valid one. It would excuse theft in Washingtons and Wellingtons, and unchastity in women as well.

If we criticize Twain for being anachronistic in his view of history and «contentutistico» (that favorite contemptuous adjective of the Croceans) in his failure to view art from a primarily aesthetic angle, we are missing the point. In these paragraphs, we are hearing the voice of the young man who had gotten into trouble in Washoe and San Francisco because of his indignation over

<sup>1</sup> Remember that, for Twain, *infernal* was an extremely strong, virtually profane word (at one point [I.vii] he apologizes for using it).

dishonesty and injustice, and was later to write the unparalleled condemnations of slavery and its effects in *Huckleberry Finn* and, above all, in *Pudd'nhead Wilson*.

The elements we have mentioned so far, as making up *The Innocents Abroad*, would add up to a pretty serious, sober, and in fact sour, book, if it were not for Twain's all-pervasive humor. On occasion, his humor is sharp, and directed against particular people or institutions which he dislikes; this is particularly evident in his repeated gibes at the then wide-spread custom of hiring guides, with the various tricks which their American victims play upon them (I. xiii, xix, etc.), and especially the hilarious chapter (I. xxvii) in which the Innocents pretend to think every work of art is by Michelangelo, and ask «*Is he dead?*» about every-one from Christopher Columbus to an Egyptian mummy. On other, and probably more frequent, occasions (I have not made a statistical count), his humor is much more gentle, sly, and unobtrusive, often introduced almost as an after-thought, as when he finishes his praise of the Dominican friars (I. xxv) by remarking:

Creeds mathematically precise, and hair-splitting niceties of doctrine, are absolutely necessary for the salvation of some kinds of souls, but surely the charity, the purity, the unselfishness that are in the hearts of men like these would save their souls though they were bankrupt in the true religion—which is our own.

Twain directs many of his humorous observations at Mediterranean customs and attitudes, with a readiness which has often led to his being termed «*irreverent*», «*brash*», and the like; but here we must enter two caveats. One is that he was just as ready to include things American as European in his humorous gibes, as in his description of meals at American rail-way-stations in the mid-nineteenth century (I. xii):

But the happiest regulation in French railway government is—thirty minutes to dinner! No five-minute boltings of flabby rolls, muddy coffee, questionable eggs, gutta-percha beef, and pies whose conception and execution are a dark and bloody mystery to all save the cook who created them!

or his mockery of the over-Europeanized American who has Frenchified himself beyond all recognition (I. xxiii):

It is not pleasant to see an American thrusting his nationality forward *obtrusively* in a foreign land, but oh, it is pitiable to see him making of himself a thing that is neither male nor female, neither fish, flesh, nor fowl—a poor, miserable, hermaphrodite Frenchman!

We may also mention the occasional digs he takes at American things in the imaginary *cafone's* narration of what he has seen in the United States (I. xxvi):

In the cities I saw people drinking a delicious beverage made of chalk and water, but never once saw goats driven through their Broadway or their Pennsylvania Avenue or their Montgomery Street and milked at the doors of the houses. [...] There is really not much use in being rich, there. Not much use as far as the other world is concerned, but much, very much use, as concerns this: because then, if a man be rich, he is very greatly honored, and can become a legislator, a governor, a general, a senator, no matter how ignorant an ass he is—just as in our beloved Italy the nobles hold all the great places, even though sometimes they are born noble idiots.

Nor must it be thought that he did nothing but make fun of everyone and everything, whether European or American. On plenty of occasions, he expresses admiration (often of a somewhat unconventional kind) for what he finds in Europe, at the expense of what was to be found back home, as in his meditation upon the way an American was treated after he had unwittingly entered an enclosure reserved for royalty (I. xv):

Imagine a poor Frenchman ignorantly intruding upon a public rostrum sacred to some sixpenny dignitary in America. The police would scare him to death, first, with a storm of their elegant blasphemy, and then pull him to pieces getting him away from there. We are measurably superior to the French in some things, but they are immeasurably our betters in others.

Nor does he present every-one as an object of scorn, neither Europeans as overly cultured, pretentious asses, nor Americans as «*gawking at the wonders of antiquity, as innocent of culture and learning as hogs at the trough*»<sup>1</sup>. At the out-set (I. ii), he expresses his admiration for his room-mate on the trip, describing him as «*intelligent, cheerful of spirit, unselfish, full of generous*

<sup>1</sup> Quoted from the back-cover «*blurb*» of the Bantam edition of *The Innocents Abroad* (cf. above).



impulses, patient, considerate, and wonderfully good-natured», and has similar good words to say of the young men Dan and Jack. Even the rather foolish Blucher, the «Oracle», and the ship's self-appointed Poet Laureate, are presented as well-intentioned though amusing in their naïveté. This does not mean, of course, that Twain does not find amusing and naïve aspects in the behavior of his friends, too, as in the story of Jack's attempt to get a mud-turtle to sing (II. xx), because he had misinterpreted the Biblical expression «the voice of the turtle is heard in the land».

Of all this, how much retains its significance a hundred years later? Some of it is, of course, faded, especially the topical references and jokes. His reference to the Smithsonian Institution as «that poor, useless, innocent, mildewed old fossil» (I. ii), for example, may seem nowadays to be perfectly straightforward, until we realize that he was writing in 1867 about an institution which had only just been founded in 1846. Some slang expressions, such as the adjective *gallus*, used of the expression given a camel by its long under-lip (II. xv), are now out-dated and incomprehensible without reference to a historical dictionary<sup>1</sup>. The admiration Twain expresses for Napoleon III (I. xiii, xvii) seems now rather misplaced, in view of the débacle into which that Emperor led France only a year after the *Innocents* was published in book form. Likewise, his strong reaction against the official piety of his time (which often, though by no means always, shaded off into hypocrisy) has lost a great deal of its force because, in most parts of the United States, mawkishly devout Protestantism is no longer dominant. A hundred years later, many Americans share Twain's rejection of overt, established religion, while still basing their ethical approach upon its principles.

There are, however, surprisingly few of these out-dated features in *The Innocents Abroad*; by far the greater part of it has importance today, either as historical documentation or as a reflection of conditions and relationships which still exist. His first-hand description of many places and people gives a clear and vivid, though on occasion slightly over-drawn, picture of

<sup>1</sup> The term, as used by Twain in this context, would seem to have meant «awkward, like a pair of suspenders (galluses)»; cf. W. A. Craigie and J. R. Hulbert (eds.), *A Dictionary of American English* (Chicago, 1941), p. 1093.

how they appeared at the time to a clear-sighted, intelligent, and highly cultured American. For the history of Mark's own development, also, there are a number of anticipations of passages in his later works: e. g. the foreshadowing of Morgan le Fay's treatment of her victims in the *Connecticut Yankee* (xviii) in Twain's description of the prisoners' existence in the dungeons of Venice (I. xxii), or, also in the *Yankee*, of the Arthurian tax-gatherers' rapacity (xxix) in that of the Turks as described in the *Innocents* (II. xv). In Twain's remarks about the Neapolitan audience that amused itself at the old singer's expense (II. ii):

Think what a multitude of small souls were crowded into that theater last night. If the manager could have filled his theater with Neapolitan souls alone, without the bodies, he could not have cleared less than ninety millions of dollars.

we hear a pre-echo of Roxy's even more bitter and even more dramatically effective aside about her son Tom (*Puddin'head Wilson*, xiv):

«Ain't nigger enough in him to show in his finger-nails, en dat takes mighty little—yit dey's enough to paint his soul. [...] Yassir, enough to paint a whole thimbleful of 'em.»

The most important aspect of the *Innocents* for present-day readers lies in its presentation of that perennial topic of modern times, the relation between European and American culture. There has been a tension between these two, ever since the end of the eighteenth century, in the attitudes taken by each side toward the other, and in the expectations nourished by each. Previous to Twain's time, the normal habit of Americans (with rare exceptions, e. g. Emerson in *On a Certain Condescension in Foreigners*) was to look to Europe as intellectually and artistically superior, and especially to England as still, culturally speaking, «Our Old Home», as Hawthorne put it in the title of his book (1863)<sup>1</sup>. Europeans tended to expect such an attitude from Americans, as manifested in, say, the works of Henry James<sup>2</sup>. Many of them still do, as a matter of common observation, and

<sup>1</sup> Cf. S. Cushing Strout's discussion in the Introduction to his edition of this book (Ithaca, N. Y., 1966).

<sup>2</sup> Cf. my «Some Recent Books on Henry James», *AION-Germ.* IX (1966), 49-64.

here is where Twain's *Innocents* still has a major lesson to teach to both Americans and Europeans. The *Innocents*, with Twain's ability to see things as they were, and especially with his strong feeling of independence, equalitarianism, and sense of justice, should serve as a healthy inoculation for any American against cultural colonialism of the Jamesian type. It should also serve any European who expects Americans to be simply «passionate pilgrims»; and to admire him because of his ancestors' achievements, as a key to understanding that Americans are not his children, but his cousins, with a different experience for the last three hundred and fifty years and hence, inevitably, a different character and out-look. (In the words of Carl Zuckmayer's title for his penetrating short essay on his war-time experiences in the United States, *Amerika Ist Anders*). Add to these elements Mark Twain's own personality—intelligent, perceptive, lively, and above all intensely sensitive—as reflected in his first contact with European life, and you have the secret of the continued popularity and significance of *The Innocents Abroad*.

ROBERT A. HALL, JR.

PER UNA LETTURA DELLE *DUINESER ELEGIEN*\*

1. — Una impostazione metodologica corretta impone di sottolineare la fondamentale ambiguità delle *Duineser Elegien*, sempre

\* Questo studio trae origine dalla constatazione della persistenza fino a non molto tempo fa di una maniera di leggere Rilke, ed in particolare il ciclo duinese, alla ricerca di risposte agli interrogativi posti all'anima umana dal mondo moderno, di dottrine di vita e soluzione di problemi esistenziali. In questa linea si pongono ad esempio gli studi di Fritz Klatt (*Sieg über die Angst*, Berlin 1940), Dieter Bassermann (*Der späte Rilke*, München 1947), Else Buddeberg (*R. M. Rilke. Eine innere Biographie*, Stuttgart 1955) ecc. La tendenza che oggi si fa strada è invece quella proposta da queste pagine, tendente a vedere nella mediazione rilkeana un nucleo problematico unicamente preoccupato del destino della poesia e del poeta. In questo senso procedono decisamente i lavori di Ulrich Fülleborn (*Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis*, Heidelberg 1960) e di Beda Allemann (*Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfulligen 1961), i quali tuttavia non si occupano specificamente delle *Duineser Elegien*. Questa interpretazione, che chiameremo poetologica, non è tuttavia cosa esclusivamente degli ultimi anni. Scriveva già trent'anni or sono Heinrich Cämmerer: «Den letzten Sinn aller menschlichen Fragwürdigkeit erkennt der Dichter schliesslich in dem Auftrag, alle Dinge ins Wort zu verwandeln [...] Die Elegien sind keineswegs blosse Gedankendichtung» (*R. M. Rilkes Duineser Elegien. Deutung der Dichtung*, Stuttgart 1937, pp. 145-146). Questa ancora non del tutto chiara formulazione giungeva ad una piena esplicitazione nel bel libro di Eudo C. Mason, *Lebenshaltung und Symbolik bei R. M. Rilke*, Weimar 1939 (ristampa Oxford 1964, da cui si trae la citazione), il quale, mosso da «einer langjährigen Bemühung, das Werk Rilkes in seiner Gesamtheit sinnvoll und umfassend in einem unmittelbar religiösen Sinne zu verstehen und zu deuten» era approdato alla convinzione «dass der innerste Kern der Rilkeschen Lebenshaltung nicht das Religiöse, sondern das Kunstschöpferische sei» (p. IX). Di una interpretazione accuratissima ed attendibile ma in certo qual modo agnostica, in quanto tesa a chiarire esclusivamente il senso letterale del testo delle *Elegie*, senza spingersi ad una valutazione della sua possibile portata sul piano ad esempio filosofico, o morale, o poetologico, siamo debitori ora a Jacob Steiner (*Rilkes Duineser Elegien*, Bern München 1962).



oscillanti tra il carattere di «poema didascalico»<sup>1</sup> proclamante una nuova dottrina e quello di dichiarazione del poeta su se stesso, sulla propria poesia ecc. Ambiguità quindi tra destinazione ad un pubblico in attesa di una 'rivelazione' da un lato e dall'altro soluzione in termini poetici di una vicenda del poeta Rilke (pur se paradigmaticamente riferibile anche ad un'esperienza storica più vasta), e in quanto tale da ricondurre esclusivamente all'ambito di una problematica incentrata sul tema dell'arte.

Riconosciuta tuttavia questa ambiguità è anche doveroso dire che l'unica prospettiva valida cui guardare alle *Duineser Elegien* è la seconda.

Il nucleo della pretesa *Weltanschauung* contenuta in quest'opera è noto. L'angoscia esistenziale e il crollo di ogni fondamento metafisico che dominano la coscienza moderna, la fragilità, la transitorietà della vita umana, l'instabilità delle dimensioni tradizionali minacciate dall'avvento della tecnica, l'inconsistenza perfino dell'amore ridotto dalla psicanalisi a insieme di stimoli provenienti dall'inconscio, dalla dimensione fisiologica ed impersonale: a tutto questo ed ancora ad altro le *Duineser Elegien* insegnano a contrapporre l'esaltazione delle 'cose' che si sono caricate di valore umano, una lode di tale intensità e forza, da conferire loro in qualche modo un peso che pareggi positivamente la somma delle deficienze della condizione di uomo. Questa operazione non si risolve solo nella interiorizzazione pura e semplice, nell'assunzione in una sfera personale e intima di ricordi (di oggetti, sensazioni, persone, esperienze), il patrimonio dei quali possa rappresentare una fonte di forza, un'evasione nel passato da una realtà troppo amara. All'accumulo dei ricordi deve seguire un altro atto, che conferisce al tutto una consistenza ontologica, una validità sottratta - almeno in un ordine di considerazioni 'verticali' - alla generale transito-

<sup>1</sup> La definizione è di Benedetto Croce, in *Poesia impressionistica: di alcune liriche del Rilke*, in «La Critica», XLI, 1943, pp. 136 sgg., ora in: B. C., *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari 1950, pp. 188-206, la definizione citata a p. 200 ed a p. 202. Le citazioni testuali dalle *Duineser Elegien* avvengono secondo il testo stabilito da Ernst Zinn in R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Insel-Verlag, Erster Band, 1955, pp. 683-726. Il rimando sarà costituito dal numero dei versi (che nell'originale non sono tuttavia numerati), preceduto ove necessario dalla cifra romana indicante l'elegia in questione.

rietà: deve seguire il 'dire'. Chi rimanesse solo allo stadio della interiorizzazione si fermerebbe a metà dell'opera. A compierla si richiede ancora il dire: il dire, senz'ombra di dubbio, poetico. Il dire che significa trasformare la 'cosa' in 'figura'<sup>1</sup>, assumere la realtà transeunte in forma, rapporti, equilibrio tali da renderla stabile e consistente, senza che ciò abbia nulla della fissità della morte o del trasferimento in dimensioni sovrumane in senso tradizionale.

Appare evidente l'insostenibilità ad un livello di esistenza 'comune' della 'teoria' che si vuole propugnata da Rilke. A chi ha coscienza della gravosità della fatica quotidiana, della tragedia della malattia, del vuoto che lascia un amore fallito, la soluzione rilkeana della interiorizzazione non può che apparire una esercitazione sentimentale proponibile forse a qualche eletto in pochi momenti di grazia, ma che si rivela del tutto insufficiente a dare senso ad una vita umana non d'eccezione<sup>2</sup>. L'unico senso vero, pieno e per noi legittimo delle *Duineser Elegien* è - ripetiamo - quello di una dichiarazione del poeta sulla propria poesia<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Per un'indagine approfondita del concetto di 'figura' nell'ultimo Rilke cf. Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen 1961. In queste pagine non si osserverà tuttavia la distinzione, fondamentale per Allemann, tra 'simbolo' e 'figura': i due termini verranno usati qui in pratica come sinonimi.

<sup>2</sup> La reazione di una coscienza cristiana attenta ai valori reali dell'esistenza umana, reali al di fuori di ogni estetismo, trova espressione nel lavoro di Romano Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*, München 1953. Lo stesso Guardini avverte come il suo libro sia stato scritto «nicht aus literaturwissenschaftlichen, sondern aus philosophischen Absichten» (p. 23), e giustifica il proprio assunto con queste parole: «Ein dichterisches Werk ist nicht nur Ausdruck, sondern auch Aussage. Jede Aussage steht aber von Wesen her unter dem Masstab der Wahrheit. [...] Wenn ein Mensch - und der Dichter ist ja doch, auch als Dichter, Mensch - sagt: so ist es, dann macht er damit eine Aussage und hat ein Recht darauf, dass sie als solche ernst genommen werde. Mehr: Er hat die Pflicht, sich mit seiner Aussage vor der Wahrheit auszuweisen, und der Leser darf ihn daraufhin prüfen» (p. 22).

<sup>3</sup> Prescindiamo consapevolmente in queste pagine da una fondazione a livello biografico, epistolare o comunque estraneo alle *Duineser Elegien* della tesi che cerchiamo di dimostrare, dell'interpretazione cioè 'poetologica' di questo ciclo. Le prove che in abbondanza si potrebbero addurre potranno servire -

Già la presenza, nei momenti di trionfo e di vanto per la vittoria sulla miseria umana, di chiare metafore o di espliciti richiami ad opere d'arte, ci deve far avvertiti quanto meno dell'interesse centrale che riveste nella considerazione del poeta il tema poetologico, la problematica della possibilità e della natura della poesia. Vediamo infatti come il massimo motivo di orgoglioso vanto dell'uomo di fronte all'angelo sia che «selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschliesst» (IX, 60): questa *Gestalt* si rivela subito dopo come metafora dell'arte (qui, della musica) poiché il dolore «stirbt in ein Ding-, und jenseits/ selig der Geige entgeht». (IX, 61-2): ove il potere (con parola classica) catartico o (come vedremo, più rilkianamente) fecondatore d'arte del dolore ha una formulazione trasparente. E del resto, precedentemente, nella settima elegia, al primo erompere di gioia per il potere dell'uomo di dare consistenza col 'dire', i primi esempi che il poeta vanta di fronte all'angelo sono di nuovo opere d'arte, colonne, piloni, la sfinge, un duomo, una torre, la cattedrale di Chartres: tutte opere monumentali, atte ad esibire una forza creatrice. Solo più tardi il poeta imparerà il valore egualmente massiccio e 'monumentale', ma in un senso più intimo, di valore ontologico e non di dimensioni esterne, del 'dire' cose umili e quotidiane: casa, ponte, fontana, portone, brocca ecc. (IX, 31 sgg.) Fin dall'inizio, dalla prima elegia, ricorrono riferimenti diretti alla dimensione estetica. Già la prima comunicazione del compito che spetta all'uomo (al poeta!) è formulata in maniera quanto mai significativa: «gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag» (I, 30). Un violino, col suo offrirsi significa lo *Auftrag* del poeta, un violino, cioè uno strumento di musica, uno strumento destinato per essenza alla creazione artistica. Ed alla fine della stessa elegia, si parla del «seliger Fortschritt» che nasce dal lutto: e questo «progresso» è la nascita della musica. (I, 91-95). Sarà ora possibile, tornando alla nona elegia, vedere nella metafora della genziana portata a

in altra sede - a confermare i risultati di questa esclusiva lettura delle *Elegie* e ad avviare una sistemazione storica delle stesse. Per il fondamentale estetismo di R. M. Rilke, per la assoluta supremazia della vocazione artistica su ogni altra facoltà, si vedano intanto le pagine dense di Ulrich Fülleborn. *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis*, Heidelberg 1960, pp. 303-317.

valle dal viandante delle cime montane, nello *erworbenes Wort* (come Rilke stesso traduce la metafora in termini abbastanza evidenti) una figura dell'arte, che non è informe - e perciò incommunicabile, *unsäglich* come la terra delle vette - espressione di sentimenti, ma che è essenzialmente la loro organizzazione e sistemazione in una 'parola', in un complesso significante. Ma la definizione della natura della poesia come è tratteggiata nelle *Duineser Elegien* richiede una analisi più sistematica, alla quale, costatata la centralità del problema estetico, sarà ora opportuno accingerci.

2. - In due direzioni, l'una negativa, l'altra positiva ci sembra di poter raccogliere quanto le *Duineser Elegien* dicono a questo proposito. La prima consiste nella spoliatura di ogni affetto umano, di ogni legame sentimentale. Sembra che una via di ascesi negativa sia prescritta al poeta. Già nella prima elegia incontriamo lo strano, inquietante invito a gettare il vuoto negli spazi (I, 23-24), e poi l'esortazione a non lasciarsi distrarre, nell'esecuzione dello *Auftrag*, dall'attesa di un'amante; e poi ancora la lode dell'amore liberato dalla corrispondenza di un tu umano. E da ultimo, l'affermazione più esplicita sul nostro tema, che cioè la musica nacque da una vibrazione del vuoto. Il senso di queste affermazioni concorre ad una costruzione in cui non è posto per i sentimenti tradizionalmente considerati oggetto o almeno occasione della poesia. La seconda elegia ci presenta una affermazione ancora più esplicita sull'impossibilità di una poesia basata sul sentimento nel senso tradizionale:

Denn das eigene Herz übersteigt uns  
noch immer wie jene. Und wir können ihm nicht mehr  
nachschaun in Bilder, die es besänftigen, noch in  
göttliche Körper, in denen es grösser sich mässigt. (II, 77-80).

Tema della terza elegia, forse la più cupa e drammatica dell'intero ciclo, è addirittura la distruzione del mito dell'amore, la dimostrazione dell'inconsistenza anche di questo, il più forte e trascendente tra i sentimenti. La poesia non può più essere espressione di affetti e sentimenti. Non esiste più la possibilità per l'uomo moderno di una traduzione in immagini di 'contenuti'. Ogni 'tema' è escluso dalla poesia.



La *pars construens* della poetologia rilkiana si inizia già nella quarta elegia, a torto annoverata da alcuni interpreti tra quelle « negative ». Innanzi tutto una esigenza di autenticità: il danzatore mediocre e borghese, fatto di piccole mediocrità umane, è rifiutato. Meglio piuttosto la marionetta, totale ed integra nella sua assenza di contenuto, nella sua consistenza di pura esteriorità. Siamo di nuovo alla deumanizzazione dell'arte: ma ecco un elemento nuovo, costituito dallo *Schauen* del poeta, un guardare di tale intensità e portata da costringere l'angelo a muovere la marionetta, da conferire autenticità e valore positivo a quel vuoto di contenuti, a quel puro apparire che era la marionetta. In questa operazione si tocca per la prima volta una affermazione positiva. Lo sguardo pareggia il vuoto. Vedremo come ciò debba intendersi in senso molto meno metaforico di quanto forse appaia a prima vista. Comunque in questa operazione avremo raggiunto qualche cosa di paragonabile all'inezienza, alla perfetta totalità del gioco del bambino, che è in uno *Zwischenraum* ove esso può realizzarsi come *reiner Vorgang*, senza fine utilitaristico (*Welt*) ma con un 'di più' rispetto allo *Spielzeug*, e comunque senz'altro scopo che il proprio accadere. Il *reiner Vorgang* diventa figura fondamentale nella poesia nelle *Duineser Elegien*.

La quinta elegia presenta gli acrobati, figure esemplari qual-t'altre mai dell'artista nel senso rilkiano. La parola-chiave di quest'elegia è il sorriso, il *Lächeln*. Ma quale? Il primo è quello del giovane acrobata, che durante ed alla fine del suo esercizio mostra un sorriso cieco, quasi il frutto esteriore e solo apparente di una acrobazia sterile. Ma anche questo merita dal poeta una lode, che riesce a prima vista incomprensibile. Essa si chiarisce alla fine, quando apprendiamo che il sorriso dell'acrobata è una parziale e monca anticipazione del *wahrhaftes Lächeln* degli amanti che in qualche parte (non nella comune esperienza umana, limitata ed inautentica, com'è apparsa nella terza elegia!) portano a compimento le « hohe Figuren des Herzschwungs » senza appoggiarsi su null'altro che sull'equilibrio del loro sentimento, non più sulla comunanza delle loro persone (che sarebbe amore nel senso, per Rilke, deterioro, possessivo). L'accostamento dei due sorrisi permette di trarre qualche utile indizio sulla natura dell'atto poetico (del quale chiaramente si tratta sotto la multiforme metafora dell'acrobata e degli amanti) com'è inteso dal Rilke delle *Duineser*

*Elegien*: acrobazia da un lato, senz'altro scopo che il proprio compimento, e dall'altro prestazione sentimentale, proiezione di energia emotiva di tale intensità da costituire un valore ontologico anche nella assoluta spoliatura di ogni altro umano valore.

Il ritratto del poeta prosegue nella metafora dell'eroe<sup>1</sup>, ove incontriamo non solo i tratti dell'uomo di eccezione, qual'è il poeta nella concezione e nella vita stessa di Rilke, ma dove appare persino un elemento strettamente autobiografico, nell'accenno degli ultimi versi all'eroe che avanza tra « Aufenthalte der Liebe ». L'accenno, che ha molto affaticato gli interpreti, ci sembra ricevere una luce abbastanza chiarificante dall'accostamento all'esperienza di Rilke, all'importanza delle ripetute e numerose relazioni erotiche che preparavano i periodi di tempestosa produttività, quasi stimolanti alla carica emotiva necessaria alla creazione artistica<sup>2</sup>. Conferma ulteriore, se ancora ve ne fosse bisogno, del riferimento diretto delle *Duineser Elegien* all'esperienza poetica.

La settima elegia è la prima di totale, inebriante e trascinate positività, la prima di carattere apertamente innico-laudativo. Al di là di ogni debolezza intrinseca alla condizione umana, il poeta approda alla percezione del valore decisivo anche di un solo attimo di pienezza esistenziale, di un solo momento in cui tutte le facoltà dell'anima si compongono in unità, in completezza, forse in felicità. Questa totalità di esperienze può aversi soltanto in una dimensione interiore. Può riapparire qui il sospetto che si tratti di salvare la somma dei contenuti sentimentali, emotivi: ma ciò che preme a Rilke è la tensione delle forze emotive e vitali: « da sie ein Dasein/hatte. Alles. Die Adern voll Dasein » (VII, 44-45), la carica di energia, assai più che i contenuti concreti. Certo, la « des Herzens Verschwendung » si compone di cose *gebetet, gedient, gekniet*. Si

<sup>1</sup> L'identificazione dell'eroe col poeta è facilmente documentabile anche da parallelismi ed accostamenti ricorrenti in vari punti dell'opera e dell'epistolario. Valga per tutti un'annotazione del giovanile *Florenzer Tagebuch* (1898): « Wisset denn, dass die Kunst ist: das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen. Was Napoleon nach aussen war, das ist jeder Künstler nach innen »: *Tagebücher aus der Frühzeit*, Insel-Verlag 1942, p. 36.

<sup>2</sup> Su questa caratteristica del Rilke posteriore all'inizio della crisi creativa apertasi verso il 1910, si vedano i rapidi ma illuminanti cenni di Eudo C. Mason, *Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk*, Göttingen 1964, pp. 83-86.

potrebbe pensare a 'cose', cioè a contenuti emozionali definiti, a sentimenti, per esempio all'amore. La interiorizzazione sarebbe allora il mero accumulo nella memoria di esperienze trasformate, in quanto trascorse, in ricordi. Sarebbe un senso molto banale e per nulla rilkiano nella sua staticità. In realtà la *Verschwendung* del cuore è una dimensione dinamica, è un atto, un processo creativo, è - e veniamo con ciò alla nona elegia - il *Sagen*. Questo, il 'dire', è il nocciolo, il nucleo centrale di tutta la poetologia rilkiana. È un dire che conferisce una realtà interiore alle cose, quale esse non possedevano prima. Che significa?

Tutta l'esperienza rilkiana mira a superare i limiti di una soggettività esasperata. Il superamento avviene però non già con la rottura del tragico cerchio che isola l'uomo, il poeta da ogni comunicazione (l'angelo invocato all'inizio, alla fine viene respinto). Il superamento avviene nell'assunzione eroica della soggettività pura fino alle conseguenze più estreme, fino alla negazione di qualsiasi realtà che non abbia il proprio fondamento ontologico proprio *in* questa soggettività. Lo strumento di cui Rilke si serve per compiere questo paradossale miracolo è quello della tensione emotiva, dell'isolamento assoluto, della concentrazione in se stesso fino al punto della scomparsa delle dimensioni oggettive delle 'cose', ed all'instaurazione di un mondo di cose 'interiorizzate' o sentite, immaginate, vissute ad un livello di pura soggettività. Questa è l'operazione, frutto evidentemente di una eccitazione di tutte le forze fantastiche, che Rilke chiama *Umschlag*, rovesciamento, capovolgimento: dall'isolamento, dall'assenza, dal vuoto alle 'presenze' più ricche, multiformenti, libere. Ogni limite di spazio e di tempo è eliminato. La sinestesia è condizione elementare. Ogni 'cosa' divenuta pura presenza fantastica è disponibile agli accostamenti più inauditi, in un puro gioco di sensazioni soggettive. L'uomo, per il quale un vero interlocutore umano è impossibile, si crea, con questo immane sforzo di energie interiori, un interlocutore all'interno della propria assoluta e totale soggettività<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Si ponga mente alle caratteristiche delle due grosse crisi creative e dei due periodi di travolgente produttività da cui ebbero origine le *Duineser Elegien*, al rigoroso isolamento dell'inverno 1911-1912 a Duino e dall'autunno 1921

Il processo qui schematizzato è quello che - con parola tradizionale - possiamo chiamare dell'ispirazione nel Rilke delle *Duineser Elegien*. Ora possiamo comprendere meglio la portata di quanto egli qui ci rivela della sua poesia. Il 'dire' di cui si tratta nella nona elegia, è proprio la creazione, in questo sforzo delle energie della fantasia, degli oggetti, degli interlocutori cui un'esperienza di narcisistico isolamento rendeva altrimenti impossibile per il poeta un accesso reale. Ma quali 'cose' possono venire create per questa via? Certo non si può pensare alla *Vergegenwärtigung* di singoli oggetti, alla evocazione tra medianica ed ipnotica di cose isolate. La 'cosa' ricreata attraverso questo annegamento attivo nel proprio io, non può avere realtà, consistenza, spessore, se non all'interno di un campo di tensioni, all'interno di una rete di relazioni e di riferimenti, il cui gioco reciproco crea una costruzione che vive proprio e soltanto del misterioso equilibrio creato da questo gioco. E questa non è altro che una descrizione, in termini di dinamica concettuale, della poesia rilkiana.

Il riferimento diretto al processo di creazione poetica (per quanto poco la parola 'creazione' applicata alla produzione artistica piacesse a Rilke) di altri punti delle *Elegie* apparirà ormai chiaro. In particolare possiamo ora considerare più da vicino lo *Schauen* che abbiamo incontrato nella quarta elegia. Il guardare del poeta davanti al teatro ove giace la marionetta è una operazione creativa, un atto di pura soggettività che nella sua intensità è in grado di 'produrre' qualche cosa, di avere efficacia in una dimensione esterna. Ciò va preso per quanto possibile alla lettera: il

a Muzot. Meno noto è che il tentativo precedente a quello di Muzot di portare a compimento le *Elegie*, compiuto nel castello di Berg nel cantone di Zurigo nell'inverno dal '20 al '21, fallì il raggiungimento della necessaria concentrazione perché la clausura del poeta fu violata dal sopraggiungere di «Merline» [Baladine] Klossowska, che non seppe reggere alla condizione di rinuncia, di distacco, cui nell'estate 1920 aveva pure acconsentito, in linea col più rilkiano amore *besitzlos*. Per una sommaria ma precisa caratterizzazione del processo produttivo del Rilke delle *Elegie* cf. E. C. Mason, op. cit., pp. 86-90 e 114-116. Sulla vicenda dell'amore con la Klossowska, oltre all'epistolario («Merline» Klossowska, *R. M. Rilke et Merline, Correspondance*, Zurich 1954) si può vedere E. C. Mason, *Merline und die besitzlose Liebe*, in «Neue Zürcher Zeitung», 1966, nn. 3523, 3559 e 3561.



poeta perviene alla creazione della figura poetica attraverso una percezione delle 'cose' che prescinde da ogni loro empirica destinazione, attraverso una presa di possesso che mira *attivamente* a cogliere nessi ed affinità sotterranei ed inapparenti, ma coerenti con l'intima natura delle 'cose' stesse. Il suo guardare è un atto estremamente positivo, che ha per fine la trasformazione delle 'cose' in parole, la loro utilizzazione non più nel valore e nel significato loro propri, ma in qualità di puri mezzi espressivi, ai fini della creazione poetica<sup>1</sup>. Soltanto nella creazione poetica si realizza finalmente la unità di significato e significante, di segni e contenuti. Che quest'unità si realizzi nella sostanziale negazione di uno dei due termini, nella eliminazione del significato a tutto vantaggio del segno, apparirà ormai chiaro. E comunque di questo si riparerà più tardi.

Anche di un altro passo, dalla prima elegia, (i versi 54-60) è possibile dare piena ragione come immediata immagine di una fase creativa: è il sottomettersi pieno, totale, ma attivo del poeta al *Diktat* che gli giunge da misteriose regioni e che gli impone, quasi appunto strumento cieco di una voce superiore, la poesia. Al di fuori dei flosculi mitologici intessutigli intorno in numerose lettere dal poeta stesso, ciò che pare una violenza esterna è il risultato di una consapevole e perseguita fecondazione e fruttificazione nell'inconscio del patrimonio di immagini ed esperienze accumulate nel passato, che riaffiorano nella tempesta creativa con forza erompente. La struttura in due momenti, dell'accumulo di esperienze (strumentalizzate ad immagini) e la loro elaborazione in simbolismi poetici, è tipica del processo rilkiano. Il risultato è il loro emergere poi, in forma sorprendente anche per Rilke, nei momenti creativi, da una dimensione inconscia, appunto « aus Stille ».

<sup>1</sup> Cf. l'analisi ampia e documentata di questa rilkiana « appercezione simbolistica » (come la definisce lo studioso tedesco) fatta da U. Fülleborn, op. cit., pp. 228-251, ove tra l'altro si legge questa definizione: « Von symbolistischer Apperzeptionsweise wird man [...] dort sprechen müssen, wo sich einem Dichter die Symbole nicht in reinem Anschauen schenken, sondern wo er sie mit höchster Bewusstheit sucht, ja selber macht, indem er durch gespannteste Aufmerksamkeit einen Analogiepunkt entdeckt » (p. 233).

3. — Per via negativa la poesia si è dunque definita come pura assenza di contenuti emotivi umani; e positivamente come gioco, come « reiner Vorgang » espresso dalla fantasia del poeta. Con formula forse pericolosa per l'insieme di incrostazioni semantiche accumulatesi nel corso degli ultimi decenni, ma non facilmente sostituibile, possiamo definire un tale tipo di poesia 'astratta'. Ora si può porre legittimamente il problema del rapporto tra una siffatta poesia e i concreti problemi dell'uomo, tra il gioco puro e difficile e i sentimenti, le passioni, il dramma e la commedia umani.

Una obiezione sorge fin troppo facilmente alla nostra definizione di poesia astratta: anche la percezione della inattendibilità dei sentimenti, della labilità emotiva ed esistenziale dell'uomo moderno, della perdita di un centro unificante delle esperienze che costituiscono la personalità, la denuncia della insufficienza umana del mondo costruito dalla tecnica, tutto ciò non costituisce una abbondante messe di 'contenuti'? Non si attinge qui una dimensione emotiva-umana che distrugge il carattere astratto di questa poesia?

La risposta deve muovere dalla constatazione di una strutturale complessità della poesia rilkiana, dalla possibilità di varie 'letture' a livelli diversi, con gradazioni che vanno dal più inautentico abbandono al patetico ed all'enfatico-sentimentale (come troppo spesso è accaduto)<sup>1</sup>, alla ricerca della cifra filosofica sotto il manto dei versi<sup>2</sup>, fino ad un accostamento corretto che pur considerandone la innata struttura polivalente non ne perda di vista il nucleo centrale. Ora le *Duineser Elegien* muovono certamente dall'esistenza di una situazione di crisi dell'umano, si possono anzi intendere come autorevole e profonda voce di testimonianza dell'insicurezza fondamentale in cui al termine dell'epoca moderna si trova l'uomo europeo. Già questo basterebbe a farne un'opera

<sup>1</sup> Come esempio di un tale tipo di lettura può valere R. M. Rilke, *Duineser Elegien. Sonette an Orpheus*. Mit den Erläuterungen von Katharina Kippenberg, Zürich 1951.

<sup>2</sup> Delle interpretazioni filosofiche (in prevalenza esistenzialistiche) dell'opera rilkiana offre un catalogo informatissimo Eckhard Heftrich, *Die Philosophie und Rilke*, Freiburg-München 1962. Su questo libro cf. La nota di E. C. Mason in « Neue Zürcher Zeitung » 2847, 12 Juli 1963.

grande di poesia. Tuttavia, a fermarsi qui, si intenderebbe solo parzialmente il ciclo rilkiano, assai più radicale nella sua stessa testimonianza storica.

Esiste, certo, tutta una parte delle *Duineser Elegien* che canta il dolore della condizione umana. In particolare modo le prime tre elegie, in parte la quarta e (nella figura supremamente simbolica dei saltimbanchi) la quinta e, in misura rilevante, l'ottava. Per la decima si farà un discorso separato. Ma si tratta appunto di una parte, di una parte soltanto di un tutto, il cui senso unitario appare – speriamo – ormai chiaro. Il poeta è rappresentante tipico dell'uomo del suo tempo, partecipa in misura eminente alle sue ansie, ne è per essenza espressione. La 'base' da cui egli parte – nella poesia come nella vita – è l'identica, e non può essere altrimenti. Del resto, non sarebbe certo difficile – chi volesse compiere un lavoro d'analisi tutto sommato sterile – ripercorrere anche la parte più strettamente 'elegiaca' di quest'opera in chiave biografica, riferendola unicamente all'esperienza vitale di Rilke. Sarebbe lavoro sostanzialmente scontato e pertanto inutile. Rappresenterebbe in ogni caso un altro livello possibile di lettura e confermerebbe ancora, alla bisogna, la tematica centrale delle *Duineser Elegien*, che è quella poetologica.

Essenziale è in ogni caso sottolineare la dimensione esclusivamente elegiaca (nel senso tradizionale: di composto e solenne compianto) che riveste la parte riferibile genericamente all'esperienza umana. L'uomo è presente come oggetto di *Klage*. Diciamo di più: l'uomo, persino come degno di compianto, è presente solo in quello che può avere riferimento anche all'esperienza del poeta. L'uomo comune, coi piccoli e pur tragici affanni della vita quotidiana, traspare a mala pena, se pure lo si può percepire, nella austera e sublime sfera delle *Duineser Elegien*. È soltanto ad un alto e sostenuto livello di grandi problemi, che la tematica delle *Elegie* tocca i problemi umani: e da essi poi l'opera si diparte non appena tenta la soluzione positiva, non appena imbocca il cammino verso la parte costruttiva, invincibilmente legata – salvo che non la si intenda in maniera molto monca e forzata – alla problematica estetica.

4. – Verifichiamo ciò su un solo tema, essenziale abbastanza tuttavia da poterlo ritenere probante per la struttura di tutta

l'opera. Tratto essenziale della miseria della condizione umana e caratteristica eminente della insufficienza dell'uomo, è la sua incapacità di cogliere l'unità del tutto, la sua intima disunione, persino negli atti dettati dalla maggiore pienezza vitale, la frattura dolorosa che egli deve percepire tra sé e tutto il suo mondo. Già la prima elegia ci testimonia che « lebendige machen / alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden » (vv. 80-81). In particolare, qui, essi distinguono tra vita e morte, si precludono la percezione della grande unità del tutto. Gli angeli invece, queste strane creature in cui appare riunito il risvolto positivo di ogni umana debolezza, non conoscono differenza tra vita e morte. Il tema è ripreso in chiave meno mitica e assai più intensamente nella quarta elegia, dedicata interamente, si può dire, al gran motivo dell'unità. Il punto di vista s'è mutato. Non più distinzione tra vita e morte, ma disunione all'interno di noi stessi, frattura tra momenti diversi della nostra vita, incapacità di vivere un'esperienza nella sua piena, totale presenza, senza essere divisi tra un passato e un futuro, un ricordo e un'attesa. Il nostro stesso conoscere procede per differenza. Noi non cogliamo positivamente la realtà, ma solo negativamente, per contrasto, su un « Grund von Gegenteil ». Persino del sentimento non riusciamo a cogliere il contorno dall'interno, ma solo ciò che lo delinea dal di fuori: non la pura forza del sentire, ma i contenuti occasionali che la vita di volta in volta propone. Anche nell'amore, dopo i primi, perfetti attimi in cui una qualche unità pure si raggiunge, al subentrare dell'abitudine, della volontà di possesso, della paura di perdere, anche nell'amore, non si apre una crepa tra la persona e l'azione, tra l'io e la sua stessa vita? (II, 64-66). E la frattura connaturata all'uomo assume dimensioni e colorito cosmici nell'ottava elegia, il canto triste della disunione tra l'uomo e tutto il resto del creato, della separazione, della contrapposizione che regna tra ogni singolo uomo e tutto ciò che lo circonda. Di più: l'essenza stessa del destino umano si può condensare nell'aver un qualche cosa di diverso da sé, e perciò di contrapposto ontologicamente a sé: « Dieses heisst Schicksal: gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber » (VIII, 33-34). In questa sorta di destino sono coinvolti persino gli animali, almeno quelli di ordine superiore, che hanno vissuto un momento di vita intrauterina, per poi essere cacciati nel mondo esterno, da cui li divide un'insormontabile diversità.



A questo punto (nell'accento alla felicità dell'animale durante la gestazione) si profila la natura della soluzione che Rilke cerca per il problema dell'unità. L'unità non può essere cercata in un rapporto – ad esempio – dialogico col non-io, tale da lasciare impregiudicata la libera ed autonoma esistenza dei due *partners*, i quali si incontrino su un piano che non pregiudichi la rispettiva autonoma sussistenza. L'unità la cui assenza lascia persino nell'animale (mammifero) « Gewicht und Sorge einer grossen Schwermut » è quella che esisteva all'interno del grembo materno, ove non esiste *Abstand*, distanza, separazione, ma soltanto *Atem*, respiro, scambio vitale, continuità senza soluzione tra creatura e 'mondo' circostante, ove sostanzialmente non sussiste ancora una vera distinzione tra i due organismi, il portante ed il portato. Il senso dell'unità rilkeana mira indubbiamente ad una qualche sorta di monismo, ad una soluzione in cui ogni diversità sia riconducibile ad un'unica realtà portante, in cui, in ultima analisi, non esista pluralità vera di realtà autonomamente esistenti, ma una sola esistente si manifesti in più maniere.

Due soli punti delle elegie, a conferma di ciò, ed a dimostrazione del passaggio indiscutibile che si opera ogni qual volta dalla *Klage* sulla condizione umana (la discontinuità nell'esperienza intima o almeno l'incapacità di un accordo col mondo extra-soggettivo sono tratti di una sensibilità moderna diffusa e ampiamente costatabile) si passi ad una qualche proposta di soluzione positiva. Richiamiamo soltanto alla memoria, senza soffermarci più dell'indispensabile, quanto s'è già detto a proposito della prima 'soluzione positiva' che appare nelle *Duineser Elegien*, lo *Schauen* della quarta elegia. L'unità che si raggiunge tra marionetta ed angelo è quanto di più rilkeano si possa immaginare, nel suo monistico soggettivismo estetico assoluto. Ed è una soluzione che conosce applicazione esclusivamente in riferimento all'attività poetica.

L'altro punto è costituito dai versi della seconda elegia ove gli angeli sono apostrofati come « *Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz* » (II, 16-17). Abbiamo già accennato come negli angeli, figure esclusive della più personale mitologia rilkeana, si accentrino in misura eminente i tratti positivi che nella miseria umana appaiono più negativamente. Così per il problema dell'unità: all'uomo scisso da tutto il non-io (comprendendovi non soltanto il mondo esterno,

ma anche le esperienze passate e le ansie del futuro: tutto ciò che non è nell'attimo presente) si contrappone l'angelo, saldamente concluso nel monistico cerchio dello *entströmen* e del *wiederschöpfen*, autosufficiente nell'emanare e nel riprendere<sup>1</sup>. L'immagine dello specchio – come Rilke la presenta – è la figura perfetta del processo creativo, nel senso rilkeano. Perfetta ed esclusiva: in altri contesti, meno rigidamente legati alla tematica dell'arte non avrebbe senso. Di nuovo: la soluzione di un problema umano sbocca nell'ambito puramente estetico, e solo in quello.

La soluzione rilkeana appare ora in tutta la sua chiarezza come un monismo estetico: è un esito che risponde, per Rainer Maria Rilke, ma solo per lui, anche ad un livello biografico. Il drammatico, radicale confronto con la propria soggettività ha avuto, nei momenti della creazione poetica, le proprie giornate di vittoria e nei frutti poetici le testimonianze vitali della vittoria riportata. Lo sforzo di oggettivazione in figure della propria energia interiore, e quindi la creazione della circolarità perfetta, autosufficiente, narcisisticamente del tutto autentica della creazione poetica, sono ad un tempo soluzione vitale dell'uomo ed estetica del poeta Rilke. Ma anche ciò, non grazie ad un qualche equilibrio instaurato tra arte e vita. Pur se il rapporto arte-vita è un tema fondamentale, possiamo anzi dire il tema fondamentale della meditazione rilkeana; la soluzione, come già abbiamo visto, è non in una sintesi, ma nell'annullamento di uno dei termini. Solo molto grossolanamente, ed in una prospettiva di biografismo ingenuo che perde la dimensione degli avvenimenti, potremmo affermare l'esistenza di un destino 'umano' per Rilke. Ogni atto, ogni respiro della sua vita sono in realtà vissuti in vista della missione poetica. L'artista – per usare una consunta frase di indubbio sapore teatrale – ha ucciso in lui l'uomo. Il quale del resto ha potuto sublimare nella creazione poetica i limiti insormontabili di una struttura fondamentale narcisistica. In ogni caso, comunque si voglia porre la questione,

<sup>1</sup> Si noti il rovesciamento dei rapporti operato da Rilke: lo specchio in realtà prima 'riceve' un'immagine per poi rifletterla. Il rovesciamento rilkeano – buon esempio della libertà con cui egli tratta il proprio apparato di immagini – è di estrema pregnanza se inteso come immagine del processo circolare di creazione artistica. Cf. sull'argomento B. Allemann, op. cit., pp. 137 sgg.

appare chiaro come, anche per la soluzione di un suo problema personale, Rilke non abbia saputo indirizzare la sua ricerca che nel senso di un'unità non articolata e differenziata ma monistica, non verso uno sbocco dialogico ma rigidamente monologico.

È possibile ora dare una risposta più soddisfacente all'obiezione sul carattere 'astratto' della poesia rilkeana. In realtà la ricerca poetica prende l'avvio da problemi umani dolorosamente concreti e vissuti, per concludere tuttavia con l'affermazione dell'unico valore 'umano' che abbia consistenza, che abbia realtà, che sia autentico: quello estetico. Si chiude anche qui un cerchio, una vicenda perfetta perché in sé conclusa: la poesia canta come unico suo 'contenuto' (positivo) la poesia. L'ultima realtà che il poeta sa indicare come valida è la realtà estetica. Non sfugge, in opposizione alla pretesa 'umiltà' rilkeana, il carattere prometeico e titaneggiante di una tale soluzione<sup>1</sup>, che ben si accorda con le sue origini nietzschiane e che corre ampiamente parallela (anche se con una sua irripetuta radicalità) ad altre esperienze poetiche dell'età moderna.

5. - Intenzionalmente abbiamo tralasciato finora di affrontare quello che a molti è apparso il tema fondamentale delle *Elegien*: la morte. In parte questo tema ci permetterà di ribadire e precisare quanto già abbiamo detto ed in parte ci introdurrà all'interpretazione della decima elegia e della sua specialissima funzione nell'equilibrio dell'intera opera.

Non sarebbe in verità difficile concepire tutto il percorso di Rilke nelle *Duineser Elegien* come un tentativo di risolvere il problema della morte. Testimonianze biografiche (in particolar modo epistolari) possono dimostrare in abbondanza la centralità del motivo, spesso dell'angoscia della morte nella meditazione di Rilke. Ed in effetti ben pochi altri temi compaiono con la stessa frequenza e la stessa intensità, e su pochi altri temi potremmo altrettanto facilmente allineare una serie di proposizioni tratte

<sup>1</sup> Enrich Heller, *Der enterbter Geist* Frankfurt a/M 1954, p. 187 (trad. italiana di G. Gozzini Calzecchi Onesti, *Lo spirito diseredato*, Milano 1965, p. 115) ha ben definito aforisticamente: « Rilke ist der heilige Franziskus des Willens zur Macht ».

dalla 'Weltanschauung' rilkeana. Vediamo rapidamente quanto le *Duineser Elegien* ci dicono in proposito.

Il primo incontro è costituito da una richiesta, proveniente dai morti giovani: render loro giustizia, non operando una distinzione troppo netta tra vita e morte, non considerando la loro condizione troppo radicalmente diversa dalla nostra. Fondamentale, nella condizione di morto, è l'abbandono dei legami (*Bezüge*) che correlavano reciprocamente le cose, e il loro fluttuare « so lose im Raum ». La più assoluta libertà domina nel mondo dei morti. Anch'essi però hanno poi un compito da assolvere, debbono recuperare qualche cosa, compiere qualche cosa cui in vita non hanno degnamente provveduto: sono « voll Nachholn ». Dal loro passato giunge ancora un *Auftrag*: l'accostamento con i versi precedenti, sempre della prima elegia, « Es hob / sich eine Woge heran im Vergangenen [...] / [...] Das Alles war Auftrag » (I, 27-30), non è casuale. C'è qualche cosa di ambiguo in questo gioco di risonanze, ma abbiamo già rilevato la strutturale complessità delle *Duineser Elegien*, la possibilità di vari piani di lettura, ed ora la ambigua - anche se illuminante - rispondenza tra di essi. Qui è indubbio che si istaura un qualche legame tra la figura del poeta (cui l'*Auftrag* proveniente dal passato si indirizza) e quella dei morti pieni di *Nachholn*. Il parallelismo si rafforza ancor più se accostiamo i vv. 23-24 (« Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu ») alle caratteristiche della condizione dei morti, al loro liberarsi da ogni terreno legame. Sono forse i morti figure simboliche del poeta? O, più in linea con la ambigua complessità delle *Duineser Elegien*: sono anche figure simboliche del poeta? Subito dopo essi riappaiono come simbolo di mistero e di dolore, ma in senso positivo, come elementi fecondatori, come strumenti essenziali al 'progresso' umano. Ove progresso non è da intendere ovviamente come avanzamento tecnico, scientifico o economico: l'unico esempio che Rilke ce ne offre è infatti il mito di Lino, l'origine della musica. La favola dei morti si conclude con un elemento estetico.

Il tema della morte, dopo qualche accenno nella terza, riappare spiegato nella quarta elegia. I morti (nella persona del padre in primo luogo) sono chiamati a testimoni della autenticità dell'operazione che il poeta compie col suo *Schauen*. Essi, che ancora al di qua della soglia della morte, ancora *sterbend*, presagivano come qui « Alles / ist nicht es selbst », essi possono giudicare del valore



di quell'operazione che si conclude circolarmente nello «Umkreis / des ganzen Wandeln». Il rapporto – che rimane ancora indistinto – tra morti e poeta compare qui meno intimo, meno identificante. I morti hanno una loro consistenza di ordine mitico-mitologico che li pone su un piano affine a quello degli angeli, superiore a quello degli uomini. L'ultima strofa di questa elegia può essere intesa come riassunzione del tema dell'unità di vita e morte (la morte come nucleo centrale del frutto della vita). La morte del bambino è indescrivibilmente positiva perché vissuta in organica aderenza alla legge fondamentale del ritmo vita-morte, senza paure né infingimenti.

In funzione di giudici ricompaiono i morti alla fine della quinta elegia (dopo l'evocazione della morte imbellettata di false speranze, Madame Lamort) a valutare la riuscita delle «hohe Figuren des Herzschrungs», ed a ripagarle con le monete della felicità. Qui si è compiuto un ulteriore passo verso la loro mitizzazione e verso la loro assunzione in una dimensione superiore a quella umana. E contemporaneamente, dato l'oggetto (la poesia) del loro giudizio, si ripete e si conferma il legame di queste figure con l'attività estetica.

La sesta elegia segna un ritorno verso l'identificazione del poeta con la figura dei morti giovani. Il poeta è adombrato qui – come ormai possiamo tranquillamente assumere – nella figura dell'eroe. E «Wunderlich nah ist der Held doch den jugendlich Toten». Come loro, anch'egli è schivo di distrazioni e ritardi, rinuncia ad affetti ed allettamenti per compiere il proprio destino in maniera esclusiva. È lo stesso tema, appena variato, della prima elegia, e non occorrerà fermarci più a lungo. Nell'ottava incontriamo l'astratto *Tod*, morte, come il grande *Gegenüber*, il grande ostacolo che impedisce all'uomo di vivere nella libertà e nella pienezza come l'animale. La morte è l'essenza in cui si compendia lo *Schicksal* umano; la sua consapevolezza, la sua paura, la sua attesa sono gli impedimenti posti all'uomo sulla via della liberazione. Nel tema della morte si riassume ogni altra *Klage* sulla inautenticità dell'esistenza umana, finché non si giunge, colla nona elegia, al rovesciamento delle posizioni, e la morte, riassunta nella positiva unità che si raggiunge con la trasformazione nell'invisibile, non compare come «der vertrauliche Tod», e la stessa ansia di fronte al futuro non cede ad un «Überzähliges Dasein», ad una vita

al di là di ogni misura, al di là di ogni limitazione e di ogni divisione. Non basta, come pure è doveroso fare, porre in evidenza ancora una volta come la soluzione del problema della morte sia vista all'interno della dimensione creativa, e quindi in una prospettiva estetizzante e valida al massimo (ma di quale dubbia validità!) per il poeta impegnato nella produzione artistica<sup>1</sup>. C'è di più: la morte è un «heiliger Einfall» della terra, ed è tale – possiamo integrare ora con il «discorso» della prima elegia – perché feconda il «progresso» umano, o meglio perché feconda la trasformazione delle «cose» in invisibili ed interiori, il «dire», ed insomma la creazione poetica. C'è qui un rovesciamento sostanziale: non più la poesia dà soluzione al problema della morte, ma la morte dà la soluzione al problema della poesia, crea la dimensione emotiva, la carica interiore capace di mettere in moto le forze creatrici di poesia. Il *primum* non è la morte (o la vita, o l'uomo), ma la poesia. Il monismo estetico di Rilke torna a manifestarsi in uno dei momenti più radicali. Tornano alla memoria qui testimonianze del periodo di «siccità» che precedette la nascita delle elegie: la meditazione sulla necessità di un *Opfer*, di un sacrificio, per giungere alla poesia, o la completa esposizione a tutte le più terribili angosce sepolte (si può dire: coltivate<sup>2</sup>) nell'anima del poeta nella solitudine di Duino per giungere all'esplosione del grido all'angelo: «Wer [...] hörte mich denn?».

<sup>1</sup> Fino all'ultimo Rilke sembra essere rimasto fedele alla sua visione della vita e della morte, considerando la malattia che l'uccise in modo niente affatto medico, ma quale misteriosa forza la cui comprensione egli riteneva possibile soltanto per Lou Andreas Salomé, rifiutando «den Tod der Ärzte» e l'uso della morfina (che gli veniva somministrata per alleviare le insopportabili sofferenze) se non in dosi tali da lasciargli la lucidità intellettuale. Cf. J. R. von Salis, *Rainer Maria Rilkes Schweizerjahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit*, Frauenfeld 1952, pp. 228-236 e E. C. Mason, op. cit., pp. 131 sg.

<sup>2</sup> Nel periodo di piena concentrazione di Duino sono state scritte queste parole: «Das Alleinsein ist ein wahres Elixier, es treibt die Krakheit nun völlig an die Oberfläche, es muss erst schlimm, schlimmer, am Schlimmsten werden, weiter gehts in keiner Sprache –, aber dann wird es gut. Ich krieche den ganzen Tag in den Dickichten meines Lebens herum und schreie wie ein Wilder und klatsche in die Hände –: Sie glauben nicht, was für haarsträubendes Getier da auffliegt». Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, *Briefwechsel*, Insel-Verlag, I. Bd., 1951, p. 85.

Se a tale rigore, a tale consequenzialità giunge l'assoluto della vocazione estetica e proprio a proposito dell'interrogativo più drammatico che si ponga all'uomo, non farà meraviglia la constatazione della sostanziale strumentalizzazione di ogni altro 'contenuto' umano ai fini estetici. Sarà un altro passo sulla via di una risposta al nostro problema del rapporto tra 'contenuti' e 'astrattezza' nella poesia cantata dalle *Duineser Elegien*. In realtà, a questo punto non si può più continuare a parlare propriamente di 'contenuti': l'unico vero, ritornante, assoluto, è la poesia. Quelli che abbiamo chiamati finora 'contenuti' sono tali soltanto ad una considerazione che si fermi alla superficie: alla splendida, affascinante, magica e seduttrice superficie di una poesia che tenta la disperata avventura di dare un valore positivo al vuoto di valori.

Uno sguardo alla decima elegia ci permetterà di verificare concretamente sul testo (se pure ancora occorre) questa affermazione: e quanto abbiamo detto finora ci darà la chiave per accedere più da vicino di quanto finora la critica per solito non abbia fatto, alla natura di questa affascinante e diversa tra le elegie.

6. - È noto come il suo senso immediato sia quello di una specie di viaggio attraverso la mitica *Leidstadt*, luogo tipico dell'inautentico, del falso, e poi attraverso il *Leidland*, sotto la guida delle sue misteriose abitatrici, le *Klagen*, fino ad inoltrarsi nei monti dello *Ur-Leid*, ultima destinazione del cammino dei morti. Un asterisco separa le ultime due quartine che rivestono un chiaro compito di epilogo smorzato di tutto il ciclo. In genere si interpreta l'elegia come un'alta allegoria simboleggiante la dottrina estrema dettata da Rilke sull'unità di vita e morte, sulla necessità di una accettazione totale del dolore (e della morte) per giungere alla misteriosa fonte della gioia. Soltanto nell'accettazione piena, nella *Bejahung* completa del lato negativo della vita, l'uomo può giungere alla beatificante percezione dell'unità del tutto. Nella struttura del ciclo verrebbe così a toccare alla decima elegia la funzione di solenne epilogo, elevato alla sfera mitica, della teoria propugnata. Per parte nostra non possiamo negare la possibilità di leggere l'elegia in questa chiave dottrinarica, ove avrebbe espressione la 'saggezza' conquistata dall'ultimo Rilke. Ma fermarsi qui, significherebbe mancare completamente il nucleo essenziale, che

è un'ultima, radicalissima anche se non immediatamente evidente conferma del monismo estetico che caratterizza la posizione rilkeana.

Tralasciamo la prima parte, in cui si parla della *Leidstadt*. Torneremo a farne cenno tra poco. E poniamo mente che il paesaggio del *Leidland* è una regione di morti, una regione che - basta appena una conoscenza superficiale delle *Duineser Elegien* - si colloca in una dimensione di interiorità, nella stessa dunque ove per altro verso avviene la trasformazione delle cose per mezzo del 'dire'. L'intero mito della positività del dolore può dunque essere assunto molto facilmente come simbolo della fecondità poetica del dolore, della sua necessità al fine di stimolare la creatività artistica. Con questa interpretazione siamo perfettamente in linea con quanto abbiamo già visto precedentemente sul tema della morte. Ma questapoesia è più radicale. Le ultime quattro strofe ci introducono ad un altro, ancor più severo livello di lettura.

Dopo la sorgente della gioia, la *Klage* abbandona il morto, il quale prosegue il suo itinerario per entro i monti dello *Ur-Leid*: «Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los». Dopo il dolore, dopo la poesia c'è ancora, in una gradazione positiva (non pare dubbio che il pellegrinaggio dei morti conduca a realtà via via più autentiche), il silenzio. L'ultimo esito cui conduce l'estrema poesia possibile (la poesia che ha per oggetto la poesia) è il silenzio. Con altre parole: l'ultima possibile conquista è il raggiungimento di una dimensione di poesia in cui anche il suo contrario, l'estremo contrario, il silenzio, sia compreso. L'accenno, contenuto in una formula mitica singolarmente consistente, ma anche chiusa e impenetrabile, può conoscere uno sviluppo adeguato soltanto da un'analisi che abbracci tutta l'opera tarda di Rilke, posteriore alle *Duineser Elegien* ed ai *Sonette an Orpheus*<sup>1</sup>. Qualche illuminazione esso riceve tuttavia già qui se si pensa che il silenzio è la dimensione di ciò che non si può dire, dell'indicibile. Passando

<sup>1</sup> Analisi avviata da B. Allemann, op. cit., il quale distingue una fase creativa dal 1923 al 1926, che segnerebbe una nuova evoluzione non solo (com'è abbastanza generalmente accettato) rispetto alle *Duineser Elegien*, ma altresì rispetto ai *Sonette an Orpheus*. Sull'argomento ci riserviamo di intervenire in altra sede.



(la libertà delle metafore è rilkiana per eccellenza) da un contesto linguistico-comunicativo ad uno figurativo-visivo avremo come corrispondente di indicibile, invisibile. L'affinità con i versi della nona elegia:

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*  
in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,  
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!  
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag? (IX, 67-70)

è innegabile. E tuttavia il senso è diverso, almeno in parte. In entrambi i casi si tratta ovviamente di una *Unsichtbarkeit* strettamente connessa alla poesia, ma mentre nella nona elegia essa è rilevata per contrasto rispetto al mondo esterno e rappresenta la dimensione interiore in cui soltanto esiste il nuovo, più vero 'mondo' derivante dalla trasformazione del poeta, nella decima essa indica la nuova dimensione di realtà creata dalla poesia, la presenza di un organismo 'reale' fin quando sorretto dalla forza della poesia, ma indicibile, invisibile, in ultima analisi irreali, 'impossibile' in un ordine di considerazione logica e strettamente aderente al mondo empirico. Né è da escludere la compresenza di un senso lievemente diverso ma concorrente, che cioè il silenzio come vuoto di contenuti comunicabili sia l'ultimo esito della poesia, che cioè, al di là dell'ultima comunicazione, dell'ultimo contenuto (la *Quelle der Freude*, la poesia oggetto di se stessa), rimanga ancora una lettura possibile, quella puramente senza contenuti, quella 'astratta'. Le ultime due strofe di quest'elegia possono darci qualche illuminazione in proposito.

Dopo la pausa profonda segnata dall'asterisco, la chiusa si annuncia quasi idillicamente<sup>2</sup>, e di solito viene fraincesa riducen-

<sup>1</sup> Cf. i versi della prima elegia:

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur  
Heilige hörten: dass sie der riesige Ruf  
aufhob vom Boden; sie aber knieten,  
Unmögliche, weiter und achtetens nicht:  
So waren sie hörend. [...] (I, 54-57)

Il riferimento all'attesa del *Diktat* poetico è stato già sottolineato più sopra.

<sup>2</sup> « Sie [le due strofe conclusive della decima elegia] nehmen die Anschauung zurück und begrezen sie mit dem *Gleichnis* beinah ins Idyllische ». Jacob Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, Bern-München 1962, p. 287.

dola ad una tardiva ripresa, a mo' di riepilogo in calando, del tema della unità. In realtà si tratta di qualche cosa di molto meno idillico e più essenziale che non di una ricapitolazione di temi già trattati: è una vera e propria 'chiave' che permette un *Rückblick* nuovo su tutto il ciclo. Sulla funzione strutturale di chiusa in sordina, in chiave minore e smorzata, dopo la gran tensione da elegiaca a innica delle pagine precedenti, non possono essere dubbi. La funzione di epilogo si esprime però anche nel fatto che queste due strofe indicano la maniera in cui leggere le *Elegie*.

Vediamo dunque: i morti risvegliano in noi due paragoni, i frutti dell'avellana, che pur essendo carichi di promesse di futuro, pendono verso il basso, e la pioggia che cade e si confonde, scompare insudiciandosi con la terra primaverile: ma da ciò nascerà nuova vita. Da queste due immagini simboliche che apprendiamo noi? Nulla. Non si tratta qui di teoria, di saggezza. Noi siamo commossi soltanto dalla coincidenza di due tensioni opposte, dall'identità di una spinta saliente ed una discendente, dal puro gioco di forze che nasce dall'accostamento di questi due momenti diversi in una sola immagine<sup>1</sup>. Il nucleo della poesia – insegnano i due *Gleichnisse* – è nelle relazioni pure che si instaurano all'interno della poesia stessa, autosufficiente nella perfezione delle sue « hohe Figuren des Herschwungs » ed indipendente da ogni altro 'contenuto'. La poesia ha la sua perfezione nella caratteristica di puro *Vorgang*, di puro accadere senz'altra giustificazione. La poesia per Rilke non può essere – al suo fondo – che astratta.

Non è esagerato portare a questo punto l'interpretazione di questi quattro versi, che avrebbero avuto un carattere assai meno marcatamente 'astratto', se il poeta stesso non avesse sottolineato

<sup>1</sup> Così definisce Rilke, negli stessi giorni in cui giungono a conclusione le *Elegie*, le « Figuren » (in cui consiste la poesia): « Reine Spannung. O Musik der Kräfte! » (*Sonette an Orpheus*, I, 12, v. 9). E altrove, a conferma della impossibilità di interpretazioni diverse da quella poetologica:

Nicht sind die Leiden erkannt,  
nicht ist die Liebe gelernt,  
und was im Tod uns entfernt,  
ist nicht entschleiert.  
Einzig das Lied überm Land  
heiligt und feiert. (*Ivi*, I, 19, vv. 9-14).

graficamente i due elementi di tensione, i due punti dinamici «steigendes» e «fällt». L'assenza di tale sottolineatura non avrebbe reso impossibile la nostra interpretazione, ma è indubbio che essa sarebbe risultata meno evidente, dato il peso maggiore che sarebbe caduto su «Glück» e «Glückliches» e di conseguenza la maggiore evidenza di una interpretazione più 'dottrina' <sup>1</sup>.

Riandiamo ora per un momento alla prima parte della decima elegia. I primi sedici versi sono prologo innico e cantano la gioia della conquistata certezza della fecondità del dolore. Dal v. 17 in poi ci troviamo della *Leid-Stadt*, che è l'antitipo di ogni rilkiana positività. Non esistono problemi sull'interpretazione di questi versi, che sono di tutta evidenza. Vorremmo soltanto richiamare l'attenzione sul ricorrere qui, in un contesto e con significato del tutto rovesciati, di complessi figurativi e parole appartenenti al più tipico vocabolario rilkiano. Dapprima il falso silenzio, il vuoto brillare di superfici senza contenuto (vv. 16-19): non c'è una singolare affinità con il vuoto che il poeta deve gettare negli spazi, o con la marionetta che consiste di pura esteriorità? e più avanti: «Schaukel der Freiheit! Taucher und Gaukler der Eifers!» (v. 24) non sembra una parodia della figura dei saltimbanchi del a quinta elegia? Ed infine, là dove si parla della sterile riproduzione del denaro, compare la parola *Vorgang*, (v. 32) che indica altrove, abbiamo visto, il puro gioco del bambino e, per affinità, il puro gioco dalla poesia. Queste risponderne di senso contrario non potrebbero essere un sottile avvertimento del poeta a non inserire anche la sua poesia nel contesto sommamente inautentico della *Leid-Stadt*, a non ricercarvi dottrine consolatorie (come nel

<sup>1</sup> Sull'importanza di simili particolarità grafiche si veda quanto afferma (con riferimento a V, 100) U. Fülleborn, op. cit., p. 293: «Man muss den Entwurf dieser Stelle im Manuskript sehen, besonders den vorletzten Vers: «bebend» unterstrichen und der Konjunktiv «könnten» in überdimensionalen Buchstaben geschrieben und durch vierfache Unterstreichung verstärkt, um den ungeheuern Gefühlseinsatz zu ahnen, mit dem im Augenblick der Niederschrift die Vergegenwärtigung des für unmöglich gehaltenen, daher selbst in einem mythischen Jenseits nur hypotetisch hingestellten Könnens der Liebe geleistet wurde. Hier ist nicht mehr ein Potentialis in den Realis umgeschlagen, sondern, vom Dichter her gesehen, ein Irrealis als solcher realisiert worden».

cimitero intorno alla chiesa) o distrazioni (come nel parco dei divertimenti della fiera)? Sarà da respingere veramente una interpretazione che veda in questi versi anche un invito a prendere la poesia delle *Duineser Elegien* e quella proclamata dalle *Duineser Elegien* per quello che vuole essere, cioè un supremo sforzo di salvare un 'contenuto' nel crollo di tutti gli altri più 'umani', ma ormai non più autentici 'contenuti'?

I quali, occorrerà a questo punto dirlo con tutta chiarezza, nell'astratta poesia rilkiana, sono ormai soltanto più elementi puramente figurativi, mezzi espressivi, strumenti con cui instaurare il gioco di forze in cui propriamente consiste la poesia, puri vocaboli carichi di una loro potenza espressiva che prescinde ampiamente dal loro valore strettamente semantico. Si potrebbe parlare di una specie di semantica del valore emotivo, come estremo e massimo risultato cui dovrebbe pervenire una interpretazione delle elegie adeguata al metro proposto - se non siamo andati errati - dallo stesso poeta. L'impresa non è facile, specialmente non è facile organizzarla in termini concettuali e comunicabili, mentre ad una lettura il concorso dei vari fattori semantici in senso stretto, ritmici, fonici, associativi, emotivi, ecc. con un comune appello alle facoltà fantastiche del lettore, rende molto più immediata la percezione del gioco emotivo. E del resto, che rimanga un residuo irriducibile a qualsiasi analisi ermeneutica rigidamente logica, è proprio il tratto che fa della poesia, poesia.

La seconda parte della decima elegia, ad esempio, può essere letta avendo l'orecchio alla pura linea del ritmo poetico, costruito in una parabola procedente da un lento, largo crescendo ad un rapido scemare finale. Si muove da un idillio dolce-amaro (vv. 41-46) tenuto sul tono di una favola, e interrotto da una brusca fine, ma con una segreta tensione creata dalla vaghezza dei contorni della *Klage*. Ad esso segue un innalzamento creato sia dal passaggio all'enunciazione di una legge più generale («Nur die jungen Toten [...]»), sia dalla leggera dissonanza delle unità «Perlen des Leids» e «Schleier der Duldung», contenenti una tensione intima per l'inusuale accostamento di elementi eterogenei e tendenzialmente divergenti. Con il passaggio alle due strofe seguenti (vv. 54-60 e 61-79) il ritmo si allarga improvvisamente, prende respiro ampio grazie allo sfruttamento della carica propria di ogni mito storico, e massimamente di ogni mito delle origini (non a



caso soltanto immagini collegabili a contesti storici antichissimi, anche preistorici, vengono utilizzate, a creare l'aura di solenne e grandioso, verso cui si avvia ormai la poesia). Non sfugga, a sostegno costante di un grado di tensione linguistica adeguato all'insieme, la presenza di singoli elementi (*ein Stück geschliffenes Ur-Leid; schlackig versteinerten Zorn; Tränenbäume und Felder blühender Wehmut; Tiere der Trauer*; i due vv. 68-69; l'uso di *monden*; il cambiamento di genere di *Sphinx*; l'insolita reggenza di *staunen*; i due vv. 78-79) i quali si distaccano per arditezza, novità, per antitesi ecc. dall'uso linguistico normale. Una prima lieve pausa conosce questo ritmo nei vv. 80-87, ove al crescendo solenne si sovrappone il senso del mistero, preparato dall'accenno allo *Pschent* egizio e dispiegato nel chiarissimo, ma pur tanto *unbeschreiblich* profilo tracciato dalla civetta: purissimo elemento di giuoco linguistico di alta efficacia poetica. E poi di nuovo un balzo, questa volta in una dimensione cosmica, ove l'elegia attinge ormai un andamento pacato, frenato, ottenuto addirittura con una enumerazione di costellazioni inesistenti al di fuori di questa poesia, e dove si manifesta al massimo grado l'indifferenza di fondo del poeta rispetto ad ogni comunicazione di 'contenuti' (per via di accostamenti, sinossi e deduzioni si è cercato di chiarire il possibile significato di ogni singola costellazione: per una, «Das Brennende Buch», quarant'anni di esegesi non hanno ancora dato risultati apprezzabili). Un «Doch» avversativo segna una prima caduta del ritmo ormai lentissimo ed al massimo della sua ampiezza, e contemporaneamente una ripresa ad un livello meno ampio, più pacato, più intimo, raccolto, intenso. Il rallentamento diviene quasi una stasi col distico dei vv. 102-103, formato di due versi brevi, chiusi ognuno da un punto fermo, per allargarsi di nuovo e smorzarsi poi in un pianissimo nei due ultimi versi. Le due quartine dopo l'asterisco sono una coda, con struttura ritmica ormai diversa e indipendente, anche se altrettanto e forse più marcata.

Non sarà inutile a questo punto accennare ad un'altra difficoltà, ad una aporia nella struttura di questa poesia, la quale da un lato vuole essere fondamentalmente 'astratta', svincolata quindi da ogni rispondenza di tematiche umane, e dall'altro non rinuncia ad almeno un tema, quello della propria stessa natura. In effetti non si può non sottolineare ancora una volta l'innata

complessità, l'intreccio di motivi e di livelli di lettura della poesia rilkeana. E occorrerà poi precisare che se la lettura poetologica che queste pagine vogliono proporre è l'unica pienamente autentica, l'unica che esaurisce le possibilità comunicative delle *Elegie* senza forzarle a strumento di messaggi sostanzialmente eterogenei, d'altra parte l'unica dimensione che dà ad esse uno spessore di poesia è proprio la dimensione che abbiamo chiamato 'astratta', il correlarsi organico di forze espressive che costituisce la poesia (e non quella rilkeana soltanto). Né è possibile scindere troppo questi due componenti, al livello ad esempio di contenuto e forma in senso banalmente scolastico, giacché è proprio la tensione tra questo minimo di 'contenuto' (non più riducibile senza cadere, almeno nell'impostazione rilkeana, nel nonsense) e il massimo di astrattezza, di libertà e novità che caratterizza il tono della poesia tarda di Rilke. La presenza di questi due elementi può essere resa visibile (raggiungendo in tal modo uno schema di struttura interpretativa) indicando da un lato l'indubbia presenza di un senso poetologico, di una *Aussage* sulla poesia nell'insieme, e dall'altro invece un massimo di astrattezza in singoli elementi espressivi. Il contenuto poetologico risulterà ormai abbastanza chiaro da quanto s'è detto fin qui, mentre sarà opportuno sottolineare come gli elementi figurativi e linguistici che ad esempio abbiamo elencati in parentesi a proposito dei vv. X, 54-79 siano gli elementi costitutivi, le unità strutturali che nel loro organico correlarsi danno origine all'edificio della poesia. Queste singole immagini, talora queste singole parole, sono esse i nuclei minimi, irriducibili ad altro, della poesia; sono le unità non più scindibili (senza scendere al grezzo materiale espressivo non ancora significante a livello di poesia), le quali hanno una realtà loro propria, ma una realtà che non è niente altro che la loro consistenza linguistica. Sono nella dimensione poetica puri 'gesti verbali', senza 'contenuti' o significati riducibili al *logos*. Rappresentano, ognuna di esse, una conquista di una 'realtà' nuova<sup>1</sup>, tutta interiore (nel senso ril-

<sup>1</sup> Rilke ha usato la stessa metafora, come alto riconoscimento del loro valore, a proposito delle poesie di Trakl: «Eine neue Dimension des geistigen Raums scheint mit ihnen ausgemessen». Lettera a E. Buschbeck del 22 febbraio 1917, in R.M. Rilke, *Briefe*, Iusel-Verlag 1950, p. 527. Si ricordi anche

kiano), tutta presente soltanto nel proprio sussistere poetico, espressivo, linguistico. Anche le frequenti anomalie linguistiche, le differenziazioni dell'uso normale (ad es.: *monden*, *Sphinx* maschile, *staunen*) si possono intendere dunque non solo come strumento, mezzo per il mantenimento di una tensione della parola poetica, che non deve vanificarsi consumandosi attraverso la banalizzazione dell'uso quotidiano, ma anche – ed in primo luogo – esse stesse come 'realtà', solo poetica e verbale, come particelle minime del processo di creazione (necessariamente, di qualche 'cosa') che è anche la creazione artistica.

Che queste componenti minime, queste molecole della sostanza poetica non possano avere consistenza o valore al di fuori della tensione esistente nella poesia, al di fuori quindi anche della struttura significante, e pertanto del contenuto poetologico, e che per converso quest'ultimo abbia forza di convincimento, abbia un valore reale per il lettore soltanto nella sua formulazione poetica<sup>1</sup>, indica la circolarità del complesso rapporto esistente tra gli elementi costitutivi della poesia rilkiana. Riacciandoci all'ultima strofa relativa al pellegrinaggio nel *Leidland*, ed a quanto abbiamo accennato sulla portata dell'estremo esito di silenzio, non possiamo non indicare come la conclusione ultima della poetologia rilkiana sia nella direzione di una negazione anche di se stessa, di una lettura quindi radicalmente astratta: il che andrà inteso certamente come indicazione dinamica, come meta da raggiungere (non sempre anche la poesia rilkiana è così pura di elementi 'umani' da per-

---

quanto abbiamo citato alla nota 5 a proposito del parallelismo tra eroe e poeta e tra le rispettive conquiste.

<sup>1</sup> Si tocca qui un problema molto delicato ed essenziale alla comprensione della personalità rilkiana, quello del rapporto tra opera poetica ed epistolario, ed in particolare tra le *Duineser Elegien* e le innumerevoli, assai spesso inconcepibilmente penose variazioni dei più diversi 'contenuti' delle stesse, ripetute nelle lettere posteriori alla loro stesura. Non è nostra intenzione affrontare qui il problema, che potrà trovare una sua risposta in primo luogo in una interpretazione corretta (e non misticheggiante ed enfatica) delle lettere, e poi nella constatazione di una innata ambiguità dell'uomo Rilke, perennemente oscillante tra il didascalico e l'autobiografico, con tutti i rischi derivanti dall'attribuire una esemplarità umana alla sua vicenda di rigoroso monismo estetico. Non è a nostra conoscenza alcuna indagine specifica sull'argomento, anche se cenni e spunti si incontrano in più opere della letteratura rilkiana.

metterlo), come prospettiva, come tensione e non sempre come possibilità in atto. Ed è, questa, conclusione quanto mai in linea con l'impostazione e l'intima natura della poesia rilkiana, per la quale rimane essenziale il principio dinamico:

wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung  
mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends. (I, 52-53)

ALBERTO DESTRO



LA PRIMA TRADUZIONE FRANCESE  
DELLE *SEASONS* DI JAMES THOMSON

Il XVIII secolo inglese è noto soprattutto per aver mostrato nella sua produzione letteraria un carattere ondeggiante che si manifestava da un lato con la pubblicazione di opere che si mostravano fedeli ai principi neo-classici e dall'altro con la pubblicazione di opere che per contro arieggiavano già un nuovo spirito. Questo secondo filone di reazione, che di solito viene studiato dai critici come l'elemento precursore del movimento romantico, incominciò con la produzione letteraria di Lady Winchelsea (1713) per subire una parabola di sviluppo sempre crescente che conduce alla pubblicazione dei *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* di Burns e delle *Lyrical Ballads*<sup>1</sup>. Si allude in particolare a tutta la corrente della poesia della natura i cui maggiori esponenti sono J. Philips, Gay, A. Philips, Ramsay, Blackmore, Mallet, Thomson. Fu quest'ultimo però colui che dette una nuova impostazione al genere perchè egli scrisse le *Seasons*, un poema la cui unica protagonista era la natura.

Il poema si può ben considerare come la testimonianza della nuova sensibilità poetica che accentrava la sua attenzione essenzialmente su due elementi: da un lato su un nuovo modo di sentire la natura apprezzandola nell'armonia delle sue leggi e fruendola attraverso le percezioni di tutti i sensi in immagini intense e immediate, dall'altro derivandone la certezza dell'esistenza e della bontà divina.

Per tali ragioni le *Seasons* riscossero non solo in Inghilterra ma anche all'estero un notevole successo di cui sono testimonianza

---

<sup>1</sup> E. Partridge, *Eighteenth Century English Romantic Poetry*, Paris, 1924, p. 11.

le numerose traduzioni, i rifacimenti o comunque i poemi che in un modo o nell'altro mostrarono derivazioni tematiche o lessicali<sup>1</sup>.

In particolare il Settecento francese mostra una buona vena di poesia descrittiva che, per l'influsso ora di Virgilio, ora di Lucrezio, ora di Gessner, produceva versi aventi a soggetto la vita campestre ed in genere il mondo della natura. I poeti francesi derivavano da Virgilio il tono didattico per il quale si davano, a mo' di precetti, insegnamenti sui lavori campestri e sugli elementi di astronomia; Gessner offriva il modello di contadini o di pastori che conducevano una vita tranquilla e pacata inquadrata in una cornice che, per quanto idealizzata, non rimaneva estranea al mondo reale. Thomson presentò una serie di scene della natura che

auraient pu ne pas trouver d'admirateurs dans un pays où le sentiment de la nature... n'était pas chose courante; mais quelque chose avait préparé les esprits en France à l'apparition de ce nouveau genre poétique<sup>2</sup>.

Ciò che causò il presentimento cui allude la Cameron furono le scoperte scientifiche che erano riuscite a distogliere l'attenzione del pubblico colto dagli studi umanistici creando un nuovo centro di interesse nella natura. Si determinarono così le condizioni valide perchè

les amateurs de science dont l'esprit d'observation avait été développé par les recherches expérimentales, d'abord dans les laboratoires, ensuite partout dans la nature, étaient ainsi préparés à goûter une forme littéraire qui devait une grande partie de son originalité aux qualités d'observation qui s'y manifestaient<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Al solo scopo informativo si danno qui alcune delle principali traduzioni: B. H. Brockes, *Aus dem Englischen übersetzte Jahreszeiten des Herrn Thomson*, Hamburg, 1745; *Die Jahreszeiten*, tr. J. F. von Palthen, Rostock, 1745; *Thomsons Jahreszeiten*, tr. H. Harries, Altona, 1796; *J. Thomsons Jahreszeiten*, tr. L. Schubart, Berlin, 1796; M. de Bernis, *Les Quatre Saisons*, Paris, 1763; Saint-Lambert, *Les Saisons*, Amsterdam, 1769; J. A. Roucher, *Les Mois, Poème, en Douze Chants*, Paris, 1779; F. Schizzati (Parma, 1818), G. Botti (Prato, 1826), P. Muschi (Firenze, 1826).

<sup>2</sup> M. M. Cameron, *L'Influence des Saisons de Thomson sur la Poésie Descriptive en France*, Paris, 1927, p. 8.

<sup>3</sup> *Id.*, pp. 8-9.

In questo senso le *Seasons* offrivano un modello di poema della natura che venne subito accolto favorevolmente<sup>1</sup>.

Thomson incominciò ad essere conosciuto in Francia attraverso la traduzione, sia pure parziale, dell'Abbé Yart che si limitò a tradurre l'*Inno* finale<sup>2</sup>; l'opera successiva è la traduzione, apparsa in un primo momento anonima col titolo di *Les Saisons: Poème traduit de l'Anglois de Thomson*, ad opera di Madame Bontemps, pubblicata a Parigi nel 1759, alla quale spetta il merito di aver divulgato l'opera in Francia.

I modi e gli scopi della traduzione vengono esplicitamente dichiarati dall'Autrice nell'*Avertissement*, come si ricava dalla lettura dei seguenti brani:

J'ai toujours cru que le principal mérite d'une traduction consistoit dans la plus scrupuleuse exactitude; de manière que si une traduction pouvait être, pour ainsi dire, transparent, et laisser voir l'original dans tout son naturel, elle serait la plus parfaite. En vertu de cette opinion, j'ai sacrifié presque partout l'élégance de notre langue, la délicatesse de nos oreilles, et mon amour propre, au plaisir de rendre littéralement le nerf et la force des pensées, et des épithètes de mon auteur<sup>3</sup>.

Mon dessein a été de donner à une Nation Thompson tel qu'il est; c'est au Public à juger si son Poème est intéressant dans notre langue. S'il ne l'est pas, c'est une faute, car certainement il le pouvoit être. Quant au mérite de la traduction que je fais consister tout entier dans une exacte fidélité, c'est à ceux d'entre nous à qui sa langue est familière que je m'en rapporte<sup>4</sup>.

Una, quindi, la regola che essa categoricamente si imponeva anche a costo di sacrificare la precisione della sua lingua: massima precisione e fedeltà di traduzione che sole avrebbero potuto veramente far conoscere l'opera di Thomson al pubblico francese.

<sup>1</sup> Per tali concetti si rimanda al seguente studio: André Hirsch, *James Thomson: Ses Traducteurs et Ses Critiques en France* in *R.E.L.V.* XLII (1925), p. 66.

<sup>2</sup> Per la informazione di questa e delle altre traduzioni si rimanda a: M. M. Cameron, *op. cit.*, *passim*.

<sup>3</sup> *Avertissement*, pp. iv-v. Tutte le citazioni dell'opera della Bontemps si riferiscono alla seguente edizione: *Les Saisons: Poème traduit de l'Anglois de Thompson*, Paris, 1759.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 8.



La fedeltà scrupolosa cui allude Madame Bontemps è stata però oggetto di valido dubbio da parte di Hirsh e di Cameron; il primo le rimprovera di non aver veramente sentito ciò che di nuovo vi era nelle *Seasons*; a dimostrazione conduce il suo studio su un piano sintattico ed esamina, citandole, le numerose espressioni inglesi che non sono state tradotte in francese o, viceversa, quelle che esistono nel testo francese ma che risultano un'aggiunta della Bontemps<sup>1</sup>. Egli stesso, eccezion fatta per un solo caso, non è in grado di spiegare le ragioni di tali modificazioni ma si limita a supporre:

les autres omissions ne s'expliquent pas, nous semble-t-il, d'une façon aussi nette... elle (Madame Bontemps) désire ne pas choquer ses lecteurs, elle veut aussi leur plaire<sup>2</sup>.

Proseguendo poi nello studio comparato delle due opere l'autore continua a notare la maggiore artificiosità di alcune espressioni francesi facendo leva sui seguenti esempi:

The penetrative sun

che si trasforma in

L'oeil brillant du père de la nature

o ancora:

Crimson folds the fruit

tradotto con:

fruit caché sous des langes de pourpre.

L'Hirsch riconosce tuttavia che la traduzione, nonostante le pecche e le manchevolezze, riesce quasi sempre a rendere in francese il concetto che Thomson voleva esprimere; in altri termini la Bontemps sarebbe riuscita il più delle volte a penetrare nell'animo

<sup>1</sup> Si citano qui rispettivamente le espressioni omesse e quelle aggiunte: « But let not on thy hook the tortured worm » (*Spring*); « A thousand tugging bills » (*Spring*); « In this glad season, while his sweetest beams » (*Summer*); « Rentrons dans les jardins que l'art a perfectionnés » (*Printemps*), « L'influence de l'année renaissante opère sur tout » (*Printemps*). Vedere per una trattazione più dettagliata: A. Hirsch, op. cit., pp. 68-70.

<sup>2</sup> Id., p. 68.

del poeta scozzese cogliendone pensiero e sentimento. Si leggano, a raffronto, i due modi di descrivere una passeggiata in una mattinata primaverile:

Oft let me wander o'er the dewy fields  
Where freshness breathes and dash the trembling drops  
From the bent bush

Qu'il me soit permis d'errer dans tes champs baignés de rosée ou l'on respire l'aimable fraîcheur et où l'on voit tomber les gouttes tremblantes de l'arbuste penché.

Traduction inexacte, commenta Hirsch, dans laquelle, toutefois, le détail important est rendu: les gouttes qui tombent de l'arbuste au passage du poète<sup>1</sup>.

Tuttavia lo Hirsch non può non menzionare altri passi le cui inesattezze di traduzione alterano completamente il senso:

Then, no more  
The expansive atmosphere is cramped with cold  
But full of life and vivifying soul  
Lifts the light clouds sublime and spreads them thin  
Fleecy and white o'er all surrounding Heaven

L'atmosphère se dégage et s'étend, les voiles épais de l'hiver font place à des nuages légers, épars sur l'horizon et semblables à des flocons de laine blanche.

Ma, continua l'autore,

le mot important « cramped » n'est pas rendu: n'éveille-t-il pas l'idée de l'étau qui comprime l'atmosphère?... Madame Bontemps n'a pas senti la délicate observation des nuages qui s'élèvent dans le ciel, dès l'arrivée du matin<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Id., p. 70. A conferma, si leggano ancora i seguenti esempi con il commento dell'autore:

The stealing shower is scarce to patter heard  
By such as wander through the forest walks  
Beneath the umbrageous multitude of leaves.

La traduction est libre, très inexacte; cependant, l'essentiel s'y trouve. A peine la pluie imprévue qui marque son passage est-elle entendue de ceux qui errent dans les forêts sous l'abri du feuillage.

<sup>2</sup> Id., p. 71. A convalida l'autore prosegue con un altro raffronto:

The lessening cloud,  
The kindling azure, and the mountain's brow  
Illumin'd with fluid gold. (*Été*, p. 2, 84).

« Les nuages se dissipent, l'azure des cieux enflammés et les torrents dorés qui éclairent les montagnes... » (Bontemps, p. 78).

Il nous a paru bon de donner la traduction du même passage faite par

E così continuando Hirsch, pur riconoscendo alla traduttrice il merito di saper ben rendere in francese le descrizioni relative agli animali, trova comunque l'occasione di mettere in evidenza delle imprecisioni per arrivare alla conclusione che la traduzione della Bontemps può essere classificata tra le « belles infidèles » del XVIII secolo perchè le sue omissioni e le sue imprecisioni, talvolta dovute, come si è visto, al desiderio di rendere piacevole il lavoro, non le hanno impedito di riscuotere a suo tempo un certo successo e comunque di far conoscere Thomson ai suoi contemporanei.

Cameron, invece, le contesta, pur allo stesso tempo giustificandola per il momento particolare in cui visse<sup>1</sup>, di non aver sentito veramente ciò che di nuovo vi era nelle *Seasons* giacchè

ni son oeil, ni son oreille ne sont habitués à saisir le détail caractéristique ou le bruit évocateur et les impressions de Thomson sont parfois émoussées ou faussées dans la traduction<sup>2</sup>.

Quale caso esemplificativo si riportano qui alcuni esempi scelti fra i numerosi citati dall'autrice a dimostrazione della sua tesi; così, per esempio, l'espressione « Bush bending with dewy moisture », viene resa in francese con « arbuste ». O ancora « Gelid founts... and tepid streams », viene tradotto con « Fontaine de cristal », o con « eau ».

Venendo poi ad uno studio più particolareggiato la Cameron sottolinea diverse imprecisioni della traduzione francese specialmente nel campo delle evocazioni sonore e visive che molto spesso vengono alterate o addirittura omesse evidentemente mo-

M. Morel, dans sa thèse sur J. Thomson: « Le nuage diminué, l'azur flamboyant, le front de la montagne qui s'illumine d'or fluide ». La comparaison rend tout commentaire superflue.

<sup>1</sup> Si legga, ad esempio il suo giudizio: « Elle avait en effet raison de s'excuser car la fidélité dont elle faisait son principal mérite n'est que relative; et il ne pouvait guère en être autrement pour qui tentait, à ce moment-là, de traduire en français un poème dont l'intérêt principal résidait dans des descriptions réalistes du monde extérieur. Car, si la renaissance du sentiment de la nature était déjà un fait accompli vers 1750, ce sentiment n'avait pas encore trouvé son expression littéraire. (M. M. Cameron, op. cit., pp. 16-17).

<sup>2</sup> *Id.*, p. 8.

dificando in tal modo la scena descritta da Thomson che di quelle si serviva per meglio precisare un'impressione; questo tipo di inesattezza viene giustificato, rispettivamente per i due tipi di evocazione, con esempi di questo genere:

The cormorant on high  
Wheels from the deep, and screams along the land

che viene reso con

le cormorant s'élève de l'abîme et rôde sur la terre en poussant des cris.

O, per l'evocazione visiva, con:

The yellow wall-flower, stained with iron brown...

che diventa

plantes prodigues qui enbaument le jardin.

La considerazione poi che la Bontemps abbia volutamente evitato l'uso dell'aggettivo « romantic » sia nel suo uso lessicale<sup>1</sup> che nell'uso di una particolare descrizione capace di evocare un paesaggio di tipo romantico, ribadisce il concetto della mancanza di esattezza della traduzione in esame. E d'altro canto non si tratta semplicemente di casuale mancanza di esattezza ma piuttosto di un deliberato rifiuto ad accettare le nuove formule, frutto della nuova sensibilità thomsoniana; si riconsideri infatti l'espressione « The penetrative sun » con la sua traduzione l'« oeil brillant du père de la nature » già citate precedentemente; l'uso di « penetrative » evidentemente indica lo stato embrionale di quella coscienza che, per il momento ancora potenziale, si sarebbe via via formata e sviluppata durante il secolo e per la quale si considerava la possibilità di ricorrere alla terminologia dell'uso corrente nel linguaggio poetico.

È utile qui limitare, sia pure parzialmente, il confronto tra le due opere per mostrare derivazioni e dissonanze su un piano

<sup>1</sup> Si leggano a confronto le seguenti espressioni: « Romantic mountain » viene tradotto con « montagne pittoresque »; « in romantic view » viene reso con « en imagination ».



strettamente lessicale e con particolare riferimento al tipo di aggettivazione onde dedurne le sensibilità con cui i due autori si accostarono al tema che si accingevano a presentare.

Lo studio degli aggettivi permette l'individuazione di almeno quattro categorie: alcuni sono stati tradotti letteralmente, altri diventano nomi o participi passati, altri ancora sono stati tradotti liberamente ed infine non pochi vengono addirittura omessi.

Della prima categoria si daranno qui solo alcuni esempi e comunque non ci si soffermerà molto su di essa essendo quella che evidentemente non richiede commento. Non si tratta decisamente di un gran numero di aggettivi, ma tuttavia questi rappresentano una quantità sufficiente a dimostrare che, entro i limiti del possibile, la traduttrice ha veramente attuato al massimo lo scopo che si era prefisso e cioè quello di « une traduction... transparent et... la plus parfaite ».

Thomson nel descrivere i rimedi cui fa ricorso il contadino esperto allo scopo di distruggere i parassiti che inevitabilmente distruggerebbero le piante, elenca, tra gli altri, quello di cospargere le inflorescenze con polvere di pepe:

Or scatters o'er the blooms the pungent dust  
Of pepper, fatal to the frosty tribe  
(*Spring*, vv. 131-2) <sup>1</sup>.

Pur dovendo rilevare che il « frosty » non ha corrispondenti francesi, va notato tuttavia che il « fatal » con tutte le sue connotazioni di mortale, funesto, nocivo, viene perfettamente reso dalla Bontemps che così traduce:

Il répand aussi sur les fleurs la poussière pénétrante du poivre fatal à cet insecte (p. 9).

Sintomatico in tal senso la traduzione dell'aggettivo « glad » che viene sempre tradotto con « heureux », così: « glad creation »

<sup>1</sup> Le citazioni dall'opera di Thomson si riferiscono tutte alla seguente edizione: J. Thomson; *The Complete Poetical Works*, ed. by J. L. Robertson. London, 1963.

(*Spring*, v. 171) diventa in termini francesi « heureuse création » (p. 11) o « the gladdened race » (*Spring*, 242) viene reso con « la race heureuse » (p. 16) <sup>1</sup>.

Sono ancora esempi di questo tipo di traduzione scrupolosa le seguenti espressioni: « its sacred beams » (*Spring*, v. 244) e « ses rayons sacrés » (p. 16) o « the gloomy wood » (*Spring*, v. 264) che diventa in francese « sombre bois » (p. 18) <sup>2</sup>.

Come si sarà osservato tutti gli aggettivi coinvolti nei luoghi ora citati sono fra i più abituali, tradizionali o neutri e non comportano nè da parte dell'autore nè della traduttrice un impegno connotativo particolarmente intenzionato. La fedeltà della traduzione non è quindi, nei casi in cui essa si attua, fedeltà alle vere intenzioni e alla zona attiva della poesia di Thomson. Si potrebbe affermare che il poeta e la sua traduttrice francese si ritrovano in quella zona neutra ove le evocazioni sono vaghe e inesistenti e dove vige il luogo comune e la frase fatta; si ritrovano insomma soltanto dove la poesia di Thomson scade – nelle sue pause di stanchezza – al livello della « non poesia » <sup>3</sup>.

È il caso ora di prendere in considerazione alcune espressioni in cui la Bontemps o per l'aggiunta di qualche aggettivo inesistente nel testo inglese, o per il fatto di attribuire l'aggettivo

<sup>1</sup> Notare comunque a proposito che « gladdened » che in Thomson viene usato con valore aggettivale ha il significato di « resa lieta » che evidentemente sfugge alla traduttrice.

<sup>2</sup> È chiaro che esempi di questo genere sono frequentissimi; al solo scopo di informazione si danno qui altri esempi: « in perfect peace » (*Spring*, 267) e « dans une paix parfaite » (p. 18); « and reason, half extinct » (*Spring*, 279) e « la raison à demi éteinte » (p. 19); « Base envy » (*Spring*, 284) e « la basse envie » (p. 19); « sickly damps » (*Spring*, 329) e « l'humidité malsaine » (p. 21); « strong chest » (*Spring*, 345) e « forte poitrine » (p. 22); « ye peaceful people » (*Spring*, 359) e « vous race paisible » (p. 23); « the trembling stream » (*Spring*, 405) e « le ruisseau tremblant » (p. 26); « charmed eye » (*Spring*, 543) e « l'oeil charmé » (p. 34).

<sup>3</sup> Si notino tra l'altro i diversi significati degli aggettivi « gloomy » e « sombre »: il primo infatti con il duplice valore di « scuro » e « triste » precisa rispettivamente la qualità oggettiva della realtà osservata e la risultante emozione soggettiva dell'autore; il secondo, con l'unico significato di « scuro » coglie soltanto la qualità esterna obliterando l'elemento personale e affettivo che è assai importante se non determinante ai fini delle intenzioni espressive dell'originale.

considerato ad altro elemento altera un po' il senso della frase; così, per esempio, lì dove Thomson adotta l'espressione

ever-changing views,  
(*Spring*, v. 298)

la Bontemps traduce

une vue tousjours incertaine et changeante (p. 20)

La traduzione risulta assai fedele tuttavia l'aggiunta di «incertaine» pur non alterando il senso del discorso costituisce un rafforzativo indubbiamente non richiesto; si sente evidentemente la preoccupazione di raggiungere mediante questo inserto arbitrario quel «cursus» che era richiesto dai canoni della retorica che Thomson aveva ormai ripudiato (almeno parzialmente) ma alla quale la Bontemps non seppe sfuggire.

Un altro esempio significativo si ha a proposito dell'espressione

With such a liberal hand has Nature...  
(*Spring*, v. 230).

il cui corrispondente francese è:

car la nature libérale (p. 45).

L'aggettivo «liberal», come si è visto, viene giustamente interpretato e quindi tradotto con un attributo che ha in francese le stesse implicazioni di generosità e provvidenza che gli sono connesse in inglese; tuttavia Thomson, parlando della mano della natura ed attribuendo ad essa il suddetto aggettivo ottiene una personificazione che evidentemente non esiste in Bontemps; ne viene a soffrire in tal maniera la pittoricità della frase<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La seconda categoria, quella cioè degli aggettivi che si trasformano in nomi o in participi passati, risulta tanto affine alla prima da confondersi quasi con essa giacché non presenta quasi mai alterazioni di significato. In genere i mutamenti sono qualcosa che riguardano esclusivamente la grammatica. Si vedano i seguenti esempi: «the latent foe» (*Spring*, 129) diventa in francese «ennemi caché» (p. 9), o ancora «the loaded sky» (*Spring*, 150) viene espresso con «firmament surchargé» (p. 10).

Come già si è detto, si può individuare nelle *Seasons* un'altra categoria di aggettivi: quelli liberamente tradotti. È chiaro che licenze di questo tipo portano ad alterazioni di significato del contesto, di cui si esamineranno, di volta in volta, i conseguenti e più importanti mutamenti semantici.

Si è già avuta occasione di menzionare il passo della *Spring* nel quale Thomson elenca i rimedi cui il contadino fa ricorso per liberare le piante dall'azione nociva dei parassiti. Le due frasi, rispettivamente in inglese e in francese, risuonano così:

To check this plague, the skilful farmer chaff  
And blazing straw before his orchard burns  
(*Spring*, vv. 127-8).

Pour arrêté ce flcau, le fermier prudent brûle de la paille... (p. 9).

Evidentemente in francese «prudent» altera il significato che Thomson voleva dare con «skilful» perchè presuppone la conoscenza dei metodi per uccidere gli insetti come qualcosa di scontato da parte del contadino; per conseguenza la possibilità che questi possa non servirsene appare quasi come un'alternativa o una scelta rimessa unicamente al suo buon senso. Thomson invece lascia filtrare attraverso l'uso di «skilful» l'abilità e quindi l'esperienza del contadino riuscendo così a creare un contrasto implicito che si rileva dalla considerazione che evidentemente esiste un'altra categoria di contadini meno esperti e perciò non preparati al lavoro richiesto. Si avverte chiaramente che «skilful» appartiene alla fraseologia più nuova cioè a quella che evidentemente doveva essere diventata di uso più comune e che comunque si era divulgata in seguito alle conoscenze più approfondite nel settore della botanica; la diversa aggettivazione, quindi, indica l'opposta rispondenza dei poeti ai problemi attuali che a mano a mano venivano alla ribalta durante il secolo grazie alle più nuove visioni che consentivano di vedere ogni elemento del mondo della natura con un più ampio grado di visualità.

Lo stesso tipo di mancanza di rispondenza ad un problema che, pur essendo diverso dal primo, al pari di questo può considerarsi il frutto delle recenti scoperte, evidentemente denota quanto fosse restia la Bontemps ad accogliere la nuova sensibilità caratteristica dell'epoca. Infatti nella scena in cui Thomson



con occhio attento osserva e descrive il modo con cui si formano le nuvole fissa, tra le altre, questa immagine:

and (the doubling vapour) mingling deep  
Sits on the horizon round a settled gloom  
(*Spring*, vv. 150-1)

che viene così interpretata dalla Bontemps:

et une obscurité profonde se répand sur l'horizon  
(p. 10).

Ad uno studio attento si può rilevare che l'aggettivo « settled », con le connotazioni di fisso, stabile, permanente, viene evidentemente alterato dal francese « profonde » che esprime piuttosto la densità. La differenza sta evidentemente nel fatto che l'espressione inglese tende a creare l'idea di un'oscurità che si prolunga nel tempo, mentre quella francese esprime il concetto di un'oscurità fitta ma che potrebbe anche svanire rapidamente.

Siamo in un pomeriggio primaverile: dopo la pioggia che si è riversata per un'intera giornata sui campi, di colpo il sole fa capolino tra le nubi e

instantaneous strikes  
The illumined mountain  
(*Spring*, vv. 192-3).  
frappe subitement les montagnes rougies  
(p. 13).

doveva tradurre la Bontemps. I due poeti vedono la montagna da due punti di vista diversi, sì che il primo sceglie un aggettivo, « illumined » atto a descrivere la causa, mentre la seconda sceglie un attributo, « rougies », per descriverne l'effetto. In questo caso la differenza nell'aggettivazione potrebbe anche essere spiegata pensando che i due autori tennero presenti due paesaggi diversi e che quindi la Bontemps, sia pure inconsciamente, traduceva raffigurandosi un convenzionale tramonto<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Un altro esempio di imprecisione, forse dovuta ai due diversi tipi di paesaggi conosciuti dai poeti, è data dalle seguenti espressioni:

Proseguendo ancora nella descrizione dell'effetto prodotto dal sole sulla natura tutta, Thomson osserva:

[The rapid radiance] far smoking o'er the interminable plain  
(*Spring*, vv. 195).

cui corrisponde il francese:

qui s'élève sur la plaine brillante (p. 13).

Nel caso particolare la sostituzione dell'aggettivo francese « brillante » a quello inglese « interminable » può essere derivata dall'associazione dell'idea di sconfinatezza con l'altra successivamente espressa da Thomson delle « twinkling myriads » che la Bontemps non traduce; naturalmente l'effetto di pittoricità ottenuto dal poeta scozzese è di gran lunga superiore.

Thomson nella sua opera aveva più volte avuto l'opportunità di elogiare Newton per le sue scoperte nel campo della fisica e dell'astronomia. Sicché la vista dell'arcobaleno lo porta subito con il pensiero a considerare le riflessioni che rispettivamente sorgono nella mente dell'uomo colto e del semplice pastore, posti di fronte al meraviglioso fenomeno atmosferico. Il primo logicamente si spiegherà l'effetto di luce pensando proprio a ciò che lo scienziato aveva insegnato, il secondo resterà incantato di fronte al fenomeno strano, cercherà di correre nel tentativo di afferrarlo ma

amazed  
Beholds the amusive arch before him fly  
(*Spring*, vv. 215-6).

Questi ultimi versi risuonano invece così nella traduzione in esame:

mais il s'arrête devant l'arc céleste qui s'envole (p. 14).

cold autumnal fogs (*Spring*, 329)  
les brouillards d'Automne (p. 21).

che può essere spiegata considerando che, mancando queste nebbie fredde nell'autunno francese spontaneamente l'autrice non ha pensato a renderle nell'altra lingua.

Thomson nel passo vuole dare un esempio pratico dell'utilità che le scoperte scientifiche avevano avuto ai fini del progresso dell'umanità giacchè grazie a loro l'immagine dell'estrema semplicità del pastore che si limitava ad osservare ed ammirare il fenomeno nella sua esteriorità considerandolo quasi una specie di trastullo col quale ci si poteva divertire diventava un assurdo retaggio di un'epoca in cui i fenomeni, allora misteriosi, della natura erano diventati di comune conoscenza; è chiaro però che il « céleste » annulla in pieno il significato di illusorietà dato dal vocabolo inglese, segno di evidente ossequio dell'autore alle recenti teorie che avevano rivelato la più vera natura dell'arcobaleno, e non fa altro che ribadire un concetto evidentemente sfruttato e comunque reminiscenze del frasario di un'epoca che ignorava il frutto delle ricerche sui fenomeni atmosferici; tale posizione mostra nella Bontemps l'assenza della coscienza del problema che aveva dettato a Thomson i versi citati.

Ci sono diversi passi delle *Seasons* che chiaramente elogiano, sulla scia di Virgilio, l'età dell'oro. Thomson si compiace perciò di tracciare un parallelo tra quell'epoca ormai tanto lontana e favolosa e la sua: gli uomini allora erano semplici, dediti al lavoro dei campi e alla pastorizia dai quali traevano ogni soddisfazione; i loro divertimenti erano quanto mai innocenti: la danza, lo sport, la conversazione amichevole costituivano i più comuni mezzi per trascorrere il tempo e, quasi a completare tutto ciò

Harmonious nature too looked smiling on  
(*Spring*, vv. 258).

il cui corrispondente francese è

aussi la nature bienfaisante  
(pag. 17).

« Bienfaisante » (= benevola) non traduce alla lettera lo « harmonious » di Thomson; la mancanza di fedeltà nella traduzione potrebbe essere spiegata questa volta con l'associazione di idee che sarebbe sorta nella mente della traduttrice dall'immagine descritta nei versi successivi; la natura era caritatevole perchè i cieli brillavano sempre chiari senza essere mai oscurati da nubi,

piacevoli brezze spiravano perpetuamente ed il sole si mostrava sempre radioso. Interpretata in tal senso, la traduzione riesce forse a creare con « bienfaisante » un aggettivo più adatto ad esprimere l'idea di una natura benevola nei confronti degli uomini. La Bontemps insomma scivola senza accorgersene, seguendo la sua naturale propensione e le norme interne della *sua* retorica, nell'arcadia del mondo dell'epoca classica che Thomson evoca nei versi successivi a quello citato e viene da ciò condotta ad utilizzare l'ottimistico e sentimentale attributo tipico del mondo pastorale; Thomson invece subisce ed accetta l'influsso del linguaggio degli scienziati presso cui l'aggettivo « harmonious » era di comunissima accezione e perciò si accontenta di forzare un po' il discorso pur di ricorrere ad un attributo più moderno e attuale.

Passando dalla descrizione dell'età aurea a quella dei tempi contemporanei il poeta scozzese osserva che

those white unblemished minutes...  
Are found no more.  
(*Spring*, vv. 272-5).

concetto che in francese diventa:

ces temps rapides et innocents ont fait place au siècle de fer (p. 18).

Thomson adotta in questo caso due aggettivi di cui uno, « white », è rafforzativo dell'altro perchè l'autore implicitamente associa nella sua mente l'idea dell'innocenza con l'idea del candore. Bontemps traduce letteralmente e bene uno dei due aggettivi (« unblemished » diventa « innocents »), ma poi si discosta nella traduzione dell'altro giacchè rende la smagliante intuizione di « white » con l'ovvio « rapide »; tale interpretazione esaspera, fra l'altro, la concezione pessimistica, pur presente in Thomson, giacchè evidentemente l'autrice pensa che i tempi di innocenza oltre che trascorsi siano anche molto brevi.

La descrizione della corruzione dei tempi moderni impegna Thomson per un buon numero di versi sí che egli ha la possibilità di mettere in evidenza i mali vari da cui è tarata la società; si conduce una vita che, lungi dall'essere felice, è dominata da passioni sregolate, mentre



Reason, half extinct,  
Or impotent, or else approving, sees  
The foul disorder  
(*Spring*, vv. 279-81).

Le stesse parole venivano così interpretate:

la raison, à demi éteinte, impuissante, ou corrompue, ne s'oppose point à cet affreux désordre (p. 19).

Nel caso particolare i due aggettivi, « approving » e « corrompue » hanno implicazioni diverse. « Approving » infatti denota coscienza dell'azione cattiva e quindi volontà di attuarla; « corrompue » invece pone maggiormente l'accento su un dato di fatto che si raggiunge quasi inconsciamente perchè si subisce la forza dell'azione di altre persone. Tale differenza viene ulteriormente confermata dai due verbi che seguono: « sees » e « ne s'oppose point »; per Thomson quindi la ragione vede, approva e sostanzialmente aderisce; per Bontemps la ragione corrotta non s'opone perchè evidentemente non è in grado di farlo; insomma la differenza sta tra presenza e assenza di volontà.

In qualche caso basta la semplice alterazione dell'aggettivo da grado positivo a grado comparativo per dare un diverso significato. Così, ad esempio, Thomson, dopo aver individuato nella colpa degli uomini la causa che determinò il diluvio universale con il conseguente avvicinarsi delle stagioni, fa il paragone tra i tempi beati che regnavano prima della catastrofe e quelli successivi, e amaramente considera:

And yet the wholesome herb neglected dies  
(*Spring*, v. 336).

cui corrisponde in francese:

les simples les plus salutaires meurent négligés (p. 22).

In questo caso « wholesome » è adoperato come aggettivo qualificativo con il quale il poeta voleva dire praticamente che l'erba tutta, che è salutare, muore; portando lo stesso aggettivo dal grado positivo al grado superlativo pare quasi di capire che esistono due qualità di erbe (quella più salutare e quella che lo è

meno) e che solo quella che possiede tale qualità in maggiore misura muore.

È noto il senso di fraternità e di umanità avvertito da Thomson nei confronti degli animali; per tale sentimento egli indulge spesso a invettive dirette a colpire la crudeltà degli uomini che non avvertono la benché minima forma di compassione o di riconoscenza nei confronti delle bestie che pur si dedicano tanto al lavoro loro imposto dagli uomini. E perciò medita:

he [the plain ox], whose toil,  
Patient and ever-ready, clothes the land  
(*Spring*, vv. 364-5).

che viene tradotto dalla Bontemps

lui, dont le labeur patient et continuel orna la terre (p. 24).

« Continuel » che dovrebbe essere l'equivalente dell'inglese « ever-ready » in effetti riesce a rendere meno efficacemente il senso di dedizione e di abnegazione con cui questi animali si dedicano al lavoro.

Numerose sono, ancora, le alterazioni di questo genere; si considerino le seguenti espressioni in cui si fa riferimento ai raggi solari:

lively ray  
(*Spring*, v. 394)

ses rayons ardents  
(p. 25).

Ancora una volta la Bontemps si discosta dal testo inglese volutamente ignorando le implicazioni che il concetto della « Chain of Being », caratteristico del secolo, comporta nell'espressione in esame; infatti il suo modo di qualificare i raggi solari non mette certamente in evidenza che la loro azione è vivificatrice e quindi necessaria a tutti gli elementi del mondo vegetale che ne traggono le sostanze benefiche atte a far crescere fiori, frutta, piante, alberi e così via; la Bontemps praticamente mostra di essere insensibile al concetto dell'utilità di ogni elemento della natura che aveva distinto il XVIII secolo. Si ha un'ulteriore conferma di

tale atteggiamento lì dove Thomson pensa che lo sport ideale nel periodo di caldo è quello della pesca per praticare la quale però è necessario che i venti sospingendo le

shadowy clouds

(*Spring*, v. 398)

creino un po' di ristoro; tale espressione viene tradotta dalla Bontemps con

les nuages pleins de pluie

(p. 26).

Ora ciò che Thomson voleva esprimere è il potere che le nuvole hanno di offuscare il sole e quindi di dare sollievo alle creature attenuando il caldo afoso, e ciò, naturalmente, indipendentemente dalla considerazione ovvia che le nuvole siano sovraccariche di acqua.

Quando, in pieno mezzogiorno, il sole fa svanire le nuvole e perciò il caldo si fa sentire maggiormente, Thomson consiglia:

Then seek the bank...  
Where scattered wild the lily of the vale  
Its balmy essence breathes

(*Spring*, vv. 446-8)

cui corrisponde il francese:

cherche alors l'ombre du rivage, et repose à l'abri du... lilas sauvage. (p. 28).

In questo caso la traduzione altera il senso della frase spostando la posizione dell'aggettivo « wild » che in Thomson ha valore avverbiale riferito evidentemente a « scattered », creando così un'immagine di grande effetto data dalla visione dei gigli che nascono senza un ordine preciso ma proprio secondo il capriccio bizzarro della natura. Traducendo « wild » con un aggettivo qualificativo riferito a giglio, si altera il senso della frase giacché si ha la sensazione che ci sia il riferimento ad una particolare qualità di giglio nota col nome di « giglio selvatico »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Tale alterazione potrebbe avvalorare la tesi sostenuta da Cameron e di cui già si è parlato in questo studio, per cui la Bontemps avrebbe volutamente

Altri tipi di licenze di traduzione riguardano il modo di rendere le evocazioni; l'uso di queste ha in Thomson un'importanza fondamentale perchè mostra la rispondenza del poeta alle teorie della percezione di Locke sulle quali egli faceva leva ai fini di una migliore resa poetica. Infatti nel passo in cui il poeta scozzese, con atteggiamento che sta di mezzo fra la sensibilità deistica e quella romantica, inneggia alla « Universal Soul/Of Heaven and earth » grazie alla quale si riscontra l'ordine meraviglioso di ogni elemento della natura, egli osserva, tra l'altro, che grazie al potere di questa « Essential Presence » la linfa, va ad alimentare

All this innumeros-coloured scene of things  
(*Spring*, v. 571)

che viene reso in francese con

cette scène brillante et variée à l'infini (p. 35).

La sostituzione dell'aggettivo « innumeros-coloured » con « brillante et variée », attenuando molto il tono delle evocazioni visive, chiaramente più pregnanti in Thomson, non rende altrettanto bene il concetto della varietà data proprio dalla diversità di colori e rimane più generica ed impersonale.

Un ulteriore esempio si ha nella famosa descrizione del canto degli uccelli che il poeta definisce

alterato scene che per il particolare tipo di descrizione costituivano il primo germe della futura sensibilità romantica. A conferma, d'altro canto, si possono esaminare le due seguenti espressioni in cui si individua lo stesso atteggiamento:

Nature wide and wild  
(*Spring*, v. 505)

la nature vaste et champêtre  
(p. 32).

Ora le implicazioni degli aggettivi « wild » e « champêtre » sono completamente diverse perché « champêtre » fa pensare ai semplici fiori di campo che crescono spontaneamente, mentre « wild » dà il senso di selvaggio e quindi di primitivo.

Al solo scopo di avvalorare questa tesi, ricordiamo che, in altro luogo della *Primavera*, l'autrice, posta di fronte al sostantivo « wilderness », lo traduce genericamente con « paysage ».



the glossy kind

(*Spring*, v. 617)

L'evocazione visiva in Thomson viene trasformata in evocazione sonora nella traduzione francese:

l'espèce chantante (p. 38).

In effetti non ci si rende conto del mutamento apportato dalla Bontemps. Evidentemente Thomson, in previsione di ciò che avrebbe detto vuol mettere in evidenza come gli uccelli, infiammati dal sentimento d'amore, assumano anche un aspetto esteriore più attraente; tutte queste implicazioni logicamente scompaiono nella traduzione della Bontemps che interpretando evidentemente male il senso di «glossy» si limita a ribadire il concetto espresso in precedenza che mette in evidenza le qualità canore.

L'esame della quarta categoria di aggettivi, quelli cioè non tradotti, puntualizza soprattutto un'imprecisione che forse può essere considerata grave se si considera che tali omissioni annullano quasi il senso di pittoricità o il senso di vastità che invece costituiscono una delle caratteristiche importanti dell'opera di Thomson. La lettura diretta delle seguenti espressioni sarà comunque più valida di qualunque commento: «et laisse prudemment les oiseaux en faire leur proie» (p. 9) che sta per «the little trooping birds unwisely scares» (*Spring*, v. 136) ha un concetto, molto più vago ed indefinito rispetto all'immagine creata dal poeta scozzese. «Ni même le murmure des feuilles du tremble» (p. 10) al posto di «or rustling turn the many-twinkling leaves of aspen tall» (*Spring*, vv. 158-9) non rende il concetto dello sfavillio causato dalle gocce d'acqua sulle foglie verdi del gattice.

Un'alterazione sostanziale si ha nel caso di «l'effet de ton prisme» (p. 14) che sostituisce «thy showery prism» (*Spring*, v. 209) giacchè Thomson evidentemente con l'aggettivo «showery» crea un'immagine cristallina che viene a mancare in francese; la sostituzione poi dell'aggettivo con la parola «effet» dà quasi la sensazione che la Bontemps non creda alla possibilità che le nubi formino un vero e proprio prisma capace quindi di scomporre la luce solare, incolore, nei colori componenti. Notevoli sono pure le espressioni:

the speckled infant

(*Spring*, v. 422)

ces enfants des eaux (p. 27).

Il poeta scozzese mette in evidenza la qualità variopinta dei pesci che logicamente non si riesce a captare in francese. In

but when the sun

Shakes from his noon-day throne the scattering clouds

(*Spring*, v. 444)

Thomson fa pensare ad un cielo che crea un misto di colori tra l'azzurro che gli è naturale ed il grigio pallido delle nuvole evidentemente in movimento; la sua resa in francese con:

mais quand le soleil du haut de son trône du midi disperse les nuages (p. 28).

facendo venir meno questo effetto potrebbe quasi far pensare ad un cielo interamente ricoperto di nuvole.

Logicamente si potrebbe continuare ancora e a lungo con esempi del genere ma si ritiene che le espressioni citate possano costituire un esempio sufficiente<sup>1</sup>.

Dagli esempi considerati si può ricavare che le *Seasons* furono un'opera significativa perché emblematica di una particolare generazione e cioè di quella che accolse quanto di più moderno vi era nel pensiero inglese: lo spirito scientifico, la concezione deistica, le teorie di Locke e il senso di unità della natura tutta hanno infatti larga risonanza nell'opera. Tutto ciò risulta particolarmente evidente dalla lettura dei versi che manifestano il pensiero del poeta; ma ad uno studio attento, attraverso cioè l'attenta considerazione del particolare tipo di linguaggio adottato dal

<sup>1</sup> Come già si è accennato, in altri casi l'omissione dell'aggettivo va a scapito del senso di sconfinatezza e di vastità che il poeta scozzese molto spesso otteneva proprio con il particolare tipo di aggettivazione; così, ad esempio, «the vast Atlantic» (*Spring*, v. 140) diventa «la mer Atlantique» (p. 9). Nell'espressione «the potent sun» (*Spring*, v. 394) è il senso di potenza determinato dall'aggettivo che viene a soffrire a causa della errata traduzione; l'espressione, infatti, tradotta con «le soleil» (p. 25), non crea più l'immagine evocata da Thomson della forza dei raggi solari.

poeta, ci si rende conto di volta in volta che Thomson aveva assorbito l'ideologia del secolo al punto da sentirla sua.

Nel rendere nella sua lingua l'opera del poeta scozzese la Bontemps riporta fedelmente i pensieri, ma non si cura, forse perchè non poteva farlo a causa delle diverse condizioni culturali in cui viveva, della puntualizzazione delle parole; ne viene fuori un'opera «fuori fase» che non mostra cioè concordanza tra pensiero e linguaggio: attuale il primo sulla scia di Thomson, ancorato alla sensibilità di un'epoca che non aveva visto tanto progresso il secondo. Le manchevolezze della traduzione investono, come si è visto, vari campi: quello tematico, quello strutturale e quello estetico. Si riscontrano nell'opera, è vero, parecchie frasi che sono state giustamente interpretate, ma le alterazioni su menzionate non possono farci accettare il punto di vista espresso da Hirsch e cioè quello che la Bontemps sia riuscita a penetrare veramente nel pensiero del poeta scozzese: il modo di rappresentare la vita campestre, i fenomeni atmosferici, il paesaggio inglese sono tutti spunti che mettono inevitabilmente a nudo l'assenza di aderenza alle più aggiornate correnti di pensiero e alla nuova sensibilità in campo artistico.

MARIA NAPOLITANO

#### NOTA SU «IL PORCELLINO»

«Metalsvinet» non figura, almeno da noi, nel novero dei racconti più noti e popolari di H. C. Andersen. Apparve in origine nell'autobiografico e turistico *En Digters Bazar* e solo posteriormente viene incluso in una delle edizioni dei racconti anderseniani. In Italia non entra nella breve scelta curata dalla Pezzé Pascolato e nemmeno nell'edizione einaudiana dei racconti tradotti da Alda Manghi e Marcella Rinaldi. Esso ha tuttavia, a nostro giudizio, un notevole interesse per il lettore italiano anche e soprattutto perché costituisce un'assai bella testimonianza del primo soggiorno italiano dello scrittore danese. Un soggiorno che il Rubow, il più illustre forse degli anderseniani viventi, considera un «Vendepunkt», una svolta decisiva non solo nei confronti dell'evoluzione e diciamo pure della carriera letteraria di Andersen ma anche nei confronti dei caratteri più tipici del suo stile maturo, uno stile cioè che dopo quel soggiorno viene assumendo i caratteri d'un linguaggio che senza pregiudizio del favolismo originario e originale dell'autore si colora e s'arricchisce di spunti e momenti impressionistici e perfino veristici, s'illumina dei riflessi della luce e della arte italiana, rinnova, rinfresca, ravviva, il sostrato romantico da cui prende le mosse e che peraltro non rinnega, alla fine fa scuola alle successive generazioni degli scrittori danesi e più generalmente scandinavi che rientrano, almeno ufficialmente, nelle categorie dell'impressionismo e del realismo, scrittori i quali sovente, sia detto per incidenza, studiano anch'essi e amano e frequentano il nostro paese, anche dietro le orme di Andersen. Queste pagine pertanto vanno intese in primo luogo come testimonianza e documento della passione di Andersen per Firenze e alcuni dei capolavori che Firenze preserva e contiene, anche se i giudizi che ne conseguono non sempre risultino inopinabili e accettabili per il moderno studioso o esperto dell'arte italiana e fiorentina, se lo stesso lettore comune non possa non tener conto degli entu-



siasmi da cui questo singolare viaggiatore e autore si lascia spesso rapire e trascinare, di una congenita e irresistibile inclinazione a trasfigurare le opere d'arte contemplate assumendole alle sfere e alle glorie del « favoloso » e di una tutta sua « trascendenza ». Qualora ciò non gli accadesse, peraltro, Andersen non sarebbe più Andersen e noi rinunceremmo a scriverne. In secondo luogo queste pagine, insieme con molte altre della medesima epoca, attestano, come già s'è accennato, l'evolversi e il maturarsi dello stile del maggiore Andersen e incidono profondamente nello sviluppo della stessa lingua letteraria danese.

Lo studioso o il semplice lettore italiano che seppure non fiorentino conosca bene Firenze non resterà indifferente, anche se a tratti possa accadergli di rilevare inesattezze e confusione, ad alcuni dettagli che costellano e contraddistinguono questo racconto, a certi dati impressionistici, veristici, più o meno candidamente ironici, sulla vecchia Firenze di quei tempi, non ancora tutta scomparsa nei nostri. A certi, peraltro assai discreti, sottintesi, come quando ad esempio ci s'imbatte lungo gli scalini d'una vecchia o decrepita casa in un paio di marinai che l'hanno visitata per non meglio chiariti o precisati « bacchanali notturni » o nella prosperosa donna che discende dietro di loro su quella stessa scala. Quella casa in sostanza non sembrerebbe tutta abitata e frequentata unicamente da persone, come si suole o si soleva dire, perbene, rispettabili. Come già c'informano Brix e Jensen nelle brevi note alla loro edizione dei *Racconti*, si alluderebbe qui velatamente e non senza tristezza alla madre stessa dello scrittore la quale, come purtroppo i biografi più recenti han confermato sempre più inconfutabilmente, condusse una vita che fu o piuttosto divenne assai poco edificante o moralmente ineccepibile, e ad altre miserie che lo scrittore conobbe, visse, soffersse, non già a Firenze ma in Danimarca.

Quale modesto cultore di letterature scandinave e in primo luogo quale appassionato lettore e studioso di Andersen, dedicai non senza perplessità un certo numero di lezioni alla minuta analisi di queste poco note pagine, durante un breve corso che dedicai, nei limiti della mia relativa e circoscritta competenza del soggetto trattato, ad Andersen viaggiatore e narratore (il viaggiatore nel narratore, il narratore nel viaggiatore). Ritenni poi legittimo di presentare al lettore, unitamente a questa breve premessa, una

versione integrale e il più possibile fedele del racconto in questione, affidandola, come esercitazione, a una mia allieva che fedelmente mi seguì nel corso di codeste lezioni tenute per incarico presso l'Orientale di Napoli. Anche attraverso la versione si è cercato o tentato di dar rilievo a tratti tipici e ricorrenti, a certi temi dominanti in tutta l'opera di Andersen, che non è tutta destinata unicamente ai bambini. Ciò è risaputo in Danimarca e sempre meglio s'intende anche da noi. Come era nei desideri dello stesso scrittore, che caratteristicamente presentò le sue favole come « fiabe e racconti » e soltanto nelle prime edizioni riservò le une e gli altri « ai bambini ». Tali temi e motivi i bambini non sempre sono in grado d'intenderli. Li vediamo apparire o trasparire anche qui, palesi o sottintesi, espliciti ed impliciti: la passione dell'Italia, delle arti figurative (Andersen stesso è autore di disegni e schizzi a volte originali e non inefficaci), l'impiego frequente e suggestivo di espressioni sintetiche, correnti, popolarische, onomatopoeiche, pittorescamente inserite nel contesto della « favola », lo *humour* impareggiabile, ineguagliabile e ineguagliato, che lo apparenta a Dickens, la vivacità e dinamicità del racconto, il mito del fanciullino e simultaneamente quello dei vecchi (in figura di nonno, soprattutto di nonna), l'irresistibile « animismo » nel confronto di animali, di piante, fiori, cose, tendenza che, come lui stesso ce lo dice, gli era connaturata, infusa nel vivere e nello scrivere, la commozione, la partecipazione, a volte il rapimento e quasi la estasi che lo coglievano di fronte alla liturgia dei cattolici, infine la malinconia, o meglio un misto di tristezza e ironia, un requisito quasi inevitabile, quasi fatale degli umoristi di tutti i luoghi e di tutti i tempi. Andersen per sua e per nostra fortuna non ne fu indotto né condotto al pessimismo, ma anzi mosse in direzione opposta. Anche perché, lo ha inteso bene il Rubow, credeva in una sorta di provvidenza (in aggiunta all'immanentismo appreso dall'amico scienziato, lo Oersted). D'altro lato anche in questo racconto s'intravede qualche accenno a quel mito del progresso, nella scienza e perfino nella poesia, istillatogli originariamente dallo stesso amico Oersted, che viene ben più esplicitamente asserito nelle ultime pagine del pregevole libriccino che Andersen dedicò ai suoi viaggi in Svezia. Ma di questo non semplice argomento ho già toccato altrove.

Come spiegare il finale del racconto: melodrammatico, inatteso, alquanto sconcertante? Sembra che lo scrittore abbia fatto

qui riferimento alla reale morte di un giovane pittore danese, il Bendz. Ma sul piano estetico un simile finale mi sembra che voglia e trovi una diversa spiegazione. Qui Andersen ridiviene romantico al cento per cento e non credo si faccia una scoperta se si pensi in proposito al *Leitmotiv* ottocentesco e in origine greco dell'artista (o dell'eroe) che muore giovane perché è caro alle divinità e al cielo.

Desidero infine ringraziare il collega Mario Gabrieli che mi ha consentito d'inserire framezzo alle pagine « filologiche » degli *Annali* dell'Istituto Orientale la mia nota e l'intera versione del racconto.

AUGUSTO GUIDI

« IL PORCELLINO »<sup>1</sup>

Nella città di Firenze, non lontano da Piazza del Granduca, si apre una piccola traversa, credo la chiamino Porta rossa; vi si trova, davanti ad una specie di bazar dove vendono le verdure, un curioso maiale di bronzo di buona fattura; l'acqua fresca e limpida scorre dalla bocca dell'animale, che per l'usura del tempo s'è fatto tutto verde scuro; soltanto il grugno brilla come fosse tirato a lucido, e in effetti lo è, ad opera di molte centinaia di bambini e di poveri, che vi si aggrappano con le mani e incollano la bocca a quella dell'animale per bervi. È uno spettacolo vedere l'animale finemente lavorato, abbracciato da un bel ragazzo seminudo, che s'attacca con le fresche labbra al suo muso. Chiunque venga a Firenze troverà facilmente il posto, basta solo che chieda al primo mendicante che vedrà del « Porcellino », e lo troverà.

Era una tarda sera d'inverno, i colli erano ricoperti di neve, ma c'era luna piena, e il plenilunio in Italia dà tanta luce quanta

<sup>1</sup> Il maialino di bronzo (che è più propriamente un cinghiale, e Andersen lo sa) è una copia (l'originale di marmo è antico, d'epoca alessandrina, si trova all'ingresso della Galleria del Palazzo degli Uffizi). A Firenze è tuttora chiamato « il porcellino ». Nella vasca della fontana che scaturisce dalla sua bocca i forestieri gettano monete, come a Roma nella fontana di Piazza di Trevi. Stando alle indicazioni di Brix e Jensen il nome del cagnolino, Bellissima, traduce il nome del corrispondente e « protettore » di Andersen, il Collin, e il « guantaio » sarebbe una caricatura di un guantaio di cui il medesimo Collin era cliente.

se ne trova in una scura giornata d'inverno nel Nord, anzi è meglio, perché l'aria brilla, l'aria ti solleva, mentre nel Nord la fredda grigia cappa plumbea ti schiaccia contro la terra, quella fredda umida terra, che un giorno opprimerà la nostra bara. Qui nel giardino del Palazzo del Granduca, sotto un tetto di pini dove anche d'inverno fioriscono a migliaia le rose, sedeva tutto il giorno un bimbo cencioso, che poteva essere il ritratto dell'Italia, così bello, così sorridente ed anche così sofferente: affamato e assetato, nessuno gli dava un soldino, e poiché si faceva buio e si doveva chiudere il giardino, il guardiano lo cacciò via. Egli rimase a lungo a sognare sul ponte dell'Arno e a guardare le stelle, che tremolavano nell'acqua tra lui e il bellissimo ponte di marmo.

Si avviò verso il « Porcellino », si piegò sulle ginocchia, gli cinse il collo con le braccia, accostò la boccuccia al suo muso lustro e bevve a lunghi sorsi l'acqua fresca. Lì accanto c'erano alcune foglie d'insalata e delle castagne, che furono tutta la sua cena.

Non c'era anima viva nella strada; era tutto solo, si sedette in groppa al porcellino, si chinò in avanti abbandonando il piccolo capo ricciuto sulla testa dell'animale, e prima di avvedersene lui stesso si era già bell'e addormentato.

Era la mezzanotte, il maiale si mise in moto e il ragazzino sentì che diceva chiaramente: « Su, bambino, tieniti saldo, ché mi metto a correre! » e così corse con lui in una singolare cavalcata. Dapprima arrivarono a Piazza del Granduca; e il cavallo di bronzo che regge la statua del Granduca, lanciò un alto nitrito; le armi dipinte sopra il vecchio palazzo del Comune brillarono come immagini trasparenti, e il David di Michelangelo brandì la fionda; una strana vita, quella che si metteva in moto! I gruppi bronzei del Perseo e del Ratto delle Sabine erano fin troppo vivi; un funebre grido provenendo da loro percorse la splendida piazza solitaria.

Vicino al Palazzo degli Uffizi, nella loggia dove la nobiltà si riunisce nelle feste di Carnevale durante la quaresima, il porcellino si arrestò.

« Tieniti saldo! » disse l'animale, « tieniti saldo, ché adesso saliamo la scalinata! ». Il piccino non pronunciò una sola parola, mezzo tremante, mezzo beato. Entrarono in una lunga galleria, lui la conosceva bene perché c'era già stato prima; le pareti erano addobbate di quadri, c'erano statue e busti, tutti nella luce migliore come se fosse di giorno, ma il più bello venne quando la porta di



una delle due sale laterali si spalancò: una meraviglia, che il piccino ricordava bene; ma quella notte tutto appariva davvero nella sua luce più splendida. C'era una splendida donna nuda, bella come solo la natura e i più grandi maestri del marmo potevano foggiarla; ella mosse le belle membra, dei delfini saltavano ai suoi piedi e l'immortalità irraggiava dai suoi occhi. Il mondo la chiama la Venere dei Medici. Ai suoi due lati figuravano delle statue di marmo raffiguranti degli uomini bellissimi; uno affilava la spada: «L'Arrotino»; i «Gladiatori in lotta» costituivano l'altro gruppo: ci si batteva, si affilava la spada per la dea della Bellezza.

Il ragazzo rimase come abbagliato da tutto quello splendore; le pareti sfavillavano di colori e tutto era vita e movimento.

La figura di Venere appariva come duplicata, la Venere terrena così esuberante e ardente come l'aveva vista Tiziano.

Le immagini di due belle donne dalle belle membra senza veli si adagiavano sui morbidi cuscini, il petto si sollevava e il capo si muoveva, sicché i copiosi riccioli cadevano sulle spalle rotonde, mentre gli occhi bruni esprimevano pensieri ardenti; ma nessuna osava distaccarsi dalla sua cornice. La stessa Dea della Bellezza, i Gladiatori e l'Arrotino rimanevano al loro posto, poiché il nimbo di luce che si irradiava dalla Madonna, Gesù e Giovanni li incatenava. Le sacre immagini non erano più immagini, erano i santi stessi.

Quale splendore e quale bellezza di sala in sala! e il piccino le vide tutte; il porcellino attraversò passo passo tutta quella magnificenza e quel fasto. Una visione incalzava l'altra, ma un solo quadro s'impresse nel suo pensiero, e soprattutto per i bambini lieti e felici che vi erano raffigurati; il piccino una volta di giorno li aveva salutati con un cenno del capo.

Molti certo avranno guardato di sfuggita quel quadro, eppure esso racchiude un tesoro di poesia: c'è il Cristo che scende agl'Inferi, ma non sono i dannati quelli che si vedono intorno a lui, no, sono i pagani; queste figure sono state dipinte dal fiorentino Angiolo Bronzino; in particolar modo stupenda è l'espressione dei bambini con la loro consapevolezza che andranno in cielo; due bambini appaiono già nell'atto di abbracciarsi, un piccino porge la mano ad un altro che sta più in basso e addita se stesso, come per dire: «Io andrò in cielo!». Tutti gli adulti appaiono dubbiosi, speranzosi, oppure s'inclinano umilmente implorando il Signore Gesù.

Il bambino ammirò questo quadro più a lungo di qualsiasi altro; il porcellino si era arrestato davanti ad esso; si udì un lieve sospiro; usciva dal quadro o dal petto dell'animale? Il bimbo alzò la mano verso i bambini sorridenti! e in quel momento l'animale corse via con lui, via attraverso l'atrio aperto. «Io ti ringrazio e ti benedico, meraviglioso animale!» disse il ragazzino e batté col palmo il maialino, che, bum bum, scese la scalinata con lui. «Ringrazia e benedici te stesso!» disse il porcellino, «io ho aiutato te e tu hai aiutato me; infatti solo con un bambino innocente in groppa acquisto il potere di correre! guarda, oso persino spingermi fin sotto il raggio della lampada davanti al quadro della Madonna. Posso portarti dappertutto, tranne che dentro la chiesa! Ma restando fuori d'essa, quando tu sei con me io posso guardare nell'interno attraverso la porta aperta! Non scendere dalla mia groppa, se lo fai allora son bell'e morto, come mi vedi di giorno in via di Porta Rossa!».

«Io rimarrò con te, mia cara bestiola!» disse il bambino, e percorse di gran carriera le strade di Firenze, fino alla piazza davanti alla chiesa di Santa Croce.

I battenti della grande porta si spalancavano, le candele sfavillavano dall'altare lungo la chiesa fin sulla piazza deserta.

Uno strano chiarore si sprigionava da un monumento sepolcrale nella navata sinistra, mille stelle tremolanti formavano una gloriosa aureola intorno ad esso. Uno stemma era scolpito sulla tomba, una scala rossa su fondo turchino che sembrava ardesse come il fuoco. Era la tomba di Galilei, che è un monumento, semplice ma la scala rossa sul fondo turchino è un simbolo pieno di significato, quasi il simbolo stesso dell'arte, la cui strada ascende sempre su una scala rovente, ma che conduce al cielo. Tutti i Profeti dello spirito salgono in cielo come il Profeta Elia.

Nella navata di destra della chiesa ogni statua sui magnifici sarcofagi sembrava aver acquistato la vita.

Qui si trovava Michelangelo, là Dante con la corona d'alloro sulla fronte, Alfieri, Machiavelli; questi grandi, orgoglio dell'Italia, riposano qui l'uno accanto all'altro.

È una splendida chiesa, di gran lunga più bella, se non altrettanto grande, del Duomo marmoreo di Firenze. Era come se le vesti di marmo si muovessero, come se quelle grandi figure levassero ancora una volta il capo e scrutassero nella notte, tra canti

e musiche, e mirassero lo splendente altare multicolore, dove ragazzi bianco vestiti dondolavano incensieri d'oro; il profumo intenso fluiva dalla chiesa fin sulle piazze deserte.

Il bambino protese la mano verso la luce abbagliante, e nello stesso istante il porcellino s'allontanava di corsa; egli dovette serrarglisi forte addosso, il vento gli fischiò nelle orecchie, udì richiudersi la porta della chiesa stridendo sui cardini, ma in quel mentre gli sembrò di perdere coscienza, si sentì agghiacciare dal freddo e aprì gli occhi.

Era mattina, lui era seduto, semi scivolato giù dal porcellino, che si trovava dove era sempre stato, in via di Porta Rossa. La paura e l'angoscia invasero il bambino al pensiero di colei che chiamava mamma, colei che il giorno prima lo aveva mandato fuori di casa dicendogli di procurarsi del danaro, e lui non ne aveva punto, aveva fame e sete; abbracciò ancora una volta il porcellino, lo baciò sul muso, gli fece un cenno di saluto con la testa e si allontanò di gran fretta per una di quelle strade larghe tanto da poterci passare solo un asino col suo bravo carico. Ivi era un portone ferrato e socchiuso, egli salì per una scala in muratura con pareti sudicie e una corda ormai lustra per ringhiera, e giunse ad un misero balcone costellato di stracci; una scala conduceva da lì al cortile; dove grossi fili di ferro erano stati tesi dal pozzo a tutti i piani della casa, e un secchio d'acqua oscillava accanto all'altro ballando nell'aria mentre la carrucola sibilava, e l'acqua si riversava con un tonfo nel cortile. Si saliva di nuovo per una scala in muratura diroccata; due marinai russi che scendevano allegramente a precipizio gli scalini avevano quasi travolto il povero bambino. Tornavano dalle loro orge notturne. Li seguiva una figura di donna non giovane, ma robusta, dai folli capelli neri.

«Cos'hai portato?» chiese al bambino.

«Non arrabbiarti!» supplicava lui, «non ho trovato niente, proprio niente!» e si aggrappò al vestito della madre, come per baciario, entrarono nella camera: noi non la descriveremo: vi basti sapere che c'era un caldano con fuoco di carbone, marito lo chiamano, lei lo afferrò, si riscaldò le dita, e urtò il bambino col gomito - «Sì che ce li hai i soldi!» disse.

Il bambino pianse, lei gli assestò una pedata e lui proruppe in lamenti; - «Taci, o te la spacco questa testa piena di strilli!» disse, squassando lo scaldino che teneva in mano, il bambino si

abbattè a terra con un grido. Frattanto si affacciò alla porta la vicina, anche lei al braccio del «marito».

«Felicità! Cosa fai al bambino?» «Il bambino è mio!» rispose Felicità «Posso ucciderlo come mi pare, e te insieme a lui, Giannina». e brandì lo scaldino; l'altra sollevò il suo scansandosi in tempo, i due scaldini cozzarono l'uno contro l'altro e i cocci, il fuoco e la cenere volavano per la stanza; ma il ragazzo in un batter d'occhio era uscito dalla porta, giù nel cortile e fuori di casa. Il povero bimbo corse tanto che alla fine gli mancava il respiro; si arrestò accanto alla chiesa di Santa Croce, la chiesa la cui grande porta si era aperta per lui la notte precedente, e vi entrò. Tutto vi splendeva; s'inginocchiò vicino alla prima tomba a destra, quella di Michelangelo, e in quel punto si mise a singhiozzare. La gente andava e veniva, si celebrava la Messa, nessuno badò al bambino; soltanto un signore attempato si fermò, lo guardò e poi si allontanò al pari degli altri. La fame e la sete lo tormentavano, era proprio privo di forze, si sentiva male; si rincantucciò tra la parete e il monumento di marmo, e si addormentò. Era quasi sera, quando si svegliò di nuovo poiché qualcuno lo scuoteva, si alzò e vide davanti a sé lo stesso vecchio signore.

«Ti senti male? dov'è la tua casa? sei stato qui tutto il giorno?» furono alcune delle numerose domande che il vecchio gli rivolse; il bambino rispose, e il vecchio lo condusse con sé in una casetta vicina ad una delle strade traverse; era la bottega di un guantaio, quella dove entrarono; la moglie stava cucendo di gran lena quando essi arrivarono; un piccolo «bolognese» bianco tosato così radicalmente che gli si poteva vedere la pelle rosea, scattò sul tavolo, e saltò davanti al bambino.

«Le anime innocenti si riconoscono», disse la moglie e carezzò il cane e il ragazzo. Questi ottenne qualcosa da mangiare e da bere da quella buona gente, gli dissero che gli permettevano di rimanere lì quella notte; il giorno dopo papà Giuseppe avrebbe parlato con sua madre. Gli fu assegnato un misero lettuccio; ma era un letto da re per lui, che sovente doveva dormire sul duro pavimento di pietra; dormì beatamente e sognò i quadri preziosi e il porcellino. Papà Giuseppe uscì la mattina seguente e il povero bambino non ne fu contento perché sapeva che usciva per ricondurlo da sua madre; egli baciò piangendo il vispo cagnolino e la donna fece un cenno di saluto a tutti e due. Chissà quale messaggio recava



papà Giuseppe; egli parlò a lungo con sua moglie, ed ella assentiva carezzando il ragazzo. «È proprio un bel bambino!» diceva. «Potremmo farne un bel guantaio, com'eri tu! E che dita ha, così sottili e pieghevoli. La Madonna lo ha destinato a fare il guantaio!».

Così il ragazzo rimase in quella casa, e la donna gli insegnò lei stessa a cucire; mangiava bene, dormiva bene, diventò allegro e cominciò a stuzzicare Bellissima, così si chiamava il cagnolino: la donna lo minacciava con le dita, lo rimproverava e andava in collera, e ciò rattristava il ragazzo; egli sedeva pensieroso nella sua cameretta, che guardava sulla strada, e dove facevano asciugare le pelli; davanti alle finestre c'erano grosse stanghe di ferro; egli non poteva dormire, il porcellino era nei suoi pensieri, e all'improvviso udì da fuori: «Klask klask!» sì, era di certo lui! corse alla finestra ma non c'era nulla da vedere, era tutto finito.

«Aiuta il signore a portare la scatola dei colori!» disse madama la mattina al ragazzo, mentre il giovane vicino, pittore, giungeva trascinando a fatica quella scatola e una grande tela arrotolata; il bambino prese lui la scatola, seguì il pittore e si diressero alla Galleria, salirono per la stessa scala che lui conosceva bene dalla notte in cui vi era stato montando il porcellino; conosceva le statue e i quadri, la bella Venere di marmo e quelli che vivevano nei colori; rivide la Madre di Dio, Gesù e Giovanni.

Si fermarono davanti al dipinto del Bronzino, in cui il Cristo discende nell'aldilà e i bimbi tutt'intorno sorridono soavemente nella beata sicurezza di salire in cielo. Anche il povero bambino sorrise perché quello era il suo cielo. «Vai a casa, adesso!» gli disse il pittore, giacché egli era rimasto lì per tutto il tempo che questi aveva piantato il cavalletto.

«Posso vedervi dipingere?» chiese il ragazzo. «Posso vedere come stendete l'immagine qui sulla tela bianca?». «Ma adesso non dipingo!» rispose l'uomo; estrasse il carboncino, la mano si muoveva rapidamente, fissava il grande dipinto, e sebbene fosse soltanto un segno sottile quello che apparve, il Cristo stava lì librato come sul dipinto.

«Dunque, va'!» disse il pittore, e il ragazzo andò a casa tutto zitto, si sedette al tavolo e imparò a cucire i guanti.

Ma i suoi pensieri erano tutto il giorno nella Galleria, e perciò si pungeva le dita, si mostrava impacciato e neanche stuzzicava Bellissima. Scese la sera e la porta di casa rimase aperta; egli

sgattaiolò fuori; l'aria era fredda ma c'era la luce delle stelle, bella e chiara; egli percorse di nuovo le strade, già silenziose e ben presto si trovò davanti al porcellino; si curvò su di lui, gli baciò il muso lustro e gli montò in groppa; «Benedetto animale», disse «come ti ho sospirato! dobbiamo fare un giro anche stanotte!».

Il porcellino rimaneva immobile e il fresco zampillo scaturiva dalla sua bocca. Il piccino lo montava come il suo cavaliere, quando qualcuno lo tirò per i vestiti ed egli vide accanto a sé Bellissima, la piccola Bellissima, tosata a zero, era lì. Il cane era sgusciato via da casa e aveva seguito il piccino senza che lui se ne accorgesse. Bellissima guai, quasi volesse dire: vedi che sono con te, perché stai seduto qui? Nessun drago fiammeggiante avrebbe spaventato il ragazzo più del cagnolino, in quel posto. Bellissima nella strada e senza che l'avessero vestita, come diceva la vecchia comare; che sarebbe accaduto? Il cane non usciva mai d'inverno senza indossare una piccola pelle di pecora tagliata e cucita su misura per lui. La pelle si allacciava con un nastro rosso attorno al collo, era munita di fiocco e sonaglio e parimenti si poteva allacciarla sotto il ventre. Il cane appariva come un caprettino quando di inverno in quell'abbigliamento gli era permesso di trotterellare fuori con la signora. Bellissima era adesso lì senza il vestito; che ne sarebbe uscito? Tutte le fantasie si erano dileguate, il ragazzo baciò il porcellino, prese in braccio Bellissima, che tremava dal freddo, e corse quanto poteva.

«Che cosa ti porti via?» gridavano due gendarmi, coi quali si incontrò, e Bellissima guai. «Dove hai rubato questo bel cane?» domandarono e glielo tolsero.

«Oh, ridatelo!» protestava il ragazzo piangendo.

«Se non l'hai rubato, dirai a casa che possono ritirarlo in guardina, e dopo dissero il nome del posto e se ne andarono con Bellissima.

Era un'ira di Dio! Egli non sapeva più se dovesse buttarsi in Arno o andare a casa e confessare tutto. Lo avrebbero sicuramente ammazzato, pensava. «Ma io desidero di essere ammazzato; voglio morire, così vado da Gesù e dalla Madonna!» e andò a casa, soprattutto per essere ammazzato. La porta era chiusa, lui non arrivava al battente, non c'era nessuno per la strada, ma c'era una pietra sciolta e con questa tempestò; «chi è» strillarono dal di dentro. «Sono io!» disse, «Bellissima non è qui! apritemi e

ammazzatemi subito!». Ci fu un putiferio, specialmente a causa della donna, per la piccola Bellissima; ella guardò subito sulla parete, sulla quale doveva essere appeso il vestito del cane, e la piccola pelle di pecora era tutt'ora là.

«Bellissima in guardina!» gridò allora a squarciagola; «tu cattivaccio! dove l'hai portato? Morrà di freddo! La mia bestiola delicata dai rudi soldati!». E il marito dovette uscire immediatamente! La comare si lamentava e il ragazzo piangeva; tutti quanti gli inquilini della casa accorsero, compreso il pittore, che si prese il bambino sulle ginocchia, lo interrogò sull'accaduto e a pezzi e bocconi venne a conoscenza di tutta la storia del porcellino e della Galleria; non era facile da capire, il pittore confortò il piccino, rabbonì la vecchia, ma ella non fu contenta finché il marito non giunse con Bellissima, che era stata in mezzo ai soldati; ci fu gran festa, e il pittore carezzò il povero ragazzo e gli regalò un bel po' d'illustrazioni. Oh, erano pezzi magnifici, con delle teste buffe! Ma anzitutto c'era proprio il porcellino ritratto dal vero. Oh, non potrebbe esservi stato nulla di più superbo! Con un paio di tratti esso stava lì sulla carta e persino la casa alle sue spalle era abbozzata. «Oh, sapere disegnare e dipingere! Allora si potrebbe posseder tutto il mondo!».

Il giorno successivo, non appena fu solo, il piccino dié di piglio alla matita e si provò a riprodurre sul retro bianco di uno delle figure il disegno del porcellino, e gli riuscì! un po' sghembo, un po' rotondo, una zampa grossa, un'altra sottile, ma si riusciva a capire; lui ne esultava. La matita non si muoveva a dovere, lui se ne accorse, ma il giorno dopo c'era un secondo porcellino accanto all'altro, e questo andava cento volte meglio; il terzo era così ben riuscito che chiunque poteva riconoscerlo.

Ma la cucitura dei guanti andava invece male, le commissioni andavan per le lunghe; perché il porcellino ormai gli aveva appreso che tutte le immagini potevano riportarsi sulla carta, e che la città di Firenze è tutta un libro illustrato, se lo si sa sfogliare. In piazza della Trinità<sup>1</sup> c'è una sottile colonna in cima alla quale si scorge la Dea della Giustizia con gli occhi bendati e con la bilancia; ben presto fu sulla carta, ed era stato il bambino del guantaio a mettervela. La raccolta di disegni cresceva, ma i soggetti erano ancora

<sup>1</sup> Piazza Santa Trinita (nota del trad.).

cose inanimate. Un giorno Bellissima saltellava davanti a lui; «Sta' ferma!», disse, «così apparirai più bella e resterai nei miei disegni!» ma Bellissima non voleva starsi ferma, sicché si dovette legarla; la testa e la coda le furon legate, essa guaiva e sobbalzava, si dovette stringerle il laccio; e in quel mentre giunse la signora.

«Tu, ragazzaccio, screanzato! La povera bestiola!» fu tutto ciò che le venne da dire e spinse da una parte il ragazzo, lo pigliò a calci, lo scacciò di casa; lui che era la più ingrata canaglia, il più empio dei bambini; e piangendo baciò la sua piccola Bellissima semisoffocata. Il pittore saliva le scale nello stesso momento e — questo è il punto cruciale del racconto.

Nel 1834 vi fu un'esposizione all'Accademia delle Arti di Firenze; due quadri esposti uno accanto all'altro richiamavano un gran numero di visitatori. In quello più piccolo era ritratto un vispo ragazzino che attendeva a disegnare seduto; per modello aveva un cucciolo piccolo, bianco e tosato a zero, ma la bestiola non voleva starsi ferma e perciò era legato con uno spago per la testa e per la coda, c'era tanta vita e tanta verità in quel quadro, da convincere ognuno. Il pittore era, a quanto si diceva, un giovane Fiorentino che doveva essere stato raccolto sulla strada da bambino e allevato da un vecchio guantaio, aveva imparato a disegnare da solo; un pittore ora noto aveva scoperto questo talento una volta che il ragazzo stava per essere scacciato, perché aveva legato un beniamino della padrona, il cucciolo, e se ne era servito di modello. Il ragazzo del guantaio era diventato un grande pittore, come lo dimostrava questo quadro e soprattutto quello più grande a fianco; in esso v'era un'unica figura, un delizioso ragazzino in cenci che dormiva in strada, appoggiandosi al porcellino della Via di Porta Rossa.

Tutti i visitatori conoscevano il posto. Le braccia del bambino erano abbandonate sulla testa del maiale, il piccino dormiva serenamente, la lampada vicino al quadro della Madonna gittava una vivida luce sul volto pallido e bello del bimbo. Era un quadro magnifico; una grande cornice dorata lo racchiudeva, e sullo spigolo della cornice era apposta una ghirlanda, ma tra le verdi foglie passava un nastro nero, e un lungo velo di lutto ricadeva da esso.

Il giovane artista era morto: in quei giorni!

(trad. di ANNAMARIA SEGALA)



## RECENSIONI

Vittorio Santoli, *Storia della letteratura tedesca*, Sansoni, Firenze 1967, pp. XI-447.

Caso veramente singolare, questo libro che pure trae le sue origini da una circostanza ben precisa (un corso di lezioni alla Radio), non soltanto non ne è rimasto minimamente condizionato, ma si distingue anzi da opere consimili per l'estrema libertà che caratterizza il rapporto dell'autore con l'argomento trattato. Libertà principalmente dalla preoccupazione della massima completezza, che comunemente incombe sui compilatori di una storia letteraria e nel cui nome essi sono costretti a sacrificare troppo spesso la qualità alla quantità, la scelta dei fatti veramente importanti al numero delle cose « che si debbono sapere », accumulando nomi e date fino a raggiungere lo standard medio di informazioni ritenute necessarie. Di questo mito della completezza l'A. fa giustizia sommaria già nella prefazione, dove denuncia l'assurdo che vuole accomunato « il grande al piccino, il sublime al banale, l'importante all'insignificante, l'originale alla copia » e, così sgombrato il terreno, procede poi a una « esposizione concatenata e ragionata » dei fatti letterari in Germania, incentrata sul solo oggetto che egli ritiene proprio di una storia della letteratura, vale a dire la poesia. Esclusi da questa prospettiva restano dunque documenti storico-sociali, testimonianze ideologiche, processi filosofici o politici: in breve, una serie di autori e di opere che, interessanti e significativi per altro verso, non si qualificano però sul piano della creazione artistica. È probabile che, affidata ad altri, questa libertà di scelta possa risultare pericolosa. Nelle mani di Santoli essa si traduce invece in sicurezza di giudizio, in precisione nell'identificare i fenomeni essenziali di là dagli schemi tradizionali, sicché, ad esempio, il vasto spazio riservato a Goethe non è soltanto imposto dalla grandezza e dalla fecondità del personaggio (di cui, del resto, molte opere sono taciute), ma è anche un modo di illustrare in lui le molteplici vie che si aprirono alla poesia tedesca dopo la frattura col passato creatasi nel secondo Settecento, mentre il rilievo dato a un « minore » come Gessner ha la sua ragion d'essere proprio nel posto che questi occupò all'inizio di quella crisi, quando, per la prima volta nell'Europa moderna, i tedeschi presero contatto con le Grazie.

Analogamente, le tragedie di Gryphius, esercizi eruditi che hanno ormai un valore solo come oggetti da museo, non vengono nemmeno nominate, ma viene invece riportato un brano del buffonesco *Peter Squentz*, che felicemente illustra la vena realistico-popolaresca che in tutto il Seicento scorre parallela a quella colta. E se, per fare un ultimo esempio, la prosa letteraria dell'Otto-

cento mediano è praticamente contratta alle pagine di Heine e Keller, non viene dimenticata invece, come di solito accade, l'eloquenza degli storici di professione, primo fra tutti il Burckhardt.

Naturalmente, una storia della letteratura fondata su queste premesse si pone in una situazione particolare anche per quanto riguarda la sua pratica applicabilità. Chi si prepari, poniamo, ad un esame, ha bisogno di sapere, tra l'altro, che Lessing è autore di un *Nathan*, oltre che dell'*Emilia Galotti*: che Günther è una delle poche voci autentiche prima della comparsa di Goethe; che Tieck fu a suo tempo celebratissimo: gli si potrebbe, al limite, chiedere anche perchè mai Goethe andasse a Weimar. Tutte queste notizie mancano nel libro di Santoli, così come esso sarebbe di scarso ausilio a chi, pur pratico di letteratura tedesca, vi cercasse la conferma di un nome o di una data. Vogliamo dire che un'opera così libera e personale richiede, per essere pienamente goduta, analogia apertura e disponibilità da parte del lettore. A queste condizioni, essa riuscirà altrettanto preziosa al principiante come allo specialista, offrendo al primo l'inestimabile vantaggio di una presa di contatto fondata sull'essenziale, sgombra cioè non solo da nozioni secondarie ma soprattutto da *clichés* fuorvianti (il binomio Goethe-Schiller, le definizioni di « scuole » che in realtà non esisterono affatto e così via), e al secondo il piacere di scoprire cose note ridiventare nuove per l'intelligenza del taglio operato sulla materia, per la finezza del giudizio estetico, per la ricchezza dei riferimenti alle letterature europee e soprattutto a quella nostrana. E se le ampie citazioni (tradotte in italiano) gioveranno principalmente al neofita, le indicazioni bibliografiche – pur essendo, come precisa l'autore, solo « una scelta selettiva e indicativa » – basteranno a orientare anche lo specialista che si accinga a una nuova ricerca.

ANNA MARIA DELL'AGLI

Sten Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, Scandinavian University Books, Stockholm/København/Helsinki 1961, pp. 550.

Staffan Bergsten, *Erotikern Stagnelius*, Studia Litterarum Upsaliensia 4, Uppsala 1966, pp. 138.

Anche in Scandinavia va da qualche tempo rinnovandosi un gusto preciso per un filone particolare della sensibilità romantico-decadente, fertilissimo di sviluppi e comprensivo di atteggiamenti molto diversi. Si tratta, per intendersi, di quell'erotismo evoluto e sofferente, rivestito spesso di smaglianti forme decorative (« la carne, la morte e il diavolo » del celebre libro di Mario Praz), che dai preromantici attraverso un Coleridge e un Keats culmina nella fondamentale tappa baudelairiana per sfociare nei preraffaelliti, in Verlaine, Swinburne e in svariate correnti poetiche di fine secolo.

Nel senso di un ritorno di fiamma sembrano infatti testimoniare le numerose affinità tematiche e immaginative che è possibile rintracciare nella lirica nordica recente (si pensi, in Svezia, ad autori come Ekelöf, Karin Boye, Lundkvist). Inutile ricordare l'importanza a questo proposito della generale educazione freudiana del Novecento, che come è naturale ha contribuito validamente a isolare e rendere riconoscibili nella letteratura speciali tendenze psicologiche, determinati tipi fantastici.

E significativo nello stesso senso può apparire l'interesse che, dimenticato da anni (l'ultima monografia importante sul suo conto risale al 1942)<sup>1</sup>, torna a suscitare in Svezia il poeta 'maledetto' nazionale per eccellenza, il raffinato e misterioso Stagnelius. Figlio prediletto del vescovo di Kalmar, impiegato ininterrottamente alla cancelleria reale di Stoccolma, morto (sembra per un vizio cardiaco congenito) a ventinove anni nel 1823, senza amici e volutamente estraneo a qualsiasi rapporto con la cultura ufficiale contemporanea, lasciò dietro di sé un'opera lirica e drammatica in gran parte inedita che – se conosciuta oltre i confini della Svezia – lo porrebbe a buon diritto fra i protagonisti della rivoluzione romantica per originalità e alto livello d'arte.

Il lettore che oggi si accosti alla sua produzione, consumata tutta in un brevissimo giro d'anni, vi scopre incredulo la storia letteraria del secolo intero. Il più splendente classicismo, profumato e melodico, degli idilli e delle elegie trapassa in una lirica d'amore e morte evocativa e struggente, simile a quella di Keats per alcuni effetti esoticheggianti e calligrafici (sebbene generalmente assai più di quella dell'inglese equilibrata da un gusto sicuro), a tratti ricercata e audace al punto di precorrere soluzioni che saranno di Baudelaire e di Swinburne. E ancora, il nucleo centrale dell'opera (i componimenti dal 1819 ai *Gigli di Saron*) propone un'orgia di visioni mitiche di forte sapore gnostico, fra astrologia e religione, che costringono a ricordare non solo Blake, ma tutte le diverse correnti esoteriche che su un comune sostrato swedenborgiano vengono sovrapponendosi nel primo come nell'ultimo romanticismo. Infine l'ultima fase produttiva segna una svolta analoga a quella che ha luogo presso alcuni dei migliori romantici tedeschi e inglesi in favore di un genere genialmente ironico, meno rarefatto e dotato di un'oggettività nuova (difficile parlare di realismo), per cui *Il pescatore Thorsten* può costituire un *pendant* convincente al *Don Juan* byroniano.

Sconosciuto in vita e praticamente per tutto il resto del secolo alla gran massa di lettori, benché idolo di ristretti circoli raffinati, l'Ottocento gli dedica poco più che scarni saggi biografici – già in un necrologio del 1823 Lorenzo Hammarsköld, il principale ammiratore di Stagnelius e suo editore postumo,

<sup>1</sup> F. Böök, *Stagnelius än en gång*, Stockholm 1942. Dopo questa data appaiono soltanto una raccolta di articoli, quasi tutti pubblicati in precedenza, dello stesso Böök (*Kreaturens suckan och andra stagneliusstudier*, Malmö 1957), un interessante libretto di D. Andreæ (*Erik Johan Stagnelius*, Stockholm 1955) e il saggio di S. Björck nella *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, III, Stockholm 1956, pp. 145-173.



constata l'impossibilità di ricostruire dai pochi dati certi nella vita del poeta una sua storia non meramente cronologica – e le dispute accademiche di Atterbom (1848) e Böttiger (1871).

Fatto oggetto all'inizio del nuovo secolo di piccoli studi dilettoneschi, per la prima volta comparativi (lo si accosta a Runeberg e, da Österling, a Baudelaire: un suggerimento disgraziatamente non più raccolto), viene finalmente scoperto anche sul piano critico da J. B. Simonsson e – nello stesso anno, 1909 – da F. Böök, che nei quasi cinquant'anni seguenti fino alla morte nel 1957 si conquisterà con una mole imponente di studi la fama di padre delle ricerche stagneliane. Scrittore elegante e critico quasi crociano, curatore delle *opera omnia* di Stagnelius (I ediz. 1911–18, II ediz. 1957: ambedue in quattro volumi), Böök è il primo a impostare l'analisi dell'autore e quella dell'opera intorno a una visione armonica centrale e a una ricostruzione psicologica che colma le lacune offerte dal materiale biografico con sicurezza perfino eccessiva. Si deve a lui la concezione, divenuta tradizionale e rimessa in discussione solo di recente, di uno Stagnelius alunno particolarmente dotato dei classici, anche nazionali, malato poi brevemente di sfrenato soggettivismo romantico da cui la crisi metafisico-religiosa che forma il punto centrale della sua vita lo purificherebbe, volgendolo a una produzione convertita a maggiore obiettività e all'esaltazione di alti valori morali.

Dall'esegesi eccessivamente semplificatrice di Böök dissentono ben presto gli altri principali interpreti di Stagnelius, come Albert Nilsson (autore fra l'altro di un'autorevole cronologia delle opere stagneliane basata soprattutto su confronti calligrafici)<sup>1</sup>, che inserisce il poeta nella corrente di pensiero platonico-schellinghiano dominante anche in Svezia dalla seconda metà del Settecento (Kellgren, Franzén) a Tegnér e a Rydberg<sup>2</sup>; o come S. Cederblad e O. Holmberg che si sforzano di dimostrare, in opposizione a Böök, la parentela di Stagnelius con i contemporanei circoli romantici svedesi, tedeschi, francesi, gli influssi ricevuti da questo o quello scrittore eminente, la congenialità profonda con il *mal du siècle* nelle sue manifestazioni più tipiche<sup>3</sup>. Infine D. Andreae fornisce un'interpretazione nettamente anticonformistica, più empirica che documentata, di uno Stagnelius leopardiano, dominato da un'ansia metafisica che gli fa affrontare temi universali di amore, di dolore, di morte variati artisticamente da una sensibilità musicale e pittorica fuori del comune. L'opposto del sognatore narcisista e febbricitante della tradizione.

In questo stadio della ricerca stagneliana si inserisce la più recente ondata critica, spinta da quel ritorno d'interesse per l'autore e per la corrente di gusto da lui rappresentata di cui si è parlato e armata di metodi di indagine più rigo-

<sup>1</sup> *Kronologien i Stagnelii diktning*, Uppsala 1926.

<sup>2</sup> *Svensk romantik. Den platoniska strömningen*, Lund 1916.

<sup>3</sup> S. Cederblad, *Romantikern Stagnelius*, in: *Samlaren* 4 (1923), pp. 1–64 e 6 (1925), pp. 1–90; *Studier i Stagnelii romantik*, Uppsala 1923; *Stagnelius och hans omgivning*, Stockholm 1936. O. Holmberg, soprattutto *Sex kapitel om Stagnelius*, Stockholm 1941.

rosi e dettagliati. Si tratta essenzialmente dell'opera di due specialisti, il primo dei quali, Malmström, interviene con uno studio voluminoso e filologicamente complesso a colmare una delle più gravi lacune della bibliografia preesistente, l'analisi stilistica dei diversi generi lirici volta a volta adottati da Stagnelius in relazione alla sua posizione culturale e ai caratteristici procedimenti creativi. Il libro porta così a felice compimento gli spunti metodologici proposti da O. Sylwan nel suo studio sulla metrica stagneliana<sup>1</sup>.

Il lavoro di Malmström è troppo importante e troppo ricco di sviluppi interni perché si possa anche soltanto tentare di renderne conto in poche righe. Ci limiteremo quindi a qualche osservazione sul procedimento generalmente seguito dall'analisi. L'opera lirica<sup>2</sup> del nostro autore viene ripartita, secondo i canoni metrici e contenutistici in voga al tempo di Stagnelius, in 'generi': l'ode e l'inno; la poesia di apostrofe e invocazione; le composizioni in alessandrini; quelle a carattere didattico (soprattutto *Kärleken*); l'epigia – categoria estesa, secondo l'abitudine settecentesca, a tutti i componimenti in distici – il sonetto e le altre strutture romantiche; le caratteristiche liriche in senari e ottonari sciolti, del genere *Näktergalen och Rosen*.

A questo punto l'indagine si volge a uno degli obiettivi fondamentali del libro, il tentativo di ricostruire dall'interno i metodi creativi seguiti da Stagnelius genere per genere e quasi lirica per lirica. Viene messa in luce la stretta dipendenza fra struttura metrica e il tipo particolare di dizione poetica che ad essa viene adattata. Si sottolinea così l'abbondanza nei metri in voga presso i romantici assai più che in quelli settecenteschi di piedi trisillabici (dattili, anapesti...), che favoriscono l'evolversi di quel vocabolario caratteristico stagneliano fatto di aggettivi (*elysisk, mystisk ambrosisk, himmelsk...*), di par-

<sup>1</sup> *Den svenska versen från 1600-talets början*, Göteborg 1926–34, vol. III, pp. 93 sgg.

<sup>2</sup> Alla discussione sulle diverse accezioni della parola 'lirica' presso i critici è dedicata buona parte dell'introduzione (pp. 3 sgg.). Malmström polemizza in modo particolare con l'uso tipicamente romantico che del termine fanno autori come E. Staiger (*Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1956) e W. Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1954, p. 336: «Das Seelische durchtränkt die Gegenständlichkeit, und diese verinnert sich. Die Verinnerung alles Gegenständlichen in dieser momentanen Erregung ist das Wesen des Lyrischen...»). Preferisce invece ricalcare l'abitudine dello stesso Stagnelius di interpretare il concetto di lirica secondo gli schemi della poetica classica, estendendolo ai significati di 'patetico' in senso lato, 'metafisico' e perfino didattico. La distinzione potrebbe sembrare storicistica e accademica se non servisse a introdurre per la prima volta l'idea fondamentale del libro, che coincide con la svolta più recente della critica stagneliana: la presentazione cioè del poeta svedese come creatore di un mondo di immagini luminose e plastiche, armoniosamente concatenate in una visione globale di estremo rigore sia fantastico che logico. L'opposizione al concetto un tempo corrente di uno Stagnelius come romantico eversivo e delirante non potrebbe essere più ferma.

ticipi presenti, di composti con elementi più o meno fissi (*troll-, gull-, ros-...*). Così pure, lo schema del distico spinge il poeta a sviluppare e generalizzare la tendenza epigrammatica dei neoclassici e insieme a portare all'esterno il gioco di antitesi e di corrispondenze che gli detta la sua visione dualistica dell'esistenza. Così le strutture fluide in decasillabi, usate tradizionalmente per componimenti descrittivi o di riflessione, rendono possibile un discorso libero e dinamico che tende alla composizione 'circolare' (pp. 384 sgg.).

Sempre procedendo all'interno dei vari gruppi di liriche viene quindi studiato il livello di originalità raggiunto dall'autore nei rapporti con le tradizioni letterarie preesistenti di cui sono carichi gli stessi generi adottati, in particolare il grado di dipendenza dai singoli scrittori classici o contemporanei scelti deliberatamente a modello. Questo stadio della ricerca appare particolarmente fruttuoso ed è eletto da Malmström a suo cavallo di battaglia, avviandolo come fa a conclusioni storico-letterarie per la prima volta documentate in modo ferreo e completo e in molti casi fondamentalmente nuove. Perciò, mentre i molteplici legami con la cultura e con il gusto settecenteschi (tanto neoclassici che preromantici) vengono esplorati ancora una volta e più esaurientemente del consueto<sup>1</sup>, l'analisi comparativa affianca quasi sullo stesso piano agli influssi gustaviani le derivazioni dirette dai classici che abbondano soprattutto nella produzione matura: Ovidio, Orazio, Properzio, poi Lucrezio e infine i tragediografi. Naturalmente, è estremamente arduo in molti casi distinguere con precisione dove abbia il sopravvento l'uno e dove l'altro filone, dato che spessissimo la loro influenza si esercita parallelamente, specie nel caso delle convenzioni stilistiche e figurative. Tuttavia si dimostra qui che il culto degli antichi, eccezionale perfino fra gli scrittori di transizione dal neoclassicismo della stessa generazione, va dilatando il suo influsso con l'affinarsi del gusto e la crescente maturità espressiva, fino a condizionare la stessa struttura delle opere centrali e a culminare nel perfetto dramma orfico in cui si tende a riconoscere il capolavoro stagneliano assoluto, *Le baccanti* (1822).

Lo studio del classicismo di Stagnelius, condotto come si è accennato con paziente metodo comparativo al livello dei contenuti specifici e delle reminiscenze formali, si concentra quindi — ed è qui gran parte del pregio di questo monumentale lavoro — intorno a categorie più strettamente stilistiche: l'antitesi, la simmetria, la composizione, il ritmo, la lingua e il simbolismo<sup>2</sup>. Con lo stesso procedimento e sugli stessi piani successivi viene condotta l'indagine sulla parentela dell'«ultimo grande retore» svedese<sup>3</sup> con i capiscuola della letteratura romantica, tedesca e scandinava; e assumono un valore di scoperta conclusioni come quella che pone la medesima visione antitetica del mondo che nella lirica di scuola gustaviana intorno al 1818 si risolveva in espedienti

<sup>1</sup> Cfr. i molteplici accostamenti tematici e di stile con Creutz, Gyllenborg, Oxenstjerna e Kellgren.

<sup>2</sup> Citiamo nell'ordine seguito da Malmström nella sua esposizione. Cfr. soprattutto il cap. IV, le pp. 302 sgg., 351 sgg. e tutto il cap. XIII.

<sup>3</sup> p. 476.

di equilibrio stilistico alla base dell'affinità spirituale con un A. W. Schlegel<sup>1</sup>, mentre spiega l'inconciliabilità di fondo con la produzione di Atterbom, a tratti anche molto vicina come ispirazione a quella stagneliana<sup>2</sup>, ma risolta in un impressionismo musicale e luministico che resta il più delle volte estraneo alla relativa concretezza e rigore dell'altra.

Un capitolo a parte (pp. 421-40) è infine dedicato alla scarsa produzione lirica degli ultimi anni di vita, 1821-3, formata essenzialmente da poesie d'occasione di imitazione bellmaniana, dalle due famosissime 'romanze' *Necken* e *Endymion*, dal monologo erotico *Julia! veken i vår lampa...* e dal perfetto *Se blomman!* strettamente imparentato con la lirica 'teosofica' dei *Liljor i Saron*. Malmström prende qui una posizione a metà strada fra l'atteggiamento della precedente critica di destra (Böök), che vi riconosce un ritorno agli ideali stilistici settecenteschi, e la tendenza dei 'progressisti' (Björck) a considerarla documento di un nuovo stadio letterario costretto a rimanere sperimentale dalla morte dell'autore. L'accostamento di queste composizioni alla produzione giovanile di Stagnelius sembra infatti non lasciar dubbi sul loro inserimento nel filone gustaviano già tanto largamente sfruttato, mentre l'alto livello di elaborazione stilistica dimostra una maturità artistica ormai sicuramente posseduta. Ma gli spunti di autentico rinnovamento nella poesia dell'ultimo Stagnelius restano da rintracciare nelle sue contemporanee esplorazioni di generi assai diversi, come il teatro e il poema eroicomico.

L'altro studio stagneliano che sta a dimostrare un ritorno di interesse in questi ultimi anni per il figlio del vescovo svedese e la corrente di gusto da lui rappresentata è invece di tutt'altro genere. L'autore, allievo ben conosciuto di E. N. Tigerstedt, ha al suo attivo lavori precedenti di notevole importanza su Stagnelius, come la bibliografia del 1965<sup>3</sup> e un saggio sulle teorie astrologiche utilizzate dal poeta nella sua concezione del mondo degli anni intorno al 1819<sup>4</sup>.

Quest'ultimo libro, apparentemente impostato intorno a un'unica linea di sviluppo, l'analisi della componente erotica nell'opera stagneliana<sup>5</sup>, svolge in realtà un compito ben più ambizioso: tanto cioè di superare sul piano psicologico e di spiegare appunto in base alle evoluzioni di una sensualità eccezionale il dualismo tradizionalmente indicato dai critici tra la poesia 'libertina' degli

<sup>1</sup> Con il maestro tedesco Stagnelius dimostra, nei sonetti, di avere in comune anche la fortissima tendenza mistico-simbolica che lo porta a riassumere le interpretazioni platoniche dell'esistenza.

<sup>2</sup> Come dimostrano accostamenti particolareggiati: cfr. pp. 248-55, 320-3, ecc.

<sup>3</sup> *En Stagneliusbibliografi*, Uppsala 1965.

<sup>4</sup> *Stagnelius och astrologin*, in: *Samlaren* 1964 (85), pp. 92-142.

<sup>5</sup> Come l'autore stesso mette in rilievo (p. 2), più di metà delle circa 300 liriche stagneliane hanno come tema principale l'amore in tutte le sue sfumature dallo spirituale al terrestre, e anche nel resto della produzione non è difficile individuare l'impulso erotico che dà vita alle immagini e alla simbologia.



anni giovanili e quella centrale a carattere mistico-esoterico, successiva alla cosiddetta conversione.

Partendo dalla convinzione di una profonda continuità interna in tutta la produzione – dagli idilli pastorali ai *Liljor i Saron* e alla lirica degli ultimi anni – Bergsten analizza il carattere nostalgico e sognante di cui nelle composizioni giovanili sono avvolte le raffigurazioni di amanti estatici pienamente armonizzati nella natura, un mondo palpitante e inconsapevole da Paradiso terrestre; mette in risalto come l'inquieta dinamica dell'universo, che forma il tema delle liriche 'religiose' – la brama della creazione a riconciliarsi con il perduto mondo platonico degli archetipi, l'ansia dell'anima decaduta di riunirsi allo sposo celeste, Cristo, – faccia pensare più a una sublimazione sul piano cosmico della spinta sessuale che a un'autentica visionarietà di mistico; infine rintraccia in un gruppo dei più famosi componimenti della maturità (*Längtan, Kärleken, Landsbygden...*) la proiezione dello stesso dramma d'amore che muove la natura e i cieli all'interno dell'anima stessa, microcosmo che dall'originaria polarità dei sessi si sforza di produrre un'unità più alta e pienamente appagata in sé. Di quest'ultimo stadio ci sembra possa testimoniare in modo particolarmente espressivo il passo finale di *Se blomman!*, databile a pochi mesi prima della morte del poeta:

Ma scendi in fretta nel roseto: cinta  
di viole vi scintilla in luci cerule  
una sorgente che protegge d'ombra  
il cedro altissimo. Contemplazione

viene chiamata. È intima e fedele  
come un amico dei giorni d'infanzia;  
dal grembo azzurro balza rinnovata  
la tua immagine, si ricreano i cieli.

Nel suo specchio riscopri la bellezza  
tua antica, ora mutata in rose sfatte...

Ascolta. Nel mistero l'usignolo  
della memoria canta la tua storia.  
La colomba della preghiera insegna  
la lingua e il pianto che commuove i cieli.

L'interpretazione di Bergsten, contenuta in termini letterari e volutamente spoglia di implicazioni psicanalitiche<sup>1</sup>, si svolge con un rigore convincente

<sup>1</sup> Anche per chi desideri restare fuori da considerazioni più patologiche che artistiche possono presentare un certo interesse conferme come quella che la teoria di Bergsten – l'isolamento del fattore erotico come matrice anche della fase mistica stagneriana – riceve da un caso citato da E. Kris (*Un artista psicotico nel medioevo*, in: *Ricerche psicanalitiche sull'arte*, tr. it. Torino 1967, pp. 112

forse proprio grazie alla sua unilateralità. Il filone centrale di ispirazione che attraversa le varie fasi della lirica stagneriana viene per la prima volta messo a nudo in tutta la sua estensione. Per rendere possibile questo risultato vengono forzatamente lasciate nell'ombra le componenti più strettamente culturali del fenomeno e alcuni atteggiamenti psicologici altrettanto caratteristici, anche se meno vistosi, come ad esempio il sottile nichilismo che è alla base tanto dell'ironia di Stagner quanto di quella sua poesia che si suole definire 'baudelaireana'; o come il rifiuto di ogni esperienza troppo individualizzata e irripetibile, la tipica tendenza all'astrazione e ai trasferimenti di stato d'animo in cui oggi si riconoscerebbero i frutti di un certo grado di alienazione.

M. L. KOCH

Bengt Lewan, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*, Stockholm 1966, pp. 393.

L'ultimo libro che propone una visione d'insieme di una questione così nota e sfruttata come il mito dell'Italia nelle impressioni di viaggio di scrittori e artisti svedesi attraverso l'Ottocento organizza il vastissimo materiale dedicando un capitolo a parte alla storia spirituale italiana di Atterbom e quindi trattando separatamente l'immagine del paese e delle sue tradizioni come si riflette presso i prosatori (Beskow, Carlson, Malmström, Fredrika Bremer) e come viene ricreata dai poeti, da Nicander e Böttiger a Snoilsky.

Diciamo subito che la parte più felice e fruttuosa del lavoro sembra la prima, dove un autore che deve tanto all'Italia come Atterbom<sup>1</sup> è presentato (attraverso le lettere a Geijer, i diari, e i resoconti di scrittori tedeschi che lo avevano accompagnato) come pioniere svedese, sulle orme di Ehrensvärd, della generale corsa al Sud che in Francia, Inghilterra e Germania conta tanti illustri protagonisti fra settecentisti e romantici. Il personaggio Atterbom che gira fra campagne e rovine con in tasca *Corinne*, il *Giovane Aroldo* e le *Elegie Romane* e nello stesso tempo s'interessa di cose cattoliche, frequenta i nazareni e si lascia affascinare dal volto medioevale del paese non meno che delle memorie

sgg.). Opicino de' Canestri, ecclesiastico italiano del primo Trecento, tormentato da conflitti erotici fin dalla prima giovinezza, è anche l'autore di eccezionali disegni astrologici in cui nella rappresentazione dell'universo si iscrive una grandiosa figura di Cristo, che comprende in sé una più piccola Madonna, in cui a sua volta si inserisce una piccolissima sagoma umana, evidentemente l'anima, circondata tutta di scritte mistiche. Sarebbe difficile immaginare una illustrazione più appropriata per un'edizione dei *Gigli di Saron*.

<sup>1</sup> È cosa nota lo sfondo 'italiano' dell'*Isola della felicità* e dell'*Uccello Azzurro*.

romane e greche preannuncia gli entusiasmi che si leveranno in Svezia dopo di lui fino in fondo al secolo per la natura colorata e il popolo colorato d'Italia; ma è anche il primo serio cultore della nostra letteratura e di tradizioni italiane meno vistose.

Appare invece eccessivo lo spazio dedicato alla ricostruzione, completa di tutti i particolari, della più banale Italia di briganti, aranci e mandolini – l'Italia « pittoresca », accanto a quella « sublime » – presso l'opera di romanzieri, diaristi e dilettanti fino oltre la metà del secolo. Non sarà qui che si potrà trovare la descrizione delle *Stimmungen* evocate da Paestum che si distacchi dagli almanacchi turistici e faccia epoca. Mai come in questo periodo è dilagante la moda « Roma, Napoli e Firenze », che in tutti i campi arriva a dar forma a una pseudocultura a sé stante; e la partecipazione svedese a questa pseudocultura, per delirante che fosse (uno dei metri per valutarla è offerta dalla violentissima reazione di Strindberg), ne rappresenta in fondo solo un episodio non particolarmente originale: nessuno Stendhal fra gli svedesi. Meno nota e assai interessante la storia della scoperta, da parte di personaggi educati da un romanticismo nazionale reazionario e dal successivo riformismo borghese, della contemporanea realtà italiana politica e sociale. Mentre qualcuno tende a considerare la povertà degli abitanti come elemento inscindibile del fascino paesistico, Fredrika Bremer ha un ardente colloquio sul femminismo con Cavour, altri criticano il regime borbonico e quello pontificio e seguono con calore le tappe del risorgimento. Solo dopo la nomina di Roma a capitale cambia sostanzialmente il punto di vista, e l'Italia viene considerata per la prima volta una parte d'Europa come le altre, con prospettive sue e suoi problemi.

La terza parte della trattazione, dedicata ai poeti che cercarono ispirazione in Italia, si allarga volentieri anche a storia letteraria e critica stilistica. Viene delineato così il passaggio dalla lirica impressionistica di Atterbom a quella, modellata sui diversi « poeti d'Italia » europei, da Goethe a Lamartine a Platen, dei suoi successori Böttiger, Nicander, Adlersparre; e quindi, dopo l'episodio del quasi sconosciuto Kraemer che si ispira in forme rinnovate all'Italia del tempo, anziché a quella del passato e del sogno, il ritorno alla stilizzazione con gli *Italienska bilder* di Snoilsky, nati dallo stesso formulario convenzionale dei suoi predecessori sebbene legati a risultati stilistici profondamente nuovi.

M. L. KOCH

Holger Frykenstedt, *Studier i Carl August Ehrensvärds författarskap*, Stockholm 1965, pp. 456.

Frykenstedt è attualmente il maggiore specialista (grazie ad una serie di saggi del 1954 e del 1956, rielaborati in parte nel presente volume) di un personaggio fra i più interessanti e curiosi della cultura svedese, Ehrensvärd: comandante della flotta di Gustavo III, filosofo ed esteta autodidatta, massone, economista, autore di un libro di viaggi che è tutto uno scintillio di aforismi e

praticamente fondatore – insieme agli amici artisti Sergel e Masreliez – del neoclassicismo svedese di fine settecento che plasmò il gusto della generazione cosiddetta gustaviana. Il complesso delle sue teorie sull'arte, prese a prestito e originali, o per lo meno espresse con una felicità brillante che le rende in qualche modo originali (è il caso della battuta sull'architettura berlinese: « Colonne, che cosa fate qui? ») e del suo celebre motto lapidario: « La classicità possedeva il gusto, ed è il gusto che abbiamo cercato », viene qui ricostruito per due strade: l'analisi dei due capolavori di Ehrensvärd, *Viaggio in Italia, 1780, 1781, 1782* e *Filosofia delle arti liberali* (1786), e lo studio della biblioteca da lui raccolta, metodo in parte discutibile che dovrebbe dimostrare l'influsso certo dei *Quattro libri* del Palladio nonché di teorici del neoclassicismo come Blondel e l'abate Laugier in Francia, Francesco Milizia in Italia, Webb e Gerard in Inghilterra, e invece l'assenza dal suo orizzonte culturale di autori allora diffusissimi come Shaftesbury e Pope; mentre i rapporti con lo stesso Winckelmann sarebbero ridotti a quanto di più superficiale e slegato si possa immaginare (p. 241).

Le osservazioni di Ehrensvärd sulla superiorità dell'arte greca su quella romana, sul 'gusto' e sul 'genio' appannaggio eterno del Sud e visibili oltre che nelle arti plastiche nei costumi e nel modo di vestire della gente, sul Nord che, privato di 'gusto' dal clima, deve contentarsi di sviluppare il suo 'genio' appoggiandosi alla moralità dei costumi (e quindi l'ultima fase dell'attività di scrittore di Ehrensvärd sarà dedicata alla discussione politica e morale) sono talmente sintomatiche del *classical revival* che domina l'Europa centrale e settentrionale intorno alla metà del Settecento (in realtà complesso periodo di transizione, « classicismo preclassicista e romanticismo preromantico »<sup>1</sup> come quello dei Mengs e degli Adam) che stupisce vederle fondamentalmente isolate per tutto il corso del libro, dove Goethe non viene neppure nominato e l'influsso degli inglesi è limitato ad autori relativamente di secondo piano, citati in francese nella bibliografia.

Così l'inquadramento di Ehrensvärd come « primo funzionalista svedese » a cui è dedicato tutto l'ultimo capitolo (pp. 364-93) mi sembra dettato da un errore di prospettiva. Gli accostamenti con diversi passi del famoso *Vers une architecture* di Le Corbusier (il legame fra bellezza e utilità, fra l'interno e l'esterno di una costruzione, la casa come 'riparo'...) possono colpire a prima vista, ma in realtà servono solo a sottolineare l'importanza della componente classica e razionalistica nelle teorie architettoniche contemporanee; mentre è assai dubbio che Ehrensvärd si sarebbe entusiasmato dei risultati stilistici effettivamente conseguiti da un artista brillante e imprevedibile come Le Corbusier, lui che non riusciva a vedere « l'utilità di una torre a spirale » (p. 385) (non aveva visto le chiese borrominiane a Roma, o era appunto in polemica contro di esse?). In fondo tutti gli atteggiamenti 'strutturalistici' di Ehrensvärd si potrebbero condensare nella frase famosa del contemporaneo Pope (anche lui

<sup>1</sup> Cf. la presentazione che dell'epoca fa N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, tr. it., Bari 1966, p. 236 e tutto il capitolo.



non nominato nel libro) « Bellissimo: ma dove dormite e dove mangiate? », o riportare ancora più indietro nel tempo, al saggio di Bacone *On Building*: « Le case sono costruite per viverci, e non per contemplarle ». Per non richiamarsi poi addirittura ai teorici dell'architettura nel rinascimento, o a Vitruvio.

Presenta invece un interesse particolare il capitolo del lavoro dedicato all'odio-amore di Ehrensvärd per la civiltà nordica, e ai suoi tentativi di inserirla — nonostante quelle che ai suoi occhi apparivano insanabili deficienze di vitalità e di « senso delle verità segrete della natura », di 'gusto', appunto — nella storia della cultura europea facendo leva sulle virtù civiche e morali dei popoli settentrionali. Una concezione che ricorda molto la lotta per la sopravvivenza fra i 'figli del ghiacciaio' e i 'figli delle selve' nel *Lungo viaggio* di Jensen.

M. L. KOCH

A. Strindberg — *Klostret, utgiven med kommentarer* av. G. C. Bjurström, Stockholm, pp. 178.

*Klostret*, il romanzo autobiografico che Strindberg non pubblicò mai per intero nella forma originaria e che C. G. Bjurström ha ricostruito, curandone nello scorso anno, l'edizione, per i tipi di Bonniers, si iscrive nel periodo trascorso dall'autore a Lund, tra il 1896 e il 1899.

Le vicende del secondo matrimonio con la scrittrice austriaca Frida Uhl e del soggiorno berlinese (1892-93), da cui l'opera trae materia, sostanziano di sé, come è noto, anche le parti prima e seconda di *Till Damaskus* (terminate nella primavera del 1898) e costituiscono punto di riferimento anche per i romanzi autobiografici *Inferno* e *Legender* (1897-1898).

Come C. G. Bjurström ci informa, il 29 ottobre dello stesso 1898 Strindberg scriveva all'amico Gustaf af Geijerstam, presso la casa editrice Gernandt, per comunicargli che era in procinto di finire un romanzo di trecentocinquanta pagine, prima parte di un dittico, ma tale comunque da potersi pubblicare, in caso di necessità, come opera a sé stante. Inviando poi in data 23 novembre all'amico il manoscritto completo Strindberg precisava: a) trattarsi della prima parte completa del manoscritto di *Klostret*; b) di opera autobiografica da sistemarsi, nella serie completa, subito dopo *Le plaidoyer d'un fou* e prima di *Inferno* e *Legender*.

*Klostret* infatti, composto in un periodo successivo a *Inferno* e *Legender*, si riferisce ad un periodo antecedente la crisi religiosa vissuta in parte a Parigi, in parte a Lund e che costituisce il tema centrale dei due romanzi.

Il titolo, *Klostret*, come ancora ci informa il Bjurström in base alle lettere di Strindberg a Gustaf af Geijerstam, ha un duplice punto di riferimento: l'autentico nome del caffè berlinese — da Strindberg ribattezzato « Zum Schwarzen Ferkel » — in cui soleva raccogliersi la bohème scandinava (del gruppo facevano

parte, oltre a E. Munch, anche il drammaturgo norvegese G. Heiberg, il poeta tedesco R. Dehmel e lo scrittore polacco S. Przybyszewski, il presunto demoniaco persecutore di Strindberg, adombrato in *Inferno* e nello stesso *Klostret* sotto il nome del « russo Popoffsky ») e il monastero benedettino di Maredsous, in Belgio, in cui Strindberg aveva soggiornato per qualche tempo nel 1898. Il « kloster », comunque, cui idealmente lo scrittore si riferiva doveva essere una specie di monastero laico, aperto a « quegli intellettuali che in un tempo in cui industria e economia si erano accaparrato il primo posto, non potevano trovarsi a loro agio in quell'atmosfera di materialismo che pure il loro verbo aveva contribuito a diffondere ». Un'idea peraltro che oltre a ricorrere inalterata nella terza parte di *Till Damaskus* vedremo risorgere sotto nuove spoglie nella platonica *Siklaö di Svarta Fanor*.

Il dittico non fu mai completato: immediatamente dopo la prima parte fu scritto il dramma *Advent*, incentrato proprio intorno a quella tomba di famiglia che il nonno e la nonna di Frida avevano fatto costruire nel loro parco, nel Mähren, e che Strindberg ci descrive nel romanzo con tanto curioso interesse. Il titolo *Klostret* venne in un primo momento apposto alla terza parte di *Till Damaskus* ma fu poi cancellato. Presumibilmente tutta la tematica che contraddistingue il periodo lundense e che si esprime anche nel romanzo *Klostret* subì un ripensamento decisivo dopo il trasferimento dell'autore a Stoccolma e l'incontro con la giovane attrice che doveva divenire la sua terza moglie, Harriet Bosse.

Il fatto che *Klostret*, prima della recente ricostituzione operata dal Bjurström, non sia stato mai pubblicato in forma integrale non è probabilmente da ascrivere al solo mancato compimento del dittico. Deve aver trattenuto Strindberg dal dare l'opera alle stampe anche il suo carattere scopertamente autobiografico, sia in riferimento al rapporto con Frida Uhl, sia alle vicende del gruppo di artisti che faceva capo al caffè berlinese. Nel 1902, infatti, Strindberg smembrò letteralmente il romanzo: tolse dal manoscritto (come Bjurström continua a precisarci) le prime cinquantaquattro pagine e appose dirette correzioni su quelle restanti (da p. 54 a p. 313) premettendo ad esse una nuova introduzione, con prima pagina numerata con il numero 1, seconda pagina con il numero 2-54, terza pagina direttamente incollata sulla 55<sup>a</sup> del manoscritto in modo che restassero leggibili soltanto le ultime tre righe.

La parte corretta del manoscritto fu poi da Strindberg inclusa come novella a sé stante, intitolata *Karantänmästarns andra berättelse*, nella raccolta di novelle *Fagervik och Skamsund*, pubblicata nell'autunno 1902. Nel 1920, curando la riedizione di *Fagervik och Skamsund* nei *Samlade Skrifter*, J. Landquist non ebbe a disposizione il manoscritto originario e si basò sul testo dell'edizione 1902. Le cinquantaquattro pagine asportate dall'autore comparvero sotto il titolo originale *Klostret* nella seconda parte dei *Samlade otryckta skrifter*, pp. 75-97, Bonniers Förlag, Stockholm, 1919.

Nel 1951 W. A. Berendsohn — zulla base dei due manoscritti, divenuti entrambi nel frattempo proprietà della Kungl. Bibliotek — segnalò, in un articolo pubblicato in *Samlaren*, il fatto che tutto il manoscritto del romanzo *Klostret* poteva essere ricostruito, eccezion fatta per l'ultima pagina, andata smarrita.

Facendo tesoro dell'articolo del Berendsohn, che lui stesso ci segnala, Bjurström ha così operato: ristampato la prima parte di *Klostret*, così come appare in *Samlade otryckta skrifter* controllandola sul manoscritto; ricostruito la pagina 55 del manoscritto scollando la parte sovrapposta da Strindberg; ricostituito il testo delle rimanenti pagine, quale appariva prima delle correzioni direttamente apportatevi dall'autore per ricavarne la novella di cui si è detto.

Le correzioni, come appare confermato da una lettera del dicembre 1902 di Strindberg a Geijerstam, che Bjurström riporta, avevano soprattutto il fine di «coprire» il materiale troppo scopertamente autobiografico: l'ambiente era stato trasportato dalla Germania alla Danimarca (senza considerazione per le stravaganze geografiche che derivavano da questo mascheramento) e modificazioni dello stesso genere, inerenti alla nazionalità e alla professione, avevano subito anche i personaggi principali.

Quale è dunque il valore dell'opera riportata dal Bjurström alla condizione del primo manoscritto originario e completo?

Per quanto riguarda l'interesse strettamente biografico — è ancora una volta il Bjurström che ce lo segnala — molti avvenimenti rappresentati in *Inferno* hanno il loro presupposto in episodi che ricorrono in *Klostret*: l'amore ad esempio del «russo Popoffsky» per Laïs, già amante di Strindberg, chiarifica i motivi del dissenso tra i due scrittori, che apparirà così ingigantito e in termini fantastici in *Inferno*; allo stesso modo chiarificato apparirà l'episodio della visita alla suocera in Austria se posto in rapporto alla prima visita alla suocera, in cui Strindberg vive la curiosa esperienza di sentirsi nuovamente figlio e fanciullo, che ci è descritta in *Klostret*.

Mi pare inoltre che l'episodio di *Klostret* in cui Strindberg, ospite dei nonni di Frida, nel Mähren, viene fatto oggetto di superstizioso terrore da parte degli abitanti della zona e minacciato di lapidazione perché si oppone a far battezzare la figliuola secondo il rito cattolico, lumeggia a ritroso lo stesso episodio della minacciata lapidazione raccontato in *Inferno*, a proposito però della visita ai suoceri (p. 151, *Samlade Skrifter*), nonché alcune battute della prima parte di *Till Damaskus*. Quelle, ad esempio, che ci riporta anche il Lamm (p. 234): la madre dice allo sconosciuto di ritenerlo «Den ondes barn» e quello risponde: «Det tyckes vara allmänna tron här om mig.»

Se prescindessimo poi dall'interesse della ricostruzione filologica e da quello biografico dovremmo tenere conto di alcune pregiudiziali per valutare l'opera come autonoma lettura. Dovremmo cioè tener conto che, come già affermava il Lamm nel 1948 (p. 241) — il quale aveva evidentemente già ricostruito i due tronconi, avendo o no a disposizione il manoscritto originale — e come ribadiva ancora S. Björk in un articolo pubblicato nel *Dagens Nyheter* del febbraio 1966, *Klostret* da una parte non sta al ciclo di *Till Damaskus* con la stessa intensità complementare con cui *Le plaidoyer d'un fou* sta ai grandi drammi naturalistici e che dall'altra svolge nei confronti del materiale autobiografico che sottende una funzione stilizzatrice assai minore di quella cui pervengono la prima e la seconda parte di *Till Damaskus*.

Il romanzo appare infatti, ad una spontanea e immediata lettura, particolarmente discontinuo: a brani di felice virtuosismo stilistico, sia nel genere che Strindberg stesso caratterizza come «galghumoristisk», sia nel genere onirico-

fiabesco, oscillante tra l'idillio e l'incubo, altri se ne oppongono che ci restituiscono con minor vigore e freschezza i temi psicologici della «lotta dei cervelli», già così a lungo trattati durante il periodo naturalistico.

In ogni modo, rispetto alla lunga novella, così come la conoscevamo stampata in *Fagervik och Skamsund*, e al troncone del romanzo, l'opera ricostituita presenta un sicuro vantaggio estetico: la storia dell'incontro con la prima moglie, felice e indistinta fusione di «fatti» e memorie, si ricostituisce nella sua unitaria atmosfera di stile. Un particolare filone di stile che allontana da una vivace percezione del presente successivi strati mnemonici, fino a sfiorare tempi remotissimi (pensiamo all'accostamento dell'immagine di Frida a quella della sorella maggiore del poeta) e che ci viene lucidamente analizzato da Strindberg nella sua stessa genesi: «... a starsene così a giacere e a ruminare gli accadimenti vissuti li trasformava a mo' di poesia; essi poi ad opera di questo procedimento assumevano una tale impronta e tanto si trasformavano che in futuro egli avrebbe potuto disporre con la medesima tranquillità con cui si dispone di soldi depositati in una banca. Ma l'operazione era dolorosa e si svolgeva in uno stato di angoscia mortale, simile al sonno ma che sonno non era. Come un venir meno alla coscienza, così era solito dire lui stesso». (pag. 14). Ora è proprio questa fantasia che trae origine da uno stato più profondo della veglia, ai limiti del sonno, a calamitare intorno a sé tutta una possibile dimensione del romanzo, così almeno come esso resta impresso nella mente del lettore. E si tratta, secondo questa linea, di un romanzo che per l'atmosfera di sogno o di favola, per il modo completamente libero di trattare la durata narrativa, per lo spirito di «avventura» allo stesso tempo dinamico, sbalorditivo e un po' meccanico, si richiama più a *Drömspelet* che al ciclo di *Till Damaskus*, e alle famose parole della prefazione di Strindberg a *Drömspelet*: («... né giudizio né condanna, solo narrazione...»). Ci sono attimi in cui il sogno-fiaba è concretamente stilizzato, non soltanto gli episodi in cui quasi per miracolo il protagonista da uomo adulto che era si trasforma in figlio-fanciullo o in nipotino fanciullo ma quello, ad esempio, così curioso, in cui lo stesso protagonista, dopo aver visto balenare nella sera l'immagine sinistra del castello (dei nonni di Frida in Austria) con tutte le finestre illuminate (come quello della visione in *Chrysaëtos*) si sente letteralmente «trasportato» per scale oscure nell'immenso e caldo salone.

C'è però tutta un'altra dimensione secondo cui il lettore può vedersi il romanzo unificato nella mente ed è quella che potremmo inscrivere entro la tematica indicata dal brano biblico riguardante il figlio di Hagar, Ismaele (pag. 10), brano riportato da Lamm (241). Lamm legge evidentemente in questo passaggio, e in tutte le emblematiche, successive ripulse che il Figlio della Serva subisce, una drammatizzazione di cupa intensità elisabettiana, come quella che si coglie in alcune battute di *Till Damaskus* (pensiamo ad es. al dialogo: Modren: «Du sköna morgonstjärna, vi är du så från himmelen fallen»; Den okände: «Har du märkt att innan solen går upp så ryser det i människan. Äro vi mörkrets barn, eftersom vi skälva in för ljuset?») (ibid. p. 111). È il tema, centrale in *Till Damaskus*, del figlio illegittimo, perseguitato dalla sorte, che non si pacifica però con la sua condizione estraniandosene, contemplando, inventando, bensì accusa, inveisce, bestemmia. Ebbene a me pare che quasi tutti gli episodi, nel romanzo *Klostret*, che si rifanno a questa tematica sfiorino,



quando non la retorica, il comico involontario senza perseguire (se non inconsciamente) quegli effetti di stile « galghumoristisk » che si è dianzi citato. Mi pare che basti, uno per tutto, addurre l'esempio dell'episodio, d'un comico involontario e sprovvisto del benché minimo senso dell'umorismo mico, in cui il protagonista, ancora ospite dei nonni della moglie in Austria, viene chiamato a Berlino per presenziare a un processo collegato alle conseguenze della traduzione in tedesco di un suo romanzo giudicato « sconveniente ». Il vecchio padrone di casa ingiunge al nipote di recarsi a Berlino per presenziare al processo; il nipote, assai di malavoglia, si dirige alla volta della capitale tedesca; incontra però sulla soglia di casa il postino che gli porta dalla Svezia un pacchetto contenente una sostanza assai preziosa per la continuazione delle ricerche alchimistiche che egli ha nel frattempo intrapreso. Il nipote fa rapidamente marcia indietro, si autoesalta durante la strada di ritorno al punto da sentirsi un eroe perseguitato, si barrica infine nella sua stanza-laboratorio opponendo al rendiconto che giustamente il vecchio padrone di casa gli chiede uno sdegno concitato e teatrale.

SILVIA DE CESARIS EPIFANI

*Essays on Strindberg, published by the Strindberg Society, Sweden, Beckmans, 1966, pp. 180.*

Nella prefazione a questa recente raccolta di saggi giustamente Smedmark osserva come la fortuna strindberghiana abbia subito nel secondo dopoguerra un revival comparabile alla prepotente voga instaurata dall'espressionismo. Non soltanto ritorno sulle scene di tutto l'Occidente, comprese quelle inglesi, ostili per tradizione – dettagliatamente ce ne informa il celebrato traduttore di Strindberg, M. Meyer – ma riscoperta da parte della critica, sia quella specializzata sia quella più ambiziosamente « militante » e presenza, per filiazione immediata o per « contagio » di gusto e d'atmosfera, in quasi tutta la drammaturgia contemporanea. Non sarebbe difficile far risalire almeno in parte a Strindberg la tematica e le soluzioni tecniche innovatrici del teatro che possiamo genericamente chiamare « esistenzialista »: quello di scuola francese, nelle sue forme più radicalmente metafisiche, che fa capo a Sartre, a Genet e anche a Beckett; quello americano, di ambientazione più vernacolare o piccolo borghese, di Tennessee Williams e ad esempio Albee; quello beat inglese infine, animato da più vivi fermenti sociali, di Osborne Pinter e Arden.

Ora la maggior parte dei saggi dedicati in questo volume al teatro di Strindberg – quello di E. Sprinchorn a Fröken Julie, di G. Lindström, B. Rothwell e J. R. Northam ai Kammarspel – documentano appunto, più che un vaglio critico, una tendenza dell'avanguardia letteraria, quella critica come quella

creativa, ad anettere i « classici », in questo caso Strindberg, ai loro territori, a trovare in essi conferma alle formule più « aggiornate ». Nell'ambito di questa influenza esercitata sui contemporanei, critico se mai può considerarsi soltanto il discorso di R. Williams che indica quelli che a suo parere sono i presupposti aprioristici e in parte dogmatici su cui è fondato il senso della « tragedia moderna » di cui Strindberg è stato appunto il più vivo e intenso portavoce.

Costruiti su terreno meno carsico, di tradizionale informazione storica e filologica, sono fonte di fecondo apprendimento i saggi di E. Poulenard, R. Walderkranz, W. Johnson e M. Meyer; Poulenard mentre ci fa rileggere un'opere del filone rusticano e naturalistico, minore ma stilisticamente fresca e vivace, lascia anche lui che sorga dal vivo dei carteggi uno Strindberg curiosamente innovatore, reporter-fotografo *ante-litteram*; Walderkranz riscopre le pezze d'appoggio di questo precoce interesse per la fotografia e per i primi esperimenti cinematografici, e in uno Strindberg che intende applicare alla messa in scena dei drammi lirici effetti di proiezioni luminose lascia antivedere le tecniche oggi così vistosamente riscoperte da Weiss. Johnson vuole restituirci le opere più valide del « repertorio » storico, in rapporto alle loro fonti popolari, svincolate da quella che secondo lui è un ambito svedese di polemica nazionalistica; Meyer infine fonda sulla propria ragionata esperienza del tradurre un discorso semplice e diretto ma garbatamente critico.

Se Strindberg, ci avverte Williams, ha illuminato settori già noti del sentire e dell'agire umano con luce tanto possente da farceli apparire nuovi, se ci ha descritto con forza rivelatrice « la tragedia dei rapporti distruttivi », se ha inventato forme dinamiche per mettere in moto questo tipo di esperienza psicologica, non bisogna dimenticare che egli prende le mosse da una visione « assurda » del mondo e che è questa visione a condizionare i fatti individuali e concreti che vediamo rappresentati sulla scena, non viceversa. La spirale amore odio devastazione; azione ingiuria vendetta che traspare come struttura costante di là da ogni determinato articolarsi dei drammi è valida soltanto se sono validi alcuni presupposti: che l'uomo sia isolato, che la sua energia possa manifestarsi soltanto come aggressione, che ogni rapporto interpersonale costituisca una minaccia all'integrità individuale. E sono appunto i presupposti che non solo il drammaturgo ma anche il critico contemporaneo prende aprioristicamente per buoni prima di rappresentarci la sua realtà scenica o di consegnarci la sua interpretazione. Una implicita e dogmatica prospettiva apocalittica che rende astratta e monotona ogni articolazione, sia che essa prenda le mosse dalla filosofia esistenziale, sia dallo schema di interpretazione marxistico o freudiano.

Esempio appunto di una visione del mondo assai più strindberghiana di quanto Strindberg stesso ce lo consenta – sottratte quelle interne e « umane » tensioni costituite da una strenua volontà diagnostica e a tratti anche da una commossa *pietas* al cospetto dell'irredimibile alternanza di crudeltà e dolore – mi pare sia quella adombrata dall'analisi cui Sprinchorn sottopone *Fröken Julie*. Nè mi pare che la sostanza della questione muti se ci si sposta dal piano più ideologico su cui si muove il Williams a quello tecnico formale su cui intende mantenersi lo Sprinchorn. « Lo spettatore – egli ci dice – dovrebbe conoscere il limite del realismo in quella che è l'essenza stessa del dramma moderno:

si comincia con la funzione di testimoni ad un evento realistico e si finisce come esseri partecipi di un rituale». Ciò che in questo caso costituisce «l'evento realistico» è noto a tutti: la seduzione della contessina Giulia ad opera del servo Jean, dalla donna in parte provocata e in parte subita, e tutte le vicende che preparano il suicidio. Il «rituale» avrebbe inizio nel momento in cui Julie decide di togliersi la vita, anzi consisterebbe nella «positività» di questa decisione. Julie non si toglie la vita, secondo Sprinchorn, perché non sa né accettare né trascendere le conseguenze di un'azione avventata, divenuta suo malgrado «scelta» condizionante, bensì perché può esprimere positivamente nel suicidio uno schema di comportamento e un modo di essere che ha costituito il presupposto di tutta la sua vita. La lotta «intensa e crudele» generata dalla passione e l'ambivalenza psicologica sono la realtà interiore di Julie; nel suicidio si attuerebbero la perfezione dell'una e dell'altra. In un animo che non possa prescindere dalla lotta, e cioè dall'infiggere e subire offese, ingiurie e colpi e che allo stesso tempo non possa prescindere dall'ambivalenza e sia, come dice lo Sprinchorn «metà di uomo metà di donna, metà di padrona metà di servo, metà di cacciatore metà di bestia braccata» la perfezione verrebbe raggiunta in quell'istante in cui, mentre l'altro è completamente soggiogato e ridotto in servitù, se ne riceve allo stesso tempo l'insulto estremo, il colpo mortale. Sarebbe il caso, appunto, di Julie che aspettando da Jean l'ordine di darsi la morte – *deus ex machina* la determinante scampanellata del conte padre – attua allo stesso tempo la propria voluttà di annientamento e riduce Jean a mero strumento del suo volere. Ecco il «rituale sado – masochistico». E il rituale, a differenza dell'evento realistico, consente al dramma di non concludere, di mantenersi, secondo le indicazioni ultime dell'estetica, «ambiguo e aperto», di perpetuarsi, almeno mentalmente, in una «totalità dinamica».

Se dunque Sprinchorn, e gli schematici accenni bastano a provarcelo, forza il mondo di Strindberg nel senso del teatro di Genet (se *Fröken Julie* – egli scrive – «per il 40% è catastrofe per il 60% è climax», il teatro di Genet, imperniato sul «rituale sado-masochistico» dianzi indicato sarebbe «tutto climax») e di Artaud, G. Lindström sembra invece leggere «Brända tomten» secondo i moduli analoghi «nouveau roman» e del cosiddetto fenomenologismo. È vero che in alcuni *Kammarspel*, *Oväder* soprattutto e *Brända tomten*, la tecnica diventa consapevole e raffinata fino all'artificio – in *Brända tomten* ad esempio la *suspense* è tenuta desta nello spettatore mediante uno sbalorditivo e in parte meccanico gioco alterno di rivelazioni e contro-rivelazioni – ma l'autore dal canto suo mantiene ben ferma in mente una precisa ed unica versione dei fatti. Le polivalenze interpretative, che esistono, non sono volontariamente perseguite bensì contenute all'interno e nella sostanza dello stesso nucleo drammatico. Secondo Lindström invece le differenti versioni dello incendio che ci vengono date dall'inchiesta iniziale condotta dal poliziotto, dal popolare corale del vicinato, dai dialoghi-confronto tra i fratelli nemici e antagonisti, lo Straniero e il Tintore, costituiscono altrettante versioni e scioglimenti possibili del dramma. «Aperti», allo stesso modo, e «polivalenti». Il dramma insomma non si avvarrebbe dei suoi artifici ma consisterebbe esattamente e soltanto nei suoi artifici. E Strindberg starebbe a confermare e

convalidare i metodi, tanto per addurre esempi svedesi, di Sundman e di Ekblom.

Il Rothwell sembra più guardingo nel proporre queste precise coincidenze tra i metodi dell'avanguardia e i *Kammarspel*. Da questi ultimi non si riuscirà mai a spremere uno schema «onnivalente»; essi resteranno sempre «caviale per il generale». Tra le avanguardie della critica sembra però volersi includere lui stesso – per quanto si può comprendere da queste poche, concentrate pagine di appunti, preludio probabilmente a un lavoro più impegnativo – quando sceglie come metodo di studio l'individuazione dei «tropi» simbolici, la casa ad esempio, il viaggio, e ne studia col confronto di tutta l'opera il livello di «stratificazione» fantastica. L'acquisto più felice, comunque, è al livello d'intuizione: il tema del viaggio descritto, nelle diverse varianti che trova nei *Kammarspel*, come modulo stilistico della «religiosità» strindberghiana e posto in raccordo ad un arioso brano tratto dai *Blå böcker* che sembra continuare la difficile armonia di *Ensam*.

A parere di Northam Stindberg stesso, con la sua introduzione a *Drömspelet* – «... non c'è giudizio né condanna, soltanto narrazione» – avrebbe preconstituito un alibi alla pigrizia della critica. Da un dramma come *Spöksonaten*, ad esempio, sarebbe a suo parere possibile dedurre un'allegoria razionale e trasparente in ogni sua parte. E l'interpretazione puntuale – dagli scenari, alla vicenda alla «catarsi religiosa» risolutiva – è così ingegnosa che meriterebbe di essere riferita. Ma a parte l'ingegnosità e la coincidenza, magari, con un certo schema allegorico dell'autore, reca essa qualche valida ragione critica? Dimostrare che un'opera corrisponde a un determinato disegno simbolico non significa dimostrare che il medesimo disegno si trovi ad essere concretamente attuato, né determinare fino a che punto esso si trovi ad essere attuato. E anzi lo stesso proposito di voler valutare un'opera in rapporto alla sua corrispondenza o meno a un disegno allegorico generale può portar cattivo consiglio: la conoscenza del calco ideale in cui Strindberg intendeva calare, ad esempio, *Svarta Fanor*, per quanto utile possa essere sul piano informativo, non potrebbe in alcun modo aiutarci a comprendere tragicomica vivezza dell'opera. Mi pare che non si possa inoltre non concordare con il Meyer quando sostiene che la rappresentazione della vita religiosa – e questo a proposito della «catarsi religiosa» cui allude il Northam – è sempre un «fiasco» nel mondo di Strindberg. A meno che non si intenda per religiosità, come mi pare esattamente faccia il Rothwell, una certa atmosfera stile, un idillio interiore di letizia infantile rivissuta in età matura, di ansia, di memorie, speranze, d'un ispirato sbigottimento insomma che è il contrasegno stilistico di tutto *Ensam*, tradotto in immagini e visioni in molti brani dei *Kammarspel* e affiorante a tratti con lo stesso ritmo nelle pagine dei *Blå böcker*.

La rievocazione, ad opera del Poulénard, dell'inchiesta *Bland Franska Bönder*, costituisce anzitutto un'amena lettura. Ad una scelta ben dosata di pagine tratte dall'operetta si alternano, con lo stesso garbo e senso della misura, particolari storici, biografici, culturali. In questa stagione tra l'anno 1885 e 1886, così vicina all'amara esperienza del processo di *Giftas*, a poca distanza dalle pagine avvelenate del *Plaidoyer*, cogliamo uno Strindberg fresco ed allegro, colmo di idee e di energia lavorativa, già in quella condizione di



allegra vacanza dello spirito che caratterizzerà l'«intermezzo scherzoso tra le battaglie» costituito da *Hemsöborna* (è M. Gabrieli, nella prefazione alla sua recente versione del romanzo, che ci rammenta il motto strindberghiano). Lo scopriamo quindi da una parte freneticamente affaccendato insieme all'amico Steffen - levatacce, inseguimenti di treni in corsa, marce forzate per montagne e terreni impervi - a stendere i particolari della sua inchiesta interrogando contadini nei vagoni di terza classe, nelle osterie dei villaggi, nelle capanne; a fotografare e disegnare particolari pittoreschi, a collazionare fogli e foglietti di stampa locale. Dall'altra, nelle pagine stesse dell'opera cogliamo una campagna francese che puntualmente contrapposta all'amata Svezia dell'arcipelago lascia antivedere la nuova fioritura di interessi paesistici e rustici che si manifesterà con *Hemsöborna* e *Skärkarlsliv* e insieme ci offre, in questa dimensione più festosamente descrittiva, tutte le sfaccettature, così diverse e così fedeli, dello stile strindberghiano: uno stimolo visivo, magari un subitaneo contrasto di ombre e luci, subito raccoglie intorno a sé una vasta gamma di sentimenti, ansie, memorie e si trasforma in turbato idillio interiore; un altro stimolo esterno, magari un richiamo ai piaceri della mensa, come ad esempio i vigneti di Pommery, scatena tutta un'ingordigia dell'immaginazione e dei sensi, allinea serie infinite di bottiglie in cantine pantagrueliche; o magari una figura umana: l'immagine d'un vecchio contadino ricurvo, le nere fauci spalancate d'un altro contadino, sdentato, terreo, le gote smunte; ed ecco subito il particolare realistico sconfinare in un'atmosfera di favola, stilizzarsi in una maniera un po' lugubre e cupa, che pure, come nelle figure dei Mangiatori di patate di Van Gogh, non esclude una sobria pietà.

Nè forse, a proposito delle straordinarie qualità stilizzatrici dello scrittore si potrebbe omettere ancora un richiamo alle giuste osservazioni del suo traduttore Meyer a proposito del «parlato» strindberghiano nei drammi cosiddetti naturalistici. Un «parlato» difficilissimo da rendersi perché non è mai vernacolo, mai calco pedissequo del discorrere quotidiano, ma resa del ritmo implicito del discorso quotidiano nelle battute brevi, intersecantesi a botta e risposta, e subitaneo trapassare in eloquenza, in diversi tipi di eloquenza, non appena la battuta si distende e diviene discorso individuale, quasi monologo. Pensiamo, tanto per citare un esempio, all'interno del dialogo svelto, spesso mondanamente e snobisticamente «nonchalant» di *Fodringsägare* (soprattutto nelle battute di Gustav e di Tekla) come il discorso possa trasformarsi in eloquenza quando Gustav, con tono quasi shakespeariano, indugia un attimo a meditare su quanto... «la vita, è sempre fantasiasa e prodiga, quando si tratta di partorire disordini e anomalie!» o quando Adolf interrompe le febbrili ed esaltate confidenze per mettersi a contemplare il proprio stato e con manieristica eloquenza paragonarlo a quello del martire rappresentato in un antico quadro italiano che assiste impassibile al proprio sventramento. Musicalmente segnati, del resto, questi frequenti passaggi di stile, da una costellazione di punti e virgola e punti esclamativi che contribuiscono a lasciare il traduttore di oggi in grave stato di difficoltà e di imbarazzo.

SILVIA DE CESARIS EPIFANI

M. Scovazzi, *Grammatica dell'antico nordico*, Edizioni Mursia, Milano 1966, pp. 174

La prima grammatica di uno studioso italiano dedicata al nordico antico apre la Collana di Filologia germanica delle Edizioni Mursia, di cui sono già apparsi o sono stati annunciati altri volumi, che hanno come oggetto la grammatica di una lingua germanica.

Il volume dello Scovazzi si apre con una concisa eppur esauriente presentazione (pp. 3-10) delle vicende storiche, legate «al complesso linguistico che abbiamo definito 'antico nordico'» (p. 4), in riferimento alla parte che le singole lingue e letterature del Nord ebbero nel costituirsi di una tradizione comune; l'introduzione si chiude con un accenno ai rapporti tra nordico e gotico.

Con una notazione storica, che riguarda questa volta l'alfabeto, inizia la trattazione della fonetica cui è dedicato ampio spazio (pp. 13-54). I paragrafi sul vocalismo sono seguiti dall'esame di fenomeni fonetici ad esso connessi come la metaforia e la frattura, assai sviluppate in nordico, oppure come l'apofonia, fenomeno ie. utilizzato da tutto il germanico, la cui minuta esposizione prepara quella della flessione verbale. Nell'esemplificazione assai ampia sono istituiti paralleli tra il nordico e altre lingue germaniche, specialmente il gotico, tra il nordico e il greco, il latino e più raramente il sanscrito.

Chiara, schematica e ricca di esempi appare la parte dedicata alla declinazione nominale (pp. 57-78), tradizionalmente divisa in temi in vocale e temi in consonante, alla quale seguono le pagine sugli aggettivi e gli avverbi, sui numerali e i pronomi (pp. 80-106).

Con i verbi forti (pp. 108-117) inizia, come d'uso, l'esposizione riguardante la flessione verbale, seguono i verbi deboli (pp. 122-127) ed altri capitoli dedicati a particolari tipi verbali (i preterito-presenti, il verbo «essere» etc., v. pp. 130-138).

Con un rapido cenno alle parti invariabili del discorso (pp. 139-141) si chiude la trattazione grammaticale, corredata da una bibliografia ragionata (pp. 145-146) e dall'utilissimo indice analitico (pp. 149-168), che racchiude l'ampio materiale esemplificativo e rende il volume di agevole consultazione.

È da notare che lo schematismo proprio di ogni esposizione grammaticale, non degenera però in astratta cristallizzazione di forme, perché con vigile senso storico l'A. dà la prospettiva dei fenomeni fonetici e morfologici, accennando, sia pur brevemente, ai loro precedenti ie. o germanici comuni e ai loro eventuali sviluppi nell'ambito delle singole lingue nordiche.

La chiarezza espositiva (v. per esempio il breve ma esauriente § 24 sull'apofonia) è di aiuto al lettore nella complessità della materia trattata, e fa sì che il presente volume non interessi solo un limitato numero di specialisti, ma possa favorire il diffondersi della conoscenza del nordico anche nell'ambito dell'insegnamento universitario. A tale scopo sarebbe vivamente augurabile che al pregevole manuale di grammatica se ne affiancasse un altro, contenente una scelta dei testi nordici più significativi, storicamente commentati e introdotti con la consueta maestria dell'A. Si otterrebbero così due risultati, di integrare

la produzione italiana riguardante il nordico antico, e quello di agevolare i giovani nella conoscenza dell'affascinante mondo nordico medievale attraverso la lettura di testi in lingua originale.

TERESA PÀROLI

G. Dolfini, *Lineamenti di grammatica dell'antico alto tedesco*, Edizioni Mursia, Milano 1967, pp. 89

Le difficoltà che si presentano a chi si accinge allo studio dell'alto-tedesco antico sono molteplici, fra quelle di più immediata esperienza si possono citare la diversità di comportamento dei vari dialetti, sia nel campo fonetico che in quello morfologico, e le numerose varianti nell'ambito di un determinato dialetto ed anche di un singolo testo. Uno dei fattori che hanno contribuito a stabilire una simile situazione frazionata è la divisione dei centri di cultura nella Germania centro-meridionale, nei quali si tendeva separatamente, e quindi con soluzioni e risultati diversi, alla fissazione scritta della lingua. Ciò che infatti ci testimoniano i testi alto-tedeschi antichi a noi pervenuti è la formazione di una lingua letteraria operata in Germania nel giro di quasi tre secoli; punto di partenza sono la glossa e la traduzione pedissequa dal latino fino a giungere alla redazione di parafrasi di ispirazione evangelica e alla fissazione scritta di testi di genuina eredità germanica. La situazione linguistica, che riceve luce dalla storia culturale della Germania nell'alto medioevo, si rivela, come già accennato, assai varia e complessa sia all'osservazione diacronica, che permette la ricerca grammaticale in senso storico, sia a quella sincronica, valida per la delimitazione e caratterizzazione dei vari dialetti.

Nel volume in esame si vuole schematizzare la varietà dei dialetti e dei testi alto-tedeschi antichi e presentare un quadro di quanto in essi vi sia di comune, nell'ambito fonetico e morfologico. Al fine didattico, cui il volume può rispondere, è probabilmente dovuta l'esposizione asciutta scarna e a volte eccessivamente sintetica dei vari punti della trattazione.

L'esposizione inizia con il richiamo all'indoeuropeo, necessario per chiarire l'essenziale del vocalismo germanico, per la formulazione della prima mutazione consonantica e della legge di Verner, e prosegue con l'esame più dettagliato del vocalismo e consonantismo dell'alto-tedesco antico, nell'ambito del germanico occidentale.

La necessità di conciliare, nel rapido esame, diacronia e sincronia crea un certo appiattimento della prospettiva storica e un livellamento di fattori, i cui rapporti interni e la diversa importanza ai fini linguistici dovrebbero risultare immediatamente al lettore (per esempio, il troppo breve par. 5 sull'accento non dà il necessario rilievo ad uno dei tratti caratteristici delle lingue germaniche nel gruppo indoeuropeo).

Le pp. 11-29 destinate al fonetismo dell'alto-tedesco antico si aprono con due paragrafi dedicati a « chiarire alcune questioni relative alla concreta

situazione storico-linguistica e alla grafia dei testi tramandati » (p. 11); oltre alle differenze grafiche sarebbe stato opportuno accennare più ampiamente alle varianti fonetiche (presenti anche all'interno di un singolo testo), con un metodo che desse il senso delle differenziazioni sia nello spazio che nel tempo, simile a quello usato nel par. 27 per i prefissi e le preposizioni.

Nella seconda parte del volumetto (pp. 33-65) è trattata la morfologia dell'alto-tedesco antico. Nella trattazione della flessione nominale, le declinazioni sono distinte, come tradizionalmente si usa, non partendo da un punto di vista esclusivamente alto-tedesco, ma in relazione a schemi indoeuropei, che nel caso della flessione nominale hanno perso molto della loro efficacia distintiva. Un criterio simile, questa volta più giustificato, viene seguito nella divisione in classi dei verbi forti, operata come d'uso in relazione al tipo e grado apofonico indoeuropeo. Non viene invece indicata la fase indoeuropea in altri casi, dove pure sarebbe stata chiarificatrice per l'allievo, come a proposito del verbo *tuon* (par. 48) o delle varie radici che concorrono alla coniugazione del verbo « essere » (par. 49).

Di evidente utilità didattica è la cartina della Germania, che unisce l'indicazione dei centri di cultura a quella dell'area di espansione dei vari dialetti (p. 71).

Nella terminologia usata è da notare l'uso costante di « tenui » e « medie », continuazione dell'uso del Grimm, ma cui mi sembrano ormai preferibili i termini « sorde » e « sonore », al fine di rendere più omogeneo il linguaggio e quindi più perspicuo il senso di frasi come « fenomeni di assordimento [in bavarese] » (p. 23), e per evitare il nesso contraddittorio di « medie aspirate » (p. 8). Ugualmente costante è l'uso di « liquide » e « nasali » per « sonanti », termine forse più opportuno specialmente quando ci si riferisce a fatti indoeuropei (come, per esempio, a proposito dell'apofonia del verbo forte, v. p. 52 sgg.).

L'eccessiva stringatezza rende poco chiari alcuni punti come la formazione del pronome dimostrativo (p. 44), la nozione di scèvā (p. 51, nota 1). Nella formulazione della legge di Verner (p. 8) proporrei di porre, per chiarezza, l'accento alle radici indoeuropee e di correggere i-e \**pater* in \**potér* (del resto così cit. a p. 5); l'affermazione « [i verbi deboli] si distinguono in tre classi a seconda del suffisso vocalico della radice » (p. 55, par. 45) è forse da intendere come « a seconda del tipo vocalico presente nel suffisso (o formante) ».

Ma oltre e assai più delle singole osservazioni, interessa discutere se sia lecito in sede scientifica e proficuo ai fini didattici trattare l'ampio argomento dell'alto-tedesco antico, riducendo al minimo la sequenza diacronica « indoeuropeo »-« germanico comune »-« alto-tedesco antico » e le varianti, che risultano da un'osservazione sincronica e diacronica limitata alla situazione alto-tedesca. Ritengo che a proposito del volumetto del Dolfini sia opportuno prendere in considerazione soprattutto lo scopo didattico. La schematicità della trattazione (tranne nei casi in cui la brevità falsi i termini della questione) è certamente un pregio e un vantaggio per l'insegnamento, ma si deve tener presente che si tratta di insegnamento universitario, che ha per oggetto una realtà storico-linguistica assai complessa. Una schematizzazione eccessiva non dà all'allievo né la prospettiva storica della materia di studio né il senso del



problema. Vi è il timore che l'allievo affrontando poi direttamente un testo tedesco antico subisca un trauma, simile a quello cui sono soggetti alcuni bravi studenti, i quali, accostandosi agli studi universitari, riescono a volte a scoprire che molto di ciò che avevano appreso come certezza è solo problema aperto o approssimazione alla verità.

TERESA PÀROLI

C. F. Burgess (ed), *The Letters of John Gay*, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. XXVII + 139

S. Johnson nella sua biografia di John Gay, nelle *Lives of the Poets*, scrive: «Gay was the general favourite of the whole association of wits; but they regarded him as a play-fellow rather than a partner, and treated him with more fondness than respect», e più avanti, continua: «Gay is represented as a man easily incited to hope and deeply depressed when his hopes were disappointed. This is not the character of a hero; but it may naturally imply something more generally welcome, a soft and civil companion». Questa descrizione contribuì senz'altro a creare quell'immagine stereotipata di Gay, uomo semplice da non prendersi molto sul serio, considerato come il beniamino della sorte, il fortunato che iniziando come commesso in un negozio di stoffe poté accedere ad una brillante carriera artistica e mondana. L'impiego presso la duchessa di Monmouth, nel 1712, gli aprì le porte di molte nobili dimore, mentre la poesia *Rural Sports*, scritta l'anno successivo e dedicata a Pope, gli valse l'amicizia di questi e dei maggiori esponenti del mondo letterario: Swift, Parnell, Arbuthnot. Questi felici inizi alimentarono la sua naturale fiducia facendogli intravedere la possibilità di un impiego a corte. Le sue opere, *The Shepherd's Week* (1714), *The What d'ye call It* (1715), i *Poems* pubblicati nel 1720 con una sottoscrizione che gli fruttò un migliaio di sterline, e, finalmente, *The Beggar's Opera* (1728), malgrado il grande successo, non bastarono a procurargli l'impiego tanto desiderato. Si aggiunse poi la delusione per il veto della censura alla rappresentazione di *Polly* (1728), che gli fece perdere ogni prospettiva di pubblico impiego allontanandolo definitivamente dalla corte. Ma non lo abbandonano i suoi amici più cari: i duchi di Queensberry gli offrono la loro ospitalità, Pope e Arbuthnot si prendono cura della sua salute e Swift, dall'Irlanda, continua a scrivergli lettere paterne piene di incoraggiamento e di consigli che egli tiene in gran conto.

Tutto questo si presta a un'interpretazione in chiave semplicistica del carattere di Gay, che appare un uomo senza complicazioni, che accoglie con un alternarsi di speranza e delusione ciò che la vita gli offre senza apparentemente chiederne il perché, che in quell'epoca così ricca di lotte politiche ignora tranquillamente Whigs e Tories, e che nei rapporti umani è di un candore e di una fiduciosità disarmanti. A questa interpretazione si oppongono alcuni cri-

tici moderni, fra i quali Sven M. Armens che in *John Gay: Social Critic*, (O.U.P., 1955) vuole dimostrare come Gay non sia uno scrittore superficiale, ma un serio poeta satirico con una sua profonda problematica espressa sotto il velo della satira.

Queste profondità del carattere di J. Gay non appaiono però in questa raccolta delle sue lettere che ci proponiamo di presentare e che sembra invece contribuire a dare del poeta l'immagine tradizionale che i suoi contemporanei avevano delineato.

È questa la prima raccolta completa delle lettere di J. Gay, che fin'ora erano apparse in stampa separatamente, sparse in modo indiscriminato nei vari epistolari settecenteschi, quali *The Correspondence of J. Swift* (ed. by Eldrington-Ball, London, Bell, 1914) e *The Correspondence of A. Pope* (ed. by Sherburn, Oxford, Clarendon Press, 1956) o in appendice alle edizioni complete delle sue opere.

Il Burgess ha sentito l'esigenza di raccogliere questo materiale in modo organico, eliminando i molti errori testuali e le inaccuranze dei curatori, ed ha iniziato un paziente lavoro di ricerca e raccolta delle lettere, animato dalla convinzione di poter scoprire molto materiale inedito. Egli confessa che questa convinzione si è rivelata infondata, poichè solo una lettera inedita alla contessa di Burlington, 28 agosto 1726, è venuta alla luce, mentre un'altra, indirizzata a Charles Ford, 27 giugno 1714, che era andata perduta, è stata ritrovata. Ciononostante, se pur non ricompensato dalla gioia di nuove scoperte, Burgess ha raggiunto lo scopo che si era prefisso, di preparare cioè un lavoro serio e accurato che fosse di valido aiuto agli studiosi di Gay.

Il libro comprende quindi tutte le lettere esistenti, disposte in ordine cronologico e accuratamente datate; in alcuni casi di data incerta o mancante il curatore cerca di stabilire la più probabile servendosi di riferimenti interni e dandone sempre le opportune motivazioni. Particolarmente importanti sono i miglioramenti apportati al testo delle lettere; Burgess si è basato per quanto possibile sugli originali, riproducendoli alla lettera, tranne per poche eccezioni in cui forme ortografiche obsolete vengono sostituite con altre più moderne. Assai utili sono poi le note in cui il curatore chiarisce fatti e riferimenti a personaggi contemporanei e che agevolano la comprensione anche al lettore più sprovvisto. Il libro ha anche una introduzione nella quale Burgess presenta e giustifica il proprio lavoro e offre una interpretazione critica delle lettere. Queste, in numero di 81, vanno dal 10 gennaio 1705 al 16 novembre 1732, e sono indirizzate a un numero abbastanza esiguo di persone. I corrispondenti di Gay non erano molti, ma, tranne qualche sporadico destinatario, abbastanza fedeli; si tratta degli amici dello «Scriblerus Club»: Parnell, Pope e, specialmente, Swift - cui sono indirizzate ben 33 lettere e che negli ultimi cinque anni fu quasi il suo unico corrispondente - e di Mrs. Howard, la dama che gli rimase amica anche quando egli venne allontanato da corte.

Da queste lettere si può avere un ritratto abbastanza completo di J. Gay scrittore e uomo di mondo, dei suoi interessi e predilezioni. Il Gay che emerge dalle prime lettere è lo scrittore fortunato le cui opere sono gradite a corte (lett. a M. Johnson, 13 gennaio 1713; a C. Ford, 7 agosto 1714), che frequenta la nobiltà e ne condivide i passatempi («I was last week a-shooting

with my Lord Essex», a W. Fortescue, 5 ottobre 1713), e inizia ad avere incarichi a corte, fra cui quello di Segretario di Lord Clarendon, inviato straordinario alla corte di Hanover (a Swift, 8 giugno 1714). Negli intervalli fra un incarico e l'altro si dedica alla composizione delle sue opere e ne dà notizia agli amici; a C. Ford invia alcuni versi di *Trivia* per mostrargli i suoi progressi nel lavoro (30 dicembre 1714) e a Parnell il 29 gennaio 1715 scrive: « I have writ one book of the walking the streets, and among us we have just finished a Farce in Rhime, of one Act, (*The What d'ye call It*) which is now ready for the stage ».

Non mancano i riferimenti agli amici dello Scriblerus e alle loro opere; a Swift l'8 giugno 1714 scrive: « We had the honour of the Treasurer's company last Saturday when we sat upon Scriblerus; Pope is in town and hath brought with him the first Book of Homer »; e in un'altra lettera a Parnell, 26 marzo 1716, annuncia la prossima pubblicazione dei *Poems on Several Occasions* di Pope. Più tardi, il 17 novembre 1726, scriverà a Swift descrivendogli l'accoglienza ricevuta dai *Gulliver's Travels*, apparsi anonimi.

Tutto questo è inframezzato dai viaggi, che lo conducono in giro per l'Inghilterra e per l'Europa, nelle varie stazioni termali al seguito di qualche nobile amico. A Parnell scrive « being just come to town from Epsom » (26 marzo 1716). Si scusa con Mrs. Howard per non averle più scritto essendo stato confinato a Spa, in Belgio, dalla febbre, e continua « I am now rambling from place to place. In about a month I hope to be at Paris, and the next month to be in England » (8 settembre 1719). Nel 1721 è a Bath con Lord Burlington, e la continua dipendenza dagli altri comincia a pesargli; « I cannot be now and then without some thoughts that give me uneasiness, who have not the least prospect of ever being independent » (a F. Colman, 23 agosto 1721). Il desiderio di indipendenza lo porta a sollecitare un impiego a corte, e si ha un alternarsi di speranze, ogni volta che qualche occasione sembra presentarsi, seguite regolarmente da delusioni (a Fortescue, 23 settembre 1725). Scrive le *Fables* che vuole dedicare al principe Guglielmo con la speranza di averne qualche beneficio (a J. Dormer, 30 ottobre 1725), ma queste gli fruttano solo il posto di usciere di palazzo della principessa Luisa, di due anni, ed egli rifiuta; dopo un primo periodo di acuta delusione può scrivere a Swift: « So now all my expectations are vanished; and I have no prospect, but in depending wholly upon myself and my own conduct » (22 ottobre 1727). Si dedica alla composizione della *Beggar's Opera*, il cui successo gli fa sperare di ottenere buoni guadagni senza bisogno di sollecitare favori (a Swift, 15 febbraio 1728). Con *Polly*, il seguito della *Beggar's Opera*, spera di rendersi definitivamente indipendente (a Swift, 2 dicembre 1728), ma il dramma viene considerato offensivo dalla corte e non può essere rappresentato. In questo periodo di abbattimento e delusione Gay è confortato dalle testimonianze di affetto dei suoi amici, primi fra tutti i duchi di Queensberry, dai quali verrà ospitato fino alla morte (a Swift, 18 marzo 1729), e che per la loro solidarietà verso di lui vennero allontanati dalla corte. D'ora in avanti le lettere, spesso scritte insieme ai duchi, sono resoconti di una serena vita familiare, trascorsa per la maggior parte in campagna e dedita agli svaghi che questa offre e, principalmente, a coltivare le poche ma affettuose amicizie che gli restano.

Il tono di queste lettere è sereno e pacatamente ottimista e conferma l'immagine che si è venuta formando del loro autore: quella di un uomo che ama la vita e ciò che essa offre e sa trarre il meglio da ogni circostanza.

Da buon letterato del Settecento Gay ha l'arte dello scrivere lettere in stile semplice e colloquiale, a volte però poco chiaro per lo sforzo da parte dell'autore di spiegare per iscritto cose che preferirebbe dire a voce, nel corso di quelle piacevoli conversazioni da salotto per le quali Gay era particolarmente dotato.

ANNA BIGONI

Powell William Jones, *The Rhetoric of Science*, Los Angeles, California U. P., 1966, pp. XII + 244

Certa « poesia della natura » del Settecento inglese assume una fisionomia del tutto particolare per il carattere scientifico delle molte composizioni poetiche che di volta in volta si videro fiorire nel secolo. Ciò che molto contribuì a creare tale sensibilità furono le numerose scoperte scientifiche, da quelle attuate nel campo della fisica e dell'astronomia (ad opera di Newton) alle altre riguardanti il mondo della microbiologia, della botanica, della mineralogia che insieme davano la visione di un universo completo in tutte le sue parti, dalla rigorosa simmetria degli spazi infiniti alla varietà e molteplicità delle forme di vita inferiore; oltre a ciò va ricordato il sensazionale sovvertimento della qualità di ragionamento attuato dagli scienziati; il metodo aprioristico di Keplero, infatti, veniva categoricamente respinto e sostituito da formulazioni di pensiero che erano il risultato della costante osservazione e coordinazione dei fenomeni naturali. Tutto ciò creò una nuova sensibilità evidente nelle speculazioni di pensiero di filosofi e teologi; nel campo della conoscenza si ebbe la certezza della teoria della « tabula rasa » di Locke, mentre la determinazione di un particolare tipo di religiosità per il quale si pensava che lo studio delle leggi della natura aveva un profondo fine religioso, fu il frutto delle più moderne visioni nel campo della teologia; i cieli praticamente dichiaravano la gloria del Creatore, l'armonia dell'universo rivelava la Sua costante opera provvidenziale, mentre la varietà di tinte, di piante, di insetti costituivano sempre la voce e la prova della Sua esistenza.

Si spiega quindi, come tali ideologie diventassero il motivo ispiratore di buona parte dei poemi paesaggisti vantati dal secolo; in particolare l'*Opticks* ebbe una reale importanza nel determinare nuovi modi di descrizione, i *Principia* contribuirono a far formare nei poeti la concezione di un universo i cui elementi erano rigorosamente vincolati a leggi particolari, mentre le opere dei molti « razionalisti etici » determinarono una nuova coscienza religiosa; l'esempio più valido di poema che mostra di accogliere queste tendenze più moderne è offerto dall'opera di Thomson che, fondendo scienza e religione, si servì



delle descrizioni a carattere scientifico per dimostrare la sapienza e la bontà di Dio nel creato.

Di tale argomento si sono già interessati critici quali M. H. Nicolson e H. Drennon; la prima in *Newton Demands the Muse* (Princeton, 1946) discute l'influsso di Newton sui poeti del XVIII secolo mettendo in risalto come fra tutte le opere dello scienziato *The Opticks* fu quella che maggiormente si impose all'attenzione dei poeti nelle cui opere ella scoprì un vero e proprio «symbolism of the spectrum». Il secondo, in una serie di articoli pubblicati tra il 1934 e 1936 mette essenzialmente in evidenza le relazioni esistenti tra il tipo di religiosità di Thomson e quello dei razionalisti etici di cui il massimo esponente può essere considerato Newton.

Mancava perciò uno studio particolareggiato che si interessasse in particolare dei modi di descrizione della poesia del XVIII secolo direttamente determinati dai *Principia Mathematica*: a tale esigenza risponde in maniera esauriente il libro che qui si presenta il quale, nell'illustrare i vari modi di descrizione poetica influenzati dalle scoperte astronomiche di Newton, sottolinea come gli anni compresi tra il 1700 e il 1800 fossero distinti da unità di soggetto nella poesia scientifica, che anche se mostra variazioni dovute ai vari sviluppi della scienza stessa, rivela tuttavia sempre un continuo svolgimento di idee.

Le opere del Settecento vengono studiate dall'autore come la testimonianza del graduale slittamento da una posizione di cieca fiducia nella scienza in quanto elemento capace di rivelare l'ordine della natura (che aveva caratterizzato il XVIII secolo) al senso di ostilità alla stessa del periodo romantico. Le due tendenze antitetiche trovano rispettivamente espressione nelle opere di Thomson e Blake riconosciuti dall'autore come i due anelli estremi di questa catena che attraverso la voce del primo lodava Newton per la sua «ability to trace the secret hand of Providence» (p. 2) per arrivare invece, con il pensiero del secondo, a considerare il grande matematico di Cambridge solo un simbolo di analisi materialistica opposto, proprio in quanto tale, al mondo vivo della immaginazione.

Non senza aver precisato ed individuato le cause che determinarono il sorgere dell'interesse scientifico, e per meglio chiarire il movimento che avrebbe caratterizzato il XVIII secolo, Jones risale alle opere di Galileo e Bacone per il movimento scientifico e a quelle di Donne e More per le opere di letteratura e mette in evidenza che l'opera di Bacone fu davvero significativa giacché instaurò il sistema della «experimental philosophy» che costituì il primo passo verso la fondazione della Royal Society. L'immediata conseguenza nel campo della letteratura fu la delineazione di due opposti filoni: quello che mostrava di accogliere le nuove tendenze rappresentato da Donne, Milton, Cowley e More, e quello che, viceversa, rimaneva legato ai sistemi tradizionali ignorando quindi le nuove teorie e di cui si riconoscono i maggiori esponenti in Spenser, Shakespeare e Milton.

Dopo aver individuato un intero sviluppo di pensiero nel campo scientifico, il Jones ricerca nel campo della poesia i precedenti delle posizioni che si sarebbero affermate nel XVIII secolo trovandoli nelle opere di Abraham Cowley e di Henry More; individua gli elementi scientifici della poesia del primo nel

particolare tipo di «imagery», nell'esposizione della storia naturale, nella critica alle teorie di Lucrezio e degli ateiisti che «are hid in the covert of dame Nature's cell» e che dopo essere venuti a conoscenza dei misteri della natura «laugh at religion as a mockery» (p. 35); il secondo invece si distingue per il reale interesse per la botanica che, secondo il Cowley, veramente manifesta la sapienza di Dio soprattutto per la varietà dei colori da lui considerati «the Creator's real poetry» (p. 37).

Segue quindi l'esame della poesia a carattere scientifico del XVIII secolo con l'affermazione che i primi lavori del 700 che veramente mostrano interesse scientifico furono le parafrasi bibliche e comunque i poemi religiosi.

In parziale contrasto con questo pensiero e per meglio precisare e chiarire la situazione che si sarebbe determinata in ultima analisi con Blake, l'autore esamina un vasto movimento di reazione da parte di teologi e poeti che volevano mettere in evidenza i limiti della scienza giacché questa non era in grado di scoprire la vera causa di tanti fenomeni terrestri e celesti. Interessante la presentazione di questo nuovo aspetto che, sorto nel Seicento, con un atteggiamento di diffidenza nei confronti della scienza avrebbe assunto con Blake la forma di un vero e proprio atteggiamento di scetticismo volto a mettere in evidenza la vanità degli studi meramente scientifici. Quale caso clamoroso di questa nuova sensibilità Jones analizza in maniera molto particolareggiata e dettagliata il *Solomon on the Vanity of the World* (1708) di Matthew Prior che mette in evidenza l'orgoglio e la meschinità di coloro che hanno la pretesa di scoprire i misteri dell'universo fidando solo sulle forze della ragione senza rendersi conto che l'unica risposta ai quesiti degli uomini può essere ritrovata solo in dio. Questa sezione del libro si rivela trattata con scrupolo ed attenzione perchè Jones presenta le varie sfumature che via via tale idea assunse attraverso le opere di Thomas Hobson, Henry Jones, Christopher Smart, e mette in evidenza come dopo il 1750 la coscienza del problema riguardante i limiti della scienza era talmente avvertita che se ne poteva parlare anche in poemi che avessero poco a che fare con la scienza. Nel tardo 700 la stessa idea venne sviluppata da Cowper; in seguito, con l'attacco aperto di Blake, si apre sostanzialmente una nuova era che è allo stesso tempo l'epilogo della precedente.

A completamento di questa prima sezione del libro, il Jones conclude con la presentazione degli attacchi satirici alla scienza nel periodo 1660-1760. In questo nuovo genere letterario, «under the name of 'virtuoso', spiega l'autore, he [the scientist] became known chiefly as a collector of curiosities and a searcher for monstrosities in nature, and as such he became the object of literary ridicule in drama, prose-satire, and comic verses» (p. 65).

La seconda sezione del libro presenta gli aspetti nuovi e peculiari del Settecento e li identifica in un uso molto più ampio dell'elemento scientifico nella poesia. Importante per la comprensione di questo aspetto è la *History of the Royal Society* di T. Sprat che servì proprio a divulgare il concetto della importanza che potesse avere l'elemento scientifico ai fini della creazione poetica: «if they [the poets] shall decry the promoting of experiments, they will deprive themselves of the most fertile subject of fancy» (p. 80).

Lo studio dell'importanza dell'*Opticks* e dei *Principia Mathematica* di Newton introducono allo studio specifico dell'influsso delle teorie dello scienziato sulla poesia del Settecento e alla considerazione che la sua morte dette per così dire lo spunto per considerare nuovamente i limiti della scienza. Le opere di Bowden e di Mallet sono presentate dall'autore quali dimostrazioni di questo atteggiamento. Logicamente secondo l'insegnamento dei razionalisti etici la più nuova poesia del XVIII secolo combinò insieme scienza, religione e filosofia. La pubblicazione delle *Seasons* (1730), considerata sotto questo aspetto, fu un fatto veramente significativo perchè, anche se tutte le idee del poema erano già state espresse in precedenza, si avvertiva che il celebre poema thomsoniano aveva qualcosa di nuovo da ravvisarsi nelle belle descrizioni paesaggistiche, nel tono filosofico, nelle descrizioni dei paesi esotici, nel senso umanitaristico; a rendere completa l'opera si avvertiva anche la presenza dell'elemento scientifico per cui le *Seasons* si inserivano nel filone dei saggi poetici a carattere fisico-teologico sulla scia di Reynolds e Blackmore. Le derivazioni shaftesburiane e il tono moraleggiante dell'opera aprono lo studio sul poema che si conclude con l'esame dei passi a carattere scientifico attraverso il quale Jones arriva alla conclusione che *Summer* è veramente un poema scientifico specialmente se si considera che tale fu il carattere del lavoro sin dalla prima stesura (1727).

Dall'esame dei poemi a carattere scientifico l'autore passa all'esame dei «poetical essays» che furono pubblicati a partire dal 1727; sebbene i fenomeni scientifici ivi descritti siano presi dai più svariati campi della «natural philosophy» essi hanno in comune lo scopo moraleggiante che è quello di mostrare la sapienza e la provvidenza di Dio nella Creazione. Il capitolo, particolarmente interessante per la presentazione della varietà tematica di questi componimenti e per la precisazione della particolare qualità del loro carattere moraleggiante consistente nella confutazione dell'ateismo, si conclude con l'individuazione di un'altra categoria di poemi a carattere morale e in particolare di quelli che si servirono della «scientific imagery to bolster their verse discussions on many philosophical problems such as harmony, happiness, immortality, providence, contemplation or the problems of man» (p. 138). Il primo lavoro di questo nuovo tipo di poemi caratteristici del XVIII secolo è da vedersi nell'*Essay on Man* di A. Pope al quale l'autore riconosce il merito di aver saputo mettere brillantemente in versi quegli argomenti scientifici per i quali tanti autori avevano tentato di scrivere poemi senza davvero riuscirvi. L'opera di Pope fu seguita dai *Night Thoughts* di Edward Young nei quali si scopre l'elemento scientifico dal quarto libro in poi cioè quando l'autore, dopo aver esaurito il motivo del lamento personale, «embarked on his more universal consolation of philosophy» (p. 153).

Dopo aver precisato che «the dividing line is not always clear between lyric poems with a moral purpose... and the discursive moral poems whose scientific imagery often gave them a lyric quality», Jones osserva che dopo Young le illustrazioni scientifiche divennero comuni nella poesia inglese. I due argomenti che prevalsero nei poemi scientifico-morali furono il tema della Provvidenza e quello della contemplazione della natura campestre; i poemi citati dall'autore a dimostrazione della sua affermazione sfruttano temi quali

quello della felicità che deriva dal sentimento di benevolenza o della bontà di Dio che è tale da volgere a fin di bene anche il male apparente per dimostrare l'esistenza di un Creatore provvido.

Intanto la famosa classificazione delle piante ad opera di Linnaeus e le illustrazioni di cui erano corredati i libri di scienza portarono ad un rinnovato interesse per la natura che si fece avvertire dopo il 1760 nel campo della poesia; la storia naturale diventò uno dei più importanti soggetti di poesia sia in poemi descrittivi alla maniera di Thomson che in poemi a carattere filosofico. Chi si fece teorizzatore di questa coscienza fu Aikin che «put into words for the first time what English poets had been showing for many years, that natural history was a fitting subject for poetry and that a knowledge of science was helpful for attaining the highest beauties of descriptive poetry» (p. 182).

Si ebbe così, nel tardo 700, il rifiorire dell'influsso di Thomson destinato a svanire completamente con la pubblicazione delle *Lyrical Ballads*. Il mutamento in effetti avvenne attraverso le opere di quei poeti che trattarono della scienza in modo più ampio interessandosi cioè di tutti i rami scientifici. Tra i nomi più importanti della fase di transizione si annovera quello di William Cowper che mentre mostrò di accogliere in *The Task* gli elementi della poesia scientifica che avevano caratterizzato il XVIII secolo, allo stesso tempo preannunciava gli elementi nuovi che si sarebbero sviluppati nel periodo romantico. Rispettivamente i due atteggiamenti si riconoscono nella dichiarazione dell'ordine che esiste in ogni elemento della natura e nell'osservazione e descrizione minuta degli alberi, dei fiori, degli uccelli, delle piante esotiche fatte sulla scia di Thomson; ma soprattutto il connubio tra il vecchio e il nuovo atteggiamento viene colto nello stato d'animo del poeta che assume rispettivamente la forma di un attacco satirico da un lato e quello delle lodi al creatore dall'altro. È chiaro che in Cowper il conflitto è solo apparente in quanto può essere considerato l'epilogo di quella corrente di reazione tendente a mettere in evidenza i limiti della scienza che, sorta sin dal XVII secolo, aveva continuamente fatto sentire la sua voce durante il 700. L'atteggiamento assunto da Cowper resta il primo passo importante verso il mutamento che avrebbe portato alla posizione di Wordsworth, mutamento che avrebbe subito un ulteriore sviluppo con l'opera di Blake in cui si scopre un vero e proprio attacco alla scienza evidente nel suo considerare Newton l'emblema della scienza che distrugge l'immaginazione. Si è giunti così alla fase finale dell'atteggiamento di sfiducia che si era avuto da Pope a Cowper che, infatti, se si erano serviti della scienza per glorificare Dio ne avevano anche riconosciuto i limiti soprattutto per la sua incapacità a svelare i misteri dell'universo: Blake esaspera questa posizione quando vede nella scienza la nemica dell'immaginazione.

Lo studio, preciso e minuzioso, chiarisce le posizioni fondamentali nel campo della scienza e della filosofia del XVIII secolo per spiegare alla loro luce le conseguenti posizioni nel campo della letteratura; le scoperte scientifiche, le idee di ordine e pienezza ad esse connesse, i limiti della scienza, i principi filosofici diventano quindi le varie basi di cui si serve l'autore per giustificare le opere letterarie; nuovo per l'ampiezza del periodo in esame, scrupoloso per l'attenzione dedicata ad ogni aspetto che della poesia scientifica



si ebbe nel Settecento, minuto per l'esame fedele di ogni opera presentata, può ben considerarsi di notevole importanza ai fini della valutazione dei lavori del 700 e della comprensione delle opere del periodo romantico.

MARIA NAPOLITANO

Kozielek G., *Das dramatische Werk Zacharias Werners*, Wrocław, 1967.

Die vorliegende Arbeit des polnischen Germanisten bildet den zweiten Teil seiner Werner-Monographie. Während sich das erste Buch mit dem Jugendwerk Z. Werners beschäftigt hat (siehe Rezension in «Annali» 1964, S. 292-294), gibt der Verfasser hier eine Analyse von dessen dramatischer Dichtung. Dies ist desto wichtiger, als seine Dramen viele Probleme des neunzehnten Jahrhunderts enthalten und z.Z. keine wissenschaftliche Monographie vorhanden ist. Auch Werners Verhältnis zu den sozial-politischen und nationalen Anschauungen seiner Landsleute wurde von Kozielek – im Gegenteil zu den bürgerlichen Literaturhistorikern – nicht übersehen. Die nicht nur von Hankamer angewandte geisteswissenschaftliche Forschungsmethode wird in diesem Buch in Frage gestellt, da sie «progressive und realistische Elemente seiner Dichtung konsequent verschweigt» (S. 6). Kozieleks Interpretation geht von den geschichtlichen, d.h. kulturellen und historischen Verhältnissen aus. So kommt es, dass er nicht, wie es die Autoren des «Deutschen Schriftstellerlexikons» tun, Zacharias Werner als «romantischen reaktionären Lyriker und Dramatiker» (Weimar 1961, S. 619) betrachtet, sondern im Leben und Schaffen des Dichters – wie in der ganzen deutschen Romantik – verschiedene Phasen unterscheidet.

Dieser Meinung gerecht, beschäftigt sich Kozielek zuerst mit den «Söhnen des Tals», deren Ausgangsbasis die geistigen und politischen Strömungen des achtzehnten Jahrhunderts bilden; andere also Grundlangen als bei Poppenberg und Palgen spielen bei Kozielek die grösste Rolle: statt romantischer Mystik und wirklichkeitsfremder Ideen das realistische Element. Sowohl die Erklärung des Dramas durch F. Poppenberg als «ehrgeiziges» Werk als auch die «psychologische» Auffassung Pehls und Hankamers, wie auch die Urteile von E. Reichel und G. Gabetti weist der Verfasser zurück; das gleiche bezieht sich auf Werners Freiheitsbegriff, den Hankamer und Pehl (obwohl dieser mit Vorbehalt) auf Fichte zurückführen – der königsberger Dichter hatte nämlich keine Möglichkeit Fichtes System zu durchforschen. Den Kanon für F.L.Z. Werners Schaffen sieht der Verfasser der Monographie mit Recht in Schillers Abhandlungen über die tragische Kunst. Kozielek verfolgt Werners Übergang dank der Kantischen Philosophie und Schillerschen Ästhetik zu Schellings Dramenbegriff und kommt zum Ergebnis, dass der eine «in der Theorie, der andere in der Praxis [Werner] den Weg zum Drama gewiesen haben» (S. 32), was am deutlichsten in seinem Frühwerk spürbar ist; er stellt auch fest, dass die Kunst, Religion und Liebe als Basis für Z. Werners reformatorisches Streben gelten. Die Schwäche der

«Söhne» sieht der Autor nicht in der Komposition, «sondern im Mangel einer ideellen Konzentration» (S. 59). Im Gegensatz zur genauen und umfangreichen Analyse des Werkes selbst, erwähnt der Verfasser seine Bedeutung für die ausländische Literatur nur kurz, während z.B. eine genauere Besprechung von Werners Einfluss auf den grossen polnischen Romantiker Zygmunt Krasiński sehr interessant sein könnte.

Im zweiten Kapitel «Romantisches Musterdrama» weist Kozielek eingangs die bisherigen Behauptungen über die Quelle des «Kreuzes an der Ostsee» zurück und weist nach, dass der Verfasser die Anregung von A. W. Schlegels Rezension eines Werkes Parny's «La guerre des dieux anciens et modernes» erhalten hat. Anders als Brandt, Dieckmann, Irmeler und Stuckert sieht G. Kozielek dieses Drama, indem er die gedankliche Schicht mit der Kritik der zeitgenössischen Gesellschafts- und Staatsordnung verbindet und die «reale» Handlung von der «symbolischen» nicht löst; so ist das «Kreuz» für ihn kein historisches Schauspiel, obwohl der Dramatiker seine eigene Zeit vor Augen hatte (Vgl. S. 120). Werner, der Beamter in Warschau war und die polnischen Sitten und Bräuche gut kannte, stellt in seinem Werk den Gegensatz zwischen Preussen und Polen auf religiöser, und nicht nationaler Ebene dar.

Danach wandte sich der Dramatiker Martin Luther zu. Im protestantischen Berlin hoffte Werner auf Erfolg, der ihm auch mit der Aufführung des Werkes voll beschieden war. In der Tat sind mehrere Stellen in der «Weihe der Kraft» sehr interessant, vor allem die Reichtagsszene und sie Schauszene am Ende des dritten Aktes, die nach Kozielek dem Krönungszug in Schillers «Jungfrau von Orléan» überlegen ist; dies bezieht sich auf das dramatische Moment. Ungeachtet dessen ist Kozielek mit Recht davon entfernt, dem Drama die künstlerische Geschlossenheit zuzusprechen wie J. Fränkel.

Sehr überzeugend ist Kozieleks Auffassung des Attilastoffes. Der Verfasser meint, dass Werner absichtlich von der Geschichte abwich und die unhistorische Überlieferung wählte, was nicht als Mangel angesehen werden kann. Er kritisiert demgegenüber die Inkonsistenzen, unlogische Handlungsführung und nicht ausreichende Übersichtlichkeit. Werners mystischer Liebestheorie gemäss unterliegt auch hier der Held (ebenso wie Luther) einer Metamorphose, was auch bestimmt dazu führte, dass «Attila, König der Hunnen» das meist umstrittenste Werk wurde.

Interessant wurde das «polnische» Drama «Wanda, Königin der Sarmaten» durch den Verfasser im vierten Abschnitt zusammen mit «Kunigunde» dargestellt. Trotzdem die Fabel der Überlieferung entspricht, erhielt sie persönliches Gepräge. Kozielek vergleicht wesentliche Momente des Dramas mit dem von ihm als Quelle aufgezeigten anonymen Roman «Wanda, Fürstin von Krakau», wo auch das Liebesmotiv für die Handlung grundlegend ist. Übereinstimmend sind Problematik des Dramas und innere Triebkräfte der Helden; im Roman fehlt eine psychologische Motivierung, die Werner gibt. Weitere Probleme des Dramas sind die Ausbildung der Androgynentheorie, die Symbiose von polnischer Sage und griechischem Mythos, die Verwandtschaft von «Wanda» und Kleists «Penthesilea».

«Kunigunde» wurde anders als die bisherigen Dramen Z. Werners auf-

gebaut: die Hauptgestalten werden sofort eingeführt. Aber das Thema der Liebe wird auch hier abgewandelt und die Zeitgebundenheit ist ganz deutlich. Das Entscheidende in «Kunigunde» sieht G. Kozišek in der eindeutigen Verbindung zwischen katholischer Religion und deutscher Geschichte, da sich Werner in seinem Werk das erste Mal zum Katholizismus bekennt.

Das weitverbreitete Thema der Mordeltern wurde von Werner im «Vierundzwanzigsten Februar» bearbeitet. Der Verfasser behauptet, dass Z. Werner nur aus persönlichen Gründen es so betitelt hat und es als falsch erklärt, bei Tieck die literarischen Quellen zu suchen. Kozišek überschätzt auch die Rolle des Requisites nicht und warnt vor der Einschätzung des Einakters als Schicksalsdrama – er sieht in ihm «nichts anderes als ein bürgerliches Trauerspiel» (S. 308).

Das letzte Werk Zacharias Werners «Die Mutter der Makkabäer» erschien, als dieser schon nach der Priesterweihe war und seine berühmten Kanzelreden hielt. Kozišek sieht – im Gegensatz zu den bisherigen Interpreten – in diesem Drama ausser der Episode vom Martyrium der Mutter und ihrer sieben Söhne noch den Kampf um die Freiheit der Religion und des Vaterlandes. Die Verknüpfung religiösen Empfindens mit patriotischem Geist ist bei Werner nicht neu, was auch in verschiedenen Gedichten zum Ausdruck kommt. Wenn man mit Kozišek übereinstimmt was die Sprache Z. Werners hier anbetrifft («nachlässig, hart und plump»), so ist es fragwürdig, ob er damit «die in allen seinen Dramen enthaltene Tendenz, die 'Vergöttlichung der Menschheit durch die Liebe', zu Ende zu führen» beabsichtigte (S. 322). Kozišek setzt sich auch hier, wie in allen anderen Dramenanalysen, kritisch mit den bisherigen Forschungsergebnissen auseinander.

Eine reiche Bibliographie und ein Namenverzeichnis schliessen die aufschlussreiche und klar aufgebaute Monographie. Aber es muss auf einige Mängel hingewiesen werden. So gehen manche Analysen ins Kleinste ein und einige Ausdrücke scheinen etwas übertrieben zu wirken («Trotzdem prangerte er furchtlos die Misswirtschaft der herrschenden Schicht an» – S. 44, oder «In der kompromisslosen Anklage der kapitalistischen Gesellschaftsordnung wirft Zacharias Werner ein aktuelles Problem auf» – S. 54). Auch Wiederholungen wie: «Der Dichter dachte bei solcher Anlage wohl an Maria Stuart» (S. 64) und «Es ist möglich, dass Z. Werner bei solch einer Ausführung an Schillers Maria Stuart gedacht hat» (S. 77) konnten vermieden werden. Wenigere Druckfehler und manchmal auch kürzere Zitate würden das Schriftbild der Arbeit fördern. Ausserdem ist es auffallend, dass solche Themen wie der Bauernkrieg von 1525, Wanda oder «Elga» auch Gerhart Hauptmanns Stoffkreis waren und wir diesen Namen weder in den Analysen, noch im Namenverzeichnis finden. Diese Bemerkungen sollen den Wert des Buches nicht verringern. Er ist um so grösser, als der Autor das konkrete Material behandelnd immer die geschichtlichen Ereignisse vor Augen hat; das Autobiographische tritt in den Hintergrund. Kozišeks Monographie insgesamt mit seiner ersten Arbeit über Z. Werners «Weg zur Romantik» ist einmalig und für den Literaturforscher sehr nützlich.

KAROL KOCZY

Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Aesthetik einer literarischen Gattung*. Luchterhand, Berlin 1966, pp. 928

Der Essay als eine selbständige, von seinen Nachbargenera unterschiedene literarische Gattung zeichnet sich in der umfänglichen und eingehenden Arbeit mit zunehmender Deutlichkeit und Klarheit ab. Rohner kreist seinen Gegenstand von mehreren Seiten her ein, verwendet verschiedene Methoden und hilft seinem Leser mit den erklärenden Vorbemerkungen zu den einzelnen Kapiteln (jeweils «Vorsatz» genannt) getreulich auf die richtige Spur. Sein Buch, das gewiss den Rang eines Standardwerkes einnehmen wird, zeichnet sich durch seine wohlausgedachte Anlage und begriffliche Klarheit, durch seine nie versagende Systematik in der Darlegung und die Fülle des verarbeiteten Materials aus.

Wenn im Einzelnen das oder jenes richtig zu stellen ist, so bleibt das einer künftigen Forschung über den Gegenstand vorbehalten. Hier soll es nur darum gehen, dem Leser einen Begriff von der Methode und vom Inhalt dieser grossen und überaus wertvollen Arbeit zu vermitteln.

Der Autor geht, in seinem einführenden Teil, vorerst einmal historisch vor, ohne sich jedoch dem Glauben an die zeitliche Abfolge verschreiben zu wollen («Es ist besser, in der Geistesgeschichte nicht von Vorläufern und Nachfahren zu sprechen» S. 65). In Montaigne und Bacon erblickt er, im Einverständnis mit fast allen Betrachtern der Gattung, die Erzväter des Essays. Eine gut dokumentierte Gegenüberstellung von Zitaten und kritischen Stimmen stellt das Typische heraus, hebt die wesentlichen Unterschiede hervor und führt zum Schluss, dass jeder in seiner Weise ein Begründer der Gattung sei, jeder einer anderen ihrer Möglichkeiten zum Durchbruch verholfen habe: «Auf Montaigne geht das "Essayistische" als schrifstellerische Haltung, auf Bacon der "Essay" als geschlossene literarische Kunstform zurück.» (S. 60).

Das zweite Kapitel, «Zur Geschichte des Begriffs Essay» geht noch einmal auf die bei Montaigne und Bacon gesehenen Ursprünge zurück und führt die Entwicklungsgeschichte des Namens neben der der Gattung her: «Sache und Wort sind fremden Ursprungs: Ein Franzose hat den "Essai" geschaffen, aber die Engländer haben die junge Gattung in der Weltliteratur durchgesetzt. Frankreich gebührt formgeschichtlich der Vorrang; die englische Essayistik dagegen erscheint während Jahrhunderten bedeutender nach Reichtum und Rang; sie hat überdies die andern Literaturen stärker beeinflusst» (S. 61/62). Schon wenn von Montaigne die Rede ist, drängt sich eine Klarstellung und Abhebung der Essai-artigen Eigenschaften von denen verwandter und vergleichbarer Formen auf. Zu den «kleinen», «offenen» Formen gehören ferner Brief, Dialog, Tagebuch, Diatribe, Miscelle, Aphorismus, Aperçu, Skizze, Studie, Reflexion, Fragment, Note. Dem gegenüber stehen die systematisch zur geschlossenen Form strukturierten Gattungen wie Traktat, Maxime, Paränese, usw. Die einzelnen Charakteristiken werden auch an Hand der Bezeichnungen, die man dem Essay in Laufe der Zeit gegeben hat, herausgearbeitet; als hervortretende Züge zeigen sich dabei das Experimentierende, Fragmentarische, Aphoristische.



Als der Begriff Essay dank Herman Grimm in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts endgültig ins deutsche Sprachbewusstsein aufgenommen wurde, war die Sache, die Form, als etwas Besonderes und auch von vielen als besonders Erkanntes da schon seit gut hundert Jahren lebendig. Die Art, wie der Begriff von den «klassischen deutschen Essayisten», gehandhabt wurde, leitet über zur Betrachtung der Schicksale, welche die Gattung in der neuen deutschen Literatur erlebt hat. Kein anderer, kein deutscher Ausdruck hat, so sehr man sich auch immer wieder darum bemühte, das Fremdwort ersetzen können. Der Verfasser zitiert u.a. folgende Verteidigung des Begriffs Essay von Josef Hofmiller: «Die Sprachreiniger um jeden Preis werden mir's verargen, dass ich schrieb Goethes schönste "Essays", statt ein deutsches Wort zu wählen: Aufsatz, Abhandlung oder Versuch. Aber wer diese Essays liest, vom "Strassburger Münster" bis zum "Granit" oder zur "Duldsamkeit in Glaubenssachen" wird zugeben müssen, dass nicht auf einen einzigen dieser Beiträge eines der drei Ersatzwörter zuträfe. "Aufsatz" wäre zu schulmeisterhaft, "Abhandlung" zu gelehrt, und "Versuch" zu nichtssagend...» (S. 100). Die Stellung und Einordnung der Gattung in der deutschen Literatur bleibt problematisch. Es herrscht entweder eine grosse Zurückhaltung dem Begriff gegenüber (viele brauchen den Ausdruck für die eigenen Schriften nicht, sondern nur für fremde) oder aber Misstrauen gegenüber dem Genus Essay ganz allgemein als etwas Vorläufigem, Versuchsartigem, Oberflächlichem. Zudem «ist seit der Jahrhundertwende eine Inflation des Begriffs "Essay" eingetreten: erstaunlich, was sich alles, meist im Untertitel nach einem brillanten, exquisiten oder extravaganen Blickfang, als «Essay» aufspielt und literarisch aufwerten will: Reiseeindrücke, Aperçus, gesammelte Feuilletons, Rezensionen, zusammengedruckte Gelegenheitsarbeiten, Reden und Vorträge» (S. 101).

Bei all der Verwirrung, die im allgemeinen Gebrauch noch herrscht, hat sich die Wissenschaft doch schon wiederholt um eine Definition bemüht. Der Verfasser geht alles Erreichbare sorgfältig durch und gibt, zum Schluss dieses einführenden Teils seiner Arbeit, «vorläufige definitorische Auskünfte», welche dann im theoretischen Teil präzisiert und auf Grund genauer Untersuchungen erhärtet werden.

Doch vorerst muss ein «Exkurs» eingeschoben werden «über die deutsche Essay-Fremdheit». Literatursoziologische Betrachtungen fördern zahlreiche Erklärungen für diesen Tatbestand zutage. «Misstrauen gegenüber der eleganten Form, gegenüber der freigewählten Systemlosigkeit, Hemmungen, aus dem Ernst und dem Getto der Wissenschaft auszubrechen, Aberwille vor allem Spielerischen und betont Vorläufigen – diese eigentümliche Voreingenommenheit mag grösstenteils die Essay-Fremdheit der deutschen Wissenschaft und des dieser hörigen Publikums erklären. Hinzu kommt eine gewisse deutsche Lebensfremdheit, ein eigenbrötlerischer Hang. Heinrich Homberger hat das 1884 so formuliert: «In England, in Frankreich, wo Leben und Literatur seit Jahrhunderten sich gegenseitig erregen und bewegen, blüht seit Jahrhunderten der Essay; viele ihrer ausgezeichnetsten Schriftsteller haben ihn angebaut, haben durch ihn auf ihre Nation gewirkt. Bei uns sind auch heute noch das Leben und die Literatur zwei Provinzen, die sich berühren, nicht zwei Sphären, die sich durchdringen. Unsere Geistesarbeit ist mehr auf Erkenntnis gerichtet als

auf Produktion, unsere Literatur ist mehr gelehrt als literarisch» (S. 123). Der Essay als eine «gesellige» literarische Gattung führt ein kärgliches Dasein, wo eine «breite, das kulturelle Leben ermöglichende und tragende Gesellschaft» (S. 124) fehlt, wie dies in Deutschland viel länger der Fall war als anderswo. Damit verbündet sich, nebst andern Faktoren, auch die deutsche Tendenz zum Monologischen. «Der registrierte Sachverhalt wirkt sich dann auch stilistisch aus: es herrscht in der neueren deutschen Essayistik ein dogmatischer theoretisierender Zug, die Sprache wirkt abstrakt und überspannt, merkwürdig unkonkret, sie hat Bildhaftigkeit, Phantasie, Anmut und Geräumigkeit entweder nie besessen oder dann verloren; kurzum, auffallend ist der Mangel an Form; man will nicht oder kann nicht "schön" schreiben. – Formgeschichtlich heisst das: der moderne deutsche Essay tendiert zum Traktat zurück und begibt sich solcherweise der spielerischen Form» (S. 127). Diese Behauptungen werden endlich mit einem raschen Blick auf die Arbeit der neuesten deutschen Essayisten bestätigt, woraus hervorgeht, dass an die Stelle des klassischen Essay immer mehr die «kulturkritische Analyse, der monologische Traktat» getreten sind.

Der phänomenologische Teil beschreibt zehn Texte, in denen Rohner das Essayistische in seinen verschiedenen Aspekten besonders ausgeprägt vorgefunden hat. Es sind folgende: Georg Forster, Ueber Leckereien («begrifflicher» Essay), Friedrich Schlegel, Ueber die Unverständlichkeit («Ironischer» E.), Herman Grimm, Ralph Waldo Emerson («familiärer» E.), Jacob Burckhardt, Ueber Glück und Unglück in der Weltgeschichte («konsiderativer» E.), Karl Hillebrand, Fürst Pückler-Muskau («porträtistischer» E.), Sigmund Freud, Katharina... («wissenschaftlicher» E.), Heinrich Mann, Zola («exemplarischer» E.), Gottfried Benn, Dorische Welt («phänotypischer» E.), Max Kommerell, Dame Dichterin («dichterischer» E.), Ludig Curtius, Begegnung beim Apollo von Belvedere («konservativer» E.).

Sie vermitteln dem Leser die nötige Erfahrung zum bessern Verständnis des theoretischen Teiles, nicht zuletzt deshalb, weil die ausgewählten und betrachteten Texte dem Verfasser besonders bedeutsam und wertvoll geworden sind für die Ausarbeitung seiner Theorie.

Im theoretischen Teil der Arbeit, der über 350 Seiten umfasst, wird der Bereich, in dem der Essay gedeiht, mit grosser Gründlichkeit abgesteckt und ausgemessen. Unbefangenheit gegenüber dem Gegenstand und in der formalen Darlegung der Gedanken charakterisiert die Haltung des Essayisten, Sympathie für sein Thema blickt immer durch, und Subjektivität in der Behandlung erwächst daraus. Streitschrift und Polemik stehen nur daneben. «Essayisten sind höchstens beiläufig polemisch» (S. 323). Auch Satire und satirische Haltung, denen ein Exkurs gewidmet ist, erwachsen aus einem anderen Geiste als der Essay. Auch vom durchschnittlichen, geläufigen, möglichen Umfang ist die Rede, bevor eine eingehende Untersuchung der vom Essayisten bevorzugten Themen durchgeführt wird. Als besonders beliebt fallen auf: Sprachliches, Ueber Kunst und Dichtung, Gesellschaftliches, Charakterstudien, usw., während z.B. der politische Essay, der anderwärts eine wichtige Stellung im Gesamtbild einnimmt,

in Deutschland nur am Rande vorkommt. Endlich wird der Essay, mit grosser Sorgfältigkeit und auf Grund einer im Laufe der Lektüre schon oft bewunderten Sachkenntnis, von benachbarten und wesensverwandten Erscheinungen abgegrenzt, vom Aphorismus, von der Abhandlung, vom Feuilleton. In diesem letzten Fall war es allerdings nötig, « Beispiele für den journalistisch-feuilletonischen Stil » zu geben, damit klar wird, welche Art Feuilleton sich vom Essay gründlich unterscheiden lässt. Der Essay wird ferner von der kritischen Prosa abgehoben, was sich für die deutsche Literatur viel leichter bewerkstelligen lässt als etwa für die romanischen. « Essay und Roman » bildet einen sehr lesenswerten Abschnitt, der auch für sich allein stehen könnte. Aus dem letzten Kapitel des theoretischen Teils, der « Diskussion um die Gattung », ergibt sich eine Fülle von Feststellungen, mit deren Hilfe die Gattung sich endlich wirkungsvoll definieren lässt: « Der (deutsche) Essay, eine eigenständige literarische Gattung, ist ein kürzeres, geschlossenes, verhältnismässig locker komponiertes Stück betrachtsamer Prosa, das in ästhetisch anspruchsvoller Form einen einzigen, inkommensurablen Gegenstand meist kritisch deutend umspielt, dabei am liebsten synthetisch, assoziativ, anschauungsbildend verfährt, den fiktiven Partner im geistigen Gespräch virtuos unterhält und dessen Bildung, kombinatorisches Denken, Phantasie erlebnishaft einsetzt » (S. 672).

Die komplexe Formel wird anschliessend in ihre Bestandteile aufgelöst und in all ihren Komponenten erläutert. Aus diesem abschliessenden und zusammenfassenden Abschnitt seien nur einige besonders hervortretende und für das vorliegende Buch charakteristische Sätze herausgegriffen: « Es gehört strukturell zur Ironie dieser Gattung, dass sie tut, als ob ihre Prosa regellos improvisiere, ja die Formlosigkeit geradezu zum Prinzip erhebe... Der Essay wird den « offenen » Formen zugezählt. – Der Essay ist « offen » im künstlerischen Denken, « geschlossen » als Kunstform. – Der Essay ist wesentlich Form, Kunst eher als Wissenschaft, Sprache sein Prinzip, ästhetische Qualität sein Ehrgeiz. – Der Essay hat eine geheime Tendenz: er wahrt die Verbindung mit dem Leben und sucht zugleich den Bezug zum Absoluten. Essayisten sind Moralisten ».

Der dokumentarische Teil versammelt, auf ca. 100 Seiten, eine grosse Anzahl von Texten von Essayisten über den Essay, über das Essayistische, über den Essayisten und bietet damit eine fast unerschöpfliche Dokumentation zum Thema.

Ein reicher und in allen Teilen sehr gepflegter Anhang enthält eine Standortbestimmung der Forschung, einen Ausblick auf künftige Forschungsaufgaben, Bibliographie, Nachweise zu den einzelnen Teilen und Kapiteln, Register, Namen- und Sachindex.

CLAUDIA LIVER

Gustav Beckers, *Conrad Ferdinand Meyer: Die Versuchung des Pescara. Vollständiger Text der Novelle. Quellen – Dokumentation*, Ullstein, Frankfurt/M-Berlin, 16<sup>e</sup>, 1965, pp. 224 (Dichtung und Wirklichkeit 28).

La più recente critica meyeriana oscilla fra due posizioni estreme: c'è chi scarta con decisione tutto quanto nell'opera appare ormai posticcio o comunque accessorio, per cogliere, al di sotto della superficie, il nucleo più vivo che per motivi storici e individuali il poeta non è riuscito a « ausgestalten » con piena libertà e c'è chi vede in ciò il pericolo di un travisamento e preferisce partire dalle effettive risultanze stilistiche, nell'ambizione di riuscire a individuare una più profonda coerenza. La natura di quest'arte è però tale che risultati veramente fruttuosi per il giudizio estetico e il suo fondamento storico si possono attendere solo da una critica in grado di ricostruire la coerenza dell'opera ma insieme la sua contraddittorietà eternamente esposta al pericolo di cadute nella pura esteriorità. Merito di Beckers è di aver tentato – anche se l'equilibrio risulta spesso rotto, ora in un senso e ora nell'altro – questa terza via più difficile. Nella sua edizione lo studioso anticipa per ora soltanto alcuni spunti di una futura interpretazione, preferendo concentrarsi su un singolo elemento, certo molto significativo: l'elaborazione stilistica delle fonti storiografiche nel *Pescara*. I risultati sono, intanto, notevolissimi da un punto di vista filologico. Lo stesso Zäch, che aveva pubblicato nel 1962 l'apparato della novella nel vol. XIII della grandiosa edizione storico-critica di Zurigo, ha dovuto far seguire un *Nachtrag* in cui si tien conto della scoperta, dovuta a Beckers, di una nuova fonte diretta, l'*Histoire de France au seizième siècle* di Michelet. Inoltre Beckers ha potuto confermare per la novella (sulle orme di Merion-Genast) il risultato cui Henel era giunto per la lirica: anche quando a prima vista si direbbe che Meyer si rifaccia ad un modello tratto dalle arti figurative, sondaggi più accurati permettono spesso di dimostrare la presenza di una mediazione letteraria. E si tratta di un'acquisizione significativa per caratterizzare la natura appunto letteraria dell'arte cosiddetta plastica di Meyer<sup>1</sup>. Sulla base dei suoi reperti filologici, Beckers passa poi a interpretare il rapporto di Meyer col pensiero storiografico del tempo e, attraverso questo, l'atteggiamento dello scrittore nei riguardi della storia umana. Qui però le conclusioni del critico appaiono più discutibili. Forse è la tecnica stessa dell'analisi che lo porta ad accentuare unilateralmente l'aspetto formale e quasi estetizzante dell'arte meyeriana. Il novelliere trova preformate nelle fonti situazioni storiche, descrizioni d'ambiente, nodi psicologici e addirittura frasi e singole espressioni. L'opera

<sup>1</sup> Cfr. ora Hans Zeller, *Abbildung des Spiegelbilds. C.F. Meyers Verhältnis zur bildenden Kunst am Beispiel des Gedichts «Der römische Brunnen»*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» N. F., XVIII (1968), n. 1, pp. 72-80. Zeller offre una larga documentazione del fenomeno e ne trae acute considerazioni sul carattere mediato dell'espressione artistica meyeriana.



di Meyer consiste soprattutto in un lavoro selettivo e combinatorio, sommario e riduttivo, in cui prevale la ricerca di una linea rilevata e plastica, ricca di effetti e di istantanea drammaticità: l'elemento dominante è la «schöpferische Lust am dichterischen Spiel». L'affermazione è importante perchè consente di documentare sul piano della puntuale attività stilistica le affinità con la generazione *fin de siècle* che di recente sono state messe giustamente in rilievo, senza che però si sia in genere usciti dall'ambito delle affermazioni di principio. Spesso però si ha l'impressione che l'analisi di Beckers si concentri su quello strato superficiale del Meyer descrittivo e decorativo che è per noi sempre meno essenziale. E il criterio seguito da Beckers per ovviare a tale limite, che evidentemente non gli sfugge, non sembra il più costruttivo. Egli distingue infatti fra elementi attinti alle fonti, che rimarrebbero sostanzialmente occasionali, e l'«Eigenstes», che Meyer invece ricaverebbe dalle profondità del proprio animo. A noi sembra invece che tutti gli elementi – di origine esterna e interna – vengano sottomessi, nello sviluppo del processo espressivo, a una elaborazione distanziatrice ed esteriorizzante che costituisce il limite di Meyer, ma anche la premessa indispensabile dei suoi, non frequenti, momenti creativi. La sua arte è sempre fuga dalla realtà e dall'impegno, ma con la pretesa mai abbandonata di riuscire ancora, in qualche modo, a 'fermare' il senso assoluto di quella realtà. Comunque, il procedimento seguito consente a Beckers di illuminare in modo in parte nuovo la temperie stilistica della novella. Lo studioso ricostruisce quel «Können patrizischer Stilsicherheit, das auf dem von ihm unter furchtbaren Leiden erworbenen Fundament grossbürgerlicher Bildung erwachsen ist», vede nel Pescara «eine Bildungsnovelle [...] für gehobene Schichten eines im Grossbürgertum verankerten internationalen Publikums» e in tal modo si assicura la base sufficiente per collocare Meyer alle soglie della grande arte simbolistica e del nuovo straripare della soggettività decadente, soglie che egli era destinato a non oltrepassare mai: «Diese poetische Tätigkeit zwang ihn nicht, seine gefährdete Existenz einer prometheischen Extase auszusetzen».

Tali conclusioni, veramente fondamentali, rischiano però, nel contesto dello studio in esame, di illuminare più i limiti di Meyer, ciò che egli non poteva dare, piuttosto che il senso positivo della sua opera. La prova della fecondità del metodo dovrebbe essere offerta dall'analisi del rapporto di Meyer con la storia, ma è proprio su questo piano che Beckers non riesce ad andare oltre punti di vista già scontati. Senza dubbio è esatta l'osservazione che Meyer non rivela alcuna originalità storiografica, ma non si capisce come ciò possa servire a giudicare la consistenza ideologico-estetica della sua opera creativa. In realtà lo scrittore sa attingere con sicurezza alle fonti ciò che è necessario all'impostazione della sua novella e cioè una visione problematica della storia come contrasto di ideali che si risolvono però in definitiva in conflitti individuali e nelle forme del contrasto di potenza. È erroneo ritenere superficiale il collegamento col problema della coscienza nazionale che Meyer trovava enunciato in Ranke. Al contrario, l'uomo insicuro, il patrizio privato di una reale influenza sulla vita pubblica, lo svizzero che vedeva la sua patria tagliata fuori dal gioco della grande politica che si era svolto in Italia durante il Risorgimento e che ora si sviluppava nella Germania imperiale, doveva spontanea-

mente cristallizzare la coscienza della propria incapacità di presa sulla vita nella figura problematica dell'individuo protagonista della storia e nella rappresentazione della potenza (propria dei nuovi stati nazionali) come di un qualche cosa di decisivo e di incomprensibile insieme. La vera contraddizione di Meyer è che egli – come uomo e come artista – non poteva e non voleva penetrare il senso concreto di queste cristallizzazioni ideali e pseudoideali della problematica storica. Compito di una critica comprensiva non è quindi constatare, come fa Beckers, che «die Geschichte kann nicht als Selbstzweck der Novelle angesehen werden» o, come fa D. W. Williams nel suo libro *The stories of C. F. Meyer* (Oxford 1962), che la storia è puro pretesto per il poeta che aspira a enucleare situazioni universalmente umane. Sono queste, beninteso, verità parziali, che trovano conforto in ben note dichiarazioni di Meyer e ancor più nella realizzazione scenografica della cornice storica delle novelle, ma il loro torto consiste nello scambiare per punto di partenza quello che è solo un punto d'arrivo. È l'irrisolubilità del problema storico impostato secondo la visuale 'idealistica' del puro spettatore che determina lo straripare degli effetti scenografici compensatorii, ed è l'irrigidimento dei fattori storici in ipostasi staticamente contrapposte (individuo, massa; potenza, interiorità) che spinge Meyer alla conclusione che la storia umana non ha un senso, che la sua consistenza, ancor prima che demoniaca, è illusionistica. Proprio per questo Meyer nel *Pescara* non è, secondo un luogo comune ormai meno diffuso ma non del tutto scomparso (cfr. ancora il recentissimo articolo di Michael Shaw, *C. F. Meyer's resolute heroes. A study of Becket, Astorre and Pescara*, «Deutsche Vierteljahrsschrift», XL (1966), n. 3, pp. 360-390), il cantore del superuomo, ma è semmai il cantore della sofferenza che il problema stesso del superuomo suscita nella sua coscienza conservatrice (in questo senso ci pare si muova, pur partendo da una problematica diversamente orientata, anche il *Conrad Ferdinand Meyer. Saggio psicologico-estetico*. Parte I, Bari 1950, Bologna 1963, di Mario Pensa).

Il tentativo del *Pescara* è di dare una rappresentazione, maestosa e 'corretta' assai più che drammatica e lacerata, non della capacità di far presa sulla realtà e dei problemi che ne conseguono, ma della rinuncia al pur tentante ruolo di protagonista. Compito del critico sarà mostrare che anche questa rinuncia rimane fallace e decorativa perché Meyer – che pur si presenta come poeta dell'*Entlarvung* – in realtà non sa andare fino in fondo e mistifica la sua posizione di rinuncia nelle forme di una trasfigurazione pseudoreligiosa. Ma il problema del senso estetico delle 'novelle in costume' rimarrà insolubile per chi non si proponga di cogliere l'intrico di volontà di comprensione e coscienza illusionistica, ironia smascheratrice e bisogno mistificatorio che ne condizionano la superficie decorativa. Beckers preferisce invece distinguere fra motivi di seconda mano (tradimento, tentazione) e motivi originali (*Pescara* come giudice degli uomini e della storia e banditore di un'universale «Gerechtigkeit»). Beninteso, il rilievo accordato al motivo della giustizia risponde alla realtà di questa e di altre opere di Meyer, anche se noi parleremmo piuttosto di una statica scoperta delle leggi che governano il divenire storico, o meglio si disvelano nel momento del suo definitivo arrestarsi. Beckers però si astiene dall'accennare al carattere costruito e illusionistico di tutti i motivi della 've-

rità meyeriana, alla base della quale è il bisogno di estenuare il suo rapporto con la realtà che è un rapporto di contatto-fuga. Ciò comporta gravi fraintendimenti nell'analisi dei motivi della tentazione e della giustizia. È ben vero che la tentazione è solo apparente per un uomo come Pescara, cosciente di essere sul punto di morire e ancor più cosciente che l'Italia è immatura per un'opera di riscatto nazionale. Ma in un senso più meyeriano la tentazione è anche vera, nel modo relativizzato – come è chiaro – in cui sono 'veri' tutti i motivi del mondo di Meyer. La tentazione consiste nel prospettarsi ipotetico (e perciò svuotato del rischio storico-esistenziale di dover realizzare la prospettiva con vero impegno) di una possibilità astrattamente considerata affascinante ma pericolosa («Die geheime Basis ist: Vielleicht unterlag Pescara, ohne die Wunde», scrisse lo stesso Meyer ad Adolf Frey, *Briefe*, I, 372). La tentazione di Pescara non è che una delle tante forme in cui si concreta per Meyer la calvinistica 'chiamata' divina che per lui è sempre tardiva, irrealizzabile ed anzi falsa e demoniaca proprio perchè invita all'azione concreta: l'unica chiamata autentica per Pescara e per Meyer è quella della morte. Il fascino ambiguo di questa chiamata, pur riconosciuta nella sua natura diabolica, si rivela anche stilisticamente nel fatto che Pescara non si limita a respingere una volta per tutte la tentazione, ma si crogiola fino all'ultimo in essa in un gioco che strumentalizza, riducendoli a maschere, non solo i suoi antagonisti, ma anche lui stesso. Se Beckers non ha visto che la tentazione, pur se (anzi proprio perchè) puramente ipotetica, è motivo essenziale della novella, analogamente non vede che, dall'altro canto, anche il fondamentale motivo della «Gerechtigkeit» è altrettanto illusionistico. Il ruolo di giudice, cui Pescara gradualmente assume, si sviluppa dall'interno di quel gioco con gli altri e con se stesso cui abbiamo accennato e non è concepibile se non sulla base di una 'mala fede' iniziale. Pescara può giudicare gli uomini viventi e operanti perchè, pur sembrando vivo anche lui, in realtà è già morto al mondo dell'operare. La sua giustizia, che fino all'ultimo si presenta come tagliente giudizio politico, è in sostanza inapplicabile alla realtà (e infatti non offre nessuna concreta alternativa d'azione) ma è basata sull'ipotesi (legata alla situazione puramente personale del 'Todgeweihte') di un arrestarsi definitivo dell'agire<sup>1</sup>. Questa 'mala fede' significava per l'uomo Meyer l'accettazione, pur insofferente, della propria posizione di spettatore che risolve il problema di capire la realtà rifugian-

<sup>1</sup> Già in *Der Heilige (Sämtliche Werke, Bern 1962, vol. XIII, p. 106)*, Meyer esprime chiaramente la scissione insuperabile fra il momento dell'agire e quello della contemplazione *post mortem*. Siamo però ad una fase ancora molto meno avanzata, sicchè l'antinomia è vista ancora in termini di giudizio oggettivo, riferito per altro alla singola personalità e non all'insieme del divenire storico: «Ein anderes ist es, [...] ob einer noch im Tagewerk und in der Zeit steht, oder ob der Tod sein Lebensbuch geschlossen hat. Ist einmal das letzte Sandkorn verrollt, so tritt der Mensch aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus und steht als ein fertiges und deutliches Wesen vor dem Gerichte Gottes und der Menschen».

dosi nell'ammirazione per un Ricasoli, un Bismarck, un Guglielmo II che alla realtà sembravano saper dare la loro impronta personale. Con maggiore finezza l'artista trasferisce la problematica della rinuncia nell'eroe stesso. Naturalmente l'eroe rinunciatario non può più venir rappresentato come un individuo concreto ma sarà piuttosto, nel *Pescara*, un'archetipica realizzazione dell'*imitatio Christi*. Questo motivo è realizzato da Meyer con una coerenza finora non pienamente percepita dalla critica in tutta la sua portata, sicchè la sua interpretazione ha dato luogo a numerosi fraintendimenti (per la problematicità dell'*imitatio Christi* di un altro eroe meyeriano, Thomas Becket, cfr. però ora Uwe Böker, *C. F. Meyers Der Heilige. Die Bedeutung der Erzählhaltung für die Interpretation der Novelle*, in «*Studia Neophilologica*», XXIX (1967), n. 1, pp. 78-79). In effetti questa rappresentazione mediata della trasfigurazione di Pescara comporta un'ulteriore scissione fra individuo e ruolo che egli assume, e fa parte della tecnica illusionistica del narratore. Il carattere non più reale ma piuttosto scenografico del maturarsi del suo personaggio e delle 'verità' cui egli giunge, viene sottolineato dal procedimento narrativo prescelto da Meyer. Solo Williams, nel suo pur discutibile libro, ha colto l'atmosfera di «ceremoniousness, almost ritual grandeur» che distingue la novella e che è l'adeguata cifra stilistica in cui vive il *pathos* del poeta che vuole smascherare la verità dell'agire umano e insieme conservargli un decoro formale che lo preservi dal vuoto assoluto e, soprattutto, dalla necessità di una scelta concreta<sup>1</sup>.

La complessità stessa di questo sofferto gioco, nel suo intreccio di 'mala fede' come limite passivo dell'uomo e del poeta ma anche come capacità di conservare una superstita libertà di movimento di fronte al peso di una realtà di potenza ormai apparentemente consolidata, è ciò che conferisce una sia pur parziale autenticità creativa all'arte di Meyer, distinguendola da quella poesia 'imperiale' che celebrava i suoi effimeri trionfi nella Germania bismarckiana e guglielmina e cui il poeta svizzero pur si riallacciava negli aspetti deteriori della sua produzione.

LUCIANO ZAGARI

<sup>1</sup> Anche il più recente interprete di Meyer (Georges Brunet, *C. F. Meyer et la nouvelle*, Paris 1967, p. 572) non va oltre qualche accenno al carattere 'inumano' della saggezza del 'Todgeweihte' e preferisce soffermarsi sulla maturazione etica del personaggio («L'esthète, pour qui la vie était une belle partie d'échecs, est devenu un juge», p. 339). Il piano psicologico, pur presente nel *Pescara*, non è però certo quello centrale. Del resto Meyer rappresenta pienamente solo il Pescara trasfigurato sicchè come novella psicologica l'opera – che è in realtà soprattutto un capolavoro di costruzione – andrebbe giudicata come un fallimento. Il giudizio di Brunet sul *Pescara* (pp. 321-343) è in realtà condizionato dal suo discutibile giudizio sul rapporto di Meyer con la storia (pp. 53-116). Opponendosi implicitamente alla recente critica occidentale che riduce lo storicismo di Meyer a pura facciata, Brunet va oltre il segno e arriva a supporre in Meyer, in termini fra psicologici e *geistesgeschichtlich*, una poco attendibile capacità di cogliere il nucleo della crisi rinascimentale.



*Sprachkunst als Weltgestaltung, Festschrift für Herbert Seidler*, hrsg. von Adolf Haslinger, Pustet, Salzburg 1966, pp. 416.

Zum 60. Geburtstag des Wiener Germanisten Herbert Seidler ist ein Sammelband entstanden, der oft konsultiert werden wird, wo es um allgemeine philologische Probleme, Stilfragen, besonders der neueren Literatur, österreichisches Schrifttum und andere Zweige der Germanistik geht. Alle Mitarbeiter des Bandes haben den Einfluss Herbert Seidlers gespürt, und in den Arbeiten, die sie ihm darbringen, tut sich ihr Verständnis der von ihm besonders gepflegten Verbindung von Sprachwissenschaft und Dichtungsinterpretation kund. Der Band bietet, in alphabetischer Reihenfolge, die Beiträge von 18 Hochschulgermanisten aus Oesterreich, Deutschland und Südafrika; die verschiedenen Stationen, da Seidler gewirkt und gelehrt hat, sind, nebst anderen, in dem Band vertreten.

Allgemeine Probleme des Fachgebietes stellt sich Johannes Erben in seinem Ueberblick *Aufgaben der deutschen Philologie heute*, in dem er unter anderem die notwendige Einheit von Sprach- und Literaturwissenschaft betont. Mit einzelnen in der Gegenwartsliteratur besonders stark hervortretenden Zügen befassen sich Hermann Pongs und Werner Welzig. Unter dem Titel *Ambivalenz in moderner Dichtung* zeigt Pongs in Werken von Thomas Mann, Kafka und Musil das Vorkommen und die Ausprägungen des von der modernen Psychologie als grundlegend entdeckten Phänomens auf. Bei Brecht findet eine Ueberwindung der Ambivalenz statt, indem er seiner eigenen zwiespältigen Haltung eine « Gestalt der Volkseinfalt » entgegenstellt: « die alle Konventionen durchbrechende, revolutionisierende Mutterliebe ». Aehnlich wie Brecht gelingt die Ueberwindung Faulkner, dessen *Requiem für eine Nonne* unter diesem besonderen Gesichtspunkt analysiert wird. Welzigs Studie *Anmerkungen zur Menschenzeichnung in der modernen Epik* beginnt mit einer Gegenüberstellung von Romantiteln aus dem 18. und 19. Jahrhundert mit solchen aus der Gegenwart. Schon daran lässt sich eine Entwicklung ablesen vom Einmaligen, Besonderen, Individuellen hin zum Typischen, Exemplarischen. Diese Beobachtung wird in der Folge anhand von zahlreichen Beispielen vertieft. Die Stilstudie von Hennig Brinkmann, *Der komplexe Satz im deutschen Schrifttum der Gegenwart*, untersucht in Frischs *Gantenbein* und in den *Hundejahren* von Günter Grass mit sprachwissenschaftlichen Kriterien erfassbare Erscheinungen in ihrer stilistischen und inhaltlichen Bedeutung für das Ganze. Verschiedene Beiträge gelten einzelnen Werken der Gegenwart. Unter dem Titel *Wiederkehr und Variation. Bildkette und Bildgefüge in Heimato von Doderers Roman «Die Strudlhofstiege»* gibt Adolf Haslinger eine Probe seiner Beobachtungs- und Interpretationsgabe. Er zeigt, wie sprachliche Bilder und Gebärden vom Dichter verwendet werden, wie einzelne Bildketten sich aus der epischen Struktur des Romans herauslösen lassen und wie ihr « Zusammenwirken in einem vielschichtigen Bildgefüge » weitgehend Komposition und Aussage einzelner Momente und des Ganzen bestimmen. Karl Tober beschäftigt sich mit verschiedenen kritischen Problemen, die Robert Musils « *Grigia* » stellt.

Robert Mülher, *das Symbol der «Göttin des Wortes» bei Josef Weinheber*, geht dem Sinn dieser Symbolfigur nach und erklärt, wie die am Grunde

der Weinheberschen Erlebniswelt und Dichtung liegende Erfahrung von der Zweiheit der Geschlechter sich in die Beziehung von Dichter und Sprache verwandelt. Mit Brochs Gedankenwelt und seiner Auffassung von der Kunst setzt sich Dietrich Meinert auseinander in seinem Aufsatz *Hermann Broch «Der Versucher». Versuchung und Erlösung im Bannkreis mythischen Erlebens*. Die vier zuletzt genannten Arbeiten gehören auch stofflich geschen in ein Gebiet, das dem Jubilar besonders nahe liegt: die österreichische Literatur. In diesem Zusammenhang können auch Eugen Thurners Gegenüberstellung von *Raimund und Wieland* und der Aufsatz von Walter Weiss erwähnt werden: *Adalbert Stifter, Der Waldgänger*. « Sinngefüge, Bau, Bildwelt und Sprachform » werden darin mit feinen Instrumenten untersucht und sehr einleuchtend herausgestellt.

Moriz Enzinger gibt in seinen *Randbemerkungen zum Textbuch der «Zauberflöte»* eine ganze Reihe von sehr interessanten Aufschlüssen und Beobachtungen, die es dahin bringen sollten, dass dem viel verlachten Libretto wenigstens in seiner Eigenschaft als Dokument des literatur- und theaterhistorischen Augenblicks Gerechtigkeit widerführe. Auch in den Arbeiten der Mediävisten liegt besonderes Gewicht auf österreichischen Gegenständen: Neben Alois Wolfs Studie *Zu Gottfrieds literarischer Technik* und dem Beitrag von Ingo Reiffenstein, *Zu Stil und Aufbau des Hildebrandsliedes*, stehen Hans Rupprich, *Zwei österreichische Schwankbücher: Die Geschichte des Pfarrers vom Kahlenberg. Neithart Fuchs*, und Karl Kurt Klein, *Zu Neidhart 101,20 – Bemerkungen zum 2. Preislied Neidharts auf Herzog Friedrich den Streitbaren von Oesterreich*. – Mit drei Studien, die der neuern Abteilung angehören, vervollständigt sich der Band. Gerne lässt sich der Leser von Joachim Müller durch den dritten Akt des zweiten Teiles der Faust-Dichtung führen. Sein Aufsatz, « *Meiner Wolke Tragewerk* », *Fausts Abschied von Helena*, leuchtet die Ideenschönheit dieses Stücks Dichtung bis in ihre Tiefen hinein aus. Otto Brückl « *Poesie des Stils* » bei C. M. Wieland: *Herkunft und Bedeutung*, macht sich in seiner gewissenhaften Untersuchung um die Klärung dieses schwer zu fassenden Terminus' verdient. Die Hölderlin-Forschung bereichert Joachim Rosteutscher mit seinem Aufsatz *Hölderlins mythische Spiegelbilder*. Mythische Gestalten, eingeteilt in « heroische » und « halbgöttliche » Wesen, in denen Hölderlin sich selbst « wiedererkennt und spiegelt », kommen auf diesen Seiten in ihrer besondern Verwendung und Bedeutung in des Dichters Schaffen und Empfinden zur Darstellung.

Am Schluss des Bandes steht eine gepflegte Bibliographie der Werke Herbert Seidlers.

CLAUDIA LIVER

Karl Fehr, *Der Realismus in der schweizerischen Literatur* Francke Bern und München, 1965, 8°, pp. 294.

Volentieri il lettore sarà disposto a passar sopra a certe piatezze espositive di questo libro (che l'autore stesso definisce « für Studenten, Lehrkräfte und Liebhaber ») e anche a qualche errore (per esempio il primo soggiorno di Meyer

in Italia viene fissato al 1871-2) in grazia dell'interesse problematico dell'impostazione. Fehr tenta infatti un trapianto del concetto auerbachiano di *Mimesis* in un ambiente culturale dominato dalla presenza di Emil Staiger e nello stesso tempo propone una caratteristica 'elvetica', e perciò storicamente differenziata, dell'arte epica di Gotthelf, Keller e Meyer. Ciò significa porre un freno, sia sul piano del metodo, sia su quello delle concrete atmosfere storiche, allo sfrenato processo di 'interiorizzazione' che si afferma in tanta parte della critica tedesca, anche di quella che si occupa del realismo ottocentesco (pur se a volte Fehr rischia, per troppo zelo, di rescindere anche quei vitali nessi con l'ambiente storico-stilistico dei paesi di lingua tedesca che, soli, possono garantire dal rischio di una prospettiva provinciale).

Non diremmo però che l'innesto porti tutti i frutti sperati. Intanto, Fehr sente il bisogno di partire, sulle orme di Auerbach, da una definizione universale di realismo e scomoda Omero e Goethe per giungere a risultati in fondo delusivi, anche perché non sembrano tener conto di tutta la complessità dell'attuale dibattito sul realismo ottocentesco, da Martini a David, da Lukács a (se si vuole) Richard Brinkmann. La poesia realistica riproduce l'obiettività delle cose nella loro evidenza. Ciò significa, auerbachianamente, preferenza per argomenti 'modesti', tratti dall'immediata esperienza di vita, e per uno stile descrittivo, medio o umile, ma significa anche, sulle orme di Staiger, atteggiamento epico, capacità di far parlare immediatamente le cose evocandole nella loro 'Transparenz'. Fehr è in grado di ricavare significative conseguenze critiche dal diverso grado di fiducia che i tre poeti svizzeri dimostrano nell'effettiva effabilità delle cose, ma non si può negare che proprio il concetto di 'Transparenz' finisca col compromettere la novità delle sue interpretazioni. La trasparenza finisce infatti con lo sfumare nel simbolo e troppo spesso Fehr vede la vera sostanza poetica nella potenzialità simbolica dei testi analizzati (o spesso parafrasati). E allora siamo di nuovo a Staiger e il realismo è perso di vista. In questi termini rischia di perdersi anche il nerbo di osservazioni storicamente precise. Giustamente Fehr differenzia, per esempio, questo realismo dal successivo naturalismo in cui prevarrà (almeno fino a un certo punto) la 'tendenza' e l'interesse sociale e pagine acute sono dedicate dal critico all'incrociarsi nei tre autori svizzeri di una visione etico-politica e di una concezione del realismo come rinuncia a un preciso punto di vista, come programmatica atenziosità. Ma il discorso è destinato a rimanere frammentario se non viene inserito nell'ambito ben più complesso del contemporaneo realismo 'difensivo' e apparentemente non tendenzioso di marca tedesca e austriaca.

Nel libro si intrecciano due piani, collegati fra loro piuttosto esteriormente ma non senza abilità espositiva, uno storico-individualizzante e uno morfologico. Sul primo si succedono le caratteristiche dei tre autori: Gotthelf (oggetto anche di altre pubblicazioni di Fehr, ultima il libretto *Jeremias Gotthelf* (Albert Bitzius), uscito nel 1967 nella *Sammlung Metzler*) è visto, in sottintesa polemica con Muschg, come un realista epico animato da impeti polemico-religiosi che rendono più acuto il suo sguardo sul reale nella sua molteplicità saporosa e insieme lo spingono sulla via di un robusto simbolismo. Keller (cui son dedicate le pagine più impegnative del libro) realizza il suo immanentismo nella coscienza di essere «ein winziges Stück des kosmischen Lebens» ed è in grado di vivere e di espri-

mere in forme di «politischer Realismus» le contraddizioni presenti nella società del suo tempo che sfociano, secondo Fehr, in una vigorosa tensione fra le eterne categorie della necessità e della libertà. Meyer, ormai ai limiti del realismo, tenta di soffocare l'insorgere di un io isolato e malato grazie al culto di un'oggettività epica. La tensione che ne deriva si manifesta nel processo di 'contrazione' che porta lo stile realistico-descrittivo verso esiti ora impressionistici ora, secondo la terminologia di Fehr, pre-espressionistici. Chi abbia presenti le interpretazioni correnti dello stile di Meyer in chiave barocca o manieristica (interpretazioni che per altro rappresentano un decisivo progresso rispetto alla vecchia esaltazione del suo realismo rinascimentale) apprezzerà la cautela di Fehr che, invece di contentarsi di una statica definizione, fine a se stessa, della deformazione come cifra stilistica di Meyer, cerca di cogliere quei risultati come culmine di un processo.

Sul piano morfologico, Fehr concentra il suo interesse sui casi limite (realismo del sogno, della leggenda, della visione, della fiaba, realismo irrealista ecc.). Tale ricerca poteva riuscire interessante: si sarebbero potute accertare, attraverso una serie di sondaggi strutturali e linguistici, le contraddizioni di questo realismo adialetrico e soprattutto si sarebbe potuto cogliere dinamicamente la sua crisi, come passaggio da esiti occasionalmente irrealistici di una poetica realistica all'assunzione di quegli esiti a fine, prima dominante e poi esclusivo, della rappresentazione artistica. Ma questa ricerca avrebbe richiesto un'impostazione storicistica e forse anche una tecnica più complessa (con sezioni trasversali, sondaggi sistematici su vasta scala, ecc.) e le singole analisi di Fehr non hanno davvero il respiro necessario. Per lui il problema si risolve 'normalizzandolo': afferma, osservazione ovvia ma non pertinente, che anche quegli elementi variamente 'paranormali' fanno parte della realtà umana, sottolinea la resa realistica anche delle *Nachtseiten* o al contrario si concentra sul valore simbolico di quelle rappresentazioni. In tal modo si lascia spesso sfuggire l'essenziale, come la banalità del meyeriano *Engelberg* o viceversa la complessità delle *Sieben Legenden* di Keller. Per le *Legenden* Fehr parla di concretezza rappresentativa, di polemica anti-ascetica, di gioco creativo della fantasia. Ma gli sfugge la vera collocazione storico-stilistica dell'opera, frutto estremo, e a volte troppo sapiente, di un atteggiamento di superiorità dovuto a una strenua coerenza umana ed ideologica: le forme di umanità che Keller si propone di parodiare sono per il novelliere, alla luce del suo consolidato immanentismo svizzero, talmente svuotate di ogni mordente che sulla satira prevale il sorridente compiacimento, in una raffinata coesistenza, rara in questa forma in Keller, di una riduzione a puro gioco di apparenze e di una riaffiorante umanità. Ma è nel caso di Meyer che più evidenti appaiono i limiti di questo morfologismo, nonostante la felice impostazione cui già si è accennato. Eppure l'argomento si prestava a nuove acquisizioni perché la critica attuale, fatta eccezione per Fritz Martini, non appare ancora in grado di affrontare in maniera comprensiva il problema del fallito contatto con la realtà in Meyer. La critica marxista non va oltre alcuni spunti, per altro interessanti: da un lato vengono messi in evidenza i residui, certo non molto consistenti, di un'apertura realistica in Meyer (Lukács e, più concretamente, Hans Mayer), dall'altro si riconosce importanza prevalentemente documentaria al sempre più radicale isolamento



meyeriano dai problemi del reale (ancora Lukács, Sylla, Brandt, con risultati convincenti ai fini di una condanna del gusto monumentale, senza che però venga sfiorato il problema critico di ciò che in Meyer va oltre il decorativismo<sup>1</sup>). La critica occidentale ha ormai detto tutto ciò che c'era da dire (e anche qualche cosa di più) sui sottofondi psicologici del 'manierismo' meyeriano e, sul piano interpretativo, considera fuor di luogo il problema stesso di un rapporto con la realtà in un Meyer simbolista o pre-simbolista (e questa negazione del problema è frutto di un'estensione arbitraria della polemica, di per sé giustissima, contro le vecchie esaltazioni del suo senso plastico della realtà).

La soluzione proposta da Fehr pecca di semplicismo. Egli individua una tensione fra volontà realistica di Meyer, intesa come comprensione della « Ichbezogenheit » romantica, e il ripullulare di quella soggettività non più nelle forme immediate del romanticismo ma in quelle compresse e abbreviate del simbolismo. *Das Leiden eines Knaben* sarebbe, nonostante tutto, realistico perché obbiettivamente l'angoscia e la mania di persecuzione dell'uomo Meyer. *Möwenflug* sarebbe un capolavoro di « psychologischer Realismus » perché il 'fatto' descritto nella poesia, pur evidentemente non riconducibile a un'esperienza reale, testimoniarebbe lo sforzo di ancorare la « unheimliche Problematik der Seele » al « Sein » o almeno allo « Schein » del reale. La poesia di Meyer rappresenterebbe lo sbocco nella « realistische Gebärde » di un « geistiges Problem » che sarebbe ancora la romantica tensione fra passato eroico e presente

<sup>1</sup> Assai più radicali delle conclusioni di Helmut Brandt (*Die grossen Geschichtsdichtungen C. F. Meyers. Ihre historische und ästhetische Problematik*, Diss. Jena, 1957) e Karl-Heinz Sylla (*Der monumentale Stil C. F. Meyers als Symptom des Zeitstils*, Diss. Jena 1960) sono gli accenni di Jost Hermand (*Gründerzeit und bürgerlicher Realismus*, in « Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur », LIX [1967], n. 2, pp. 100-117 e 127-130). Hermand risolve addirittura l'opera di Meyer in quel gusto della *Gründerzeit* (sull'argomento cfr. la prima trattazione unitaria italiana in *Letteratura e società nel secondo Reich* di Giuseppe Bevilacqua, Padova 1965) che lo studioso americano differenzia non solo dal successivo simbolismo ma anche dal 'realismo borghese'. Il netto distacco di questa tendenza dalle interpretazioni presimboliche prevalenti nella recente critica tedesco-occidentale e americana costituisce senza dubbio un salutare correttivo contro la tentazione, insita in quelle interpretazioni, di ipotizzare un'astorica capacità di Meyer di raggiungere almeno a tratti una purezza 'archetipica' di *Aussage*. Ciò non toglie naturalmente, che l'accostamento di Meyer alla poesia simbolista, ove questa venga intesa nella sua concreta portata nella storia del gusto, sia più che legittimo. E soprattutto c'è da tener presente che gli spunti di Hermand, portati alle estreme conseguenze, indurrebbero addirittura a negare ogni consistenza all'opera di Meyer. A nostro avviso ciò significherebbe però lasciarsi sfuggire la fecondità estetica (e il valore storico) della crisi che in alcuni momenti scuote la compatta poetica di Meyer rendendola 'trasparente' in un senso ben diverso da quello voluto da Fehr per cui cfr. oltre il testo di questa recensione.

borghese. Una simile interpretazione però capovolge i fatti. In Meyer infatti è piuttosto l'incapacità dell'individuo malato e del patrizio detronizzato, a condizionare il ritorno compensatorio al passato eroico e alla pseudo-oggettività monumentale. Quella che a Fehr appare l'ancora di salvezza del poeta è in realtà la parte caduca della sua poetica e della sua poesia. La sua arte vera sorge dove questa troppo facile soluzione compensatoria entra in crisi. Ciò che di essa rimane a dare la sua impronta indelebile all'opera di Meyer è il passaggio irreversibile dal problema della concreta realtà a quello di una 'verità' che si vuol presentare come archetipica. L'immane, pesante sforzo costruttivo di Meyer diventa poesia solo dove questa verità, che dovrebbe svelare in trasparenza gli « heiligen Gesetze » della storia, della coscienza e della natura, si rivela, anche all'occhio del poeta, come ambigua costruzione illusionistica. La vera contraddizione in Meyer non è fra io e realtà ma fra aspirazione a un'antifilistea sublimazione dei valori storici e individuali e il pericolo continuamente presente di creare un nuovo filisteismo aristocratico (che infatti doveva assicurare il successo di Meyer nella Germania guglielmina). Solo dove questa ambiguità diviene trasparente (nel sorriso sfuggente dei suoi eroi e nella illuminazione contemplativa delle sue liriche) Meyer raggiunge la concretezza della poesia. Ma certo non era facile per una critica puramente stilistica cogliere il nesso unitario che tiene unita una trama così complessa.

LUCIANO ZAGARI

*Salzburger Universitätsreden*, Verlag Anton Pustet, Salzburg/München.  
Heft 2: Herbert Seidler, *Dichtkunst und Literaturwissenschaft*.  
Heft 12: Ingo Reiffenstein, *Rechtsfragen in der deutschen Dichtung des Mittelalters*.  
Heft 18: Walter Weiss, *Dichtung und Grammatik*.

La collana che l'editore Pustet presenta sotto il titolo di *Salzburger Universitätsreden* raccoglie, come dice il nome stesso, le principali relazioni accademiche tenute recentemente nell'Università di Salisburgo. Che una scelta del genere manchi di unità è ovvio; che una prolusione non si presti, in linea di massima, a un approfondito discorso tecnico è fatale. Tuttavia proprio la varietà degli interessi e l'accessibilità dell'esposizione costituiscono, per altro verso, i pregi di questa serie, garantita dalla competenza degli autori rappresentati.

I tre fascicoli che abbiamo dinanzi formano poi un gruppo particolarmente felice perché, pur essendo lontanissimi nell'argomento, appaiono legati metodologicamente da un filo comune, che permette di parlarne in un unico contesto. Valore più che altro introduttivo ha la prolusione di Herbert Seidler (allievo di Winkler e autore della nota *Allgemeine Stilistik*), che brevemente riassume le fasi dell'evoluzione subita nel tempo dal concetto di « Literatur-

wissenschaft» per giungere a quello attuale, che comprende una notevole varietà di metodi d'indagine ma ha fissato almeno un comune punto di partenza: il fatto, cioè, che esclusivo oggetto di questa scienza è quello che Seidler chiama «das Sprachkunstwerk». Come questo vada distinto dalla semplice «Sachdarstellung», che pure opera con lo stesso materiale linguistico, e quali pericoli minaccino lo storico della letteratura nella sua opera di discriminazione (pericolo di limitarsi all'aspetto formale, di escludere nessi storico-spirituali indispensabili alla comprensione dell'opera d'arte ecc.) sono tutte cose che vengono successivamente illustrate dall'A. e che, senza essere nuove, vengono però chiaramente rilevate e discusse. Seidler non ritiene infatti di possedere una ricetta infallibile, esclude anzi che esistano metodi perfetti, ma trae proprio dalla varietà delle possibili soluzioni l'incitamento a cercare di risolvere, tutti insieme e senza pregiudizi di scuola, i numerosi compiti assegnati alla ricerca letteraria.

Una presa di posizione più decisa è quella di Walter Weiss nella sua dissertazione sul tema «Dichtung und Grammatik». Assai vicino alle idee di Seidler e convinto come lui che negli ultimi tempi si sia verificato – grazie a una più approfondita comprensione del concetto di «lingua» – un sostanziale avvicinamento delle opposte tendenze critiche (strutturalismo in senso lato da una parte e interpretazione intuitivo-individuale dall'altra), l'A. si propone infatti di mostrare praticamente come lo studio delle categorie grammaticali presenti in un testo poetico possa, se non spiegare il mistero della creazione soggettiva, rendercelo però più vicino e, per così dire, tangibile. A tale scopo analizza due brani di Kafka (*Eine kaiserliche Botschaft* e *Auf der Galerie*), mettendone in luce alcune costanti grammaticali riguardanti la costruzione della frase, l'uso del congiuntivo, la qualità degli aggettivi e così via. Le conclusioni cui giunge sono convincenti e ben fondate: tutt'al più si potrebbe obiettare che ad esse (sovertimento di reale o irreali, onnipresenza dell'io kafkiano anche dove si parla in seconda o terza persona ecc.) si era già pervenuti per via intuitiva, ma ciò non sminuisce ovviamente il valore di una conferma trovata sulle opposte rive della linguistica.

La prolusione di Ingo Reiffenstein, infine, pur proponendo argomenti e problemi del tutto diversi (l'interpretazione di quel tanto discusso testo che è l'antico alto tedesco *Muspilli*), si ricollega anch'essa alle premesse metodologiche fatte proprie da Seidler e Weiss, in quanto sostiene la necessità di anteporre al giudizio individuale sull'opera d'arte (doppiamente difficile quando si tratti di testi medievali) una completa chiarificazione dei suoi contenuti e della sua struttura. Nel caso in questione, il confronto con i costumi e soprattutto con la prassi giuridica del tempo permette al Prof. Reiffenstein di rilevare alcuni temi che dovevano stare fortemente a cuore all'autore del *Muspilli*, primo fra tutti il proposito di combattere (nello spirito di un autentico cristianesimo, ancora troppo poco assimilato dalla sua gente) l'antica usanza delle ordalie. Ciò spiegherebbe perchè, contrariamente a quanto ci si aspetti, Elia soccombe nella lotta con l'Anticristo e confermerebbe d'altra parte che l'episodio, coerentemente inserito nel componimento a mo' d'esempio, non può assolutamente essere considerato come frammento a sé stante. A questa conclusione, del resto, è giunta per altre vie buona parte della critica più recente

sicché, come nel caso di Weiss, il risultato dell'indagine resta apprezzabile non tanto per la novità quanto per la serietà e l'equilibrio con cui il metodo – qualunque esso sia – viene applicato.

ANNA MARIA DELL'AGLI

Oswald H. Davis, *George Gissing: a Study in Literary Leanings*, London, Johnson, 1966, 109 pp.

George Gissing non è mai stato uno dei soggetti preferiti dagli studiosi di letteratura inglese. A distanza di anni si sono occupati di lui Frank Swinerton nel 1912, May Yates nel 1922, Mabel Collins Donnelly nel 1954 e Jacob Korg nel 1963. Questi, accanto a H. G. Wells, Virginia Woolf e J. Middleton Murry, che hanno contribuito con alcuni saggi isolati, hanno costituito la voce più autorevole della critica su Gissing. Ma negli ultimi tre anni c'è stato un risveglio d'interesse per questo scrittore; oltre alle nuove edizioni di *New Grub Street*, dei *Critical Studies of the Works of C. Dickens* e dello studio di Swinerton, c'è da segnalare la pubblicazione – postuma – del libro di O. H. Davis *George Gissing: a Study in Literary Leanings*.

Questo volumetto di poco più di cento pagine si articola in ben tredici capitoli che prendono in esame tutta la produzione di Gissing, non secondo un ordine cronologico ma per argomenti. Così, nel capitolo intitolato «Belles Lettres and *Veranilda*», accanto a questo romanzo storico incompleto – che il Davis è d'accordo con la maggior parte della critica nel giudicare mediocre, «... a noble book, a sublime if futile attempt to convey to us the mined grandeur that was Rome» (p. 52) – viene trattata quella produzione minore di Gissing che comprende *The Private Papers of Henry Reycroft* – un'opera semiautobiografica spesso preferita dagli amatori di Gissing ai romanzi maggiori, perchè, come spiega il Davis, «*Reycroft* is true Gissing; its value to the devotee is its indigenous flavour plus the originality of some observations» (p. 47) – *By the Ionian Sea*, tutto permeato dell'amore del nostro romanziere per i classici, e il suo studio critico su Dickens sul quale il Davis dà un giudizio inaspettatamente severo: «The complaint that Gissing was anaemic in artistic self-projection might be well substantiated from this book. He was a passionate lover of Dickens, but that passion does not reach us.» (p. 52).

Sotto il suggestivo titolo di «Spring Signs» – peraltro non giustificato perchè i romanzi in questione risalgono agli anni 1892-1893 e non appartengono, perciò, alla prima fase della produzione di Gissing – il Davis prende in esame *Denzil Quarrier* e *The Odd Women*, in cui riscontra motivi che si ritrovano negli altri romanzi – la sottile penetrazione psicologica dei personaggi, l'intreccio ben costruito, il tema ricorrente dell'amore.

Nel capitolo «In and Out of the Gissing Tradition», che è un po' una continuazione del precedente, il Davis passa in rassegna alcuni romanzi minori



in cui individua elementi caratteristici della narrativa gissingiana. Così, l'identificarsi dello scrittore con i suoi protagonisti, già evidente in *Workers in the Dawn* (il primo romanzo), verrà riconfermato in quasi tutti i successivi e, in particolare, in *New Grub Street*; la felice caratterizzazione di certi personaggi femminili in *Isabel Clarendon* anticipa alcuni tipi convenzionali che si ritrovano, ad esempio, in *The Nether World*; una certa goffaggine che si rivela nei bruschi passaggi da un episodio all'altro nel corso della narrazione, un uso non convincente di coincidenze, agnizioni, scomparse, sono tutti punti deboli di *The Unclassed* che tendono a scomparire, ma mai completamente nei romanzi migliori. *The un classed* è, perciò, «in the Gissing tradition», ma ne è «out» per quanto riguarda il finale – lieto – e quindi non tipico della narrativa gissingiana.

Un altro capitolo dal titolo pittoresco è «Passions and Puritans», dove il Davis dimostra attraverso quattro romanzi come due componenti fondamentali del carattere del nostro scrittore fossero l'aspirazione insoddisfatta all'amore romantico, spesso idealizzato, e una visione pessimistica della vita. Accanto a questa vena amara ne è riscontrata una allegra e scanzonata che si manifesta, ad esempio, in certe descrizioni di vita londinese, anche se è pur sempre con atteggiamento satirico che Gissing ce la mostra, denunciandone la volgarità e la grettezza in maniera più o meno scoperta. Per questo motivo il Davis trova particolarmente significativo *The Town Traveller* di cui scrive:

He jeers at the typical London landlady of the demi-world, but here the gibe screws his mouth, and ours, with harmless laughter. He satirises the commonness and common-sense, that are rank and rampant in Mr. Gammon and Polly Sparkes: their banal tastes, their sporting or crime-reeking press, their stout and boiled beef in pewed and steamy cook-shops, their 'flash getups', frosty social contacts, and pungent entertainment of music-hall and pub and fatuous newspaper competition. Gissing flays the basic vileness of under-London and the provincial cities (p. 28).

Al Davis va il merito d'aver riabilitato questo romanzo generalmente ignorato dalla critica, perchè in effetti qui le descrizioni insieme amare ed umoristiche di Londra e dei suoi abitanti anticipano quelle, più riuscite e più note, in *Thyrza* e in *The Nether World*. In quest'ultimo romanzo Gissing ha meglio espresso il suo disprezzo per la società materialista del suo tempo in toni che il Davis definisce 'tragici'. La qualità della tragedia consiste nel fatto che questo aspetto dell'opera di Gissing è un esempio di una drammatica frattura esistente nella natura inglese – l'abisso fra l'estetismo dei suoi grandi artisti e il 'Philistinism' del suo pubblico. L'amaro realismo di *The Nether World* e la denuncia del materialismo imperante nell'Inghilterra vittoriana sono bene illustrati dal Davis in questo passo:

This is the work in which Gissing's rancour of attack on base character, on the grimy sordidness of artizan London reaches its height. His inveteracy of assault is summarized; his style is barbed with fatal venom (p. 89).

Gli altri romanzi che il Davis pone subito dopo *The Nether World* per validità artistica sono *Thyrza*, *Demos*, *Born in Exile* e *New Grub Street*. Di questi, pur indicandone i pregi, riconosce anche i difetti. *Thyrza*, ad esempio, è la patetica idealizzazione della ragazza della classe operaia, una figura scialba per impersonare una grande eroina; *Demos* è un fallimento come romanzo 'sociale' che doveva rappresentare – nell'intenzione di Gissing – la lotta fra l'aristocrazia e il proletariato.

A proposito di *New Grub Street* il Davis menziona gli scritti di Arnold Bennet *The Death of Simon Guge* e *The Truth about an Author* in cui è trattato il tema dei doveri dello scrittore di fronte all'arte. Che Gissing sentisse fortemente questo problema è evidente da molti luoghi del suo epistolario, da cui il Davis cita lo stralcio di una lettera inviata alla sorella Ellen nel luglio 1887:

«Two things I aim at in my work: the love of everything that is beautiful, and the contempt of vulgar conventionality. Only a few people understand, but more will do so in time» (p. 63).

Gissing desiderava il successo e il danaro, ma più ancora un posto rispettabile nella letteratura. «When I write I think of my best readers not of the mob», dichiarava nella stessa lettera; affermazione che denuncia quell'orgoglioso, quasi aristocratico, distacco che Gissing sempre sentì per le masse e che, se da una parte lo portò a non scendere mai a compromessi con il suo pubblico e a rifiutare la carriera giornalistica, dall'altra generò in lui, che veniva dalla piccola borghesia di provincia, un ingiustificato disprezzo per la democrazia come forma di governo.

Il Davis dedica alcune pagine anche alle novelle, i cui personaggi, uomini tristi, soli e frustrati nelle loro aspirazioni nacquero istintivamente dalla vita travagliata e dal temperamento introverso del nostro autore.

Questo studio critico su Gissing rivela una quasi incondizionata ammirazione del critico, che spesso sconfinò nell'ingenuo entusiasmo – «here is the one man who never displeases me in the reading of him, he I never so aware of his mannerisms, his imperfections, even his failures... Only once could such a miracle of bizarre creation occur in the world's history; never again shall we relish just its like, taste the prose with smack of vermouth in it, handle the sad mercurial magic» (pp. 14 e 34). Ma a parte alcune esagerate affermazioni il saggio è da lodare per l'acutezza di alcune osservazioni e il linguaggio ricco, colorito ed efficace. In brani come quelli citati sopra si riconosce nel Davis più che il critico il romanziere e il poeta, che infatti questa è stata la sua principale attività, svolta nella prima metà del secolo.

Nel complesso, però, il libro del Davis non modifica sostanzialmente la critica esistente; manca un punto di vista, un approccio critico che non sia quello tradizionale dell'uomo di gusto che si sofferma sulla caratterizzazione dei personaggi, sull'intreccio e sullo stile di un'opera, senza ricercarne i motivi storici o biografici. Nel caso di Gissing – che s'interessò nei suoi romanzi ai problemi sociali dell'epoca, li affrontò con la foga e l'entusiasmo del radicale e spesso li risolse con la ristretta visione del conservatore – nel caso di Gissing

ci sembra che l'unica valida interpretazione della sua opera sia quella in chiave sociologica, che cerchi di spiegare e giustificare certe sue prese di posizione - a volte addirittura reazionarie - nei confronti dei problemi della classe operaia, dell'emancipazione femminile e della società vittoriana in genere.

MARIA TERESA CHIALANT

## ELENCO DEI CAMBI

CON GLI ANNALI, SEZIONE GERMANICA, 1965

- « Abstracts of English studies », 1-4, Chicago.
- « ACME », 19, 1-3, Milano (1965).
- « Acta Academiae Åboensis », Åbo (1966).
- « Acta Linguistica », 16, 1-4, Budapest (1966).
- « Acta Literaria », 9, 1-4, Budapest (1966).
- « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur », 88, 1-3 (1966).
- « Beiträge zur Namenforschung », 17, 1-3, Bad Godesberg (1966).
- « The Bodleian Library Record », 7, 5 (1966).
- « Bucknell Review », 14, Bucknell University, (1966).
- « De Nieuwe Taalgids », 59, 1-4, (1966).
- « Die nationale Befreiungsbewegung », 1963-64-65, Leipzig.
- « Die neueren Sprachen », 10, 1966.
- « Doitsu Bungaku », 36, (1966).
- « Durban University Journal » 1965-1966, Durban.
- « Essays in German Literatur, 19, London (1965).
- « Études Germaniques », 21, 1-4 (1966).
- « Euphorion », 60, 1-4 (1966).
- « German Life and Letters », 20, 1-4, (1966).
- « Germanica Wratislaviensia », 1-10 (1966).
- « Germanisch - Romanische Monatschrift », 17, 1-4 (1966).
- « Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde », Leiden (1966).
- « Jaarboek van de koninklijke Vlaamse Akademie voor Taal en Letterkunde »  
1-8, Gent (1966).
- « Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen » (1966).
- « Language Learning », 16, 1-2.
- « Leuvense Bijdragen », 55, 1-4, Leuven (1966)..
- « Lingua », 13, 4, Amsterdam (1966).
- « Manuscripta » 10, 1-3 (1966).
- « Muttersprache », 76, 1-12, Lüneburg (1966).
- « Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen », 1-14 (1965).
- « Neophilologus », 50, 1-4, Gröningen.
- « Philological Quarterly », 43, 1-4, Iowa.
- « Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society », II, 1-6.
- « Radovi », 1963-64.



- « Rice University Studies », 50, 1-4.  
 « Scandinavian Studies », 1-3.  
 « Studi Germanici », I, 1-3.  
 « Studies in English Literature » (1964).  
 « Studies in Philology », 63, 1-5.  
 « Symposium », 13.  
 « Weimarer Beiträge », 1-4.  
 « Zeitschrift für Mundartforschung », 32.  
 « Zeitschrift für Phonetik Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung »  
 15-18, Berlin.
- 
- Billeter, F., *Das Dichterische bei Kafka und Kirkegaard*, Winterthur, 1965.  
 Breckoff, W., *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers  
 von J. Sebastian Bach*. Tübingen, 1965.  
 Brunner, H., *Die Hieroglyphen für «räuchern» «bedecken» «Handfläche» und  
 die ihnen entsprechenden Wörter*. Göttingen, 1965.  
 Brunner-Traut, E., *Spitzmans und Ichneumon als Tiere des Sonnengottes*. Göttingen  
 1965.  
 Dees, H., *Annette von Droste Hülshoffs Dichtung in England und Amerika*.  
 Tübingen, 1966.  
 Derré, F., *L'oeuvre d'Arthur Schnitzler*. Paris, 1966.  
 Ebel, E., *Die Terminologie der Runentechnik*. Göttingen, 1963.  
 Eichholz, R., *Ernst Barlachs kleine Prosa 1895-1914*. Köln, 1965.  
 Fröhling, C. P., *Sprache und Stil in den Romanen Manfred Hausmanns*. Bonn,  
 1965.  
 Gentner, M., *Das Verhältniss von Theologie und Aesthätik im Spees «Trutz-  
 nachtigall»*. Tübingen, 1965.  
 Genton, E., *Jacob Michael Reinhold Lenz et la Scène Allemande*. Didier, Paris  
 1965.  
 Happ, E., *Kommentar zum zweiten Buch von Wolframs Willehalm*. München  
 1966.  
 Heerder, M., *Ornamentale Bauformen in hochmittelalterlicher deutschsprachiger  
 Lyrik*. Tübingen, 1965.  
 Heing, Willi, *Die Bildung Grimmeischausens*. Bonn, 1965.  
 Hofmann, E., -Jäger, R., *Allgemeine Entwicklung der Universität*. Kiel, 1965.  
 Howey, G., *Das Ego. Hic, Nunc. System der subjektiven Orientierung*. Tübingen,  
 1966.  
 Huber, L., *Religiöse und politische Beweggründe des Handelns in der Geschichts-  
 schreibung des Herodot*. Tübingen, 1965.  
 Kleen, Tebbe H., *Elemente von Hofmannstahls dramatischem Stil in seinen ersten  
 Dramen*. Bonn, 1965.  
 Lutz, E., *Gottlieb F. Wagner. Schulmeister-Politiker-Mundartdichter*. Stuttgart,  
 1965.

- Maennersdoerfer, M. C., *Schicksal und Wille in den Märchen der Brüder Grimm*.  
 Bonn, 1965.  
 Malinine, M., *Partage testamentaire d'une propriété familiale*. Göttingen, 1965.  
 Mueller, O. (Verlag), *Literatur und Kritik*. München, 1966.  
 Posener, P., *Etat d'avancement de la publication des Archives d'Abu-Sir*. Göttingen,  
 1965.  
 Rapp, S., *Das Werk des Enzyklopädisten Louis de Jaucourt*. Tübingen, 1965.  
 Rosengren, I., *Semantische Strukturen*, Lund, 1965.  
 Salvetsberg, H. E., *Das Absurde als Spiel und Revolte in Albert Camus «Le  
 Mythe de Sisyphé»*, München, 1966.  
 Sexlinger, R., *Die Kathedrale in der neueren französischen Literatur*. Tübingen,  
 1966.  
 Sittner, G., *Politik und Literatur 1870/71*. München, 1966.  
 Soffke, G., *Deutsches Schriftum im Exil*. Bonn, 1965.