

ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XI



NAPOLI 1968

INDICE

Jørgensen Aa., <i>H. C. Andersen-Litteraturen 1966-1967</i>	Pag.	5	33
Paroli T., <i>Le opere grammaticali di Aelfric - II</i>	»	35	133
Hall R. A., <i>Incongruity a. stylistic rhythm in P. G. Wodehouse</i>	»	135	164
Vesci O., <i>Immagini della regina</i>	»	145	170
Cocco M. R., « <i>Malodorous Ibsen</i> »	»	171	183
Splendore P., <i>Gioventù, lavoro e rabbia in tre romanzi inglesi d'oggi</i>	»	195	207
Koch M. L., <i>La lirica di Erik Johan Stagnelius</i>	»	209	505

Recensioni:

<i>Enotria. Tidskrift for Italiens-interesserede, København 1968</i> (M. Gabrieli)	»	509
Schlegel F., <i>Frammenti critici e scritti di estetica, introduzione e traduzione di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze 1967</i> (C. Liver)	»	510
Stix G., <i>Trakl und Wassermann, Edizioni di Storia e Lettera- tura, Roma, 1968 (A. M. dell'Agli)</i>	»	511
Faiss K., « <i>Gnade</i> » <i>bei Cynewulf und seiner Schule, M. Nie- meyer Verlag, Tübingen 1967 (R. Del Pezzo)</i>	»	512
Brandt Corstius J. C., <i>Het poëtisch programma van Tachtig, Amsterdam, Polak-Van Gennep, 1968 (J. H. Meter)</i>	»	514
<i>Elenco dei cambi</i>	»	517

AION

SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XI

IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 59060
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1968

H. C. ANDERSEN-LITTERATUREN

1966 - 1967

Som man vil vide, var det H. C. Andersens attrå at blive « erkendt ». Og det tør siges, at han i rigt mål fik ønsket tilfredsstillet, — selvom det ikke bør glemmes, at det skete tidligere ude i Europa end hjemme i København. Det fint kultiverede borgerskab i guldalderens hovedstad nærede en instinktiv uvilje imod at lade sig imponere. Uindtagelig forblev dog end ikke denne skanse; da digteren nedskrev sit livs eventyr, betragtede han stort set sejren som vunden. Og endelig opfyldte Odense så den gamle spådom om, at byen engang skulle blive illumineret til H. C. Andersens ære, — den spådom, som han selv havde sørget for at holde i live så vedholdende, at man jo tilsidst ikke ret vel kunne undslå sig.

Triumfen fortsatte ud over livets grænse, eventyrene underlagde sig sprogområde efter sprogområde. Den kendsgerning, at H. C. Andersen efterhånden er blevet oversat til mere end 100 sprog, placerer ham i en særdeles fornem kategori på klassikernes internationale¹.

Nu er det jo naturligvis på ingen måde således, at der foregår eller kan foregå nogen kritisk eller litteraturvidenskabelig aktivitet omkring H. C. Andersen overalt, hvor værker af ham figurerer i oversættelse. Dels er det i de fleste tilfælde kun en begrænset del af eventyrene — der igen kun udgør en begrænset del af den samlede produktion —, som er tilgængelig. Dels spiller oversættelseskvaliteten nok i denne sammenhæng en betydelig rolle, — og det forholder sig jo desværre således, at der findes alt for mange usle oversættelser og alt for få virkelig kompetente.

¹ Se hertil f. eks. Erik Dal, *H. C. Andersen på 80 sprog*. Rosenkilde & Bagger, Kbhvn. 1955, — et arbejde, der også indgår i det værk, som under redaktion af Svend Dahl og H. Topsøe-Jensen blev udgivet (på engelsk, tysk, fransk og spansk) til 150-årsdagen for H. C. Andersens fødsel af Samvirkerådet for dansk kulturarbejde i udlandet.

Studiet af H. C. Andersens personlighed og forfatterskab er med andre ord stadig fortrinsvis et nationalt anliggende, eller i hvert fald ikke i samme forstand som studiet af hans store samtidige og afgjorte antipode Søren Kierkegaard et decideret internationalt anliggende. Fremtiden vil næppe bringe væsentlige forskydninger af dette billede. Det hænger også sammen med en af grundforskellene imellem dem. Kierkegaard opdyrkede og forædlede det danske sprog, for at det så smidigt som vel muligt kunne tjene tanken og befordre den; hos ham er sproget stadig instrumentet, omend et vidunderligt rigt instrument, således at det ganske vist er svært at oversætte ham — men ikke uoverkommeligt. Andersen gjorde på eminent vis sproget til en del af — eller, om man vil, en dimension i — sin eventyrverden; hos ham er sproget naturligvis også instrumentet, men tillige det, hvormed værket i dets oprindelige pragt og mangfoldighed står og falder, således at det næsten grænser til det umulige at oversætte ham, — hvad selv de bedste af oversættelserne jo da også stedvis vidner om. Det gør ikke paradokset, at eventyrene trods deres specifikt danske tonefald er blevet alverdens eje, mindre.

Bibliographica

Det er selvsagt ikke let at få et overblik over H. C. Andersen-udgivelsernes samlede mængde, når materialet flyder på alle mulige sprog og tilmed ikke fuldt ud opfanges af de nationale bibliografier, — i den udstrækning sådanne overhovedet eksisterer.

Imidlertid har Det kgl. Bibliotek nu lagt grunden til en serie med fællestitlen *Bidrag til H. C. Andersens Bibliografi*. Dens hovedformål er netop « at bibliografere Andersen-oversættelsernes mangfoldighed »; men iøvrigt står den åben også for andre bibliografiske arbejder vedrørende digteren.

Seriens første bind² er udarbejdet af Sv. Juel Møller og fortegner udgaver på de « nordiske » sprog (dansk undtaget). Det samlede antal numre andrager 332, — som fordeler sig med 189 på svensk, 67 på finsk, 46 på norsk, 23 på islandsk, 3 på grønlandsk og 1 på færøsk. De resterende 3 numre er såkaldte polyglotudgaver: Jean Pio og Vilh. Thomsens *Historien om en Moder i femten Sprog* (1875), P. Em.

² Sv. Juel Møller, *Bidrag til H. C. Andersens Bibliografi I: Bøger på færøsk, grønlandsk, finsk, islandsk, norsk og svensk*, Det kgl. Bibliotek, Kbhvn. 1966 [3: 1967], 86 s.

Hansens *Une mère. Conte d'Andersen en vingt-deux langues* (1894) og Louis Hjelmslev og Axel Sandals *Kejserens nye Klæder paa femogtyve Sprog* (1944).

Fortegnelsen går inden for hvert sprog kronologisk frem og er således indrettet, at man ved hjælp af en kode nemt kan finde ud af, hvilke eventyr der er medtaget i de forskellige udgaver. Iøvrigt er der jo ikke blot tale om eventyr, — selvom det afgjort er dem, der tegner billedet. Der er heller ikke blot tale om oversættelser, — men også (som en art bekræftelse af, at H. C. Andersen er blevet « offentlig ejendom ») om dramatiseringer, bearbejdelser, gendigtninger osv.

Serien tænkes videreført med en separatudgave af H. C. Andersen-sektionen af en bibliografi over dansk skønlitteratur i tysk oversættelse, som venter på at blive publiceret; en fortegnelse over nederlandske Andersen-udgaver; en fortegnelse over udgaver på de romanske sprog; en udvidet afløser af det fyldige Andersen-appendix i Elias Bredsdorffs *Danish Literature in English Translation* (1950); samt evt. et bind med det slaviske materiale og ét med materialet på de resterende europæiske såvel som ikke-europæiske sprog.

Bidrag til H. C. Andersens Bibliografi vil formentlig blive et værdifuldt instrument både for de videnskabelige biblioteker og for de mange, der er henvist til at studere digteren i oversættelse. Fra den egentlige forsknings synsvinkel må serien nok nærmest karakteriseres som en hjælpekilde til studiet af eventyrenes udbredelsehistorie. En og anden vil måske i den også kunne finde en bekræftelse af Andersens egne ord om, at « Danskens Sang » høres « saa vidt om Jorden », — og jo altså ikke mindst på barnekamrene.

Som en håndsrækning hovedsagelig til udlændinge, der er så lykkeligt stillede, at de kan studere H. C. Andersen på originalsproget, har Elias Bredsdorff offentliggjort en « guide » til hans produktion og en kritisk oversigt over den vigtigste sekundærlitteratur³, — et arbejde, der sikkert ikke blot vil vise sig nyttigt for de primære adressater, men også for danske andersenianere.

Det bør også — selvom det falder uden for artiklens tidsramme — nævnes, at Erik Dal for nogle år siden formulerede en vurdering af Andersen-forskningens situation⁴. At hans afhandling på enkelte punkter ikke mere fuldt ud dækker kendsgerningerne, er blot en naturlig følge

³ Elias Bredsdorff, « Hans Christian Andersen: A Bibliographical Guide to His Works » og « A Critical Guide to the Literature on Hans Christian Andersen » (*Scandinavica*, bd. 6, 1967, s. 26-42 og 108-25).

⁴ Erik Dal, « Research on Hans Christian Andersen: Trends, Results, and Desiderata » (*Orbis Litterarum*, bd. 17, 1962, s. 166-83).

af den senere tids aktivitet på området. Dal har iøvrigt også med sine litteraturoversigter i årbogen *Anderseniana* bidraget væsentligt til, at de rette vedkommende er blevet holdt orienteret om nyudgivelser og nye behandlinger⁵.

En kritisk eventyrudgave

En af de vigtigste begivenheder inden for disse års H. C. Andersen-forskning er den kritiske udgivelse af eventyrene, som Det danske Sprog- og Litteraturselskab foretager i samarbejde med Hans Reitzels Forlag⁶. Udgavens første bind kom i 1963, det syvende og sidste vil efter planen komme i 1969.

Hidtil er med usvigelig præcision udsendt de fem bind, som Erik Dal har påtaget sig ansvaret for, og som fremlægger *teksterne*: H. C. Andersens eventyr, dansk digtnings fornemste bidrag til verdenslitteraturen, i den form og den orden, som de præsenterede sig i i de oprindelige små eventyrhefter.

Med disse tekster har det ellers forholdt sig således, at de eksisterende udgaver og udvalg har søgt deres hjemmel i *Samlede Skrifter*, i bedste fald i første udgaves bind 18-20 (1855), 25-28 (1868) og 29 (posthumt, 1876), — for en dels vedkommende dog i anden udgave. Det gælder også om den af Hans Brix og Anker Jensen besørgede kritiske udgave i fem bind, som kom i 1919, og som blev genoptrykt i 1931 og påny — i tre bind — i 1962.

Samlede Skrifter afviger imidlertid på to væsentlige punkter fra de originale eventyrhefter. For det første har de på forskellig vis fjernet sig fra tekstformen i disse, ofte gennem flere mellemlid, og som regel i normativ retning, hvad retskrivning og tegnsætning angår. For det andet har de arrangeret eventyrene på en sådan måde, at man afskæres fra at erkende de små helheder, tilfældige eller tilsigtede, som hefterne kunne udgøre.

Det må bemærkes, at den nye udgaves fremlæg af teksterne efter hefternes kronologi ikke giver en afspejling af tilblivelseshistoriens kronologi, — blandt andet fordi tre snese af eventyrene jo forud for

⁵ Se *Anderseniana*, 2 rk., bd. 4,4, s. 396-409; bd. 5,1, s. 90-100; bd. 5,2, s. 175-84; bd. 5,4, s. 393-401; bd. 6,1, s. 79-92; bd. 6,3, s. 311-20.

⁶ *H. C. Andersens Eventyr*, kritisk udgivet efter de originale Eventyrhefter med Varianter ved Erik Dal og Kommentar ved Erling Nielsen, bd. 1-5, Hans Reitzel, Kbhvn. 1963-67, 238, 326, 198, 265, 260 s. Udgaven fortsættes med to kommentarbind.

indlemmelsen i de små samlinger fremkom på tryk i aviser, tidsskrifter og kalendere.

Ved hvert eventyrs begyndelse hidsættes i udgaven en note med oplysninger om, hvilke tryk variantapparatet tager hensyn til, og hvilket manuskriptmateriale udgiveren har konsulteret. I et antal tilfælde, hvor variantapparatet ville svulme urimeligt op, om det skulle opfange alle signifikante afvigelser mellem f. eks. en kalenderform og hefteformen, trykkes den ældste version i stedet som bitekst. Som en art tillæg til udgavens bind 1 aftrykkes « Dødningen » — det fynske folkeeventyr, som afsluttede *Digte* (1830), og som efter den berømte omarbejdelse blev til « Reisekammeraten » — og den ældre form af « Lykkens Kalosker » (fra *Tre Digtninger*, 1838).

Hvad indholdet angår, falder det straks i øjnene, hvor naturlig opdelingen af det i fem bøger egentlig er. Ganske vist står de to første bind nok på hver sin vis mere prægnante og afrundede end de tre sidste, — som bringer, hvad H. C. Andersen selv præsenterede under den rummelige genrebetegnelse « eventyr og historier ».

Bind 1 indeholder de seks hefter *Eventyr, fortalte for Børn*, fra årene 1835-42. Her fornemmer man en kraftig stigning og en hastig frigørelse fra traditionsstoffet. Allerede de tre første eventyr (« Fyrtoiet », « Lille Claus og store Claus » og « Prindsessen paa Ærten »), som hvilede på et fundament af erindringer fra barndommen, er mærkede af geniet: « paa min egen Maade har jeg fortalt dem, tilladt mig enhver Forandring, jeg fandt passende, ladet Phantasien opfriske de i Billederne afblegede Farver », skrev Andersen i en forbemærkning, « Til den ældre Læser », i tredje hefte, 1837.

Om bind 2 gælder, hvad Erik Dal skriver i sin indledning, at det er « udgavens mest omfattende både i sidetal og åremål, og man har vel også lov at betragte dets indhold som kulminationen af H. C. Andersens skaben ». Bindet omfatter de fem hefter *Nye Eventyr* (1844-48) og de to hefter *Historier* (1852-53), hvortil føjer sig de arbejder, som første gang tryktes i de af Vilh. Pedersen illustrerede samlingsbind fra 1850 og 1855.

Bind 3 rummer første række af *Nye Eventyr og Historier*, ialt fire hefter (1858-60), — mens anden række, ligeledes omfattende fire hefter (1861-66), danner grundstammen i bind 4. Endelig bringes de to hefter fra 1872, som udgjorde tredje række, i bind 5, — sammen med to andre, tyndere hefter, som naturligt føjer sig til rækken: *Dryaden* fra 1868 og *Tre nye Eventyr og Historier* fra 1870, og nogle arbejder, som første gang tryktes i *Samlede Skrifter*, bind 25-28.

Bind 5 meddeler desuden et tillæg af eventyragtige tekster uden for de « traditionelle » udgaver: et par ting, som H. C. Andersen selv

har ladet trykke, — men som han altså ikke er vendt tilbage til; en håndfuld, som har været befordret i trykken af forskere som Julius Clausen og H. Topsøe-Jensen; og endelig et par, som ikke har været trykt før. — Udgaven omfatter således alt, hvad der « må forekomme at være rimeligt afrundet og læseværdigt ».

Erik Dals orientering om udgaven i bind 1, samt hans forbemærkninger til de øvrige tekstbind, har stillet de nødvendige oplysninger om de tekstkritiske forhold til rådighed; en samlet fremstilling af hele denne problematik vil han efter planen give forrest i bind 6, der desuden skal bringe kommentarer til bind 1-2.

Kommentarbindene vil blive udarbejdet af Erling Nielsen. De skal — meddeltes det i den nævnte orientering — redegøre for hvert enkelt eventyrs baggrund, kilder, tilblivelseshistorie og modtagelse, — samt naturligvis give en regulær punktkommentering af teksterne. Erik Dal formulerer det derhen, at de skal « sammenfatte gammel forskning og lukke op for ny ».

Der er al mulig grund til at se hen til udgivelsen af de to Erling Nielsen'ske bind. H. C. Andersen-forskningen er allerede omfattende, omend næppe så omfattende, som verdensberømmelsen måske kunne give anledning til at tro; men kun sjældent er dens ophavsmænd nået ud over interessen for, på hvilken vis og i hvor høj grad digterens liv spejles i værkerne, og frem til en meningsfuld beskæftigelse med disse som kunstneriske udtryk for en tolkning af eksistensens vilkår, — som erkendelsesformuleringer. Imidlertid synes det, som om forståelsen af disse ting er i vækst. Erling Nielsen vil kunne befordre denne udvikling med sin kommentar, om den lykkes for ham. Hans mange hidtidige bidrag til H. C. Andersen-studiet giver næring til det lysegrønne håb om, at han ikke blot vil kunne sammenfatte gammel forskning, og gøre det fortrinligt, — men også lukke op for ny.

Eventyrforskning I: Samlede fremstillinger

H. C. Andersen-forskningen har stræbt ad mange veje for at trænge ind til hemmeligheden i eventyrene. Hans Brix gjorde i sin disputats — med den karakteristiske titel *H. C. Andersen og hans Eventyr* (1907) — et energisk forsøg på at forklare dem ud fra digterens biografi, som en art omskrivninger af levet og oplevet virkelighed. Man kan beundre skarpsindigheden i dette arbejde. Men den forledte Brix til at hævde mangan sammenhæng, som vitterligt ikke er afhjæmet i materialet; og den førte ham først og fremmest *ikke* til en indkredsning af, hvad der særmærker eventyrene kunstnerisk og tilsikrer dem deres universelle holdbarhed.

I 1927 udgav Paul V. Rubow sin bemærkelsesværdige undersøgelse, *H. C. Andersens Eventyr*, som igennem en gennemræst bestemmelse og en stilistisk karakteristik tilvejebragte et solidere fundament for forskningen. Bogen hævder sig stadig som en klassiker på området; i 1942 kom den i en ny, gennemset udgave, og fornylig indlemmedes den i Gyldendals estimerede uglebogsserie⁷.

Rubow hævder som sit grundsynspunkt, at « Diskussionen af Idé og Form i en Digers Værk er Kritikens Finis finalis ». Ud fra det indkredser han i undersøgelsens midterafsnit først de centrale ideer i H. C. Andersens eventyr; dernæst forsøger han at besvare spørgsmålet om, hvilket stof digteren har anvendt til materialisationen af sine ideer; og sluttelig redegør han for, hvilke former — eller gener — stoffet præges i, og hvordan eventyrene forholder sig til og viderefører traditionsbestemte former.

Selve den tilstand, hvori en genre forefindes, er imidlertid, ifølge Rubow, « en Digers halve Skæbne ». Bogens første afsnit er derfor helliget en udredning af de Andersen'ske eventyrs forhistorie, af de små genrens udvikling i den store europæiske kultursammenhæng.

Til Paul V. Rubows metodiske ballast hører også « den filologiske Bekymring for Ordlyden ». Den plejer han hovedsagelig i undersøgelsens tredje og sidste afsnit, et forsøg på igennem en stilistisk analyse, der koncentrerer sig omkring fortæller/tilhører-forholdet, den talesprogsnære diktation og forbruget af figurer, at sammenstille et signalement af eventyrene.

Rubows stil- og genreorienterede fremstilling udgår fra en klassicistisk farvet litteraturbetragtning. H. C. Andersens eventyr måles imod former og formuleringer, som de historisk forholder sig til eller i hvert fald leder tanken hen på, om den søger en sammenhæng bagud. I sin disputats *H. C. Andersens Eventyrverden* (1945) opponerede Bo Grønbech kraftigt imod denne betragtning, idet han hævdede, at genreforskningen umuligt vil kunne lede frem til og gribe « det egentlig originale » i eventyrene. Grønbechs udgangspunkt er ikke imitations-, men snarere inspirationsæstetikken, den romantiske forestilling om kunstneren som normnedbrydende og grænseoverskridende. Hans stræben er rettet imod at forstå eventyrene « i deres Originalitet », dvs. ud fra dem selv, — ikke ud fra ligheder og forskelle, som kan konstateres ved, at de lægges ved siden af et væsensbeslægtet materiale. Hvad hans afhandling skildrer, er strukturen i H. C. Andersens eventyrunivers,

⁷ Paul V. Rubow, *H. C. Andersens Eventyr. Forhistorien — Idé og Form — Sprog og Stil*, 3. udg., Gyldendal, Kbhvn. 1967, 231 s.

— og det gør den ganske bevidst på basis af et intuitivt afgrænset undersøgelsesfelt af *karakteristiske* tekster.

1967 bragte en ny disputats om vor verdensberømte eventyrdigter, — men vel at mærke et arbejde, hvis fremstilling går mere i bredden og tager større arealer under ploven end forgængernes. Det er Niels Kofoeds *Studier i H. C. Andersens fortællekunst*⁸, der igennem en undersøgelse på forskellige niveauer beflitter sig på at klarlægge « den kunstneriske sammenhæng i forfatterskabet ». Denne sammenhæng går på tværs af genreskellene; den lader sig altså vanskeligt erkende, hvis undersøgelsesområdet afgrænses f. eks. til eventyrdigningen.

Kofoed vil med sin afhandling også skabe et sikrere grundlag for forståelsen af « selve det arbejde, der ligger bag den kunstneriske proces, sådan som den fremtræder i det færdige værk ».

Bogen er inddelt i fem afsnit med hver sin emnekreds. Det første analyserer eventyrstilens tilblivelse og redegør for en række stiltfaser og kompositionsfaktorer. Det andet beskæftiger sig med, hvordan det stofflige og motivmæssige bygges ind i et handlingsforløb, og hvilken teknik H. C. Andersen anvender for at få begivenhederne stillet i det rette lys. Det tredje studerer en række vigtige motivers tilblivelse i ungdomsskrifterne, især i *Fodreise* og i *Skyggebilleder*, og følger deres skæbne i de tidlige romaner og tildels også i eventyrene. Det fjerde behandler personskildringen og figuropstillingen med særligt henblik på forholdet mellem virkelighed og fantasi, — et centralt problem for enhver udforskning af eventyrene.

I bogens sidste kapitel skildres de to symboler hyldebusk og piletræ, der komplementært udtrykker forfatterskabets polaritet og yder en effektiv illustration til det i indledningen fremførte synspunkt, at « nerven i H. C. Andersens værk ligger [...] i et indre kraftfelt af spændinger og hinanden modsatrettede tendenser ».

Niels Kofoed er af den sympatiske anskuelse, at H. C. Andersen-forskningens fremtid ligger i « en stadig stærkere fordybelse i de enkelte værker ». Hans afhandling baserer sig da også i vidt omfang på konstateringer af tekstmæssige forhold: den sigter imod en beskrivelse af, hvilke artistiske *midler* digteren har gjort brug af for at opnå en effekt. Og den begynder groft sagt dér, hvor Rubow sluttede: med stilen, — dog ikke for at rubricere fænomenerne, men for at relatere dem til en overordnet « holdning », der vistnok kan defineres som summen af de i værket indeholdte intentioner.

⁸ Niels Kofoed, *Studier i H. C. Andersens fortællekunst*, Munksgaard, Kbhvn. 1967, 344 s. Forsvaret på Aarhus Universitet 18-2-1967. English Summary, s. 327-32.

Metodisk placerer afhandlingen sig ikke som nykritik, men snarere som funktionsanalytisk orienteret stil- og motivforskning. Forfatteren ser det som sin opgave at give en belysning af teksterne ud fra flere, hinanden supplerende synsvinkler, — « på så alsidig en måde, at den æstetiske dom ikke længer beror på et skøn, men på velmotiveret sammenfatning af præmisserne ».

Afhandlingen er blevet kritiseret for mangt og meget⁹, blandt andet for vilkårlig selektion af undersøgelsesmaterialet. Det er også yderst beskedent, hvad den *direkte* yder til forståelsen af enkeltværker, — de centrale eventyrdigtninge ikke undtaget. Adskillige af dem nævnes slet ikke eller blot en passant, formentlig som en mindre heldig følge af forfatterens opfattelse af Andersens eventyr og historier som « en kunstnerisk helhed ».

Udførligt behandles kun « Reisekammeraten » qua omarbejdelse af digterens egen nedskrift af folkeligt traditionsstof, — « De vilde Svaner » qua gendigtning af Matthias Winthers version af et også fra Grimm kendt folkeeventyr, — samt « Iisjomfruen » qua forbindelsesled (ikke historisk, men motivisk og genremæssigt) mellem romanerne og eventyrene.

Endvidere behandles flere af ungdomsværkerne, som naturligt er, i afsnittet om motiverne og deres fremvækst: foruden de allerede nævnte (*Fodreise* og *Skyggebilleder*) også lyrikken og det lyriske drama *Agnete og Havmanden*, — Andersens første og klart mislykkede variation over havfruetemaet, som han påny tog op i « Den lille Havfrue » og « Dyndkongens Datter ». *Fodreise* udnyttes også til illustration af ungdomsproduktionens humoristiske stil.

Af romanerne er *Improvisatoren* helliget et kapitel, hvori den som led i undersøgelsen af Andersens personskildring og figurgruppering anskues hovedsagelig som « kunstner- og kærlighedsroman ». Også *Kun en Spillemand* omtales ret udførligt i flere forbindelser. Derimod er der så godt som intet om den mellemliggende *O. T.* og den adskilligt senere *At være eller ikke være* — og slet intet om *De to Baronesser* og *Lykke-Peer*.

Niels Kofoeds disputats præsenterer ikke et fikst og færdigt billede af H. C. Andersens fortællekunst, men netop, hvad titlen annoncerer: en række « studier » i den. Den udpeger adskillige opgaver for den fremtidige forskning og anviser den forskellige veje. Også og måske ikke

⁹ Se H. Topsøe-Jensens oppositionsindlæg i *Anderseniana*, 2. rk, bd. 6,3, 1968, s. 297-310, — samt Gustav Albecks anmeldelse i *Jyllands-Posten* 19-2-1967 og Henning Fengers i *Aarhus Stiftstidende* 19-2-1967.

mindst af den grund fortjener den at blive læst grundigt — og forstået rigtigt.

I 1962 udsendte C. G. Jung-eleven Eigil Nyborg en bog, *Den indre lue i H. C. Andersens eventyr*, som vakte en del røre i andegården; Kofoed affærdiger den i sin indledning som « et eksempel på sammenblanding af videnskab og ideologi ».

Fornylig har Nyborgs skrift fået følgeskab af et digert værk af nordmanden Arne Duve, *Symbolikken i H. C. Andersens eventyr*¹⁰, — som dog tildels placerer sig på et andet (bredere?) psykoanalytisk grundlag. Bogen præsenterer sig selv som « et centralt bidrag til Andersenforskningen ». Den imponerer dog snarere ved sin ordrigdom og sin overfladiskhed end ved sin videnskabelige standard.

Duve sætter sig som mål « å tolke det enkelte eventyr som en drøm etter vanlig fremgangsmåte ». Hans udgangspunkt er med andre ord en opfattelse af kunsten som i det væsentlige udsprunget af de samme ubevidste processer som drømmen, — altså som tilgængelig for en ud- tolking, der følger det samme mønster som klientbehandlingen. Kunst er « ubevisst billedbruk »; den udtrykker sig i et « sjeledypets sprog », som det gælder om at få oversat til, hvad man måske kunne kalde psykoanalytisk klartekst.

Duve — som igennem godt 30 år har tolket ca. 10.000 drømme og alle Henrik Ibsens skuespil oven i købet — beskæftiger sig i bogens centrale parti successivt med samtlige 156 eventyr; man forstår så ud- mærket, at der ikke har kunnet blive tid til fordybelse! Metodisk be- grunder han sin « afgrænsning » med en henvisning til Ibsens ord om, at hans samlede værker burde gennemlæses og gennemleves i krono- logisk orden. Imidlertid måtte konsekvensen af denne tankegang jo blive, at hele Andersens produktion — og ikke « blot » eventyrene — skulle analyseres og fortolkes.

Inden Duve skrider til værket, meddeles de relevante biografiske data og en skitse af H. C. Andersens personlighedsstruktur. Allerede i indledningen bestemmes hans konfliktstof som et konglomerat af in- fantilitet, potensangst og « en oral konflikt », ligesom det fastslås, at der egentlig ikke fandt nogen personlighedsudvikling sted hos ham, at konflikten altså aldrig fandt nogen løsning. Det indestængte stof fik dog igennem digtningen « sin temporære utluftning ».

At Arne Duves skrift hører til dem, der « erkender for at herske », kommer klartest til udtryk i slutningskapitlet, — hvor det ikke læn-

¹⁰ Arne Duve, *Symbolikken i H. C. Andersens eventyr*, Psychopress, Oslo 1967, 384 s.

gere er H. C. Andersen, der er på briksen, men selve det 20. århundrede, — et infantilitetens og destruktivitetens Sodoma og Gomorra, hvis eneste frelse mulighed er den, som H. C. Andersen og Sigmund Freud — og før dem Jesus af Nasareth — anviste: at vi alle bliver som børn påny.

Hvilket svar har litteraturforskningen til psykoanalytiske fremstil- lingen af den slags, som *Symbolikken i H. C. Andersens eventyr* re- præsentere? Jens Kruuse, hvis anmeldelse af bogen provokerede dens forfatter til en vredladen indvending, har i sit gennemgående formulering ganske præcist, hvad der er grundskavanken: Duve « synes at tro på at det, der er 'ABC i dybdepsykologisk og psykoanalytisk tenkning', har autoritet, hvor det drejer sig om tolkning af litterære kunstværker »¹¹.

Med til de samlede fremstillinger kan også regnes Gerhart Schwarzenbergers afhandling « Eventyr eller historie — ? »¹². Den påviser smukt, at det problem, som dens titel rejser, på forskellig vis optog H. C. Andersen, — og vel at mærke ikke blot rent kunstnerisk; « det var knyttet til hans oplevelser og erfaringer som menneske ». — An- dersens anvendelse af genrebetegnelserne er ganske vist langtfra kon- sekvent. I 1855 gjorde han f. eks. et forsøg på at etablere termen « histo- rie » som en art fællesnævner for, hvad han indtil da havde skrevet i de små fortællende genrer. Men allerede i 1843 havde han jo i « Hylde- moer » knyttet « eventyr » sammen med fantasi og følelse og « historie » sammen med fornuft og virkelighed, — og også senere hen gav han udtryk for, at han opfattede de to områder som væsensforskellige. Dog forflygtigedes problematikken for ham, efterhånden som det — også for ham selv — blev klart, at « han havde skabt en ny genre, som om- sluttede både den reale og den irrealen verden, en digtart sui generis, nemlig simpelt hen: H. C. Andersens eventyr ».

Eventyrforskning II: Studier i enkeltværker

I replikskiftet mellem Jens Kruuse og Arne Duve tørnede to radi- kalt forskellige opfattelser af digtningen voldsomt sammen. Alligevel lød det blot som et ekko af en holmgang, som havde fundet sted tidligere på året!

Udspillet kom fra Søren Baggesen, der i essayet « Individuation el-

¹¹ Se *Jyllands-Posten* 20.10. og 7.12.1967.

¹² Gerhart Schwarzenberger, « Eventyr eller historie — ? » (*Anderseniana*, 2. rk., bd. 6,1, 1966, s. 1-18).

ler frelse?»¹³ tog problemet om « Den lille Havfrue »s slutning op til fornyet drøftelse: betegner den en konsekvent og organisk udvikling af eventyret, eller er den påklistret, fordi H. C. Andersen manglede det fornødne mod til at køre sit løb til ende?

Baggesen argumenterer overbevisende for, at det første er tilfældet. Ganske vist finder han slutningen « utilfredsstillende », — men af andre årsager end f. eks. Hans Brix og F. J. Billeskov Jansen: fordi den ironi, som eventyret igennem ytrer sig i borgerliggørelsen af det naturmytiske apparat, og som Baggesen tolker som symptomatisk udtryk for et opbrud fra traditionelle romantiske holdninger, svigter der.

Polemikken retter sig dog specielt imod Eigil Nyborgs tolkning af « Den lille Havfrue »,¹⁴ — samt i videre forstand imod den psykoanalytiske metode, som han bringer i anvendelse. Baggesens tilgrundliggende synspunkt er, at « i digterværket er det netop den sproglige formulering, som er digterværket selv », og i konsekvens heraf gennemfører han sin tolkning af eventyret på de vilkår, som det selv anviser: som « et eventyr om sjælens frelse i kristen forstand ». Han påpeger, at havfruen er bragt i relation til den bibelske Eva, — at de er inde under den samme betingelse: stillet over for en umulig fordring, henvist til frelsen ved Jesus Kristus.

I eventyrets slutning hænder da det under, som alene kan frelse. I samme øjeblik havfruen fortaber sit evige liv, vinder hun det ved nåden. Baggesen efterviser i detaljer, hvordan symbolstrukturen klart og konsekvent bygger op til en sådan udgang, — hvordan det netop er på symbolplanet, at sammenhængen etableres hen over det, som man gerne opfatter som et brudsted.

Således bliver « Den lille Havfrue » i Søren Baggesens tolkning « fortællingen om det naturlige menneskes frelsesvej ». Det handler om nederlaget, fordi fordringen ikke kan opfyldes, og om sejren, fordi nåden kommer uafhængigt af, om fordringen lader sig opfylde eller ej, — ufatteligt for tanken. Men det hører også med, at fordringen bliver ved at gælde; det er grunden til, at eventyret til allersidst — efter at underet er fuldbyrdet — vender tilbage til den.

Baggesens essay foranledigede en replik fra Nyborg om forholdet mellem psykologi og nykritik¹⁵. Han fastholdt her, at der findes « psy-

¹³ Søren Baggesen, « Individuation eller frelse? Om slutningen på H. C. Andersens eventyr 'Den lille Havfrue' » (*Kritik*, nr. 1, 1967, s. 50-77).

¹⁴ Eigil Nyborg, *Den indre linie i H. C. Andersens eventyr. En psykologisk studie*, Gyldendal, Kbhvn. 1962, s. 68-88.

¹⁵ Eigil Nyborg, « Psykologien og ny-kritikken » (*Kritik*, nr. 2, 1967, s. 116-28).

kologiske strukturformer », som ikke lader sig opfange i den sproglige analyses net, fordi « det ægte symbol blot er den bedst mulige formulering af et for digteren relativt ukendt fænomen ». Som et sådant ægte symbol opfatter han f. eks. havfruen. Hun er det evigt kvindeliges naturaspekt og som sådant fortrængt i den kristne kultursammenhæng. Slutningen er da en « standardløsning »: havfruen frelles, fordi H. C. Andersen var bundet i konfessionelt-religiøse tankebaner og følgelig afskåret fra muligheden af at kunne forsone naturaspekter og frugtbar gøre det i individuationsforløbet.

Baggesens kontrareplik¹⁶ trak linierne klart op og førte uenigheden tilbage til en fundamental divergens i menneskeopfattelsen, med deraf følgende væsentlige konsekvenser for litteratursynet: psykologen bruger digtningen på sine egne betingelser for at uddybe allerede erhvervet indsigt, mens nykritikeren læser den på dens egne betingelser for at gøre erfaringer om den virkelighed, som den er en del af.

Baggesen afviser den adskillelse af formning og formulering, som finder sted i den psykoanalytiske symboldefinition; at de to ting følges ad, må være erkendelsen sine qua non, om man ønsker « at blive taget fuldt alvorligt, når man skriver om litteratur ».

Eigil Nyborgs bog indeholder også et kapitel om « Dynd-Kongens Datter »¹⁷, H. C. Andersens næstlængste eventyr og — med H. Topsøe-Jensens ord — « hans dristigste Forsøg paa i et enkelt Eventyr at vise Prøver paa alle Sider af sin Kunst ». « Dynd-Kongens Datter » står som den sidste i den række af centrale digtninge, som i Nyborgs fremstilling tegner « den indre linie » i produktionen, og som befinder sig at give « et tydeligt indtryk af H. C. Andersens indre, men fuldkommen ubevidste kamp » for at realisere sig selv.

Imod denne forståelse — af eventyret i særdeleshed som af H. C. Andersen i almindelighed — har William Michelsen opponeret i afhandlingen « Dynd-Kongens Datter — en førkristen myte om menneskenaturen »¹⁸, — som dog ikke i samme grad som Baggesens er udsprunget af irritation over Nyborgs psykoanalytiske fremgangsmåde. Det er Michelsens grundsynspunkt, at « vel blev hans [Andersens] liv tragisk, fordi

¹⁶ Søren Baggesen, « Replik til Eigil Nyborg » (*Kritik*, nr. 2, 1967, s. 129-34).

¹⁷ Eigil Nyborg, *Den indre linie* [etc.], s. 170-91.

¹⁸ William Michelsen, « Dynd-Kongens Datter — en førkristen myte om menneskenaturen », i: *Guldalderstudier. Festskrift til Gustav Albeck den 5. juni 1966*, redigeret af Henning Høirup, Aage Jørgensen og Peter Skautrup, Universitetsforlaget, Aarhus 1966, s. 155-79.

hans vanskeligste problem forblev uløst. Men han erkendte det og gennemførte bevidst sin kamp for indre selverkendelse ».

Michelsens målsætning er iøvrigt først og fremmest at placere eventyret idéhistorisk igennem en analyse af dets motivbehandling. Han bestemmer til den ende grundmotivet som « den sygdom i mennesket, som består i en konflikt mellem de nedaddragende og de opaddragende magter ». Videre sammenligner han H. C. Andersens udformning af motivet med Musäus' i eventyret « Der geraubte Schleier », som Topsøe-Jensen har udpeget som digterens vigtigste kilde, og med Henrik Hertz' i skuespillet *Svanehammen*. I dette sidste værk symboliserer titelrekvisitten den hedenske udødelighedstrang, som mennesket må afklæde sig for at kunne frelses ved en selvopofrende kærligheds magt. Hos Andersen derimod symboliserer hammen den kristne udødelighedstro, som i hans tænkning var en umistelig bestanddel af religionen.

William Michelsen anfægter ikke, at eventyrets symboler har dybe rødder i den folkelige naturreligiositet; men han understreger, at det har været digteren magtpåliggende at bringe dette arvegods « i et klart og bevidst udtrykt forhold til kristendommen ». Og i denne henseende er eventyret « en tidstypisk romantisk digtning »: det identificerer den platoniske opfattelse af kærligheden som tvedelt med kristendommen.

Michelsen har med sin grundige undersøgelse leveret ikke blot et tiltrængt korrektiv til Nyborgs behandling af « Dynd-Kongens Datter », men også et vigtigt supplement til et arbejde af H. Topsøe-Jensen, som fremkom, mens Michelsens studie var i støbeskeen.

Topsøe-Jensens essay står som efterskrift til en udgave af eventyret, som Nordlundes Bogtrykkeri i 1966 føjede til sin anelige række af H. C. Andersen-nytårspublikationer med illustrationer af nulevende danske kunstnere¹⁹. Efterskriften har, som adskillige af sine forgængere, fået karakter af en hel lille tekstmonografi. Den udreder tilblivelseshistorien, dels på grundlag af optegnelser og breve og dels med udgangspunkt i bevarede manuskripter og udkast; den præciserer kildeforholdene, iøvrigt med hovedvægten lagt på relationen til Musäus-teksten, — hvor Michelsen, netop fordi han orienterede sig imod det idéhistoriske problem, lagde større vægt på relationen til Hertz' skuespil; og den redegør for samtidens modtagelse, således som den kan udlæses af såvel recensioner som vennebreve etc. Alt i alt et arbejde, der inden for den selvvalgte begrænsning har en definitiv karakter. Derimod

¹⁹ H. C. Andersen, *Dyndkongens Datter*, med efterskrift af H. Topsøe-Jensen, Nordlundes Bogtrykkeri, Kbhvn. 1966, 82 s. (Efterskrift, s. 55-82).

bringer det ikke nogen æstetisk analyse af eventyret og kun ansætter til en idéhistorisk.

Også nytårspublikationen for 1967, en udgave af « Gudfaders Billedbog », er forsynet med en udførlig efterskrift²⁰. Æstetisk set hører dette arbejde, hvori Københavns tranlamper på selve den aften, da de afløses af mere tidssvarende gaslamper, fortæller scener af byens historie, til H. C. Andersens fiaskoer; men det er « et kønt Udtryk » for hans følelser over for den stad, hvortil hans digterskæbne knyttede sig på ondt og godt, og det er derfor fundet egnet til udsendelse i 800-året for dens grundlæggelse.

Efterskriften dokumenterer, hvordan tilblivelseshistorien strakte sig over hele 13 år: fra 1855, da C. J. Thomsen fortalte digteren om et skuespil, hvori Paris' historie fremstilledes, og frem til 1868, da sujettet endelig efter en trinvis udvikling fandt sin form. At selve det historiske stof, som jo måtte udgøre fortællingens rygrad, voldte H. C. Andersen kvaler og foranledigede omskrivninger af de senere afsnit, mens trykkeriet havde de første dele i arbejde, antyder også, at digteren hér var trådt uden for sit gebet.

« Gudfaders Billedbog » er illustreret af Alex Secher. Han har også leveret tegningerne til en udgave af « En Historie fra Klitterne », som Erik Dal har besørget og forsynet med en kort efterskrift²¹. Interessen er i denne publikation « knyttet til det topografiske »; den medtager derfor også skitsen « Skagen », hvori H. C. Andersen i al foreløbighed udmøntede nogle presserende indtryk fra den rejse til Nordjylland, som han foretog i sommeren 1859, samt digtet « Jylland », som blev til undervejs.

« En Historie fra Klitterne » blev i 1963 udsendt af Nordlundes Bogtrykkeri. Topsøe-Jensens med sædvanlig pertentlighed udarbejdede efterskrift til denne edition danner grundlaget for Erik Dals, der præsen-terer det essentielle på en lykkeligt afbalanceret måde.

Historien — H. C. Andersens tredielængste — er anlagt som et defensorat for den udødelighedstro, som var kernepunktet i digterens teodicé, — der delvis lå i forlængelse af den rationalistiske sædelære, som han i skolen havde anammet af Peder Krog Meyers lærebog. Andersen har dog ikke formået at skabe kunstnerisk dækning for sin tankegang — historien fremtræder med postulatets karakter.

²⁰ H. C. Andersen, *Gudfaders Billedbog*, med efterskrift af H. Topsøe-Jensen, Nordlundes Bogtrykkeri, Kbhvn. 1966 [o: 1967], 69 s. (Efterskrift, s. 45-69).

²¹ H. C. Andersen, *Skagen og En Historie fra Klitterne*, med efterskrift af Erik Dal, P. Haase & Søn, Kbhvn. 1967, 85 s. (Efterskrift, s. 77-83).

En tilsvarende indvending er fornylig blevet rettet imod slutningen af «Klokken»; det sker i en analyse, som indgår i Thorkild Borup Jensens lille skrift *Tolkninger*²² — i slutningskapitlet «Tekst og tolkning», der blandt andet skal demonstrere berettigelsen af, at et litterært værk belyses ud fra flere, hinanden supplerende synspunkter.

Også Borup Jensen udlægger sit eventyr kristent. Klokken repræsenterer «Guds kald», og vandringsen er en allegorisk fremstilling af menneskenes søgen efter «tilværelsens idé». Den oplevelse, som skildres i slutningen, er ikke — fastslås det — «en panteistisk ekstase» (således som f. eks. Brandes opfattede den), men «en gudsdyrkelse, der rækker fra jord til himmel». For denne tolkning taler, at der jo allerede midt inde i eventyret er sket en underkendelse af panteismen som tilstrækkeligt livsgrundlag, — samt at naturer jo snarest fungerer som en fjendtlig magt, der skal overvindes på vejen til målet. Naturen kan højst blive gudsdyrkelsens rum; Gud selv er den ikke, — han er *usynligt* til stede over det skabte.

Eventyret er fra begyndelsen og et langt stykke frem opbygget «som en allegori, en differentieret lignelse»; men i slutningen slår fortællerens tone over og bliver fortolkende og forkyndende. Idet tingene og begivenhederne ikke mere får lov at tale deres eget sprog, sprænges den ramme, inden for hvilken alt fungerede perfekt. Slutningen tilsidesættes med andre ord den grundsætning, at «kunstens væsen er fiktiv fremstilling».

Bidrag til studiet af romanerne

Med eventyrene sejrede H. C. Andersen, ja, men i starten var han karakteristisk nok ikke selv klar over, at det var noget afgørende nyt, han havde skabt; han nægtede ganske enkelt at tro på H. C. Ørstedes profetiske ord — at om *Improvisatoren* ville gøre ham berømt, så ville eventyrene gøre ham udødelig.

Som dramatiker havde han villet erobre verden, — efter at barnedrømmen om at indtage den som skuespiller var bristet; og som dramatiker kæmpede han jo iøvrigt livet igennem for at afvinde fru Thalia nogen gunst.

Imidlertid var det som lyriker, at han havde høstet sine første laurbær. *Fodreise*, som udkom i januar 1829, fulgtes i hælne af hele

²² Thorkild Borup Jensen, *Tolkninger. Tekst og teori*, G. E. C. Gad, Kbhvn, 1967, s. 127-42.

tre digtsamlinger. Blodet pulserede i disse år hastigt i hans poetiske åre, alt imens pennen forsøgte at holde trit hen over det tålmodige papir.

Men det var som romanforfatter, og netop med *Improvisatoren*, at han, 30 år gammel, fik sit afgørende gennembrud og lagde grunden under sin europæiske berømmelse. Bogen blev forbavsende hurtigt oversat til tysk og svensk — i 1844 tillige til russisk, i 1845 til engelsk, i 1846 til hollandsk og i 1847 til fransk — og placerede sig iøvrigt i 1892-94 som den første skandinaviske roman, der blev oversat til japansk.

Standardudgaven af H. C. Andersens *Romaner og Rejsebeskrivelser* stammer fra krigsårene 1943-44. Først i den senere tid har en litteraturvidenskabelig udforskning af dem imidlertid taget fart. Opmærksomheden har især rettet sig imod *Improvisatoren* og *Kun en Spillemand*, — altså netop de to romaner, som omtaltes udførligst i Niels Kofoeds disputats.

Da Andersen på sin første store rejse sidst i september 1833 nåede ned i Italien, oplevede han en forvandling så temmelig lig den, som han i «Reisekammeraten» lader prinsessen vederfares. Efter dette sit åndelige bad følte han sig «som et nyt Menneske». Ordene er hans egne, sat på papiret godt 20 år senere, da han skrev på *Mit Livs Eventyr*. Men de korresponderer jo forsåvidt udmærket med, hvad han på vejen hjem havde givet udtryk for i digtet «Farvel til Italien»:

Der blev mit Hjerte Barn, min Tanke Mand,
Der lærte jeg Natur og Kunst at kjende,
Du Farvernes og Formens skønne Land,
Farvel! — Min smukke Drøm er nu tilende!

Digteren nævner her to ingredienser i badet: natur og kunst; den sidste er afgjort den vigtigste. Det er da en nærliggende opgave at forsøge at nå til klarhed over hans forhold til italiensk kunst (maleri, skulptur og arkitektur) på det bredest mulige grundlag.

Denne opgave har Elisabeth Hude taget på sig i afhandlingen «Rom — en verden fuld af skatte»²³, der giver et detaljeret og rigt facetteret indtryk af H. C. Andersens Italiensoplevelser i 1833-34. Hun har til problemernes afklaring mobiliseret et væld af citater, — fra brevudgaverne, fra digterens dagbog og fra de værker, der spejler indtrykkene:

²³ Elisabeth Hude, «Rom — en verden fuld af skatte» (*Anderseniana*, 2. rk., bd. 6,2, 1967, s. 93-150).

først og fremmest *Improvisatoren*, men også f. eks. *Kun en Spillemand*. Og hun har kædet dem sammen, som kun den kan, der er dybt fortrolig både med de italienske lokaliteter og kunstskatte og med H. C. Andersens levned.

Digteren gik til sagen med krum hals; som turist hørte han ingensinde til de rekreativt indstillede. Dagbogen gør det muligt at følge hans vej gennem ca. 25 museer, og et brev hjem oplyser ligefremt: « Af Roms 600 og nogle Kirker har jeg besøgt de halve ». Samtidig bogførte han sine indtryk og reaktioner i dagbogen og holdt venner og især veninder derhjemme løbende underrettet om sine oplevelser. Dagbogsoptegnelserne skulle være til støtte for hukommelsen. Det samme gjaldt de kobber, som han anskaffede, og de skitser, som han kradsede ned — han blev netop her i Rom, hvor kunstnervernerne opmuntrede ham, « en lidenskabelig Skizzemager ».

Rejsens mest betagende kunstoplevelse havde H. C. Andersen imidlertid allerede inden ankomsten til Tiberstaden. I Firenze, i Ufficiernes allerhelligste, havde han set den medicæiske Venus og i samme rum Tizians maleri af gudinden, — og « hvad er skønnest. Ja spørg den Salige der i de første Øieblikke af sin nye Tilværelse seer Gud og Engle over sig og rundt om Verdener med uendelige Undrer, med gribende Herligheder ».

Betagelsen såvel som formuleringerne kommer igen i *Improvisatoren*, dér, hvor Annunziata præsenterer Antonio for sin ideale fordring til kunsten: « Aanden maa være reen i Malerens Billede, som i Digterens Sang ». Det er blot ét eksempel på, hvordan H. C. Andersen lader stof fra dagbogen glide ind i romanen. Imidlertid sker det sjældent uden videre; Elisabeth Hude demonstrerer i sin afhandling, hvordan det undervejs ofte uddybes og afklares, tillægges nye dimensioner og arrangeres af hensyn til det ydre og indre forløb.

« Rom — en verden fuld af skatte » er med sine knap 60 sider en hel lille bog. Forfatterinden har med den leveret en art supplement til Italien-specialisten Jørgen Breitenstein afhandling *Italiensk kunst i den danske romantik* (1966), — et arbejde, hvis erklærede hensigt er « at give en fremstilling af den danske højromantiks forhold til italiensk kunst », og som derfor koncentrerer sig om Oehlenschläger, Ingemann og Hauch og for de yngres vedkommende lader det blive ved et hastigt vue.

Breitenstein har iøvrigt ved en tidligere lejlighed skrevet om et par af de litterære kilder til *Improvisatoren*²⁴. For selvom romanen i så

²⁴ Jørgen Breitenstein, « To kilder til "Improvisatoren" » (*Anderseniana*, 2. rk., bd. 5,2, 1963, s. 101-16).

høj grad er « et udtryk for digterens personlige, originale oplevelse af Italien », har han ikke under udarbejdelsen undladt at skele til, hvad forskellige forgængere havde præsteret. Breitenstein efterviser påvirkninger fra Wilhelm Müllers « fortrolige breve » *Rom, Römer und Römerinnen* (1820), samt fra Madame de Staëls roman *Corinne ou l'Italie* (1807).

At dømme efter H. C. Andersens tilkendegivelser om dette højt berømmede værk hørte han ikke til dets varmeste beundrere. I et brev omtaler han det f. eks. som « en Guide, svøbt ind i almindelig Romansnak og meget fornuftige Afhandlinger ». Nu er det jo imidlertid en karakteristik, som det ikke er ganske ubetimeligt at vende mod digterens egen Italiens-roman, — således som Sven Møller Kristensen da også gør det i sit Andersen-kapitel i *Den dobbelte Eros*: « den er en forvirrende blanding af roman og rejseskildring eller turistpropaganda, en beretning om et kunstnermenneske omviklet med forevisninger af Italiens herligheder ».

Den dobbelte Eros har som sit emne den i romantikken så markerede tendens til en spiritualisering af kærligheden og en — hertil svarende — udspaltning af dens « sanselige » side som noget, der kan true eller rentaf forhindre kærlighedens udfoldelse op imod sit guddommelige udspring. Bogen skildrer, hvordan den dualistiske menneskeopfattelse — der har den almindelige filosofiske idealisme som forudsætning — kommer til udtryk i fremstillingen af kærlighedsforholdet i en række af den danske romantiks forfatterskaber, blandt andet også i H. C. Andersens.

Det pågældende kapitel²⁵ samler sig om *Improvisatoren* og *Kun en Spillemand*, — de to værker, som måske nok rummer det tydeligste ekko af romantismens interesseforskydninger i forholdet til den tidlige, harmoniske romantik, og som i det hele taget egner sig bedst for en betragtning under den nævnte synsvinkel. En tolkning af eventyret « Skyggen » — hvor den lærde filosof opfattes som repræsentant for det opaddragende, « serafiske », i mennesket, mens den afspaltede skygge, der tiltager sig magten og hidkalder katastrofen, repræsenterer den lavere natur, driftslivet — står som en tankevækkende slutvignet.

Hvor Elisabeth Hude hovedsagelig beskæftiger sig med, hvad man med et udtryk, som hun selv har anvendt, kunne kalde « Baedeker-siden » i *Improvisatoren*, drager Møller Kristensen Antonios livshistorie — altså hvad man med ham kunne kalde « romanen i bogen » — frem i rampelyset.

²⁵ Sven Møller Kristensen, *Den dobbelte Eros. Studier i den danske romantik*, Gyldendal, Kbhvn. 1966, s. 144-98.

Møller Kristensen betragter det som givet, at H. C. Andersen foruden at være stedt i en social konflikt — hvis rolle i romanerne er klarlagt af Villy Sørensen i essayet « De djævelske traumer »²⁶ — også var stedt i en erotisk, at han i sine værker « drømmer ønskedrømme om den kærlighed han ikke oplevede ». *Improvisatoren* udsætter efter denne opfattelse nogle temaer, som digteren privat var psykisk « forhindret » i at gennemspille, for fuldt orkester.

Improvisatoren lader sig næppe karakterisere som en udviklingsroman; Antonios modning henstår, finder Møller Kristensen, « som et postulat ». Snarere end at skildre *den* har det været digteren magtpåliggende at klargøre sig sin opfattelse af kunstens og kærlighedens væsen. Imellem disse « emner » er der etableret et forhold: det er på grund af Antonios kunstneriske anlæg, at kvinderne drages imod ham.

Imidlertid er Antonio, specielt i det erotiske kapitel, kendetegnet ved en til passivitet grænsende veghed. Han bevæger sig i bogen « gennem en Allé af Bipersoner », — for nu at citere Brandes' berømte udtalelse om Niels Lyhne, der har det fælles med den Andersen'ske improvisator, at han er en tilbøder snarere end en erobrere. Bipersonerne er mest kvinder: Annunziata, Santa, Lara, Flaminia.

Et særligt problem frembyder forholdet mellem Antonio og Annunziata. Møller Kristensen opfatter denne kærlighed som et ideal, der sættes ved indgangen til voksenlivet: « hel og harmonisk, primært af ånd, men legemlig tillige ». H. C. Andersen forviser ikke simpelthen det « sanselige » til de egne, hvor kunsten holder sig for god til at komme; tværtimod går han jo i *Improvisatoren* flere steder temmelig langt i skildringen af den usminkede sanselighed, som møder Antonio i Santas fyldigt-runde skikkelse. Men bevægelsen går dog klart nok imod det forædlede og forfinede, og i kraft af denne åndiggørelse neutraliseres det « vovede ».

Et skridt videre, hvad angår fremstillingen af det altformenneskelige, tog H. C. Andersen med *Kun en Spillemand*, som Møller Kristensen gør til genstand for en bemærkelsesværdig omvurdering. Romanen har, erklærer han, « lidt under den vanskæbne, først at blive knyttet sammen med den usalige behandling, som Kierkegaard gav den i sit første arbejde, og dernæst at blive betragtet næsten udelukkende i lyset af selvbiografiens lampe. Begge dele har [...] forkvaklet tolkningen, forståelsen og bedømmelsen af romanen. Den er noget helt andet end Kierkegaard og Andersen-forskningen har fået den gjort til ».

²⁶ Villy Sørensen, *Hverken — eller. Kritiske betragtninger*, Gyldendal, Kbhvn. 1961, s. 136-57.

Som bekendt går denne gængse opfattelse ud på, at *Kun en Spillemand* handler om, hvordan et geni ved omgivelsernes uforstand bliver et pjok og i stedet for de fejende triumfer på europæiske scener må friste landsbymusikantens triste lod; videre, at Christians skæbne stort set afspejler H. C. Andersens syn på sig selv i særdeleshed og på forholdet mellem geni og omverden i almindelighed. — For Møller Kristensen derimod er romanen « slut- og højdepunktet » i digterens tidlige romanrække, — og tilmed er den « i højere grad end noget andet dansk værk inficeret med romantismens farligheder ».

Omtolkningen finder sit udgangspunkt i den kendsgerning, at Naomi lige så vel som Christian fortjener rang af hovedperson i bogen; deres så vidt forskellige skæbner kan derfor ses som korrelater til hinanden. En del af forklaringen på, at Christian må blive i andegården, søges i det fysiske: sygdommen og fattigdommen, der afstedkommer et psykisk knæk. Over for ham står, som vildskaben over for tamheden, Naomi, der gør sig til sin egen lykkes smed og egenmægtigt stræber efter at udfolde sin personlighed. I det erotiske lader hun sig drage ind i udstrålingsfeltet omkring berideren Ladislaus, — der er som klippet ud af romantismens modejournal: den perfekte « dæmoniske » type, et ægte barn af Byrons Mazeppa, som der for den gode ordens skyld direkte henvises til i teksten. På denne vis kommer *hun* ud af ligevægt. *Christian* kommer det på anden vis, — men uanset, at der i udgangen holdes en mulighed åben for, at han bag livets grænse kan få del i en lykke, der er over al forstand (mens fritænkersken Naomi i overensstemmelse med tidens gældende moralbegreber må fortabe sin sjæl), må sandheden efter Møller Kristensens mening ligge et sted imellem de to således personificerede muligheder: « i foreningen af den åndelige fortrosthed som Christian ejer og den menneskelige kraft som Naomi udstråler ».

I denne udlægning er *Kun en Spillemand* altså ikke simpelthen en privat flæbeaffære om et geni, der ikke magter virkeligheden, men får tilkendt en sejr i sit nederlag, for at retfærdigheden dog i det mindste kan siges at være sket fyldest, — men derimod en afprøvning af sjælelige muligheder og tendenser, som H. C. Andersen kendte til og i angst og bæven lod komme til orde, og som iøvrigt havde en vis aktualitet i tiden. Således kan romanen fungere som hulspejl for romantismens problematik i videre forstand.

En rejsebogsstudie

Midt under treårskrigen, i uro og ængstelse over fædrelandets skæbne, begav H. C. Andersen sig på en rejse op gennem Sverige, —

så langt mod nord som til Falun. Det litterære udbytte blev bogen *I Sverrig*, som han udgav i 1851, efter at have tumlet energisk og vedholdende med den i to år, — en tid, der havde givet døden rig høst omkring ham og atter og atter fyldt hans sind med mismod.

Om dette værk har Mogens Brøndsted skrevet en afhandling, « Livsrejsen »²⁷, som klart og indtrængende, med stor følsomhed over for tekstens vekslende toner og overtoner, demonstrerer, hvad *I Sverrig* rummer, og hvad der skiller den fra produktionens øvrige rejsebøger. Hvor f. eks. *En Digtets Bazar* folder sig ud i glimrende impressionistiske skildringer og i strålende reportager, ligesom Orientens handlende lægger varerne til skue i et farverigt hulter-til-bulter, dér underordnes i Sveriges-bogen virkelighedsstoffet et gennemgående tema, som er intimt knyttet sammen med digterens livsproblematik i denne periode; dér lykkes det ham, med Brøndsteds ord, « at realisere sin særlige livsform i et værk, hvor både hans fantasiflugt, hans tankebevægelser og stemningsbølger er integreret i en regulær rejse ».

På denne vis glider *I Sverrig* på plads inden for den tradition, som Sterne lagde grunden under med sin følsomme rejse, og som herhjemme Baggesen havde sluttet sig til med sin labyrintiske. Til den ydre rejse svarer en indre, dens stadier bliver stræk på livets store rejse, — den, der hos Sterne (ikke i *A Sentimental Journey*, men i forløberen *Tristram Shandy*) bogstaveligt begynder i ægtesengen.

Spørgsmålet er så, hvor den slutter. Torben Brostrøm har udtydet *Labyrinthens* inderste mening som « dødens overvindelse », og til samme resultat kommer Mogens Brøndsted: *I Sverrig* former sig som en bestandig dialog mellem angsten for tilintetgørelsen og fortrøstningen om udødeligheden, — men vel at mærke således, at fortrøstningen står stærkest ved rejsens udgang. Bogen foregår med andre ord i spændingsfeltet mellem livet og døden; den er et af H. C. Andersens forsøg på at berøve graven dens brod.

Udødelighedsideen er det punkt, hvorom hele værket drejer; den er det, som ved dets midte sammenknytter videnskaben og troen i en art syntese. Med rette kan Brøndsted slutte sin « genfortælling » af *I Sverrig* med at slå fast, at « som en kalifornisk guldåre har vi set den bugte sig gennem kapitlerne, snart kun anet under overfladen, snart dybt begravet under skepsis og depression, snart skinnende klar i dagen. Den er værkets røde eller gyldne tråd, for hvis skyld det måske overhovedet er skrevet og i hvert fald atter og atter omskrevet ».

²⁷ Mogens Brøndsted, « Livsrejsen. Omkring H. C. Andersens "I Sverrig" » (*Danske Studier*, bd. 62, 1967, s. 5-45).

I Sverrig munder ud i programstykket « Poesiens Californien », hvor digteren lader det skønne, poesien, alliere sig med det sande, videnskaben, for at den kan flyve foran sin samtid og « lyse i Tidens Morgenrøde ». En vældig inspiration til denne fremtidsvendte finale havde Andersen modtaget under læsningen af H. C. Ørstedes *Aanden i Naturen*, hvis forestilling om en alt omfattende balance i det skabte bekræftede ham i hans egne funderinger over muligheden af ved udødelighedsideens hjælp at opløse paradokset, at Guds kærlighed er uden ende, samtidig med, at tilværelsen handler ilde med så mange små og værgeløse mennesker.

Mogens Brøndsted udgav i 1953 en bog, *Danske i Norge*, der som undertitel havde « En rejse gennem rejseskildringerne ». En tilsvarende rejse har han nu foretaget gennem H. C. Andersens *I Sverrig*. Han har læst den som en rejseskildring af den subjektivt bekendende slags, der arrangerer oplevelserne og indtrykkene, hvor det kan tjene til at markere en indre linie, — der omtolker virkeligheden og lader tingene antage symbolkarakter efter værkets dybe hensigt. Det er en læsning, der lader bogens sammenhæng komme frem i dagen, idet den afslører, at den tilsyneladende så løse komposition afbalanceres af en tanke- og følelsesmæssig stramhed. *I Sverrig* er hermed rykket op som et fuldvægtigt medlem af den familie, som H. C. Andersens romaner og rejseskildringer udgør.

Biografiske fremstillinger

Den biografisk orienterede H. C. Andersen-forskning gjorde på ingen måde epoke i den her afhandlede toårsperiode. Som dens vægtigste bidrag må nok regnes en ny udgave af Fredrik Bööks klassiske levnedsskildring — samt en portrætskitse, som Niels Kofoed satte ud i disputatsens kølvand. Begge disse arbejder indgår i biografiserier, — men hvor Bööks placerer sig centralt inden for forfatterbiografiernes genre, dér placerer Kofoeds sig snarest på genrens periferi.

Fredrik Bööks bog udkom på svensk i 1938 og i en « autoriseret » dansk oversættelse ved Mette og Jørgen Budtz-Jørgensen året efter. Siden er den blevet oversat til tysk, hollandsk, fransk, spansk og engelsk, således at den i dag nok indtager pladsen som den mest udbredte H. C. Andersen-biografi, — et par længder foran Signe Toksvigs arbejde fra 1933, der er tilgængelig på fem sprog (engelsk, dansk, norsk, svensk og finsk), og Monica Stirlings fra 1965, der foreløbig er tilgængelig på tre sprog (engelsk, tysk og fransk).

Den ny udgave²⁸ adskiller sig fra den gamle i to henseender: retskrivningen er moderniseret, og et register er blevet tilføjet. Man har med andre ord ikke taget hensyn til, at forfatteren i 1955 lod en revideret udgave af bogen se dagens lys. Blandt andet tilføjede han et kapitel, « Det danske hos H. C. Andersen », — som er udeladt i den engelske oversættelse (1962) med den begrundelse, at det ikke kan formodes at have synderlig interesse for andre end lige netop danske læsere!

Böök's fremstilling bygger naturligvis i vidt omfang på den danske Andersen-forskning, — som jo iøvrigt først lige netop havde fået plogen ordentligt i jorden, da han gav sig i kast med opgaven. Velbevandretheden har imidlertid parret sig med en beundringsværdig indlevelsesevne og en mesterlig genfortælling af digterens livs eventyr er blevet resultatet. For det er jo *dette* eventyr, som er stillet i centrum, — ikke de eventyr, som H. C. Andersen skrev. Om dem og deres filosofi finder man først langt fremme i bogen et par kapitler, — og de rummer så godt som intet om de formelle og stilistiske særdrag og de traditions- og genremæssige forhold.

Mærkeligt nok findes der ikke noget dansk arbejde, der kan stilles ved siden af Fredrik Böök's. Den nationale Andersen-forskning har jo ellers beskæftiget sig endog særdeles grundigt med de biografiske forhold og fremlagt et meget stort materiale til supplerings og justering af digterens egen fremstilling blandt andet i *Mit Livs Eventyr*. Cai M. Woel gjorde i sin tid et ambitiøst forsøg på at udmønte dette materiale til en litteraturhistorisk biografi, tobindsværket *H. C. Andersens Liv og Digtning* (1949-50); men beklageligt nok stod lykken ikke den kække bi.

Niels Kofoeds skrift²⁹ fastslår indledningsvis, at « vanskeligheden ved at tegne et portræt af H. C. Andersen ligger i den dobbelthed, der præger hans karakter ». Det problematiske afskrækker dog ikke Kofoed: såsnart han har fået et nødtørftigt rids af digterens liv — i hvert fald frem til det skelsættende år 1835 — fra hånden, iværksætter han et storstilet forsøg på at indkredse dobbeltheden, hovedsagelig med udgangspunkt i ungdomsromanerne. Af disse tages *Kun en Spillemand* med over i afsnittet « Åndens spiral », hvor forfatteren går idéhistorisk til værks og indplacerer Andersen i forhold til samtidens tankemønstre og fremtrædende personligheder, først og fremmest Søren Kierkegaard, — som jo netop debuterede med sin kritik af *Kun en Spillemand*. Og endelig

²⁸ Fredrik Böök, *H. C. Andersen*, 2. [danske] udg., Fremad, Kbhvn. 1967, 210 s. + 12 pl.

²⁹ Niels Kofoed, *H. C. Andersen*, G. E. C. Gad, Kbhvn. 1967, 85 s.

karakteriseres de forskellige stadier i H. C. Andersens udvikling som eventyrdigter: børneeventyrene, i hvilke « et gammelt traditionsstof blev fornyet indefra », danner som bekendt udgangspunktet; men i kulminationsfasen i 1840'erne antager eventyrene « mere og mere karakter af livshistorier i forkortet perspektiv »; og efter 1850 sker der en yderligere reduktion af « det overnaturlige element fra folketraditionen », — samtidig med, at emnekredsen udvides vældigt.

Dette sidste afsnit i bogen — med den rammende overskrift « Frimesteren » — munder ud i en understregning af, at H. C. Andersen til det sidste bevarede evnen til selvudvikling og vækst: « Han ompændte et stedse stigende antal muligheder i sin kunst, berigede sine historier med nye udtryk for en dybere menneskeerfaring ». Når der ikke desto mindre kom så relativt få helt fuldbårne digtninge ud af den imponerende produktivitet, må det tilskrives, at han lå under for « en stigende hang til at ræsonnere og moralisere i stedet for at fortælle ».

Til de biografiske fremstillinger kan også henregnes Annelise Gardes smukt afbalancerede karakteristik af eventyrdigteren i den håndskriftstudie, som hun har udsendt under den ikke ganske retvisende titel *H. C. Andersen og hans kreds*³⁰. Arbejdet rummer adskillige meget interessante iagttagelser og analyser og når i det hele taget dybt ned i det sjælelige og langt ud i dets kringelkroge. Men det kan rigtignok være vanskeligt at afgøre, om dette skyldes forfatterindens grafologiske udrustning, — eller om det er hendes psykologiske finsans, som tilkommer æren.

Sluttelig må nævnes Åge Petersens lille skrift *H. C. Andersens protegé*³¹, der kaster lys over Middelfart-drengen Hans Christian Jørgensens liv og over den aktion, som digteren i 1867 iværksatte for at ændre dets omstændigheder. Historien erindrer i mangt og meget om den, som udspillede sig, da Andersen selv var uden andet aktiv end sit uregerlige talent og sin forbløffende evne til at interessere folk for det.

H. C. Andersen og Søren Kierkegaard

Den kritik, som student Søren Kierkegaard i sin pjece *Af en endnu Levendes Papirer* rettede imod H. C. Andersen, vidnede ikke just om

³⁰ Annelise Garde, *H. C. Andersen og hans kreds. En håndskriftstudie*, bd. 1-2, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, Kbhvn. 1967, 236, [102] s. Bd. 2, i 4^o, med 118 facsimiler.

³¹ Åge Petersen, *H. C. Andersens protegé. En Middelfart-drengs historie fortalt i breve*, Urania, Kbhvn. 1967, 78 s.

nogen dybere forståelse af, hvad der var digterens anliggende. Tilmed henstår det i nogen grad i det uvisse, hvilke motiver der bevægede den vordende eksistensanalytiker til sit surladne og malproportionerede udfald. Den sindrige tankebygning, som Frithiof Brandt rejste i bogen *Den unge Søren Kierkegaard* (1929), var jo alt for løst sammenfugtet til, at den kunne modstå kritikken storme.

Ganske vist anfører Niels Kofoed nu i sit lille skrift, at « når Kierkegaard gik til angreb med det samme, så var det naturligvis [!], fordi han anede en værdig modstander i den ældre digter ». H. C. Andersens livsforståelse var jo stærkt farvet af Ørstedes filosofiske monisme, der i al korthed går ud på, at det skabte taget som en helhed er udtryk for en guddommelig fornuft, og at den tilsyneladende kaotiske tilværelse for en perspektivisk betragtning ordner sig til « harmoniske kredse »; med andre ord, at der i princippet hersker god orden og mening både i den fysiske verden og i den moralske. Andersen identificerede sig som bekendt ikke med denne harmonilære; men han stræbte dog efter « at smelte troens og erfaringens verden sammen til en helhed », efter at bringe en forsoning i stand, — således som det f.eks. ses i *I Sverrig*. Kierkegaard derimod tenderede imod « at stille alt i differens ». For ham at se kunne livsanskuelsen ikke grundes på erfaringen, kun på en samlende idé, — og ud fra dette aksiom er der jo megen rimelighed i at hævde, at Andersen mangler livsanskuelse. « Det er », konkluderer Niels Kofoed, « dette opgør mellem en åben og en lukket livsholdning, der ligger mellem Kierkegaard og hans kritiske objekt ».

« Senere forstod jeg bedre denne Forfatter », bemærker H. C. Andersen i *Mit Livs Eventyr*. Sandheden er dog nok den, at han savnede organ for den Kierkegaard'ske dialektik, — at han ligesom Esther i *At være eller ikke være* trættes af « at kravle over Sprogets Brolægning til Tankens Tempel ».

Jørgen Bukdahl, som i sit H. C. Andersen-essay i samlingen *Forgyldning og Svinelæder*³² kommer ind på hele denne problematik, tager af Esthers reserverthed anledning til at undre sig over, at Andersen tilsyneladende ikke har følt sig beslægtet med Kierkegaard, hvad det artistiske angår, — « fællesskabet i tone og stil, dette sammensatte, hvor det poetiske, patetiske og ironiske indgår en forbindelse ».

Gådefuldt er det også, understreger han, at Kierkegaard for sin part livet igennem holdt fast ved opfattelsen af Andersen som naivt selvcenteret, — at han aldrig fik blikket åbnet for, hvordan digteren i den korte form tog sit geni i besiddelse og ved humorens og ironiens hjælp

³² Jørgen Bukdahl, « Artisten. Omkring H. C. Andersen », i hans: *Forgyldning og Svinelæder. Essays om nordiske Digtere*, Gyldendal, Kbhvn. 1966, s. 136-64.

lagde hudløshedens stadium bag sig. Dette ikke mindst i betragtning af, at H. C. Andersen jo ret beset var Kierkegaards eneste virkelige forbunds-fælle i den kamp, som han førte imod sin samtid: begge viste de « ud over den døende romantik »; begge havde de deres modstandere « blandt tidens systemfolk »; og begge dyrkede de « de eksistentielle dissonansers psykologi ».

Hvor Jørgen Bukdahl således opholder sig ved, hvad digteren og tænkeren kunne have været fælles om, for på dette grundlag at undre sig over, at de alligevel gik så totalt forbi hinanden, dét stiler Werner Betz, som også — i et festskriftbidrag³³ — har søgt at rede trådene i det komplicerede spind ud, imod en indkredsning af de ting, som skilte dem og forårsagede kollisionen.

Betz opfatter — hvad der jo nok er en grov forenkling — sagens to aktører som repræsentative for hver sin side af dansk væsen. Kierkegaard skildres som « der Einsame und Einzelne », der hævdede sin forlovelse for ubetinget at kunne hellige sig sin forfattervirksomhed, Andersen som « der Gesellige », der så inderligt gerne ville have realiseret det almene, f. eks. sammen med Riborg Voigt.

Afhandlingen tager iøvrigt sit udgangspunkt i H. C. Andersens selvskildring i « Den grimme Ælling », — hvis morale jo er indeholdt i forsikringen om, at det ikke gør noget at være født i andegården, når man blot har ligget i et svaneæg. Herover for stiller Betz en af Kierkegaards sene optegnelser, om vildgåsen, som ved at give efter for sin instinktive dragning mod tamgæssene meget vel kan sætte sin frihed over styr, — mens de tamme gæs for deres part aldrig kan løsgøre sig fra deres middelmådighedsliv. Kierkegaard applicerer dette på geniet og knytter på denne måde en forbindelse til sit opgør med den Andersen'ske geni-konception i 1838.

Werner Betz mener, ligesom Frithiof Brandt og Jørgen Bukdahl, at dette opgør tildels må forstås som en hævnakt fra Kierkegaards side, fordi Andersen havde karikeret ham som poppedrengen i afsnittet om kopistens forvandling i « Lykkens Kalosker ». Teorien er uden holdepunkter i kildematerialet og må opfattes som en litteraturhistorisk myte. Derimod står det fast, at H. C. Andersen gav svar på tiltale, idet han i *En Comedie i det Grønne* udnyttede en række af den endnu levendes formuleringer i parodisk øjemed, samt at Kierkegaard i ophidselse herover nedskrev et indlæg med titlen « Et Øieblik, Hr. Andersen! », — som dog først kom til offentlighedens kundskab gennem udgaven af hans efterladte papirer.

³³ Werner Betz, « Andersen und Kierkegaard », i: *Festschrift Walter Baetke, dargebracht zu seinem 80. Geburtstag am 28 März 1964*. Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1966, s. 50-58.

Betz' afhandling baserer sig på en fejløpfattelse af H. C. Andersen og lider iøvrigt under tendensen til at stille tingene i differens. Det kommer tydeligst frem i slutningen, der afbilder eventyrdigteren som en naivt-fredsommelig og munter ja-siger til livet og de verdslige glæder, — som en typisk hverdagsdansker. « In Kierkegaard aber begegnet uns jene dunklere grüblerische, überbewusste, jeden äusseren Schein durchschauende Seite des dänischen Wesens, wie sie uns in dem berühmtesten Dänen, der nie gelebt hat, entgentritt, in Hamlet ».

Ved en grim skæbnens tilskikkelse er det en korrumpert udgave af den effektfulde slutningspassus i Erling Nielsens H. C. Andersen-bog, der her er løbet Werner Betz i pennen. I den korrekte version går — og det er netop pointen — begge de verdensberømte danskere op i den mytiske fællesnævner; det hedder, at « så hører de altså alligevel sammen, filosofen og eventyrdigteren, slægtninge som de begge er af den berømteste dansker, der ingensinde har levet: Sagnets prins Hamlet, ironiens stamfader ».

Slutning

Dette udblik over to års forskning kan ikke afsluttes uden en præsentation af det store udvalg af H. Topsøe-Jensens H. C. Andersen-studier, som Odense Bys Museer udgav som festskrift i anledning af forfatterens 70-årsdag den 15. december 1966³⁴, — en fortjent hyldest til en utrættelig forsker frembåret i taknemmelighed over « den hyldefuld værker », hvormed han (som forfatter og udgiver) har « beriget eller rettere sagt etableret studiet af vor berømteste digter ».

Afhandlingerne er bragt sammen mange steder fra. Fem af dem har været offentliggjort i festskrifterne til Vilhelm Andersen, Valdemar Vedel, Niels Møller, Lis Jacobsen og Paul V. Rubow; fem andre — plus to, som ikke omhandler H. C. Andersen — er fremkommet i forskellige periodica; to har stået som efterskrifter til tekstudgaver; og én — bogens indledende generelle karakteristik af eventyrdigteren — er blevet til som bidrag til den litteraturhistoriske håndbog, som Hakon Stangerup udgav under krigen.

Emnemæssigt spænder festskriftet vidt, metodisk begrænser det sig i alt væsentligt til de biografiske og genetiske aspekter. I centrum står et par undersøgelser, som kaster lys over *Mit Livs Eventyr*, og som i Topsøe-Jensens produktion knytter sig til de to store afhandlinger

³⁴ H. Topsøe-Jensen, *H. C. Andersen og andre Studier*, redigeret af Erik Dal, Albert Fabritius og Niels Oxenvad, Odense Bys Museer, Odense 1966, XXX+436 s.

om H. C. Andersen som selvbiograf, *Mit eget Eventyr uden Digtning* og *Omkring Levnedsbogen*, — samt studier over rejseskildringen *En Digters Bazar*, eventyrkomedien *Ole Lukøie* og eventyrsamlingen fra 1872, der blandt andet bragte « Tante Tandpine ». Endvidere rummer bogen et oppositionsindlæg ved Chr. Svanholms disputats om Andersens ungdomstro, en gennemgang af dedikationseksemplarerne i den Laage-Petersen'ske samling³⁵, samt et par undersøgelser, der med udgangspunkt i digterens optegnelsesbøger belyser hans arbejdsmåde.

Hertil føjer sig et ikke tidligere offentliggjort arbejde, « H. C. Andersen og Oehlenschläger. Et Venskabs Historie », der i detaljer efterviser, hvordan den tidligt knyttede personlige kontakt mellem de to digtere trods menings- og temperamentsforskelle holdt til det sidste.

I en forbemærkning til festskriftet fortæller Topsøe-Jensen træk af sit samliv med Andersen. Blandt andet lader han forstå, at han altid har opfattet sig selv som murerarbejdsmanden, der bar stenene til og iøvrigt overlod det til bygmestrene at få huset rejst. Den bibliografi, som bogen også indeholder, demonstrerer med al ønskelig tydelighed, at han i hvert fald ikke har spildt tiden.

Spørgsmålet melder sig: hvor står H. C. Andersen-forskningen i dag? Den nævnte forbemærkning indeholder H. Topsøe-Jensens svar, — og med det skal der sættes punktum: « For mig at se er vi endnu kun naaet til Begyndelsen. Mængder af Opgaver, store og betydningsfulde, venter paa deres Løsning. [. . .] Der er ingen Grund til at tro, at H. C. Andersen-Forskerne skal blive arbejdsløse i de næste Aartier ».

Aage Jørgensen

³⁵ Dette arbejde (fra 1953) har iøvrigt dannet mønster for Arne og Mads Portman, *Omkring en Samling H. C. Andersen Dedikationer*, Victor Nielsen Tryk, Kbhvn. 1967, 100 s.

LE OPERE GRAMMATICALI DI AELFRIC

II

9. [IL VERBO].

I *Incipit de uerbo* (119, 5-123, 10).II *De tempore* (123, 11-124, 11).III *De modis* (124, 12-127, 2).IV *De personis* (127, 3-129, 6).V *De numero* (129, 7-12).

VI 1. [La flessione verbale].

2. [La flessione attiva] (130, 7-136, 12; 147, 7- 152, 11; 162, 7-164, 14; 186, 15-189, 16).

1. *Indicatiuus modus.*2. *Inperatiuus modus.*3. *Optatiuus modus.*4. *Coniunctiuus modus.*5. *Infinitiuus modus.*6. *Inpersonalis modus.*7. *Participalia.*8. *Participia.*

3. [La flessione passiva] (139, 16-144, 12; 158, 12-161, 14; 182, 3-185, 11; 194, 1-197, 9).

1. *Indicatiuus modus.*2. *Inperatiuus modus.*3. *Optatiuus modus.*4. *Coniunctiuus modus.*5. *Infinitiuus modus et participia.*

4. [De praeterito perfecto primae coniugationis] (136, 13-139, 15).
5. [De uerbo passiuo primae coniugationis] (144, 13-147, 6).
6. [De praeterito perfecto secundae coniugationis] (152, 12-158, 11).
7. [De uerbo passiuo secundae coniugationis] (161, 15-162, 6).
8. [De praeterito perfecto tertiae coniugationis] (164, 15-182, 2).
9. [De uerbo passiuo tertiae coniugationis] (185, 12-186, 14).
10. [De praeterito perfecto quartae coniugationis] (189, 17-193, 20).
11. [De uerbo passiuo quartae coniugationis] (197, 10-198, 19).

VII De uerbis anomalis uel inequalibus (199, 1-202, 13).

VIII De uerbis defectiuus (203, 1-210, 17).

IX De specie (211, 1-12).

X De incoatiuis (211, 13-213, 4).

XI De uerbis frequentatiuis (213, 5-217, 8).

XII De figura (217, 9-222, 11).

10. INCIPIT ADVERBIVM (222, 12-242, 8).

11. [IL PARTICIPIO].

I De participio (242, 9-244, 8).

II De casibus (244, 9-12).

III De temporibus (244, 13-252, 19).

IV De numero (253, 1-5).

V De figura (253, 6-257, 14).

12. [LA CONGIUNZIONE].

I De coniunctione (257, 15-266, 8).

II De figura (266, 9-19).

III De ordine (267, 1-12).

13. INCIPIT PRAEPOSITIO (267, 13-277, 13).

14. INCIPIT INTERIECTIO (277, 14-280, 14).

15. DE NOMINIBVS NVMERORVM (280, 16-289, 14).

16. TRIGINTA DIVISIONES GRAMMATICAE ARTIS (289, 7-296, 16).

* * *

9. [IL VERBO].

I - Incipit de uerbo (119, 5-123, 10).

La definizione del verbo, che si trova all'inizio dei capitoli ad esso dedicati (119, 6-11), è tratta da Don. 381,14-15: « uerbum est pars orationis cum tempore et persona sine casu aut agere aliquid aut pati

aut neutrum significans »¹. Dopo aver tradotto in inglese questa definizione, Aelfric afferma « uerbum habet septem accidentia » (119, 11) seguendo sempre Donato (v. *Ars Maior* 381, 15; *Ars Minor* 359, 5-6). L'elenco in 119, 12-17 contiene però otto *accidentia* (e non sette) e cioè *significatio, tempus, modus, species, figura, coniugatio, persona, numerus*. Il numero degli *accidentia*, l'ordine espositivo e il tipo della terminologia ci riconducono a Pr. 369, 16-17, che in questo caso diverge da Donato²; per la prima volta dobbiamo notare che Aelfric non ha fuso perfettamente le due diverse fonti cui attinge.

Nelle pagine successive (120, 1-123, 10) Aelfric si occupa del primo degli *accidentia* del verbo, cioè la *significatio*, traendo definizioni ed esempi dall'ampia trattazione di Prisciano (Pr. 373, 9-404, 20) cui unisce a volte osservazioni di Donato (*Ars Maior* 383, 1-23; *Ars Minor* 359, 33-369, 6)³. L'estrema concisione di Aelfric unita alla molteplicità delle fonti rende questo capitoletto poco chiaro; la materia, assai complessa, è esposta spesso in maniera disordinata e poco perspicua.

Dopo aver affermato che « ælc fulfremed word geendad on o odde on or » (120, 2)⁴, Aelfric si sofferma a lungo sul valore semantico dell'attivo e del passivo (120, 3-18). Nel paragrafo vengono utilizzate alcune frasi di Prisciano⁵, ma l'esposizione è assai ampliata a beneficio del lettore inglese, e l'esemplificazione (*amo-amor, doceo-doceor* etc.) sembra dovuta ad Aelfric.

Dalle considerazioni di tipo semantico, il monaco passa poi ad una analisi strettamente morfologica e osserva che dal verbo attivo in *o* si forma il passivo con l'aggiunta di *r* (120, 18-119, 3); in questo punto il testo inglese è traduzione da Don. 383, 2-3. Sono poi citati i *neutra uerba* (121, 3-9) che terminano in *o* ma per significato non possono divenire passivi (cf. Pr. 375, 9 sgg.; 377, 19 sgg.); gli esempi (*uiuo, spiro, ambulo, sedeo*) derivano anch'essi da Prisciano ad eccezione di *sto*. I

¹ Cf. Bognesi, op. cit., pp. 22-24.

² Cf. Don. *Ars Maior* 381, 16 e *Ars Minor* 359, 6; per l'intera questione v. Bognesi, op. cit., p. 24 sgg.

³ Sulla *significatio* cf. Bognesi, op. cit., pp. 27-30.

⁴ Cf. Pr. 373, 11-12: « omnia uerba perfectam habentia declinationem... uel in 'o' desinunt uel in 'or' ».

⁵ Pr. 373, 15: « actiua [species] semper actum significat » cf. Aelfric 120, 3-4 e 7-8; Pr. 374, 2: « [passiua species] semper passionem significat » cf. 120, 9 sgg., dove *passionem* è reso con 'pínunge'.

verbi neutri possono presentarsi al passivo alla terza persona singolare (121, 9-17, cf. Pr. 375, 20-376, 8); gli esempi derivano dal *loc. cit.* di Prisciano (*aratur terra* cf. Pr. 375, 22; *bibitur uinum* cf. Pr. 375, 25 da *Juv. sat.* IV, 10, 25 sg.). Il nesso *manducatur panis* di Aelfric 121, 16 è rappresentato nel codice *L* (del sec. IX e di ambiente germanico), ed è *lectio facilior* rispetto a *mendicatur panis* (Pr. 376, 6 da *Juv. sat.* IV, 10, 277), che la rimanente tradizione ms. di Prisciano attesta compatta. Di particolare interesse è l'ultimo esempio riportato da Aelfric, e cioè *laboratur uestis* (cf. Pr. II, 269, 16 da *Aen.* I, 639), ripreso quindi dal l. XVIII di Prisciano e precisamente dal capitolo intitolato « *quae genera uel significationes uerborum quibus casibus construuntur* » (Pr. II, 267, 6 sgg.). E' questa una chiara prova che Aelfric non ha utilizzato solo i primi sedici libri del trattato prisciano (convenzionalmente indicati nel Medioevo con il titolo di *Priscianus maior*), ma anche gli ultimi due libri (XVII e XVIII), che venivano detti *Priscianus minor*, sebbene essi fossero dedicati particolarmente a problemi sintattici⁶.

I verbi che terminano in 'or' hanno 'drêo getâcnunga', afferma Aelfric (121, 18-19 da Pr. 374, 1 sgg.), il quale dopo aver trattato del verbo passivo inizia l'esame del *commune uerbum* (121, 19-122, 7). Questo tipo verbale *tam actionem quam passionem significat* (Pr. 374, 2 sgg. e cf. 378, 19 sgg.), come è chiaro dagli esempi *osculor te - osculor a te* (Pr. 278, 20-21) e *complector te - complector a te* (Pr. 379, 8), e la forma non è più latina se si toglie la 'r' finale⁷, come afferma Donato a proposito dei deponenti (cf. *Don. Ars Minor* 360, 2-3). Il terzo e ultimo tipo verbale è rappresentato dal *deponens uerbum*; il significato del termine *deponens* (122, 7-9) è spiegato secondo Pr. 374, 6⁸, mentre la descrizione della forma deponente e i relativi esempi (122, 9-14) derivano da *Don. Ars Minor* 360, 2-3. A *Don.* 383, 4 ci riconduce l'osservazione (122, 14-16) che i verbi passivi divengono attivi

⁶ L'intero problema dei rapporti tra Aelfric e Prisciano sarà ripreso quando avremo ultimato l'analisi dell'intera Grammatica, e servirà a chiarire il senso dell'espressione « *has excerptiones de Prisciano minore uel maiore* », con cui si apre l'introduzione latina all'opera elfriciana.

⁷ Vicino a *complector* però è attestato anche *complecto*, cf. Pr. 393, 8.

⁸ *Ibid.*: « *deponens [species] uocatur... quae deponit alteram significationem et unam per se tenet* ».

se si toglie la 'r' finale; l'esempio *armo-armor* sembra invece dovuto ad Aelfric.

Il monaco si sofferma in seguito su alcuni casi particolari. Tratta dapprima delle coppie *timeo-timeor* e *metuo-metuor* (122, 14-123, 6, cf. Pr. 373, 16 sgg. e 391, 3-19), le quali: *actiua uoce passiuam significationem habentia et ex contrario passiuam uoce actiuam*; e in seguito parla di *uapulo* e *ueneo* (123, 6-10 cf. Pr. 377, 14-15), che pur essendo neutri hanno significato passivo.

II - *De tempore* (123, 11-124, 11).

Il breve capitolo dedicato al tempo del verbo (123, 11-124, 11) dipende interamente da Prisciano, cui Aelfric attinge l'essenziale.

Il tempo *accidit uerbo* per distinguere il significato dell'azione (123, 12-13 cf. Pr. 404, 24). I tempi principali sono tre, presente preterito e futuro (123, 13-124, 1 da Pr. 405, 8); ma il preterito subisce a sua volta una tripartizione in preterito imperfetto, preterito perfetto, preterito piuccheperfetto (124, 1-9 da Pr. 405, 8-10). Vicino ad ogni termine latino Aelfric pone la sua traduzione in anglosassone e un esempio, alla prima persona sing., tratto dalla flessione di *stare* (e cioè *sto, steti, stabo* etc.). Si incontra qui perciò per la prima volta la terminologia grammaticale anglosassone riguardante il verbo, alla quale però sarà spesso preferito l'uso del termine latino, come si vedrà ampiamente quando tratterò del problema terminologico nel suo insieme.

Il capitolo sul tempo termina con la seguente constatazione: « per questo il preterito è diviso in tre parti, poiché nulla si ricorda così naturalmente come ciò che è avvenuto [lett. è stato fatto, cf. lat. *actus*] » (124, 9-11), che Aelfric trae da Prisciano, pur semplificando notevolmente il testo latino (cf. Pr. 405, 10-12).

III - *De modis* (24, 12-127, 2).

I modi del verbo (124, 14-15) sono cinque come afferma Prisciano (Pr. 421, 18), dal quale Aelfric traduce il periodo dedicato all'in-

dicativo (124, 14-125, 1 cf. Pr. 421, 20-22), cui aggiunge *lego* come esempio, che compare anche in Don. 381, 18-19.

Dopo aver definito l'imperativo (125, 1-5) secondo Pr. 423, 26 ed averne citato alcuni esempi, il monaco inglese nota che a questo modo manca il preterito e la prima persona « poiché si dà ordini ad un altro e non a se stessi » (125, 5-8). Tali osservazioni sono rintracciabili in vari luoghi di Prisciano (cf. Pr. 406, 15 sgg.; 424, 3; 449, 7 sgg.; II 228, 21 sgg.; II 236, 24-25) e appaiono assai semplificate nella traduzione inglese.

Il terzo modo è l'ottativo (125, 9-19), il quale possiede il perfetto (cf. Pr. 407, 12), ma ha bisogno di un avverbio per completarne il senso (Pr. 424, 8-10). Aelfric dà quattro esempi di frasi con *utinam*, delle quali due⁹ derivano da Pr. 408, 3-4.

Il *subiunctiuus* o *coniunctiuus* (*modus*) (125, 19-126, 6) ha bisogno di un altro verbo affinché il significato sia pieno (Pr. 424, 12-13); uno dei tre esempi di Aelfric è chiaramente preso da Pr. II 241, 15¹⁰.

L'infinito (126, 6-17) non esprime chiaramente né il tempo cf. Pr. 408, 21 sgg., né la persona né il numero (cf. Pr. 425, 9-12), i quali vengono invece indicati nel verbo che lo accompagna. Aelfric completa questa affermazione discutendo minutamente le forme che dà come esempi (*amare* e *amare uolo*; *legere uis* etc.¹¹).

Il capitolo si chiude con un breve accenno alla forma impersonale (126, 17-127, 2), che ricorda Pr. 413, 23-24.

IV - *De personis* (127, 3-129, 6).

Nella Grammatica di Prisciano i capitoli dedicati ai singoli *accidentia* dei verbi si susseguono secondo l'ordine con cui gli *accidentia* sono stati elencati nel paragrafo introduttivo; all'esame dei modi segue quindi quello sulla specie (Pr. 427, 11 sgg.), e si tratta in seguito delle figure (Pr. 434, 21 sgg.), delle coniugazioni e infine delle persone e dei numeri. Aelfric invece, pur appoggiandosi quasi esclusivamente a Prisciano in questa parte della trattazione, muta l'ordine espositivo e, subito dopo aver parlato dei modi, passa a trattare della persona (127, 3 sgg.) e del numero (129, 7-12). Il paragrafo introduttivo sulle coniugazioni (129, 16 sgg.) offre al monaco il modo di introdurre l'elenco di tutti

⁹ « *Utinam legerem nunc* » e « *utinam legerem heri* » (125, 14 e 15).

¹⁰ Si tratta di « *cum doceam, discas* », presente nel XVIII libro dell'opera di Prisciano.

¹¹ Il nesso *uolo legere* compare come esempio in Pr. II 225, 1 (libro XVIII).

i tipi di flessione verbale latina, attiva e passiva; solo dopo aver completato questa lunga esposizione, Aelfric si occuperà della specie (211 sgg.) e della figura (217 sgg.).

Aelfric traduce da Pr. 448, 11-19 i dati riguardanti le caratteristiche delle tre persone del verbo, l'uso dei pronomi e dei sostantivi con ciascuna delle tre persone e le particolarità che si riscontrano con il vocativo (127, 4-128, 6). Da Prisciano sono stati tratti anche molti degli esempi, mentre alcuni (*rex equitat, episcopus docet*) sono stati aggiunti da Aelfric.

Si accenna poi al nesso tipo *lego ego Priscianus* ed alla scomparsa del pronome in presenza di verbi *substantiae uel uocandi* (*Priscianus sum* e *uocor*; 128, 6-4 da Pr. 448, 20-24).

Alcuni verbi (128, 14-129, 6) sono usati solo alla terza persona sing., come *tinnit* (cf. *tinniat* in Pr. 450, 4) e la maggioranza dei verbi usati in riferimento alle varie situazioni atmosferiche (*pluit tonat* etc., cf. Pr. 450, 9 sgg.). Accanto a questi ultimi, Aelfric elenca una serie di forme verbali che indicano il verso di vari animali¹² (es. *canis latrat, equus hinnit* etc.) e chiude l'elenco osservando che: « questi verbi e altri consimili possono essere usati, se si vuole, contro natura in tutte e tre le persone; sarebbe tuttavia molto sciocco che l'uomo abbaiasse o belasse ».

V - *De numero* (129, 7-12).

Nel brevissimo paragrafo il numero del verbo è diviso in singolare e plurale, si dà come esempio *lego* e *legimus*; per la fonte cf. Pr. 451, 1-2.

VI - 1. [La flessione verbale].

Aelfric accetta la divisione prisciana della flessione verbale: « *coniugationes uerborum quattuor sunt secundum Priscianum* » (129, 14 sgg. cf. Pr. 442, 22 sgg.) e la premette al paradigma della prima coniugazione, per la quale adotta il seguente ordine espositivo: paradigma della flessione attiva, considerazioni sul preterito perfetto, paradigma della flessione passiva ed osservazioni su altri passivi o deponenti della medesima coniugazione. Lo schema è conservato fedelmente anche per le altre coniugazioni. E' da notare che le osservazioni sul preterito

¹² L'origine onomatopeica era stata sottolineata da Is. *Etym.* I, 27, 14 a proposito dei sostantivi corrispondenti, cf. *ibid. hinnitus equorum* etc.

e sui vari passivi o deponenti derivano essenzialmente dalle *Institutiones* di Prisciano; per la flessione si segue invece fedelmente lo schema secondo cui sono esposte in Donato le forme di *lego* (cf. *Ars Minor* 360, 15-361, 11 (attivo) e 361, 11-362, 12 (passivo)). *Lego* è anche in Aelfric il verbo modello della terza; si danno inoltre le forme complete delle altre coniugazioni servendosi di *amo* per la prima, *doceo* per la seconda e *audio* per la quarta; questi stessi verbi sono usati come esempi da Prisciano in *Inst. nom.* 450, 12 sgg., da cui però Aelfric si distacca per parecchi aspetti.

Il monaco trae quindi lo schema, l'ordine espositivo e la terminologia dall'*Ars Minor*, applicandoli però a tutte le coniugazioni, come nel trattatello di Prisciano. Oltre alle difficoltà connesse alla *contaminatio*, Aelfric dovette affrontare quelle ben più gravi relative alla 'traduzione' anglosassone di ogni singola forma verbale¹³. In parte forse a questa necessità e senz'altro al desiderio di chiarezza di Aelfric è dovuta la quasi perfetta simmetria che si riscontra tra i quattro paradigmi dei verbi. E questo mi ha indotto a riunire in un quadro sinottico le forme attive e quelle passive delle quattro coniugazioni, per esaminarle parallelamente, rinunciando a seguire l'ordine espositivo del monaco. In capitoli separati verranno invece prese in esame le pagine sui preteriti e sulle varie forme dei passivi e deponenti delle singole coniugazioni.

L'esame comparativo dei paradigmi eviterà noiose ripetizioni, sarà di aiuto nello spiegare le soluzioni di Aelfric specialmente per quel che concerne la versione in anglosassone e rivelerà una tale identità espositiva nei quattro paradigmi verbali da far supporre che, almeno per alcuni tempi del verbo, Aelfric abbia lavorato su schemi personali assai simili a quelli che abbiamo qui ricostruito.

VI - 2. [La flessione attiva] (130, 7-136, 12; 147, 7-152, 11; 162, 7-164, 14; 186, 15-189, 16).

Aelfric fa precedere i quattro paradigmi attivi da una nota più o meno ampia sulla quantità della vocale caratteristica di ogni singola coniugazione (cf. 130, 6-7; 147, 8-10; 162, 8-15; 186, 16-17); osservazioni simili si ritrovano in Prisciano (cf. 443, 1 sgg.; *Inst. nom.* 450, 14 sgg.) e, per la terza, in Donato (cf. *Ars Minor* 360, 17).

¹³ Cf. T. Pàroli, *Rapporto preliminare cit.*

L'esame comparativo degli schemi di flessione mostra che la traduzione integrale in anglosassone è presente nelle prime due coniugazioni, mentre per la terza e la quarta sono tradotte solo le prime tre persone del presente indicativo¹⁴.

¹⁴ I rapporti tra il paradigma attivo elfriciano di *lego* e il testo dell'*Ars Minor* sono stati esaminati da Bolognesi, op. cit., pp. 31-45; per l'attivo della prima coniugazione cf. *ibid.* p. 62 e p. 90, per la seconda pp. 64-65, per la quarta p. 64.

VI - 2. 1. *Indicativus modus.*

Praesens	amo ic lufige amas dū lufast amat hē lufap amamus wē lufiad amatis gē lufiad amant hī lufiad	doceo ic lāere doceas pū lāirst doceat hē lāird doceamus wē tēcād doceatis gē tēcād docent hī tēcād	lego ic rāde legis dū rādast legit hē rēt legimus legitis legerunt	audio ic gehyre audis pū gehyrst audit hē gehyrd audimus auditis audiunt
Praet. Inpert.	amabam ic lufode amabas dū lufodest amabat hē lufode amabamus wē lufodon amabatis gē lufodon amabant hī lufodon	docebam ic tēhte docebas dū tēhtest docebat hē tēhte docebamus wē tēhton docebatis gē tēhton docebant hī tēhton	legebam legebas legebat legebamus legebatis legebant	audiebam audiebas audiebat audiebamus audiebatis audiebant
Praet. Perf.	amaui ic lufode fulfremedlīce amausti pū lufodest amauit hē lufode amauimus wē lufodon amauistis gē lufodon amauerunt hī lufodon VEL amauere	docui ic tēhte docuisti pū tēhtest docuit hē tēhte docuimus wē tēhton docuistis gē tēhton docuerunt hī tēhton VEL docuere	legi legisti legit legimus legitis legerunt VEL legere	audiui audiuisti VEL audisti audiuit audiuimus audiuistis VEL audistis audierunt VEL audiere
Praet. Plusquam-	amaueram ic lufode gefym amaueras dū lufodest amauerat hē lufode amaueramus wē lufodon amaueratis gē lufodon amauerant hī lufodon	docueram ic tēhte gefym docueras pū tēhtest docuerat hē tēhte docueramus wē tēhton docueratis gē tēhton docuerant hī tēhton	legeram legeras legerat legeramus legeratis legerant	audieram audieras audierat audieramus audieratis audierant
Futurum	amabo ic lufige gyt tō dæg odde amabis pū lufast amabit hē lufad amabimus wē lufiad amabitis gē lufiad amabunt hī lufiad	docebo ic tēce gyt tō dæg odde sume dæg docebis dū tēhst docebit hē tēhd docebitis wē tēcād docebitis gē tēcād docebut hī tēcād	legam leges leget legemus legetis legent	audiam audies audiet audiemus audietis audient

VI - 2. 1. *Indicativus modus.*

Il presente ags. è ovvia traduzione del presente indicativo latino, mentre i tre tempi latini del passato pongono immediatamente il nostro monaco di fronte al problema dell'interpretazione, poiché l'unico preterito ags. non può da solo ricoprire l'intero campo semantico. Aelfric usa in tutti i tre casi il preterito germanico, che viene però precisato e rafforzato dall'avverbio 'fulfremedlice *perfecte*' per il perfetto e da 'gefyrn *olim, pridem*' per il piuccheperfetto. Il monaco si limita ad aggiungere gli avverbi alle prime persone dei due tempi, quasi a sottolineare che qui (come poi per il futuro) non ha voluto fornire una semplice traduzione per la quale il preterito ags. sarebbe stato sufficiente, quanto piuttosto dare all'allievo una più minuziosa interpretazione del valore semantico della forma latina.

Il futuro latino è reso con l'indicativo presente ags. secondo la prassi usuale nelle lingue germaniche (cf. gotico e tedesco antico); il pres. ags. è ampliato solo per quanto concerne la prima persona, cf. 'amabo ic lufige gyt tō dæg odde tō merjen'; nella seconda declinazione si aggiunge 'odde sume dæg' in luogo di 'to merjen *cras*'.

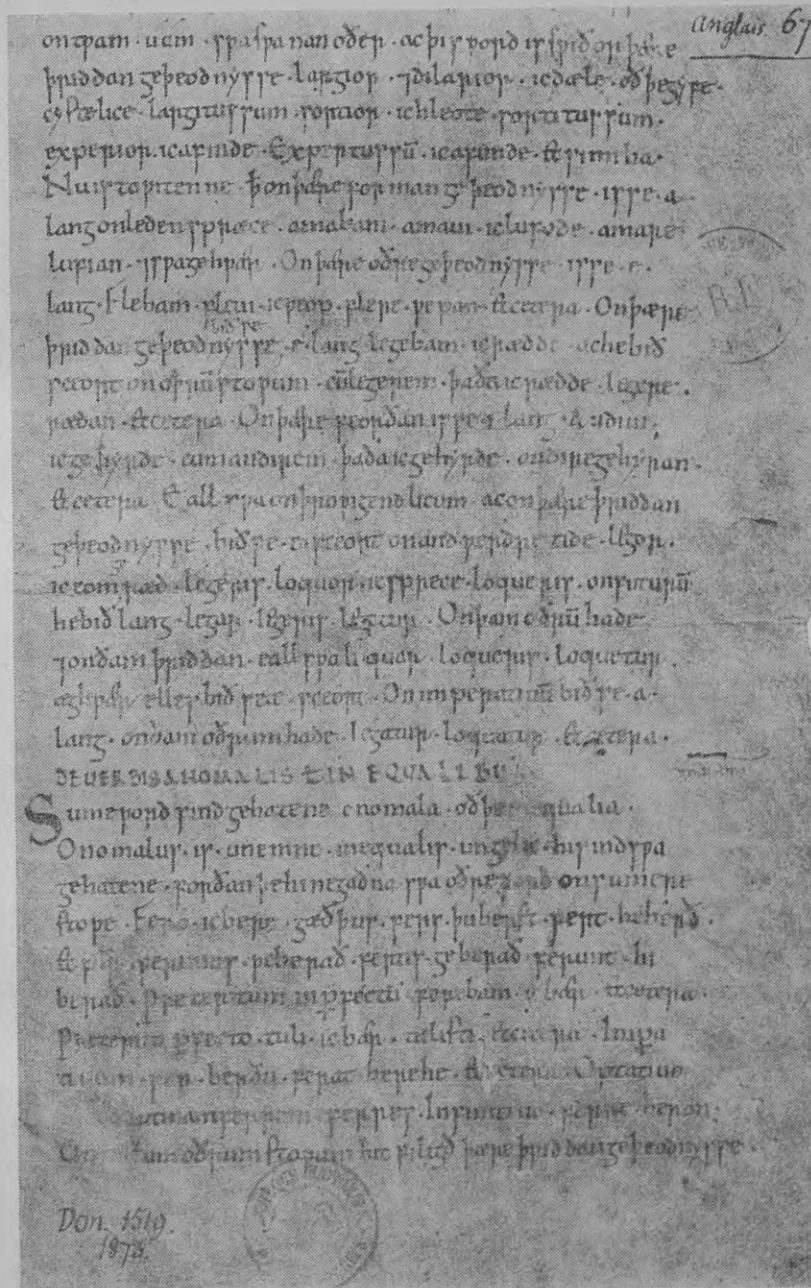
VI - 2. 2. Imperatiuus modus.

Praesens	ama lufa dū	doce tæc dū	lege	audi
	amet lufige hê	doceat tæce hê	legat	audiat
	amemus lufjon wê	doceamus tæcon wê	legamus	audiamus
	amate lufige gê	docete tæce gê	legite	audite
	ament lufjon hî	doceant tæcon hî	legant	audiant
Futurum	amato tu lufa dū gyt	doceto tu tæc dū	legito tu	audito tu
	amato ille lufige hê	doceto ille tæce hê	legito ille	audito ille
	amemus lufige wê	doceamus tæce wê	legamus	audiamus
	amatote lufige gê	docetote tæce gê	legitote	auditote
	amanto lufjon hî	docento tæcon hî	legunto VEL leguntote	audiunto

Per tradurre la seconda pers. sing. dell'imperativo pres. Aelfric usa la corrispondente forma dell'imp. ags.; per le altre persone si serve dell'attivo presente ags. il quale alla seconda pers. plur. si present. ridotto a causa della posposizione del pronome¹⁵, necessaria a rendere il senso dell'imperativo.

Il futuro è tradotto con le forme ags. già usate per il presente, ma rideterminate da 'gyt', sempre usato in connessione col futuro. E' da notare che in questo tempo si presenta ridotta anche la prima pers. plur. ags. (cf. Brunner, *loc. cit.*).

¹⁵ Cf. K. Brunner, *Altenglische Grammatik*, Tübingen 1965, § 360, 2.



TAV. 1 - Aelfric, *Grammatica*, ms. Bibl. Naz. di Parigi, n. 67, fol. 1r (cf. pp. 197, 16-199, 13 ed. Zupitza).

VI - 2. 3. Optatiuus modus.

Praes. et praet. imperf.	<i>utinam amarem</i> êalâ gif ic lufode <i>nû</i> odde ær <i>utinam amares</i> êalâ gif dû lufodest <i>utinam amaret</i> êalâ gif hê lufode <i>utinam amaremus</i> êalâ gif wê lufodon <i>utinam amaretis</i> êalâ gif gê lufodon <i>utinam amarent</i> êalâ gif hî lufodon	<i>utinam docerem</i> êalâ gif ic tæhte <i>nû</i> odde hwène ær <i>utinam doceres</i> êalâ gif dû tæhtest <i>utinam doceret</i> êalâ gif hê tæhte <i>utinam doceremus</i> êalâ gif wê tæhton <i>utinam doceretis</i> êalâ gif gê tæhton <i>utinam docerent</i> êalâ gif hî tæhton	<i>utinam legerem</i> <i>utinam legeres</i> <i>utinam legeret</i> <i>utinam legeremus</i> <i>utinam legeretis</i> <i>utinam legerent</i>	<i>utinam audirem</i> <i>utinam audires</i> <i>utinam audiret</i> <i>utinam audiremus</i> <i>utinam audiretis</i> <i>utinam audirent</i>	
Praet. perf. et plusquamperf.	<i>utinam amauiissem</i> êalâ gif ic lufode fulfremedlice odde gefyrn <i>utinam amauiisses</i> êalâ gif dû lufodest <i>utinam amauiisset</i> êalâ gif hê lufode <i>utinam amauiissemus</i> êalâ gif wê lufodon <i>utinam amauiissetis</i> êalâ gif gê lufodon <i>utinam amauiissent</i> êalâ gif hî lufodon	<i>utinam docuissem</i> êalâ gif ic fulfremedlice odde gefyrn <i>utinam docuisses</i> êalâ gif dû tæhtest <i>utinam docuisset</i> êalâ gif hê tæhte <i>utinam docuissemus</i> êalâ gif wê tæhton <i>utinam docuissetis</i> êalâ gif gê tæhton <i>utinam docuissent</i> êalâ gif hî tæhton	<i>utinam legissem</i> <i>legisises</i> <i>legisisset</i> <i>utinam legissemus</i> <i>legisissetis</i> <i>legisissent</i>	<i>utinam audissem</i> <i>utinam audisises</i> <i>utinam audisisset</i> <i>utinam audissemus</i> <i>utinam audisissetis</i> <i>utinam audisissent</i>	
Futurum	<i>utinam amem</i> (forgife god,) þæt ic lufige gyt <i>utinam ames</i> þæt dû lufige <i>amet</i> þæt hê lufige <i>utinam amemus</i> (forgyfe god,) þæt wê lufion <i>ametis</i> þæt gê lufion <i>ament</i> þæt hî lufion	<i>utinam doceam</i> êalâ gif ic tæce gyt <i>utineam doceas</i> êalâ gif dû tæcest <i>utineam doceat</i> êalâ gif hê tæced <i>utinam doceamus</i> (forgife god,) tæcad gyt <i>utineam doceatis</i> êalâ gif gê tæcad <i>utineam doceant</i> êalâ gif hî tæcad	<i>utinam legam</i> <i>legas</i> <i>legat</i> <i>utinam legamus</i> <i>legatis</i> <i>legant</i>	<i>utinam audiam</i> <i>utinam audias</i> <i>utinam audiat</i> <i>utinam audiamus</i> <i>utinam audiatis</i> <i>utinam audiant</i>	

VI - 2. 3. Optatiuus modus.

I tre tempi dell'ottativo sono introdotti dal caratteristico *utinam*, che viene ripetuto dinanzi ad ogni persona, ad eccezione di tre casi (il pret. perf.-piuccheperf. e il futuro della terza, e il futuro della prima) nei quali *utinam* compare solo accanto alla prima persona singolare e plurale (e precede anche la seconda sing. nel futuro della prima) secondo l'uso donatiano (cf. *Ars Minor* 360, 27-33).

In anglosassone *utinam* è tradotto 'êalâ gif', tranne nell'ottativo fut. della prima per il quale Aelfric conia una frase 'forgife god, þæt'; comunque la traduzione di *utinam* precede ogni forma verbale ags. poiché solo in tal modo Aelfric poteva cercare di esprimere il valore semantico della forma latina.

Il pres.-pret. imperf. e il pret. perf.-piuccheperf. sono tradotti ambedue in ags. con 'êalâ gif' e il preterito indicativo, ma differenziati da avverbi di tempo posti dopo la forma verbale (cf. 'nû odde ær', 'fulfremedlice odde gefyrn'), i quali compaiono solo alla prima persona sing. e si intendono sottintesi per la rimanente flessione di ogni singolo tempo.

Per il futuro dell'ottativo, *utinam amem* è reso con 'forgife god, þæt' e l'ottativo presente dell'inglese antico, mentre *utinam doceam* ha come equivalente 'êalâ gif' e il presente dell'indicativo ags.; ambedue i futuri sono rideterminati con 'gyt' che sarà usato anche per il futuro del congiuntivo.

La fatica del traduttore traspare chiaramente dalle forme ags. assai pesanti (cf. ad es. '*utinam amauiissem* êalâ gif ic lufode fulfremedlice odde gefyrn'), che non sembrano rispecchiare l'uso comune di un parlante dell'epoca, ma sono piuttosto da considerare come tentativi di interpretazione letterale ad uso di allievi di lingua inglese intenti allo apprendimento del latino. Lo scopo didattico dell'opera elfriciana è ancora una volta di aiuto nella valutazione dei mezzi usati dal monaco e dei risultati da lui ottenuti.

VI - 2. 4. Coniunctivus modus.

Praesens	<p><i>cum amem</i> þonne ic nú lufge <i>cum ames</i> þonne ðú lufast <i>cum amet</i> þonne hé lufað <i>cum amemus</i> þonne vé nú luf- fjad <i>cum ametis</i> þonne gé lufjad <i>cum ament</i> þonne hí lufjad</p>	<p><i>cum doceam</i> þonne ic tæce nú <i>cum doceas</i> þonne ðú tæcst <i>cum doceat</i> þonne hé tæcd <i>cum doceamus</i> þonne vé tæcad <i>cum doceatis</i> þonne gé tæcad <i>cum doceant</i> þonne hí tæcad</p>	<p><i>cum legam</i> <i>cum legas</i> <i>cum legat</i> <i>cum legamus</i> <i>cum legatis</i> <i>cum legant</i></p>	<p><i>cum audiam</i> <i>cum audias</i> <i>cum audiat</i> <i>cum audiamus</i> <i>cum audiatis</i> <i>cum audiant</i></p>	
Praet. imperf.	<p><i>cum amarem</i> þá ðá ic lufode hwæt hwega <i>cum amares</i> ðá ðá ðú lufodest <i>cum amaret</i> þá ðá hé lufode <i>cum amaremus</i> þá ðá vé luf- fodon <i>cum amaretis</i> þá þá gé lufodon <i>cum amarent</i> þá ðá hí lufodon</p>	<p><i>cum docerem</i> þá ðá ic tæhte lytle ær <i>cum doceres</i> þá ðá ðú tæhtest <i>cum doceret</i> ðá ðá hé tæhte <i>cum doceremus</i> þá ðá vé tæhton <i>cum doceretis</i> þá ðá gé tæhton <i>cum docerent</i> þá ðá hí tæhton</p>	<p><i>cum legerem</i> <i>cum legeres</i> <i>cum legeret</i> <i>cum legeremus</i> <i>cum legeretis</i> <i>cum legerent</i></p>	<p><i>cum audirem</i> <i>cum audieris</i> <i>cum audierit</i> <i>cum audierimus</i> <i>cum audieritis</i> <i>cum audierint</i></p>	<p><i>cum audirem</i> <i>cum audieris</i> <i>cum audierit</i> <i>cum audierimus</i> <i>cum audieritis</i> <i>cum audierint</i></p>
Praet. perf.	<p><i>cum amauerim</i> þá ðá ic lufode fulfremedlice <i>amaueris</i> þá ðá ðú lufodest <i>amauerit</i> þá ðá hé lufode <i>cum amauerimus</i> þá ðá vé luf- fodon <i>amaueritis</i> þá ðá gé lufodon <i>amauerint</i> ðá ðá hí lufodon</p>	<p><i>cum docuerim</i> þá ðá ic tæhte fulfremedlice <i>cum docueris</i> ðá ðá ðú tæhtest <i>cum docuerit</i> þá ðá hé tæhte <i>cum docuerimus</i> þá ðá vé tæhton <i>cum docueritis</i> þá ðá gé tæhton <i>cum docuerint</i> þá ðá hí tæhton</p>	<p><i>cum legerim</i> <i>cum legeris</i> <i>cum legerit</i> <i>cum legerimus</i> <i>cum legeritis</i> <i>cum legerint</i></p>	<p><i>cum audierim</i> <i>cum audieris</i> <i>cum audierit</i> <i>cum audierimus</i> <i>cum audieritis</i> <i>cum audierint</i></p>	<p><i>cum audierim</i> <i>cum audieris</i> <i>cum audierit</i> <i>cum audierimus</i> <i>cum audieritis</i> <i>cum audierint</i></p>
Praet. plusquam-perf.	<p><i>cum amauissem</i> þá ðá ic lufode gefyrn</p>	<p><i>cum docuissem</i> þá ðá ic tæhte gefyrn</p>	<p><i>cum legissem</i></p>	<p><i>cum audissem</i></p>	<p><i>cum audissem</i></p>
Praet. plusquam-perf.	<p><i>amauisset</i> þá ðá ðú lufodest <i>amauisset</i> þá ðá hé lufode <i>cum amauissemus</i> þá ðá vé luf- fodon <i>amauissetis</i> þá ðá gé lufodon <i>amauisset</i> þá ðá hí lufodon</p>	<p><i>cum docuisset</i> þá ðá ðú tæhtest <i>cum docuisset</i> þá ðá hé tæhte <i>cum docuissemus</i> þá ðá vé tæhton gefyrn <i>cum docuissetis</i> þá ðá gé tæhton <i>cum docuissent</i> ðá ðá hí tæhton</p>	<p><i>cum legisset</i> <i>cum legisset</i> <i>cum legissemus</i> <i>cum legissetis</i> <i>cum legisset</i></p>	<p><i>cum audisset</i> <i>cum audisset</i> <i>cum audissemus</i> <i>cum audissetis</i> <i>cum audisset</i></p>	<p><i>cum audisset</i> <i>cum audisset</i> <i>cum audissemus</i> <i>cum audissetis</i> <i>cum audisset</i></p>
Futurum	<p><i>cum amauro</i> þonne ic lufige gyt <i>cum amaurois</i> þonne ðú lufast gyt <i>cum amauroit</i> donne hé lufað gyt <i>cum amauroimus</i> þonne vé luf- fjad gyt <i>amauroitis</i> donne gé lufjad gyt <i>amauroint</i> þonne hí lufjad gyt</p>	<p><i>cum docuro</i> þonne ic tæce gyt sume dæg <i>cum docurois</i> þonne ðú tæst gyt <i>cum docuroit</i> donne hé tæcd gyt <i>cum docuroimus</i> þonne vé tæ- cead gyt <i>cum docuroitis</i> þonne gé tæcead gyt <i>cum docuroint</i> þonne hí tæcead gyt</p>	<p><i>cum legero</i> <i>cum legeris</i> <i>cum legerit</i> <i>cum legerimus</i> <i>cum legeritis</i> <i>cum legerint</i></p>	<p><i>cum audiero</i> <i>cum audieris</i> <i>cum audierit</i> <i>cum audierimus</i> <i>cum audieritis</i> <i>cum audierint</i></p>	<p><i>cum audiero</i> <i>cum audieris</i> <i>cum audierit</i> <i>cum audierimus</i> <i>cum audieritis</i> <i>cum audierint</i></p>

VI - 2. 4. *Coniunctiuus modus.*

Il *coniunctiuus* o *subiunctiuus*¹⁶ consta di cinque tempi, ognuno dei quali è introdotto da *cum* che precede ogni singola persona, tranne per due tempi della prima (il perf. e il piuccheperf.), nei quali *cum* accompagna solo la prima persona singolare e plurale con un metodo simile a quello usato da Donato per la terza coniugazione (cf. *Ars Minor* 360, 33 sgg.)¹⁷.

Per il presente e il futuro il *cum* iniziale è reso con ags. 'ponne' seguito dal presente indicativo ags. I due tempi sono inoltre rideterminati con avverbi di tempo; per il presente viene usato 'nû', per il futuro della prima 'gyt' (già usato per il futuro indicativo e ottativo) e per la seconda si adopera il nesso 'sume dæg'.

I tre tempi del passato sono introdotti da 'pâ dâ', cui seguono l'indicativo del preterito e le rideterminazioni temporali, e cioè 'hwæt hwega' e 'lytle ær' per l'imperfetto, 'fulfremedlice' per il perfetto e 'gefyrn' per il piuccheperfetto.

E' da notare che per il congiuntivo, forse a causa della maggiore complessità semantica, Aelfric ha ritenuto opportuno precisare a mezzo di avverbi temporali anche il presente e l'imperfetto, che sono invece privi di rideterminazioni all'indicativo, in quanto la mancanza di esse serve ugualmente a identificarli rispettivamente nei confronti del futuro e degli altri due tempi del passato che ne sono forniti.

¹⁶ Aelfric usa *subiunctiuus* (termine preferito da Prisciano) per la prima e la seconda coniugazione (cf. 132, 14; 149, 10), *coniunctiuus* (termine usato da Donato) per la terza (163, 17) e cita ambedue i termini in occasione della quarta (188, 5-6). L'osservazione del Bolognesi (op. cit., p. 41), a proposito di un accordo tra la terminologia elfriciana del congiuntivo e quella donatiana, è in realtà valida solo per la terza coniugazione e non va generalizzata.

¹⁷ Il Bolognesi, op. cit., p. 41, nota infatti la divergenza tra il paradigma del congiuntivo di *lego* in Donato, che è accompagnato da *cum* solo nelle prime persone, e quello di Aelfric nel quale *cum* precede ogni forma verbale. In realtà esaminando l'intero complesso della flessione attiva del verbo (e non solo la terza coniugazione), appare che Aelfric preferiva la costante menzione del *cum* accanto alle forme verbali, e che le corrispondenti particelle ags. ('ponne' e 'pâ dâ') accompagnano sempre la traduzione inglese nelle varie persone; solo così infatti si poteva rendere perspicuo il valore semantico del cong. latino al lettore inglese. Il fine didattico, cui Aelfric tendeva, lo ha indotto ad utilizzare intelligentemente le proprie fonti e non a seguirle in maniera pedissequa, cosicché dal punto di vista elfriciano dobbiamo ritenere eccezionale la mancanza del *cum*, e non la sua presenza, in casi in cui Donato poteva benissimo ritenerla superflua per i suoi lettori latini.

VI - 2. 5. *Infinitiuus modus.*

<i>Praes. et praet. imperf.</i>	<i>amare</i> lufjan	<i>docere</i> tâcean	<i>legere</i>	<i>audire</i>
<i>Praet perf. et plusquam-perf.</i>	<i>amasse</i> lufjan VEL <i>amauisse</i>	<i>docuisse</i> tâcean	<i>legisse</i>	<i>audisse</i>
<i>Futurum</i>	<i>amatum ire</i> VEL <i>amaturum esse</i> lufjan	<i>doctum ire</i> VEL <i>docturum esse</i>	<i>lectum ire</i> VEL <i>lecturum esse</i>	<i>auditum ire</i> VEL <i>auditurum esse</i>

Per l'infinito Aelfric accoglie la terminologia donatiana (cf. *Ars Minor* 361, 4 sgg.)¹⁸. Traducendo in inglese gli infiniti delle due prime coniugazioni, il monaco si serve sempre dell'unico infinito ags.; per desiderio di chiarezza introduce però i vari infiniti in frasi o nessi (cf. 134, 6-11 e 150, 11-19), la cui traduzione in anglosassone fa sì che il lettore inglese possa rendersi conto del diverso valore temporale dei tre infiniti latini.

¹⁸ Il Bolognesi, op. cit., p. 44, nota invece la divergenza tra Aelfric e Donato. In realtà solo nella terza coniugazione l'infinito è rapidamente suddiviso il presente, preterito e futuro; per le altre coniugazioni si cita esattamente la terminologia donatiana, che parla di un infinito pres.-pret. imperf., di un altro pret. perf.-piuccheperf. e di un infinito futuro (cf. per la prima coniugazione 134, 3-5; per la seconda 150, 13-14; per la quarta 188, 19-21). E' un'altra prova di come sia necessario trattare l'argomento della flessione verbale nel suo complesso, al fine di accertare con sicurezza sia le fonti che il metodo di Aelfric.

VI - 2. 6. *Impersonalis modus.*

Presens	<i>amatur</i>	<i>docetur</i>	<i>legitur</i>	<i>auditur</i>
Praet. imperf.	<i>amabatur</i>	<i>docebatur</i>	<i>legebatur</i>	<i>audiebatur</i>
Praet. perf.				<i>auditum est</i> VEL <i>auditum fuit</i>
Praet. plusquam-perf.		<i>doctum erat</i>		<i>auditum erat</i> VEL <i>auditum fuerat</i>

Come esempi di impersonale Aelfric cita solo la forma del presente e dell'imperfetto per le prime tre coniugazioni, ma a proposito della quarta (cf. 19, 1-13) dà un quadro completo della flessione impersonale di *audio* (che per brevità ho escluso dallo schema), citando tutte le forme dell'indicativo ottativo congiuntivo e anche dell'infinito; in occasione di quest'ultimo riprende la terminologia semplificata, che aveva già usato per la terza coniugazione (cf. n. 18).

Le forme impersonali della prima e seconda coniugazione vengono inoltre introdotte in frasi o brevi nessi (134, 16 sgg.; 150, 19 sgg.) seguiti dalla relativa traduzione anglosassone.

VI - 2. 7. *Participalia.*

<i>amandi</i> tō lufigenne <i>amando</i> lufigende <i>amandum</i> tō lufigenne <i>amatum</i> <i>amatu</i> mid lufe	<i>docendi</i> <i>docendo</i> <i>docendum</i> <i>doctum</i> <i>doctu</i>		<i>audiendi</i> <i>audiendo</i> <i>audiendum</i> <i>auditum</i> <i>auditū</i>
--	--	--	---

Numerose frasi sono state coniate per i cinque *participalia*¹⁹ delle due prime coniugazioni (cf. 135, 2-15 e 151, 10-20); tra gli esempi

¹⁹ *Participalia* è il termine usato costantemente da Aelfric, in rapporto ai *participalia* di Don. *Ars Minor* 361, 9.

ad esse pertinenti sono citati anche alcuni gerundi di *lego*²⁰, che mancano invece nella parte dedicata alla terza coniugazione.

A proposito di *amatu*, si osserva la simiglianza del supino con un ablativo nominale, secondo l'opinione di Prisciano (cf. Pr. 412, 5 sgg.). A riprova di ciò si cita « *nec uisu facilis nec dictu affabilis ulli* » di *Aen.* III, 621, verso che è riportato anche da Prisciano in *Inst. nom.* 454, 19-20, diviso però in due frasi distinte²¹ con l'oblitterazione dell'ultima parola e senza menzione dell'autore. Si può forse pensare che Aelfric abbia preferito presentare ai suoi lettori il verso nella sua integrità.

Per la versione ags. Aelfric si serve di preposizione e forma flessa dell'infinito ('tō lufigenne'), del participio pres. ('lufigende') e ricorre al sostantivo corrispondente ('mid lufe') per il supino passivo.

VI - 2. 8. *Participia.*

Praes.	<i>amans</i> lufigende	<i>docens</i>		<i>audiens</i>
Fut.	<i>amaturus</i>	<i>docturus</i>		<i>auditurus</i>

I participi sono introdotti in brevi frasi per la prima e la seconda coniugazione (cf. 136, 9 sgg.; 152, 10-11); inoltre in 136, 9 sgg. accanto alle forme di *amo* sono citati anche *legens* e *lecturus*, che mancano invece nello schema della terza declinazione. Il part. attivo ags. offre la naturale traduzione di quello latino.

* * *

Si può osservare, concludendo, che i paradigmi latini della flessione attiva sono assai omogenei, se si eccettua la diversa ampiezza di esposizione a proposito dell'impersonale, lo spostamento dei *participalia* e *participia* di 'lego' alla prima coniugazione, e le variazioni relative ad *utinam* e *quam*.

La versione anglosassone delle forme verbali è integrale per l'indicativo imperativo ottativo congiuntivo della prima e della seconda e meno completa nei rimanenti modi delle stesse coniugazioni; per la terza

²⁰ Cf. *legendo doceo* 135, 4; *legendum est nobis* 134, 5-6; *commoda mihi librum ad legendum* 135, 7-8; *legendo docetur* ET *legendo docetur mulier* 151, 20.

²¹ Cf. *ibid.*: '*nec uisu facilis*', '*nec dictu affabilis*'.

e la quarta sono tradotte solo le prime tre persone dell'indicativo presente, e mancano completamente gli esempi con frasi o nessi.

Sembra quindi chiaro che Aelfric ha trattato con maggiore ampiezza le due prime coniugazioni (e la prima è più ampia della seconda), per facilitare ai suoi allievi il primo contatto con il verbo latino e con i molteplici problemi morfologici e semantici ad esso connessi. Ma è anche evidente che il monaco ha ricercato nelle due ultime flessioni una maggiore sinteticità, che raggiunge eliminando ogni tipo di nesso esemplificativo e, specialmente, rinunciando alla versione anglosassone sia dei termini grammaticali sia delle forme verbali.

E' infine da sottolineare il notevole sforzo che il monaco ha dovuto compiere nel tradurre in ags. le forme verbali, a causa della struttura assai diversa che la categoria grammaticale del verbo ha assunto in latino e in inglese antico. Nonostante le inevitabili incertezze (cf. la traduzione dei due tempi dell'imperativo) e alcune forme chiaramente artificiali (cf. a proposito dei vari preteriti), si deve riconoscere che Aelfric ha cercato di raggiungere una chiarezza sistematica, conscio di affrontare uno degli argomenti più complessi dell'intero trattato grammaticale.

VI - 3. [La flessione passiva] (139, 16-144, 12; 158, 12-161, 14; 182, 3-185, 11; 194, 1-197, 9).

Per la flessione passiva sono usati come esempi gli stessi quattro verbi già adoperati per l'attivo, ma la versione anglosassone è limitata alle forme della prima coniugazione e, per le rimanenti coniugazioni, a qualche persona del presente indicativo e imperativo.

Anche per questi paradigmi Aelfric segue l'ordine e il tipo di esposizione attestata per il passivo di *lego* nell'*Ars Minor* donatiana (cf. *ibid.* 361, 11-362, 12)²².

Un esame parallelo dei paradigmi elfriciani rivela però una perfetta congruenza delle ultime tre coniugazioni latine, dalle quali si distacca la prima per quel che riguarda i preteriti dell'indicativo ottativo e congiuntivo. Infatti « *omne praeteritum perfectum et plusquamperfectum passiuorum uel similiarum passiuus per participium praeteriti temporis et per sum uerbum declinantur* » (*Inst. nom.* 455, 15-17) e, precisa Prisciano, « *omnium modorum perfectum et plusquamperfectum, sicut supra dictum est, per participium praeteriti temporis et per sum uerbi*

²² Minuziosi raffronti sono stati operati dal Bolognesi, op. cit., pp. 46-61; per la quarta coniugazione passiva cf. *ibid.* p. 65.

declinationem profertur, ut amatus sum, amatus fui, amatus eram fueram, amatus essem fuisset, amatus sim fuerim; subiunctiui uero futurum sic est, amatus ero fuero » (*Inst. nom.* 456, 6-10).

Il sistema, implicito in Prisciano, è esteso da Aelfric a tutte le persone dei preteriti dei vari modi per la prima coniugazione, e questo gli permette di dare un'unica traduzione anglosassone per forme del tipo *amatus sum* e *amatus fui*, che sono semanticamente equivalenti.

Per le rimanenti coniugazioni, invece, Aelfric, non più legato dalla necessità di traduzione, abbandona lo schema prisciano per seguire quello usato da Donato a proposito di *lego*. Divide cioè paradigmi come *doctus sum* (preterito perfetto) da quelli del genere *doctus fui* (formati cioè dal participio passato e da tempi del verbo 'essere' derivati dal tema del perfetto); i tempi come *doctus fui, doctus fueram, doctus fuisset* etc. ricevono il nome di *ulterior modus*, che troviamo in Donato (cf. *Ars Minor* 361, 18, 20 etc.).

Si può quindi affermare che la scelta delle fonti latine da parte di Aelfric sia, per il presente argomento, legata alla traduzione anglosassone delle forme verbali, cioè all'aspetto germanistico del trattato grammaticale.

VI - 3. 1. Indicativus modus.

Praesens	<i>amor</i> ic eom gelufod <i>amaris</i> þū eart gelufod <i>amatur</i> hē ys gelufod <i>amamur</i> wē synt gelufode <i>amamini</i> gē synd <i>amantur</i> hī synd	<i>doceor</i> ic eom gelæred <i>doceris</i> dū eart gelæred <i>docetur</i> hē is gelæred <i>docemur</i> <i>docemini</i> <i>docentur</i>	<i>legor</i> ic eom geræd <i>legeris</i> VEL <i>legere</i> <i>legitur</i> <i>legimini</i> <i>leguntur</i>	<i>audior</i> ic eom gehýred <i>audiris</i> þū eart gehýred <i>auditur</i> hē is gehýred <i>audimur</i> <i>audimini</i> <i>audiuntur</i>
Praet. imperf.	<i>amabar</i> ic wæs gelufod <i>amabaris</i> dū wære <i>amabatur</i> hē wæs <i>amabamur</i> wē wæron gelufode <i>amabamini</i> gē wæron <i>amabantur</i> hī wæron	<i>docebar</i> <i>docebaris</i> <i>docebatur</i> <i>docebamur</i> <i>docebamini</i> <i>docebantur</i>	<i>legebar</i> <i>legebaris</i> VEL <i>legebare</i> <i>legebatur</i> <i>legebamur</i> <i>legebamini</i> <i>legebantur</i>	<i>audiebar</i> <i>audiebaris</i> VEL <i>audiebare</i> <i>audiebatur</i> <i>audiebamur</i> <i>audiebamini</i> <i>audiebantur</i>
Praet. perf.	<i>amatus sum</i> VEL <i>amatus fui</i> ic wæs fullfremedlyce gelufod <i>amatus es</i> VEL <i>fuisi</i> þū wære <i>amatus est</i> VEL <i>fuit</i> hē wæs <i>amati sumus</i> VEL <i>amati fuimus</i> wē wæron gelufode <i>amati estis</i> VEL <i>fuisistis</i> gē wæron <i>amati sunt</i> VEL <i>fuierunt</i> VEL <i>fuere</i> hī wæron gelufode	<i>doctus sum</i> <i>doctus es</i> <i>doctus est</i> <i>docti sumus</i> <i>docti estis</i> <i>docti sunt</i>	<i>lectus sum</i> <i>lectus es</i> <i>lectus est</i> <i>lecti sumus</i> <i>lecti estis</i> <i>lecti sunt</i>	<i>auditus sum</i> <i>auditus es</i> <i>auditus est</i> <i>auditi sumus</i> <i>auditi estis</i> <i>auditi sunt</i>
Ulterior modus		<i>doctus fui</i> <i>doctus fuisti</i> <i>doctus fuit</i> <i>docti fuimus</i> <i>docti fuistis</i> <i>docti fuierunt</i> VEL <i>fuere</i>	<i>lectus fui</i> <i>lectus fuisti</i> <i>lectus fuit</i> <i>lecti fuimus</i> <i>lecti fuistis</i> <i>lecti fuierunt</i> VEL <i>fuere</i>	<i>auditus fui</i> <i>auditus fuisti</i> <i>auditus fuit</i> <i>auditi fuimus</i> <i>auditi fuistis</i> <i>auditi fuierunt</i> VEL <i>fuere</i>

Praet. Plusquamperf.	<i>amatus eram</i> VEL <i>amatus fueram</i> ic wæs gefyrn gelufode <i>amatus eras</i> VEL <i>fueras</i> dū wære <i>amatus erat</i> VEL <i>fuerat</i> hē wæs <i>amati eramus</i> VEL <i>fueramus</i> wē wæron gefyrn gelufode <i>amati eratis</i> VEL <i>fueratis</i> gē wæron <i>amati erant</i> VEL <i>fuerant</i> hī wæron	<i>doctus eram</i> <i>eras</i> <i>erat</i> <i>docti eramus</i> <i>eratis</i> <i>erant</i>	<i>lectus eram</i> <i>lectus eras</i> <i>lectus erat</i> <i>lecti eramus</i> <i>lecti eratis</i> <i>lecti erant</i>	<i>auditus eram</i> <i>auditus eras</i> <i>auditus erat</i> <i>auditi eramus</i> <i>auditi eratis</i> <i>auditi erant</i>
Ulterior modus	<i>doctus fueram</i> <i>fueras</i> <i>fuerat</i> <i>docti fueramus</i> <i>fueratis</i> <i>fuerant</i>	<i>lectus fueram</i> <i>lectus fueras</i> <i>lectus fuerat</i> <i>lecti fueramus</i> <i>lecti fueratis</i> <i>lecti fuerant</i>	<i>auditus fueram</i> <i>auditus fueras</i> <i>auditus fuerat</i> <i>auditi fueramus</i> <i>auditi fueratis</i> <i>auditi fuerant</i>	
Futurum	<i>amabor</i> ic béo gelufod gyt <i>amaberis</i> dū bist <i>amabitur</i> hē býð <i>amabimur</i> wē béoð gelufode gyt <i>amabimini</i> gē béoð <i>amabuntur</i> hī béoð gelufode	<i>docebor</i> <i>doceberis</i> <i>docebitur</i> <i>docebimur</i> <i>docebimini</i> <i>docebuntur</i>	<i>legar</i> <i>legeris</i> VEL <i>legere</i> <i>legetur</i> <i>legemur</i> <i>legimini</i> <i>legentur</i>	<i>audiar</i> <i>audieris</i> VEL <i>audiere</i> <i>audietur</i> <i>audiemur</i> <i>audiemini</i> <i>audientur</i>

VI - 3. 1. *Indicatiuus modus.*

I tempi dell'indicativo passivo sono tradotti, per la prima coniugazione, con il verbo essere (di cui si utilizza il presente per il presente e futuro latini, e il preterito per il perfetto e piuccheperfetto) e il participio passato ('gelufod' e 'gelufode' al plurale). Inoltre il valore semantico del perfetto, piuccheperfetto e del futuro è precisato per mezzo dei medesimi avverbi già usati per la flessione attiva (rispettivamente 'fulfremedlice', 'gefyrn', 'gyt').

Sono tradotti in ags. anche il sing. del pres. ind. della seconda e della quarta e la prima persona della terza declinazione.

Il participio passato, che accompagna il verbo 'essere' nei tempi perfettivi, è ripetuto in latino dinanzi ad ogni persona, ad eccezione di *doctus-docti* che in due tempi precedono solo le prime pers. sing. e pl., secondo il metodo usato da Donato per la terza coniugazione (cf. *Ars Minor* 361, 7 sgg.). Anche nella versione ags. della flessione dell'indic. di *amor* il part. pass. accompagna sempre le prime persone e solo sporadicamente si unisce alle altre, per evidente desiderio dell'autore di snellire il testo della trattazione.

VI - 3. 2. *Inperatiuus modus.*

Praesens	<i>amare</i> sý ðû	<i>docere</i> sí ðû	<i>legere</i> sý þû	<i>audire</i>
	gelufod	gelâred	gerâd	
	<i>ametur</i> sý hê	<i>doceatur</i>	<i>legatur</i> sý hê	<i>audiatur</i>
	gelufod		gerâd	
	<i>amemur</i> bêon	<i>doceamur</i>	<i>legamur</i>	<i>audiamur</i>
	wê gelufode			
<i>amamini</i> bêon	<i>docemini</i>	<i>legimini</i>	<i>audimini</i>	
gê gelufode				
<i>amentur</i> bêon	<i>doceantur</i>	<i>legantur</i>	<i>audiantur</i>	
hî gelufode				
Futurum	<i>amator tu</i> sý	<i>docetor tu</i>	<i>legitor tu</i>	<i>auditor tu</i>
	ðû gelufod			
	<i>amator ille</i> sý	<i>docetor ille</i>	<i>legitor ille</i>	<i>auditor ille</i>
	hê gelufod			
	<i>amemur</i> bêon	<i>doceamur</i>	<i>legamur</i>	<i>audimur</i>
	wê gelufode			
<i>amaminor</i> bêon	<i>doceminor</i>	<i>legiminor</i>	<i>audiminor</i>	
gê gelufode				
<i>amantor</i> bêon	<i>docentor</i>	<i>leguntor</i>	<i>audiuntor</i>	
hî				

Il presente e il futuro dell'imperativo sono ambedue tradotti con l'ottativo del verbo essere ('sý' e pl. 'bêon') e il participio passato; non viene aggiunto nessun avverbio di tempo al futuro; il pronome è posto alla forma verbale come nell'attivo.

La versione è integrale per la prima coniugazione e appena accennata per le due coniugazioni seguenti.

VI - 2. 3. Optatiuus modus.

Praes. et Praet. imperf.	<p><i>utinam amarem</i> ðalá gif ic wære <i>gelufod</i> <i>utinam amareris</i> ðalá gif ðú wære <i>gelufod</i> <i>utinam amaretur</i> ðalá gif hé <i>wære gelufod</i> <i>utinam amaremur</i> ðalá gif wé <i>wæron gelufode</i> <i>utinam amaremini</i> ðalá gif gé <i>wæron</i> <i>utinam amarentur</i> ðalá gif hí <i>wæron</i></p>	<p><i>utinam docerer</i> <i>doceris</i> <i>doceretur</i> <i>utinam doceremur</i> <i>doceremini</i> <i>docerentur</i></p>	<p><i>utinam legerer</i> <i>utinam legereris</i> VEL <i>legerere</i> <i>utinam legeretur</i> <i>utinam legeremur</i> <i>utinam legeremini</i> <i>utinam legerentur</i></p>	<p><i>utinam audirer</i> <i>utinam audireris</i> VEL <i>audirere</i> <i>utinam audiretur</i> <i>utinam audiremur</i> <i>audiremini</i> <i>audirentur</i></p>
Praet. perf. et Praet. plusquamperf.	<p><i>utinam amatus essem</i> VEL <i>ama-</i> <i>tus fuisset</i> ðalá gif ic wære <i>fulfremedlice gelufod</i> odde ge- <i>fyrn</i> <i>utinam amatus esses</i> VEL <i>fuis-</i> <i>ses</i> ðalá gif ðú wære <i>utinam amatus esset</i> VEL <i>fuis-</i> <i>set</i> ðalá gif hé wære <i>utinam amati essemus</i> VEL <i>fuis-</i> <i>semus</i> ðalá gif wé wæron <i>gelufode fulfremedlice</i> odde <i>gefyrn</i> <i>utinam amati essetis</i> VEL <i>fuis-</i> <i>setis</i> ðalá gif gé wæron <i>utinam amati essent</i> VEL <i>fuis-</i> <i>sent</i> ðalá gif hí wæron ge- <i>lufode</i></p>	<p><i>utinam doctus essem</i> <i>doctus esses</i> <i>doctus esset</i> <i>utinam docti essemus</i> <i>essetis</i> <i>essent</i></p>	<p><i>utinam lectus essem</i> <i>utinam lectus esses</i> <i>utinam lectus esset</i> <i>utinam lecti essemus</i> <i>utinam lecti essetis</i> <i>utinam lecti essent</i></p>	<p><i>utinam auditus essem</i> <i>auditus esses</i> <i>auditus esset</i> <i>utinam auditi essemus</i> <i>auditi essetis</i> <i>auditi essent</i></p>

Uterior modus	<p><i>utinam doctus fuisset</i> <i>fuisset</i> <i>utinam docti fuissetis</i> <i>fuissetis</i> <i>fuisset</i></p>	<p><i>utinam lectus fuisset</i> <i>utinam lectus fuissetis</i> <i>utinam lecti fuissetis</i> <i>utinam lecti fuissetis</i> <i>utinam lecti fuissetis</i></p>	<p><i>utinam auditus fuisset</i> <i>auditus fuisset</i> <i>utinam auditi fuissetis</i> <i>auditi fuissetis</i> <i>auditi fuissetis</i></p>	
Futurum	<p><i>utinam amer</i> ðalá gif ic bèo ge- <i>lufod gyt</i> <i>utinam ameris</i> ðalá gif ðú byst <i>utinam ametur</i> ðalá gif hé byð <i>utinam amemur</i> ðalá gyf wé <i>bèod gelufode gyt</i> <i>utinam amemini</i> ðalá gyf gé <i>bèod</i> <i>utinam amentur</i> ðalá gyf hí <i>bèod</i></p>	<p><i>utinam docear</i> <i>docearis</i> <i>doceatur</i> <i>utinam doceamur</i> <i>doceamini</i> <i>doceantur</i></p>	<p><i>utinam legar</i> <i>utinam legaris</i> VEL <i>legare</i> <i>utinam legatur</i> <i>utinam legamur</i> <i>utinam legamini</i> <i>utinam legantur</i></p>	<p><i>utinam audiar</i> <i>utinam audiaris</i> VEL <i>audiare</i> <i>utinam audiatur</i> <i>utinam audiamur</i> <i>utinam audiamini</i> <i>utinam audiantur</i></p>

VI - 2. 3. Optatiuus modus.

Le forme latine dell'ottativo sono precedute da *utinam*, che, nella flessione della seconda e in qualche tempo della quarta, accompagna solo le prime persone singolari e plurali, secondo il metodo donatiano (cf. *Ars Minor* 361, 27 sgg.); *utinam* è tradotto con l'ags. 'éalâ gif' come nella flessione attiva. Il presente-imperfetto (*utinam amarem*) e il perfetto-piuccheperfetto (*utinam amatus essem* VEL *amatus fuisset*) sono ambedue tradotti con l'ottativo preterito del verbo essere e il participio (es. 'éalâ gif ic wære gelufod'); per il perfetto-piuccheperfetto sono aggiunte anche forme avverbiali ('fulfremedlice', 'gefyrn'). Il futuro dell'ottativo (*utinam amer*) è invece reso con il presente indicativo del verbo essere, il participio e un avverbio di tempo (es.: 'éalâ gif ic bêo gelufod gyt').

paterna pietate semp custodi adgloriã nominis tui. qđ sic
 benedicã in secula. **A M E N**.
Nos pueri rogatus te magister ut doceas nos loqui latine
 recte quia idiote sumus & corrupte loquimur. Quid uultis
 loqui? quid curimus. quid loquamur nisi recta locutio sit
 & uultis nonanilis aut turpis. Vultis flagellari in discendo?
 Carnus est nobis flagellari p̄docrina quam nescire. Sed sciam
 te mansuetũ esse & nolle inferre plagas nobis nisi cogaris
 a nobis. Interroga te quid mihi loqueris? quid habes operis?
 Pressus sum monachũ & psallam omni die septe sinaret cũ futurũ
 & occupatus sum lectionibus & carita. sed tamen uelle interri
 discere sermo anari latina lingua. Quid scire ista uis sciri?

TAV. 2 - Aelfric, *Colloquium*, ms. Tiberius A. III del British Museum, fol. 60b (cf. nota 280).

VI - 3. 4. Coniunctivus modus.

Praesens	<i>cum amer</i> <i>ponne ic eom nû gelufod</i> <i>cum ameris</i> <i>ponne dū eart</i> <i>cum ametur</i> <i>ponne hē ys</i> <i>cum amemur</i> <i>ponne wē nū synd gelufode</i> <i>cum amemini</i> <i>ponne gē synd</i> <i>cum amentur</i> <i>ponne hī synd</i>	<i>cum docear</i> <i>docearis</i> <i>doceatur</i> <i>cum doceamur</i> <i>doceamini</i> <i>doceantur</i> <i>cum docerer</i> <i>docereris</i> <i>doceretur</i> <i>cum doceremur</i> <i>doceremini</i> <i>docerentur</i> <i>cum doctus sim</i> <i>cum doctus sis</i> <i>cum doctus sit</i> <i>cum docti simus</i> <i>cum docti sitiis</i> <i>cum docti sint</i>	<i>cum legar</i> <i>cum legaris</i> <i>VEL legare</i> <i>cum legatur</i> <i>cum legamur</i> <i>cum legamini</i> <i>cum legantur</i> <i>cum legerer</i> <i>cum legereris</i> <i>VEL legerere</i> <i>cum legeretur</i> <i>cum legeremur</i> <i>cum legeremini</i> <i>cum legerentur</i> <i>cum lectus sim</i> <i>cum lectus sis</i> <i>cum lectus sit</i> <i>cum lecti simus</i> <i>cum lecti sitiis</i> <i>cum lecti sint</i>	<i>cum audiar</i> <i>cum audiaris</i> <i>VEL audiare</i> <i>cum audiat</i> <i>cum audiamur</i> <i>cum audiamini</i> <i>cum audiantur</i> <i>cum audirer</i> <i>cum audireris</i> <i>VEL audirere</i> <i>cum audiretur</i> <i>cum audiremur</i> <i>cum audiremini</i> <i>cum audirentur</i> <i>cum auditus sim</i> <i>cum auditus sis</i> <i>cum auditus sit</i> <i>cum auditi simus</i> <i>cum auditi sitiis</i> <i>cum auditi sint</i>	
Praet. imperf.	<i>cum amarer</i> <i>pā pā ic wæs gelufod</i> <i>cum amaretis</i> <i>pā dā dū wære</i> <i>cum amaretur</i> <i>pā dā hē wæs</i> <i>cum amaremur</i> <i>pā dā wē wæron</i> <i>cum amaremini</i> <i>pā dā gē wæron</i> <i>cum amarentur</i> <i>pā dā hī wæron</i>	<i>cum doctus fuerim</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerim</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	<i>cum doctus fuerim</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerim</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	<i>cum doctus fuerim</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerim</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	
Praet. perf.	<i>cum amatus sim</i> <i>VEL amatus fuerim</i> <i>pā dā ic wæs fulfremedlice gelufod</i> <i>cum amatus sis</i> <i>VEL fueris</i> <i>pā dā dū wære gelufod</i> <i>cum amatus sit</i> <i>VEL fuerit</i> <i>pā pā hē wæs gelufod</i> <i>cum amati simus</i> <i>VEL fuerimus</i> <i>cum amati sitiis</i> <i>VEL fueritis</i> <i>pā dā wē wæron gelufode</i> <i>cum amati sint</i> <i>VEL fuerint</i> <i>pā dā hī wæron</i>	<i>cum doctus fuerim</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerim</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	<i>cum doctus fuerim</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerim</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	<i>cum doctus fuerim</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerim</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	
Ullertor modus	<i>cum amatus essem</i> <i>VEL fuisssem</i> <i>pā dā ic wæs gefyrn gelufod</i> <i>cum amatus esses</i> <i>VEL fuisses</i> <i>pā dā dū wære gelufod</i> <i>cum amatus esset</i> <i>VEL fuisset</i> <i>pā dā hē wæs gelufod</i> <i>cum amati essemus</i> <i>VEL amati fuisssemus</i> <i>pā dā wē wæron gefyrn gelufode</i> <i>cum amati essetis</i> <i>VEL fuissetis</i> <i>dā dā gē wæron gelufode</i> <i>cum amati essent</i> <i>VEL fuissent</i> <i>pā dā hī wæron gelufode</i>	<i>cum doctus essem</i> <i>cum doctus esses</i> <i>cum doctus esset</i> <i>cum docti essemus</i> <i>cum docti essetis</i> <i>cum docti essent</i>	<i>cum doctus essem</i> <i>cum doctus esses</i> <i>cum doctus esset</i> <i>cum docti essemus</i> <i>cum docti essetis</i> <i>cum docti essent</i>	<i>cum doctus fuisssem</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum docti fuisssemus</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum doctus ero</i>	<i>cum doctus fuisssem</i> <i>cum doctus fuisses</i> <i>cum docti fuisssemus</i> <i>cum docti fuissetis</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum doctus ero</i>

Praet. plusquamperf.	<i>cum amatus essem</i> <i>VEL fuisssem</i> <i>pā dā ic wæs gefyrn gelufod</i> <i>cum amatus esses</i> <i>VEL fuisses</i> <i>pā dā dū wære gelufod</i> <i>cum amatus esset</i> <i>VEL fuisset</i> <i>pā dā hē wæs gelufod</i> <i>cum amati essemus</i> <i>VEL amati fuisssemus</i> <i>pā dā wē wæron gefyrn gelufode</i> <i>cum amati essetis</i> <i>VEL fuissetis</i> <i>dā dā gē wæron gelufode</i> <i>cum amati essent</i> <i>VEL fuissent</i> <i>pā dā hī wæron gelufode</i>	<i>cum doctus essem</i> <i>cum doctus esses</i> <i>cum doctus esset</i> <i>cum docti essemus</i> <i>cum docti essetis</i> <i>cum docti essent</i>	<i>cum doctus essem</i> <i>cum doctus esses</i> <i>cum doctus esset</i> <i>cum docti essemus</i> <i>cum docti essetis</i> <i>cum docti essent</i>	<i>cum doctus fuisssem</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum docti fuisssemus</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum doctus ero</i>	<i>cum doctus fuisssem</i> <i>cum doctus fuisses</i> <i>cum docti fuisssemus</i> <i>cum docti fuissetis</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum doctus ero</i>
Ullertor modus	<i>cum amatus ero</i> <i>VEL amatus fuero</i> <i>ponne ic bēo gelufod gyt</i> <i>cum amatus eris</i> <i>VEL fueris</i> <i>ponne dū byst gelufod</i> <i>cum amatus erit</i> <i>VEL fuerit</i> <i>ponne hē byð</i> <i>cum amati erimus</i> <i>VEL amati fuerimus</i> <i>ponne wē bēoð gelufode gyt</i> <i>cum amati eritis</i> <i>VEL fueritis</i> <i>ponne gē bēoð gelufode</i> <i>cum amati erint</i> <i>VEL fuerint</i> <i>ponne hī bēoð gelufode</i>	<i>cum doctus essem</i> <i>cum doctus esses</i> <i>cum doctus esset</i> <i>cum docti essemus</i> <i>cum docti essetis</i> <i>cum docti essent</i>	<i>cum doctus essem</i> <i>cum doctus esses</i> <i>cum doctus esset</i> <i>cum docti essemus</i> <i>cum docti essetis</i> <i>cum docti essent</i>	<i>cum doctus fuisssem</i> <i>cum doctus fuisses</i> <i>cum docti fuisssemus</i> <i>cum docti fuissetis</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum doctus ero</i>	<i>cum doctus fuisssem</i> <i>cum doctus fuisses</i> <i>cum docti fuisssemus</i> <i>cum docti fuissetis</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum doctus ero</i>
Futurum	<i>cum amatus ero</i> <i>VEL amatus fuero</i> <i>ponne ic bēo gelufod gyt</i> <i>cum amatus eris</i> <i>VEL fueris</i> <i>ponne dū byst gelufod</i> <i>cum amatus erit</i> <i>VEL fuerit</i> <i>ponne hē byð</i> <i>cum amati erimus</i> <i>VEL amati fuerimus</i> <i>ponne wē bēoð gelufode gyt</i> <i>cum amati eritis</i> <i>VEL fueritis</i> <i>ponne gē bēoð gelufode</i> <i>cum amati erint</i> <i>VEL fuerint</i> <i>ponne hī bēoð gelufode</i>	<i>cum doctus essem</i> <i>cum doctus esses</i> <i>cum doctus esset</i> <i>cum docti essemus</i> <i>cum docti essetis</i> <i>cum docti essent</i>	<i>cum doctus essem</i> <i>cum doctus esses</i> <i>cum doctus esset</i> <i>cum docti essemus</i> <i>cum docti essetis</i> <i>cum docti essent</i>	<i>cum doctus fuisssem</i> <i>cum doctus fuisses</i> <i>cum docti fuisssemus</i> <i>cum docti fuissetis</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum doctus ero</i>	<i>cum doctus fuisssem</i> <i>cum doctus fuisses</i> <i>cum docti fuisssemus</i> <i>cum docti fuissetis</i> <i>fuisse</i> <i>fuisse</i> <i>cum doctus ero</i>
Ullertor modus	<i>cum doctus fuero</i> <i>fueris</i> <i>fuerit</i> <i>cum docti fuerimus</i> <i>fueritis</i> <i>fuerint</i>	<i>cum doctus fuero</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerit</i> <i>cum docti fuerimus</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	<i>cum doctus fuero</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerit</i> <i>cum docti fuerimus</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	<i>cum doctus fuero</i> <i>cum doctus fueris</i> <i>cum docti fuerit</i> <i>cum docti fuerimus</i> <i>cum docti fueritis</i> <i>cum docti fuerint</i>	

VI - 3. 4. *Coniunctiuus modus.*

Le forme del congiuntivo sono introdotte da *cum*, che in alcuni tempi della seconda coniugazione precede solo le prime persone come in Donato (cf. *Ars Minor* 361, 35 sgg.); *cum* è reso (come nell'attivo) con ags. 'þonne' per il presente e il futuro, e con ags. 'þà dâ' per i rimanenti tempi.

Il presente e il futuro del congiuntivo sono tradotti in anglosassone con il presente indicativo del verbo 'essere'²³, il participio passato e avverbi di tempo (rispettivamente 'nû' e 'gyt'). Per i tre tempi del passato si usa il preterito indicativo del verbo 'essere' seguito dal participio e accompagnato, nel caso del perfetto e del piuccheperfecto, da avverbi, e cioè dai soliti 'fulfremedlice' e 'gefyrn'.

VI - 3. 5. *Infinitiuus modus et participia.*

Praes. [et praet. inperf.]	amari bœon gelufod	doceri	legi	audiri
Praet. perf. et plusquamperf.	amatum esse VEL amatum fuisse	doctum esse VEL fuisse	lectum esse VEL fuisse	auditum esse VEL fuisse
Futurum	amatum iri bœon gelufod	doctum iri	lectum iri	auditum iri
Praes.	amatus gelufod	doctus	lectus	auditus
Fut.	amandus sê de sceal bœon gelufod	docendus	legendus	audiendus

Aelfric traduce l'inf. pres. e quello futuro con il medesimo nesso, infinito del verbo 'essere' e participio pass. ags.; la versione del part. futuro è data per mezzo di una frase.

²³ Per il presente congiuntivo latino si usa il presente anglosassone del verbo essere derivato dalla radice ie. *es- ('eom', 'eart' etc.); per il futuro del congiuntivo, invece, si utilizza il presente derivato dalla radice ie. *bbeu- ('bêo', 'byst' etc.).

Gli infiniti e i participi della prima coniugazione sono inoltre introdotti in alcuni nessi (cf. *passim* 143, 19-144, 11), in quanto il valore semantico di tali forme poteva risultare chiaro ai lettori di Aelfric solo nell'ambito di una frase latina debitamente tradotta in anglosassone.

VI - 4. [*De praeterito perfecto primae coniugationis*] (136, 13-132, 15).

Nel capitolo del l. IX intitolato *De praeterito perfecto primae coniugationis*, Prisciano tratta dapprima del perfetto (Pr. 468, 20-472, 8), di cui cita la forma accanto a quella del presente (es.: 'amo amas amaui', 'implico implicui' etc.), e in seguito del supino (Pr. 472, 9-476, 6), che è messo in rapporto con il perfetto (es.: 'amaui amatum'); solo in qualche caso il verbo è citato con le tre voci del presente del perfetto e del supino (es.: 'seco secui sectum' Pr. 472, 16). Con le tre voci suddette sono invece citati i verbi da Aelfric nelle pagine 136, 12-139, 15, nelle quali si intende programmaticamente (cf. 136, 12-16) trattare del perfetto della prima coniugazione; la materia è divisa infatti in quattro paragrafi perché quattro sono i tipi di perfetto attestati per la coniugazione presa in esame. In ogni paragrafo Aelfric, che in queste pagine dipende strettamente dal citato capitolo prisciano, nota però la forma del supino accanto a quella del perfetto (es.: 'amo, amaui, amatum'), evitando così di dover riprendere l'argomento in un secondo tempo. Per ogni verbo citato da Aelfric avremo perciò, nella generalità dei casi, due referenze alla Grammatica di Prisciano; la prima si riferisce alle pagine prisciane che trattano del perfetto della prima dove compaiono le forme del presente e del perfetto, la seconda (che mostra il preterito e il supino) ci riporta invece alla trattazione prisciana del supino della prima.

Nel paragrafo iniziale (136, 17-137, 12) sono contenuti i verbi con perfetto in *au* e supino in *atum*; fra gli esempi solo tre²⁴ sono riconducibili a Prisciano, gli altri ventiquattro verbi citati sembrano appartenere ad un elenco che non ha riscontro nelle fonti latine²⁵.

²⁴ *Amo* cf. Pr. 468, 22 e 472, 11; *bio* 468, 23; *flo* 468, 23.

²⁵ Alcuni di questi verbi si ritrovano in varie opere di Prisciano e in Probo, ma sono rintracciabili in punti diversi dei vari libri, dove sono citati per i motivi più svariati, e non in relazione con perfetto e supino. La possibilità di una connessione fra queste forme sparse e il presente passo di Aelfric appare quindi assai improbabile. Per amore di completezza, verranno elencate le possibili referenze, seguendo l'ordine con cui i verbi sono citati nel passo elfriciano: *beo* Pr. II 469, 27 (*Partitiones* etc.); *nauigo* Pr. II 267, 21 etc.; *armo* Pr. II 462, 34 (*Partitiones* etc.); *laboro* Pr. II 269, 16; *quasso* Pr. 502, 9; *ambulo* Pr. 375, 16 etc.; *praecipito* Pr. 390, 20. Nei *Catholica* di Probo, GLK IV cf. *lanio* 33, 17; *fluctuo* 33, 17 e 37, 33; *bio* 36, 2.

I perfetti in *ui* e relativi supini sono trattati in 137, 14-138, 5; gli esempi provengono tutti da Prisciano²⁶. Alcuni verbi (138, 5-14) hanno due possibilità di preterito (in *ui* e *au*) e due supini; si tratta di *plico* (Pr. 468, 27 e 273, 1), dei suoi composti preposizionali (tipo *implico*, cf. Pr. 473, 2 sgg.) e di *duplico*, *triplico*, *multiplico* (Pr. 469, 4-5)²⁷. Aelfric riporta poi (138, 14) il paradigma di *cubo* (*cubui cubitum* cf. Pr. 459, 10), nel quale però non si riscontra quella duplicità di forme di cui si stava parlando, presente invece nell'ultimo esempio, cioè *neco* (138, 15-16, cf. Pr. 470, 12-21).

Per il terzo tipo di preterito (139, 1-5) sono citati *iuuo* (Pr. 471, 1 e 474, 24), *adiuuo* (Pr. 475, 1) e *lauo* (Pr. 471, 3), di cui Aelfric dà tre forme di supini *lautum* (Pr. 475, 1) *lauatum* (Pr. 475, 2) e *lotum*; quest'ultima manca nelle fonti latine, ma il partic. perf. *lotus* è l'unico attestato nella Vulgata²⁸, dove compare con notevole frequenza.

L'ultimo paragrafo (139, 6-15) è dedicato al quarto tipo di preterito, e sono citati *sto* (cf. Pr. 474, 9 e 471, 1), *do* (Pr. 474, 11 e 471, 1 e 15 sgg.), sei composti di *sto*²⁹, di cui solo i primi tre sono presenti in Prisciano³⁰. Dei composti di 'do' è menzionato solamente *circumdo* (Pr. 471, 12).

Si osserva poi che « *pâ ôdre synd dâre driddan gedêodnyse* » (139, 14-15). La vicinanza con *circumdo* e specialmente il paragone con Prisciano « *a 'do' quoque composita et a monosyllabis praepositionibus tertiae sunt coniugationis, ut 'addo addis', 'reddo reddis'... nam 'circumdo' 'circundas' facit, quia 'circum' et disyllabum et magis aduerbium* » (Pr. 471, 10-13), ci permettono di interpretare il breve periodo anglosassone nella maniera seguente: « gli altri (sott. composti di 'do') sono della terza coniugazione ». In questo caso, comunque, Aelfric raggiunge la concisione a scapito della chiarezza.

VI - 5. [De uerbo passiuo primae coniugationis] (144, 13-147, 6).

Dopo aver dato il paradigma del verbo passivo della prima, Ael-

²⁶ *Frico* Pr. 468, 26 e 472, 12; *seco* 468, 26 e 472, 16; *mico* 468, 26 e 472, 20 sgg.; *domo* 468, 25 e 473, 11; *sono* 468, 26 e 473, 11; *tono* 468, 26 e 473, 12; *ueto* 468, 27 e 473, 18; *crepo* 468, 25 e 473, 18.

²⁷ Per *implico*, *explico*, *duplico* cf. anche Pr. 473, 2 sgg.

²⁸ Per *lotus* cf. *Gen.* 43, 31; *Exod.* 29, 17; 40, 12; *Leuit.* 1, 9; 8, 21; 9, 14; 13, 34 e 56; 14, 9; 15, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 22, 27; (*bis*) 15, 13, 23; 16, 4; *Num.* 19, 7; 2 *Reg.* 12, 20; *Job.* 9, 30; *Prov.* 30, 12; *Cant.* 5, 12; *Ezech.* 16, 4; *Matth.* 15, 20; *Marc.* 7, 2; *Joan.* 13, 10; 2 *Petr.* 2, 22.

²⁹ *resto*, *consto*, *praesto*, *persto*, *adsto*, *absto*.

³⁰ Cf. Pr. 472, 4-5 e 474, 20. Negli *Instituta artium* di Probo si trova la seguente lista di composti di *sto*: « *insto resto praesto consto adsto obsto exto* » GLK IV 163, 34.

fric si sofferma sui verbi comuni e deponenti che si riflettono come *amor*. Prisciano non dedica un capitolo particolare a tale problema; il monaco anglosassone ha usato il l. VIII del grammatico latino, isolando i passi (v. specialmente Pr. 435, 8 sgg. capitolo *de figura*; Pr. 379, 2 sgg. e 395, 25 sgg.; capitolo *de significatione*), nei quali l'argomento degli *accidentia uerborum* aveva indotto Prisciano ad occuparsi del comportamento di verbi comuni o deponenti. Ai medesimi passi del testo latino sono riconducibili in gran parte le pagine di testo anglosassone che saranno qui esaminate.

Il paragrafo sui verbi comuni (144, 14-145, 6) è riconducibile a Prisciano (Pr. 378, 18 sgg.), il quale è esplicitamente citato come autore della frase « [i verbi comuni] hanno due significati, uno attivo e uno passivo » (145, 4-5, cf. Pr. 379, 2-3). Tutti i dodici esempi sono derivati dalla grammatica prisciana³¹, e in tre casi si riallacciano a particolari aspetti della sua tradizione manoscritta³².

Segue (145, 6-146, 9) un lunga lista di deponenti, i quali, diversamente dai verbi comuni, hanno solo significato attivo; dei quaranta verbi elencati da Aelfric, venticinque sono riconducibili a vari passi di Prisciano³³. E' interessante notare che dieci dei rimanenti quindici esempi³⁴ appartengono all'uso biblico; si tratta a volte di verbi di impiego frequente nella Vulgata a volte di parole rare³⁵, ma che comun-

³¹ *Osculor* Pr. 378, 20; *criminator* 378, 21; *ortor* 379, 10; *auxilior* 379, 4; *adulor* 379, 10; *calumnior* 379, 9; *dominor* 379, 9; *frustror* 379, 10; *consolor* 379, 8.

³² *Abhominor* di Aelfric 144, 20 compare in questa forma nei codici prisciani RBHGLKD, anche se nell'ediz. del Keil è stato emendato in *abominor* di 379, 5. Per *detestor* Pr. 379, 6* v. apparato critico; *scrutor* è introdotto in Pr. 379, 11 solo dal cod. B.

³³ *Glorior* Pr. 389, 10; *meditor* 379, 11 e 567, 14; *sciscitor* 430, 8; *uociferor* 387, 14 e 396, 8 e 436, 8; *contemplor* 392, 9; *uagor* 389, 10 e 396, 24; *gratulor* 404, 15; *percuntor*, variante testuale in 396, 16 per *percontor*; *opinor* 392, 8 e 397, 3; *suspitor* 436, 4; *for* 379, 11; *laetor* 389, 10; *praelior*, nei codd. RL per *proelior* di 396, 16; *aduorsor* Pr. *Partitiones* etc., II 514, 15; *rimor* Pr. 396, 20; *epulor* e *dignor* 392, 13; *philosophor* 431, 5 e 433, 15; *ueneror* 387, 14; *praecor* e *recordor* 396, 19 e 20; *aucupor* e *altercor* 392, 23 e 24; *moderor* 396, 13; *moror* 387, 17.

³⁴ Si sono esclusi dal confronto *minor* e *imitor*, per i quali il significato generico e la forte frequenza d'uso rendono impossibili citazioni precise. Mancano invece nell'uso biblico, *morigeror melioror uerecundor*; *melioror* si trova nella Regola di S. Benedetto, cap. 36, 9.

³⁵ Appartengono al primo tipo *peregrinor* (attestato 32 volte nella Bibbia); *testificor* (32 volte); *furor* (29 volte); *negotior* (7 volte); *lucror* (9 volte); *zelor* (7 volte). Per il secondo tipo verranno date le citazioni precise: *fabulor* Luc. 24, 15; *causor Deut.* 30, 13; *Eccli.* 29, 6; *Rom.* 3, 9; *piscor* Jerem. 16, 16; *Joan.* 21, 3; *mercor* Marc. 15, 46; *Jacob.* 4, 13.

que appaiono tipiche del linguaggio di ambiente religioso e quindi interessanti per il lettore di Aelfric. Nel primo caso, cioè, è utile che il lessico classico preso da Prisciano sia arricchito di forme, come *zelor*, assai vitali in campo religioso, mentre nel secondo caso la citazione ha tutto il valore e il significato di una glossa.

Di sua iniziativa Aelfric parla in 146, 10-14 del preterito dei verbi deponenti sopra citati, e dà come esempio il perfetto di *miror* e *furor*, introducendo quest'ultimo in nessi o frasi³⁶.

In 146, 15-147, 6 Aelfric affronta il problema della sincope³⁷, traendo riflessioni ed esempi da Pr. 508, 6-14.

VI - 6. [*De praeterito perfecto secundae coniugationis*] (152, 12 - 158, 11).

I verbi della seconda coniugazione, che terminano in 'eo' (v. Pr. 476, 8) ed alla seconda persona escono in 'ēs' lungo (cf. Pr. 453, 28-29), hanno sei tipi di perfetto (152, 12-16); Aelfric si accinge all'esame di ognuno di tali perfetti traendo il proprio materiale dal capitolo prisciano *de praeterito perfecto secundae coniugationis* (Pr. 476, 7 - 492, 27), che chiude il nono libro della Grammatica. L'esposizione del grammatico latino non divide però schematicamente i perfetti in sei classi, come fa Aelfric, ma i perfetti dei vari verbi sono citati partendo dalla terminazione del presente (es.: verbi terminanti in -ueo, -deo etc.). Inoltre Aelfric riporta la forma del supino subito dopo il relativo preterito, mentre Prisciano nel capitolo suddetto tratta in un primo tempo dei perfetti e in seguito, più rapidamente, dei supini. Infine alcuni degli esempi del trattato anglosassone non sono riconducibili all'autore latino. Si deve quindi concludere che Aelfric ha utilizzato il testo di Prisciano, seguendo però un proprio schema espositivo e integrando liberamente per ciò che riguarda l'esemplificazione.

Il primo tipo di preterito termina in 'ui' (152, 17 - 153,6; es. *fleo fleui*); gli esempi sono tratti da Pr. 488, 15 - 490, 20³⁸.

Segue poi un gruppo di verbi (153, 7-15) il cui preterito termina in

³⁶ Per *furatus est uir bouem* di Aelfric 146, 12, cf. « *si quis furatus fuerit bouem* » Exod. 22, 1.

³⁷ E cioè della compresenza di forme di seconda e terza pers. al preterito, come *amauisti* e *amasti*, *amauistis* e *amastis*, *amauerunt* e *amarunt*.

³⁸ *Fleo* Pr. 488, 18; *defleo* 488, 18 e 490, 18; *neo* 492, 27; *impleo compleo suppleo* 488, 17-18; *oleo* 488, 19; *aboleo* 488, 19; 490, 2-3; 490, 18; *deleo* 488, 20 e 490, 8 e 19; per il sostantivo *letum*, citato in rapporto a *deleo*, cf. Pr. 490, 19-20: « *unde et 'letum' ipsa res, quae delet* ».

'u.i'³⁹; si tratta di *doceo* (Pr. 491, 5), *habeo* (Pr. 491, 5 e 492, 6), cui Aelfric aggiunge i composti *prohibeo exhibeo adhibeo, praebeo* (Pr. 492, 14), e *taceo conticeo* (non attestati in Prisciano), *moneo* (Pr. 492, 15). Con la affermazione « *sciendum est, quod neutra uerba deficiunt in sopino* »⁴⁰, tradotta poi in anglosassone, si apre una lunga lista di verbi neutri (154, 2 - 155, 4) con perfetto in 'ui' e privi di supino. Quasi tutti questi esempi⁴¹ si ritrovano in Prisciano, il quale li tratta dapprima nel l. IX (491, 1 sgg.) parlando del preterito e poi nel l. XI (560, 1 sgg.) a proposito del supino⁴².

Il terzo tipo di preterito è quello in 'si' (155, 5 - 156); anche in questo caso l'esemplificazione è riconducibile a Prisciano⁴³; di suo Aelfric aggiunge *adhaereo inhaereo* accanto ad *haereo*, e nota che 'ursum' è accusativo di 'ursus' e non supino di *urgeo*.

Una quarta classe di verbi (156, 5-8) ha il preterito in 'xi' e il supino in 'ctum'; vi appartengono *lugeo frigeo augeo* (cf. Pr. 468, 23 e 487, 19-20).

Un quinto tipo verbale ha il preterito in 'i' (156, 7 - 157, 8); dei ventuno esempi presenti nel testo anglosassone solo due (*uoueo* e *pauo*) sono riconducibili a Prisciano⁴⁴; il caso di *praeuideo*⁴⁵ ci offre un interessante esempio della dipendenza di Aelfric da un ramo particolare della tradizione ms. latina.

³⁹ Cf. Pr. 491, 3-5: « *alia quoque omnia secundae coniugationis uerba, quacumque consonante ante 'eo' posita, 'eo' in 'iu' diuisas conuertentia faciunt praeteritum perfectum* ».

⁴⁰ Cf. Pr. 462, 4: « *supino in 'ui' quidem diuisas facientia praeteritum neutra deficiunt* » e Pr. 559, 29-560, 2: « *rarissime inueniuntur supra dicta supina in usu a neutris secundae coniugationis uel tertiae in 'uo' desinentibus, quae in 'ui' diuisas faciunt praeteritum perfectum* ».

⁴¹ Tranne *uireo, areo, absorbeo*.

⁴² *Caleo* Pr. 378, 13 e 560, 4; *tepeo* 491, 7 e 560, 4; *horreo* 491, 8; *candeo* 491, 6; *studeo* 483, 7; *frondeo* e *splendeo* 483, 8-10; *rubeo* 491, 5; *palleo* 460, 21 e 491, 1; *pareo* 491, 7; *iaceo* e *caneo* 491, 6; *floreo* 491, 8; *calleo* 491, 1; *excelleo* 491, 2; *stupeo* 491, 7 e 560, 4; *uigeo* e *rigeo* 486, 25; *langueo* 477, 15; *egeo* 460, 27 e 492, 5 e 560, 4; *indigeo* 486, 25; *careo* 491, 7 e 492, 6-8; *timeo* 491, 6 e 492, 6; *metuo* 492, 6; *teneo* 491, 6 e 492, 16; *censeo* 491, 8 e 492, 17.

⁴³ *Suadeo* Pr. 481, 6; *rideo* e *ardeo* 481, 6 e 483, 2; *indulgeo* 485, 18 e 487, 1; *algeo* 485, 18 e 487, 3; *mulgeo* 486, 8 e 487, 4; *fulgeo* 485, 18 e 487, 3; *tergeo* 485, 19 e 487, 3, 14; *turgeo* 485, 19; *urgeo* 485, 18; *torqueo* 488, 11 e 487, 8-9; *distorqueo* e *contorqueo* 488, 11-14; *maneo* e *haereo* 491, 19 e 492, 21; *iubeo* 491, 13 e 492, 20.

⁴⁴ *Moueo* Pr. 478, 1 e 480, 14; *foueo* 478, 1 e 480, 14; *faueo* 478, 1 e 480, 18; *caueo* 480, 18; *conniueo* 478, 11 sgg.; *ferueo* 478, 18; *cieo* 480, 14; *uideo* 481, 9 e 483, 2; *inuideo* 481, 10; *sedeo* 481, 8 e 483, 4-5; *possideo* 481, 12; *obsideo* 435, 12; *insideo subsideo resideo* 481, 9; *strideo* 479, 3 e 481, 12-13; *respondeo* 482, 1 e 483, 3; *prandeo* 483, 18 sgg.

⁴⁵ *Praeuideo* (156, 17) è la lezione dei codd. DK per *prouideo* in Pr. 481, 10.

La sesta e ultima classe è rappresentata da verbi tipo *tondeo totondi tonsum* (157, 9-16); agli esempi di Prisciano⁴⁶, Aelfric aggiunge il composto *suspendo* e una nota per sottolineare il rapporto tra il sostantivo *sponsus* e il verbo *spondeo*⁴⁷.

Nel paragrafo finale (158, 1-11) Aelfric osserva che esistono verbi terminanti in 'eo' e appartenenti ad altre coniugazioni, come la prima (*meo, beo* etc.) o la terza (*eo, queo*); il testo e gli esempi sono esattamente quelli di Prisciano, *Partitiones* etc. II, 469, 26-30.

VI - 7. [*De uerbo passiuo secundae coniugationis*] (161, 15-162, 6).

Alla flessione di *doceo* al passivo segue un elenco di verbi deponenti che si coniugano allo stesso modo. I dieci verbi dati come esempio non appartengono ad un unico passo di Prisciano, ma compaiono in vari luoghi dei libri VIII e IX⁴⁸; fra essi solo *intueor* non è riconducibile alla fonte latina. Sei di questi verbi compaiono in passi contigui nel XVIII libro di Prisciano⁴⁹.

VI - 8. [*De praeterito perfecto tertiae coniugationis*] (164, 15-182, 2).

Nella terza coniugazione verbale possono identificarsi otto tipi di perfetto, ai quali Aelfric dedica un cospicuo numero di pagine (164, 15-182, 2), suddivise in otto paragrafi. Fonte essenziale del monaco inglese è il capitolo *de praeterito perfecto tertiae coniugationis* (Pr. 494, 1-538, 22), che apre il decimo libro di Prisciano. Nel trattato latino la materia è suddivisa secondo le terminazioni dei verbi al presente (es. verbi terminanti in 'io', 'uio', 'dio' etc.); inoltre alla esposizione riguardante il preterito di un dato tipo di terminazione del presente (es. per i verbi in 'cio': 'facio fēcī) seguono immediatamente le osservazioni sul supino (es. 'factum'). Nel trattato elfriciano invece si adotta un criterio diverso, ognuno degli otto paragrafi tratta cioè di un tipo di terminazione del preterito; e Aelfric trae quindi gli esempi relativi da punti diversi della sua fonte latina.

⁴⁶ *Tondeo* Pr. 481, 28 e 483, 3; *mordeo* 481, 28 e 483, 2; *spondeo* 481, 28; *pendeo* 481, 27 e 483, 2; *detondeo* 482, 3.

⁴⁷ Cf. Isidoro, *Etym.* IX, 7, 3: « *sponsus a spondendo uocatus* ».

⁴⁸ *Mereor* Pr. 395, 26; *medeor* 436, 7; *misereor* 392, 16 etc.; *reor* 379, 7 e 382, 9, per *ratus* v. 519, 17 e 569, 29; *uereor* 379, 7 e 382, 9; *fateor* e *confiteor* 438, 21; *polliceor* 379, 6* (v. apparato critico) e 382, 8; *tueor* 387, 16.

⁴⁹ Cf. Pr. II *mereor* 275, 4; *medeor* 273, 2; *misereor* 275, 2; *reor* 274, 18; *polliceor* 268, 17; *tueor* 287, 16.

Nel primo paragrafo (165, 1-166, 7) sono riuniti verbi con terminazione del perfetto in 'ui' (es. *quiesco quieui quietum*): dei diciannove esempi solo quattro non sembrano riconducibili a Prisciano, si tratta di *sino* e di tre composti di *nosco* (*ignosco cognosco agnosco*)⁵⁰.

I preteriti in 'ii' (166, 8-12) sono presenti in *cupio* cf. Pr. 499, 6 e 543, 9 (già citato nella categoria precedente per la forma 'cupiui') e in *arcesso* cf. Pr. 534, 21 e 543, 9.

La terza categoria (166, 13-169, 4) è formata da verbi col preterito perfetto in 'u.i' come *imbuo imbūi imbutum*⁵¹; dei quarantaquattro esempi solo cinque⁵² non sembrano riconducibili a fonte latina precisa. Delle altre forme verbali si tratta nel citato capitolo prisciano sul preterito della terza; per alcune forme di supino Aelfric ha attinto al capitolo *de figuris [participi]* del l. XI (Pr. 568, 15-574, 19)⁵³.

Nel quarto gruppo (169, 5-173, 2) sono riuniti i verbi con preterito in 'si'. E' da notare che in questo paragrafo, come nei precedenti, le forme verbali date come esempio non compaiono in ordine sparso ma secondo un preciso criterio. I verbi, cioè, sono citati in gruppi omogenei rispetto alla terminazione del presente. In questo paragrafo infatti, l'esemplificazione inizia con un gruppo di cinque verbi terminanti in 'tio', dei quali è citata la prima persona singolare del presente e del preterito e la forma del supino; dei cinque verbi⁵⁴

⁵⁰ Per gli altri cf. *quiesco* Pr. 508, 4 e 510, 9 (dove però si trova *requietum* e non *quietum*); *cresco* 508, 4; *nosco* 510, 16; *pasco* 508, 4 e 536, 4; *consuesco* 508, 5; *laccio* 534, 21 e 536, 1; *pinso* 535, 20 e 536, 3; *tero* 532, 5 e 533, 17; *quaero* 532, 6 e 533, 18; *sero* 532, 6 e 533, 18-534, 2, per i rapporti tra 'sero seris' e 'sero seras' e per i composti *desero insero* cf. 523, 6-17; *cupio* 499, 6 e 500, 18; *sapio* 499, 17 e 500, 18; *peto* 537, 6 e 537, 18-19.

⁵¹ Le osservazioni sulla 'ū' del preterito e la 'ū' del supino in Aelfric 166, 14 sgg. derivano da Pr. 502, 24 sgg. e 29 sgg.

⁵² E precisamente *exuo, minuo, eripio, diripio, nolo*.

⁵³ *Imbuo* Pr. 530, 6 e 504, 29; *acuo* 504, 29 e 521, 24; *induo* 503, 6 e 504, 29; *innuo* 504, 29; *annuo* 503, 6 e 504, 25 e 29; *diluo* 503, 6; *polluo* 521, 23; *suo* 503, 7 e 521, 24; *tribuo* 571, 24; *statuo* 419, 3; *arguo* 503, 7 e 504, 25 e 29. *Pluo spuo metuo* 503, 7 e 14, mancano di supino cf. 505, 21-23; *ruo* 505, 10 sgg.; *eruo* 504, 25 e 505, 19-20 e 521, 25; *diruo* 521, 26. *Pono, subpono, compono, gigno, uomo, gemo, fremo, tremo* 528, 10-25 e 528, 14-15 e 530, 3; questi otto verbi hanno 'ū' al preterito e 'i' al supino, cf. 528, 9 e 13; 530, 1-3. *Texo nexo* 538, 1-22; *necto pecto* 536, 5-8 e 537, 20; *meto* 537, 6 e 23; *strepo* 531, 19 e 532, 1; *rapio* 499, 3; *sterto* 537, 11 manca di supino cf. 537, 25; *alo* 526, 7 e 527, 22; *colo consulo* 526, 8 e 527, 19; *occulo* 526, 8 e 528, 3; *molo* 526, 8; *uolo* 528, 2-3.

⁵⁴ *Quatio* Pr. 502, 6 e 9; *percutio* 502, 7 e 9; *concutio* 446, 20; *incutio* 502, 7 e 10.

solo *excutio* manca in Prisciano né è rintracciabile nelle fonti latine l'*excursus* di Aelfric (169, 10-13) a proposito dell'imperativo e dell'infinito di *percutio*⁵⁵. Seguono poi tre verbi con terminazione in 'ro'⁵⁶; otto verbi con finale in 'mo'⁵⁷, dei quali *comprimo* ed *exprimo* non sono presenti in Prisciano. Seguono due verbi in 'no'⁵⁸, due in 'bo'⁵⁹ e sei in 'po'⁶⁰, di cui *excerpo* non attestato nelle fonti latine. I verbi in 'do' sono assai numerosi⁶¹, di essi non compaiono in Prisciano *trudo concludo plaudo* e nemmeno i sei composti di *caedo caessi caesum* (es. *recaedo, concaedo* etc.) né i cinque di *caedo cecidi caesum* (es. *concido* etc.). Un nuovo gruppo è rappresentato dai verbi in 'go'⁶²; segue *mitto* (Pr. 537, 14 e 24) accompagnato da tredici composti. Questi ultimi non sono rintracciabili nella Grammatica di Prisciano, ma è da notare che nelle *Partitiones* prisciane (Pr. II 490, 9-10) esiste un elenco di composti di *mitto* formato da undici verbi, che compaiono tutti (sia pure in ordine diverso) nel trattato elfriciano; Aelfric aggiunge poi di suo all'elenco, *transmitto* e *praetermitto*.

Si può concludere che Aelfric pur adottando la finale del perfetto come criterio per la divisione dei paragrafi, non trascura il metodo di Prisciano, basato sulla terminazione del presente, ma lo trova anzi assai utile per l'articolazione interna di ogni paragrafo.

Il gruppo di verbi con perfetto in 'xi' (173, 2-176, 7) si presenta assai nutrito; fra gli esempi, quindici non derivano da una fonte latina identificabile⁶³, si tratta perlopiù di composti, di cui Aelfric

⁵⁵ Per l'infinito, Aelfric dà un esempio con la frase « *percutere te uolo uirga* »; forme diverse del verbo *percutere* compaiono dodici volte in nesso con *uirga* nella Vulgata, cf. p. es. « *ecce percutiam uirga, quae in manu mea est* » Exod. 7, 17; « *qui percusserit seruum suum uel ancillam uirga* » Exod. 21, 20 etc.

⁵⁶ *Gero, uro, uerro* Pr. 532, 22 sgg. e 534, 17 e 19; per *uro* cf. anche 502, 10.

⁵⁷ *Sumo* Pr. 528, 7; *promo* 502, 14 e 528, 8; *demo* 502, 14 e 528, 6 e 8; *como* 528, 6 e 8; *emo* 528, 11 e 15; *premo* 528, 11 e 18.

⁵⁸ *Tempno* è la variante dei codd. BD rispetto alla rimanente tradiz. ms. di Prisciano in 529, 9 che attesta *temno*; per *tempsi temptum* cf. Pr. 530, 7. *Contempno* è attestato, come *contemno*, nel XVIII libro di Prisciano (Pr. II 345, 9 e 372, 2) dove è però citato a fini semantici e nel *de accentibus liber* di Prisciano, cf. GLK III, 529, 25.

⁵⁹ *Scribo* Pr. 502, 5 e 506, 17 e 507, 11; *nubo* 502, 15 e 506, 17 e 507, 11.

⁶⁰ *Scalpo, sculpo, carpo, serpo, repo* Pr. 531, 21-22 e 532, 3-4.

⁶¹ *Ludo, laedo, rado, rodo, uado, euado, illido* Pr. 514, 13-15; per *claudio* Pr. 514, 15 sgg.; *caedo caessi caesum* 514, 19; *caedo cecidi caesum* 514, 24 (e cf. 460, 2; 461, 20 e 518, 12).

⁶² *Mergo, spargo, tergo* Pr. 523, 4-5 e 525, 6-7.

⁶³ E cioè *dirigo, erigo, inpingo, fungo, restringo, affligo, frigo, sugo, construo, instruo, defluo, decoquo, pertrabo, distrabo, detrabo*.

ha trovato in Prisciano i verbi semplici. In quattro casi (*accingo* Pr. 390, 17; *coniugo* Pr. 140, 21; *respicio* Pr. 435, 6; *flexo* Pr. 429, 24), le forme verbali sono presenti in passi del trattato prisciano, che non parlano però di preterito; tutti gli altri esempi hanno precisi riscontri nel già citato capitolo sul preterito della terza⁶⁴. Nel presente paragrafo inoltre Aelfric cita alcuni sostantivi, che sono in rapporto con le forme verbali in esame (es. *rego* e *rex, intellego* e *intellectus*); in alcuni casi la connessione era già stata notata da Prisciano⁶⁵, per altri si è forse tenuto presente Isidoro⁶⁶, e di alcuni sostantivi infine non è rintracciabile la fonte⁶⁷.

Un sesto gruppo di verbi (176, 8-179, 18) comprende i preteriti del tipo '*fregi*' rispetto ad un presente '*frango*' e al supino '*fractum*'. Gli esempi derivano tutti dal citato capitolo di Prisciano, ad eccezione di un ridotto numero di composti⁶⁸. I primi dieci verbi terminano in 'go'⁶⁹, e vicino a *colligo* Aelfric cita la forma nominale '*collecta*', mettendone in evidenza l'accezione religiosa. Seguono i verbi in 'co'

⁶⁴ *Duco, dico* Pr. 509, 14-15 e 511, 24; *rego* 522, 6 e 525, 8 e 18; *porrigo* e *porgo* 523, 9 e 10; *corrigo, surgo, pergo* 523, 10; *neglego, intellego, diligo* 523, 15-16 e 525, 2-3 e cf. 572, 4; *cingo* 523, 7 e 525, 13; *unguo* 503, 16 sgg. e 504, 5 e 505, 25; *iungo* cf. 572, 5; *extinguo* e *stinguo* 504, 12 sgg.; *ango* 523, 7 e 525, 15; *linguo* e *ninguo* 504, 6-7; *tinguo* 504, 1-2 e 523, 7 (dove *tingo*, come nel cod. T di Aelfric); *pungo* 524, 2 e 525, 9; *pingo* 523, 7 e 504, 6 e 525, 12; *stringo* e *ringo* 525, 12; *mingo* 495, 8; *figo* 461, 9; *aspicio* 496, 23 e 497, 25; *illicio, pellicio, elicio* 496, 23 sgg. e 497, 25-26; *struo* 505, 24; *fluo* 503, 14 e 505, 25; *uiuio* 506, 11 e 15; *coquo* e *coco* 504, 1; *flecto* 536, 16; *plecto* 536, 16; *ueho* e *trabo* 526, 4 e 6.

⁶⁵ *Rex* Pr. 304, 7; *coniunx* Pr. 140, 21; *anxietas* Pr. 128, 7; *nix* 504, 7; di *electus* si parla in Pr. 496, 29 per negare ogni rapporto con *elicio*. Particolare è il caso di *pelex*, che in Aelfric 175, 9 ha la variante *pellex* dei codd. HO, e compare come *paelex* in Pr. 164, 20 (e cf. le lezioni *pelex* dei codd. prisciane HL e *pellex* di RGK).

⁶⁶ Per *tinctura*, cf. *Etym.* XIX, 28, 1 « *tinctura uocata quia tinguitur* ». Per *figulus*, cf. *Etym.* XX, 4, 2 « *ingere enim est facere, formare et plasmare unde et figuli dicuntur* »; il nesso '*luti figulus*' di Aelfric 174, 14 è una reminiscenza biblica « *an non habet potestatem figulus luti* » Rom. 9, 21. Per *uictus*, cf. *Etym.* XX, 2, 1 « *uictus proprie uocatus quia uitam retinet* ».

⁶⁷ *Intellectus, pictura, frixorium, aspectus, conspectus, respectus, cocus*.

⁶⁸ E precisamente *colligo, derelinquo, dirumpo, absoluo, dissoluo, resoluo, euello, perfundo, confundo*. Per *ambigo* cf. Pr. 560, 11; per *perficio* cf. 377, 7 e 401, 7.

⁶⁹ *Frango* Pr. 523, 12 e 525, 10; *confringo, perfringo* 523, 13; *ago* 523, 12 e 525, 9; *exigo, subigo, cogo* 523, 14; *lego* 523, 12 e 525, 9; *perlego* e *relego* 523, 14 e 15.

e 'quo'⁷⁰, in 'po'⁷¹, 'uo'⁷², 'bo' e 'to'⁷³, 'lo'⁷⁴. Assai nutrita è la serie dei verbi in 'do'⁷⁵; a proposito di *cudo*, Aelfric, seguendo Pr. 516, 2-4, fa una digressione sul frequentativo *cusos cusas* e sui suoi composti *accuso excuso recuso*, e cita la forma nominale *incus* come Pr. 269, 29-270, 3. Appartiene ai verbi in 'cio'⁷⁶, 'capiro' vicino al quale Aelfric pone *captiuus*, che traduce in anglosassone come 'prigioniero'. Nei verbi in 'dio'⁷⁷ e 'gio'⁷⁸ citati da Aelfric, si nota che la vocale del perfetto, se è la stessa del presente, si allunga (cf. Pr. 498, 6 sgg.); accanto a *refugio* sono menzionati *refugium*, *fuga*, *profugus*, solo quest'ultimo è presente in Isidoro⁷⁹.

Nel settimo paragrafo (180, 1-181, 11) sono raccolti i verbi con preterito a raddoppiamento, tipo *pello pepuli pulsum*⁸⁰; sono citate inoltre due forme nominali e cioè 'punctus' vicino a 'pungo' e 'parcus' accanto a 'parco', l'ultimo accostamento è già in Pr. 136, 17. Aelfric nota poi che fra i composti dei verbi già elencati alcuni non hanno raddoppiamento al perfetto⁸¹ (cf. Pr. 526, 15-16 e 518, 11 e 23),

⁷⁰ *Uinco, conuincio* Pr. 507, 27 e 510, 5; *linquo* 508, 1 e 510, 5; *relinquo, delinquo* 510, 6.

⁷¹ *Rumpo* Pr. 531, 17 e 24; *abrumpo, corrumpo* 531, 17 e 18.

⁷² *Soluo* Pr. 506, 8 e 13; *uoluo* 506, 8 e 13; *coluo* 506, 9 e 13.

⁷³ *Bibo, lambo, scabo* Pr. 506, 19 e 24; 507, 1 e 12. *Uerto* Pr. 537, 11 e cf. 573, 7.

⁷⁴ *Uello* Pr. 526, 18 e 527, 20, cf. 573, 5; *percello psallo* 526, 18 e 20 e cf. 527, 21.

⁷⁵ *Pando* Pr. 517, 20 e 519, 22; *defendo* 517, 20 e 498, 12; *ostendo* 520, 16 sgg.; *scando* 517, 20; *ascendo* 498, 12; *findo* 517, 13 e 519, 19; *scindo* 516, 14 e 519, 20; *cudo* 515, 16 sgg. e 519, 12; *diuido* 519, 3.

⁷⁶ *Facio* Pr. 496, 11; 497, 14 e 16; *inficio* 497, 19 e 20; *iacio* 496, 11; 497, 14 e 17; *abicio, proicio, inicio, conicio* 496, 17 e 18; *capiro* 498, 25 e 29; *incipio* 498, 27 e 29; *recipio, suscipio* 498, 27.

⁷⁷ *Fodio* Pr. 498, 5 e 10; *perfodio, effodio* 498, 5 e 6.

⁷⁸ *Fugio, refugio, confugio, perfugio* Pr. 498, 21-23.

⁷⁹ Isidoro, *Etym.* X, 215 « *Profugus proprie dicitur qui procul a sedibus suis uagatur, quasi porro fugatus* ».

⁸⁰ *Pello, fallo* Pr. 526, 13-14; e 527, 20; *tollo* 526, 14 e 528, 1-2; *cado* 518, 11 e 519, 15; *cano* 519, 7 e 530, 4; *pario* 500, 19 e 501, 3; *caedo* 518, 12 e 519, 6; *disco* 509, 11 e 511, 18; *tango* 524, 1 e 525, 11; *pango* 523, 23 e 525, 11; *tundo* 517, 22 e 519, 7; *pungo* 524, 2 e 525, 9; *posco* 509, 12 e 511, 18; *parco* 509, 15 e 511, 23; *tendo* 517, 22 e 520, 8; *curro* 533, 2 e 534, 18.

⁸¹ I primi due esempi elfriciani, *expello depello*, non compaiono in Prisciano, che in 526, 16-17 ha solamente *compello*. Ma per *incido* cf. Pr. 518, 25; *concido* 518, 11 e 25; *succino, occino* 529, 4 e 530, 7; *impingo* (variante del cod. B in Pr. 523, 17 per *impingo*) e 525, 20; *contingo, attingo* 524, 15-19; *perpendo, extendo, pertundo* 518, 24.

altri invece⁸² mantengono inalterato il preterito raddoppiato del verbo semplice⁸³.

L'ottavo e ultimo paragrafo (181, 12-182, 2) comprende sei verbi che sulla scia di Prisciano⁸⁴ sono considerati composti di 'do'; si tratta di *credo* Pr. 516, 10 e 519, 5; *perdo* 516, 8 e 519, 5; *prodo* 516, 7 e 518, 26; *uendo* 516, 10; *reddo* 516, 7 e 519, 4; *condo, abscondo* 516, 11.

VI - 9. [De uerbo passiuo tertiae coniugationis] (185, 12-186, 14).

Una lista di deponenti (185, 12-186, 14) chiude il capitolo dedicato al passivo della terza. Alcune forme verbali⁸⁵, per lo più composte, non sono tratte da Prisciano; in tre casi⁸⁶ è possibile un riferimento a passi prisciani nei quali non si parla specificatamente della terza coniugazione, mentre dal capitolo sul preterito della terza provengono la maggior parte degli esempi⁸⁷. Le forme verbali sono elencate senza un ordine particolare; i composti seguono sempre il relativo verbo semplice. Accanto a *fungor* è citata la forma nominale *defunctus*; l'accostamento si trova già in Isidoro⁸⁸.

⁸² Secondo Pr. 518, 23-26: « *composita tamen non duplicant paenultimam syllabam... exceptis a... 'disco, 'posco... 'curro' [compositis]* ».

⁸³ *Dedisco* Pr. 509, 13, e 518, 26; *deposco* 509, 13 e 519, 1; *decurro* 519, 1-2.

⁸⁴ Pr. 516, 5-10: « *a 'do' uerbo, quod simplex primae est coniugationis, cum praepositione tertiae sunt et primitiui seruant perfectum duplicantia 'di', quamuis in illo paenultimam e habeat, ut 'do dedi', 'reddo reddidi', 'prodo prodidi', 'perdo perdidi', 'credo' quoque ab eo componitur, quasi 'cretum do' 'uendo' 'uenum do', et 'condo' compositum a 'do' et ex eo 'abscondo' ». E cf. inoltre Pr. 519, 3-5: « *supina illa quidem quae a 'do' componuntur mutant o in i correptam et assumunt 'tum', ut 'reddo redditum', 'credo creditum', 'perdo perditum' ».**

⁸⁵ *Liquor, egredior, regredior, renascor, persequor, conpatior*.

⁸⁶ *Gradior* cf. Pr. 438, 21; *consequor* Pr. 379, 5; *queror* Pr. II 275, 18; 326, 20.

⁸⁷ *Loquor* Pr. 506, 1; *labor* 507, 20 (avvicinato a *labo labas* in Pr. 402, 27); *adipiscor* 514, 9; *ingredior* 498, 18 (e cf. 438, 21 dove è citato accanto a *gradior*); *nascor* 513, 19; *sequor* 506, 1; *utor* 537, 27; *uescor* 560, 13; *fruor* 506, 1; *fungor* 513, 11; *morior* 502, 2 sgg.; *nanciscor* 513, 8 e 16; *patior* 519, 23 e cf. 565, 28; *ulciscor* 513, 19; *obliuiscor, reminiscor* 514, 1 e 9; *amplector* 537, 3.

⁸⁸ Isidoro, *Etym.* IX, 4, 20 e XI, 2, 36: « *defunctus uocatus, quia compleuit vitae officium. Nam dicimus functos officio, qui officia debita compleuerunt; unde est et honoribus functus* ».

VI - 10. [*De praeterito perfecto quartae coniugationis*] (189, 17-193, 20).

Il preterito della quarta coniugazione è esaminato in cinque paragrafi (189, 19-193, 20), distinti secondo la terminazione del preterito e dipendenti dal capitolo *de praeterito perfecto quartae coniugationis* (Pr. 538, 23-547, 14), con il quale termina il l. X del trattato prisciano.

Nel primo paragrafo (189, 19-190, 3) si parla dei perfetti in 'xi'⁸⁹ e nel seguente (190, 4-15) di quelli in 'si'⁹⁰. In quest'ultima lista compare anche *exhaurio*, assente in Prisciano, e due composti di *sentio*⁹¹ non menzionati nel citato capitolo prisciano. Accanto a *sarcio* sono citate inoltre due forme nominali: « *sarcio...* of *dâm is sartor sêamystre, sartrix hêo* » (190, 5-7); già in Pr. 542, 23 accanto a *sarcio* compare 'sartores'. Nel Glossario elfriciano (ediz. Zupitza p. 303, 1) i medesimi termini latini sono tradotti in anglosassone con sostantivi diversi: « *sartor sêamere, sartrix sêamestre* »; è da notare inoltre che l'ags. 'sêamestre' è usato altrove in inglese antico anche come maschile e che, d'altra parte 'sêamere' è la variante di alcuni codd. per 'sêamestre' in Gr. 190, 6.

Le forme *raucus, rauca*, citate da Aelfric in relazione a *raucio*, non appaiono in Prisciano.

Il paragrafo dei preteriti in 'ui' (191, 1-6)⁹² comprende anche tre composti di *salio* (fra cui *dissilio* non ricordato nelle *Institutiones*), i quali sono privi di supino, cf. Pr. 540, 15 sgg.

Tra i verbi citati nel quarto paragrafo (191, 7-13) solo *inuenio* non proviene dal capitolo prisciano sul preterito della quarta, e 'aduentus' è messo da Aelfric vicino ad 'aduenio'⁹³.

Il quinto paragrafo (191, 14-193, 20) racchiude una lunga serie di verbi che hanno due forme di preterito (es. *audio, audiui audii, auditum*). I primi sette esempi provengono dal citato capitolo di Pri-

⁸⁹ *Uincio* Pr. 538, 27 e 542, 18; *sancio* 538, 28 sgg. e 542, 18.

⁹⁰ *Fulcio* Pr. 539, 1 e 542, 22; *sarcio* 539, 1 e 542, 23; *farcio* 539, 1 e 542, 22; *confercio* 542, 24; *refercio* 542, 24; *raucio* 539, 1 e 542, 27; *sentio* 540, 5 e 542, 27; *haurio* 540, 3 e 543, 1; *saepio* 540, 5 e 543, 2.

⁹¹ *Consentio* cf. Pr. II 273, 2; *dissentio* cf. Pr. 399, 12.

⁹² *Aperio* Pr. 540, 5 e 10; 543, 3; *cooperio* 540, 11; *prosilio* cf. 540, 25; *insilio* cf. 438, 22 e 541, 2.

⁹³ *Comperio* Pr. 540, 13 e 543, 5; *reperio* 540, 11-12; *uenio* 540, 5 e 543, 3; *aduenio, conuenio* 543, 4; *inuenio* cf. Pr. II 274, 8.

sciano⁹⁴, cui appartiene solamente una⁹⁵ delle successive venti forme verbali, delle quali sei⁹⁶ compaiono in vari passi prisciani, mentre tredici⁹⁷ sono estranee al trattato latino, come le forme nominali⁹⁸ ad esse relative. Sono in seguito citati tre verbi⁹⁹ tratti da Prisciano (dove manca però la forma nominale 'salsamentum'), in cui si ritrovano anche *eo* e i suoi composti¹⁰⁰; di suo Aelfric aggiunge le forme del futuro e dell'imperativo di *eo*. Anche di *queo* viene citato il futuro, si accenna al composto *nequeo* e si attinge a Prisciano per *ueneo* e *ambio*¹⁰¹.

VI - 11. [*De uerbo passiuo quartae coniugationis*] (197, 10-198, 3).

Nel paragrafo dedicato all'esame dei preteriti deponenti della quarta coniugazione (197, 10-198, 3) si rinviene un solo verbo¹⁰² proveniente dal capitolo di Prisciano sul perfetto della quarta e un verbo solamente non riconducibile in alcun modo a Prisciano¹⁰³. I rimanenti dieci esempi¹⁰⁴, invece, sono tratti da vari passi del trattato latino in cui compaiono dei deponenti; in particolare dal paragrafo che raccoglie verbi con terminazione sia attiva che passiva (Pr. 392, 6 sgg.) o da quello che si occupa di verbi a doppia terminazione ma con significato unico (Pr. 396, 10 sgg.), oppure dalle liste di forme verbali che mutano coniugazione (Pr. 438, 16 sgg.), etc.

⁹⁴ *Audio* Pr. 539, 13 e 543, 8; *scio* 539, 11 e 543, 9; *asscio* 539, 11; *cio* 539, 12 e 543, 14; *mollio* 539, 14; *seruio* 539, 14; *munio* 543, 8.

⁹⁵ *Saeuio* Pr. 539, 14.

⁹⁶ *Insanio* cf. Pr. 419, 8; *obedio* II 274, 2; 370, 18; *lenio* 256, 10; *nutrio* 393, 15 e II 490, 33 sgg. (*Partitiones* etc.); *finio* II 363, 2; *punio* 40, 7.

⁹⁷ *Stabilio, dormio, bullio, ebullio, fastidio, exinatio, sopio, hinnio, redimio, lippio, erudio, insignio, condio*.

⁹⁸ Accanto a *lippio* sono citati *lippus* e *lippitudo*. In relazione a *condio* è ricordato *condo* (della III coniug., cf. Pr. 516, 9) e menzionato *conditor*.

⁹⁹ *Salio* Pr. 540, 15 sgg. e 546, 2 sgg.; *sallio* 540, 9; *sepelio* 545, 26 sgg.

¹⁰⁰ *Eo* Pr. 539, 15 e 543, 11; *exeo* cf. 539, 19; *adeo* 543, 12; *otheo* cf. 543, 29; *praetereo* 543, 12.

¹⁰¹ *Queo* Pr. 539, 15 e 543, 13; *nequeo* cf. 396, 19; *ueneo* 539, 15 e 543, 18-19; *ambio* 547, 2-14 e cf. 570, 9 sgg.

¹⁰² *Experior* Pr. 540, 13.

¹⁰³ *Metior*.

¹⁰⁴ *Blandior* Pr. 379, 8; *molior* 392, 12; *demolior* 379, 9; *partior* 396, 11; 399, 22; 438, 24; *mentior* 396, 11; *orior* 388, 14; 399, 21; 501, 10 sgg.; *moriior* 501, 10-502, 5; *largior* 392, 21; 438, 27; *dilargior* 438, 27; *sortior* 396, 22.

Prima di passare all'esame di particolari forme verbali, come gli anomali e i difettivi, Aelfric chiude la trattazione dei verbi regolari con un breve e chiaro paragrafo (198, 4-19), in cui esamina la qualità e quantità vocalica come elemento distintivo nei riguardi delle coniugazioni. E si afferma quindi che la 'ā' è tipica della prima, la 'ē' della seconda e la 'i' della quarta coniugazione. Più complessa la situazione della terza che presenta 'ē' in 'legere, cum legerem', ma 'ē' in 'legebam' e nel passivo-deponente offre ugualmente numerose varianti, cioè 'ē' con 'legor legēris' ma 'ē' in 'legar legēris' e 'ā' in 'legātur'.

L'argomento è ripetutamente affrontato nelle fonti latine, da Prisciano, per esempio, in Pr. 443, 1-10 o nel trattatello minore *Institutio de nom., prom. et uerbo* Pr. II 450, 13 sgg.; e si veda inoltre Don. 382, 10 sgg. e Don. *Ars Minor* 359, 12 sgg., tenendo però presente che Donato unifica la terza e la quarta in una coniugazione unica.

Sembra però impossibile indicare la fonte precisa di Aelfric, che in questo passo ricorda i trattati latini per qualche particolare secondario, ma non attinge direttamente a nessuno di essi né per lo schema di trattazione né per gli esempi.

VII - De uerbis anomalis uel inequalibus (199, 1-202, 13).

I termini 'anomala' e 'inaequalia [uerba]' appaiono come sinonimi in un passo del capitolo *de temporibus uerborum* del l. VIII di Prisciano¹⁰⁵, il quale parla solo di *anomala* in 439, 17 sgg. *Inaequalia* è invece il termine usato da Donato nell'*Ars Maior* (Don. 383, 14-16), il quale segue però un criterio diverso; nella lista di esempi della *Ars Maior*¹⁰⁶ compaiono infatti numerose forme verbali (*gaudeo, fido, facio* etc.), che sono incluse da Prisciano tra i difettivi. Interessante è una nota di Servio che, commentando Donato, spiega il senso del termine *inaequalia*¹⁰⁷.

Aelfric inizia la trattazione degli anomali con tre paragrafi dedicati rispettivamente a *fero, uolo* (e *nolo*), *edo*; i tre verbi sono esami-

¹⁰⁵ Cf. Pr. 417, 24-25: « *confirmat autem supra dictam rationem cognationis temporum etiam inaequalium, id est anomalorum, declinatio* » etc.

¹⁰⁶ *Ars Maior* 383, 14-16: « *soleo, facio, fio, fido, audeo, gaudeo, uescor, fero, medeor, edo, pando, mando, nolo, uolo* ».

¹⁰⁷ Servio GLK IV 437, 17 sgg.: « *sunt item alia inaequalia, quae ideo sunt inaequalia, quia primam syllabam non reseruant ut nolo uolo: faciunt enim nolo non uis non uult, non nolo nolitis nolitis: item uolo uolitis uolitis non dicimus, sed uolo uis uult* ».

nati nel medesimo ordine e in paragrafi distinti da Prisciano in 454, 1-457, 17, e cioè all'inizio del IX libro delle *Institutiones*. L'esposizione elfriciana è però assai concisa rispetto a quella del grammatico latino; per *fero* (199, 6-13) il monaco cita il paradigma del presente, la prima persona dell'imperfetto, le prime due del perfetto dell'imperativo e dell'ottativo (*utinam ferrem*), e l'infinito presente. Una parte delle forme ci ricorda Pr. 417, 26-30 in cui ci si occupava già della flessione di *fero*; mentre il periodo finale « *on eallum ôðrum stôwum hit fyligð þære driðdan gedêodnysse* » echeggia « *in omnibus quoque aliis modis seruat rationem eiusdem [scil. tertiae] coniugationis* » di Pr. 454, 17.

Il paragrafo prisciano dedicato a *uolo* (Pr. 454, 22-456, 17) è ripreso da Aelfric (199, 14-200, 8), che a proposito dell'imperativo osserva « *næfd dis word nænne imperatiuum, forðan de se willa sceal bêon æfre frîg* », come affermava già Prisciano « *aliam quoque quidam rationem de hoc conati sunt reddere, quod imperatiuus modus necessitatem significat, uoluntas autem libera debet esse: itaque hoc uerbum, quod carere debet necessitate, caret imperatiuo* » (Pr. 455, 25-456, 3). Sono poi elencate (200, 6-12) numerose forme di *nolo*, cui Prisciano accenna invece solo di sfuggita sempre a proposito dell'imperativo¹⁰⁸; la trattazione di *edo* (200, 13-16) è notevolmente abbreviata rispetto a quella latina (Pr. 456, 18-457, 17).

Nel paragrafo 201, 1-7 sono elencate forme di *eo* (la flessione di tutto il presente, la prima persona dell'imperfetto del perfetto del futuro, le prime due dell'imperativo, l'infinito presente), di *queo* (futuro, infinito), di *ueneo* (imperfetto, preterito, futuro). I tre verbi sono citati in numerosi passi di Prisciano, ma solo a proposito del perfetto e del supino; il futuro di *eo* e *queo* è menzionato da Don. 382, 33, mentre l'intera flessione di *eo* si ritrova in Probo, *Instituta Artium*, GLK IV 178, 10-179, 37.

« *Sum ic eom is edwistlic word and gebyrað tō gode anum synderlice, forðan de god is æfre unbegunnen and ungeendod on him sylfum and ðurh hine sylfne wunigende* » 201, 8-11; con questa solenne affermazione si apre il paragrafo del verbo 'essere', le cui implicazioni ontologiche erano già state sottolineate da Prisciano: « *est quaedam cognatio praesentis quidem temporis cum praeterito imperfecto et futuro, praeteriti uero perfecti cum plusquamperfecto. praesens tempus proprie dicitur, cuius pars praeteriti, pars futura est. cum enim*

¹⁰⁸ « *Ex hoc (scil. 'uolo') tamen compositum habet imperatiuum in secunda persona in i desinente: 'noli'* » Pr. 456, 3-4.

tempus fluuui more instabili voluatur cursu, uix punctum habere potest in praesenti, hoc est instanti. maxima igitur pars eius, sicut diccum est, uel praeteriit uel futura est, excepto 'sum' uerbo, quod 'hyparktikón' Graeci uocant, quod nos possumus 'substantiuum' [cf. ags. 'edwistlic'] nominare; id enim omnium semper est perfectissimum, cui nihil deest » (Pr. 414, 11-16).

Isidoro riprende il tema e lo svolge in chiave teologica, trattando dei nomi della divinità: « *sextum* [scil. *Dei nomen*] *Eie id est, qui est. Deus enim solus, quia eternus est, hoc est, quia exordium non habet* [cf. ags. 'god is æfré unbegunnen and ungeendod on him sylfum'], *essentiae nomen uere tenet* [cf. ags. 'and ðurh hine sylfne wunigende'] » (*Etym.* VII, 1, 10 sgg.). Nel passo successivo delle Etimologie¹⁰⁹ è citato il passo biblico che è alla base della trattazione di Isidoro; si tratta del famoso « *Ego sum, qui sum* » di *Exod.* 3, 14. Aelfric ha fuso nella breve frase in antico inglese, l'osservazione di Prisciano e quelle di Isidoro; la struttura del periodo anglosassone risulta assai semplice in confronto a quella delle fonti latine e tale semplicità sembra dovuta sia al diverso sistema sintattico delle due lingue sia al fine didattico dell'opera elfriciana.

Il paragrafo prosegue, su un tono strettamente tecnico, con i paradigmi (a volte completi, a volte limitati ad alcune forme) dei tempi del verbo 'essere'¹¹⁰. Il capitolo si chiude con il ricordo di tre composti di 'sum', e cioè *praesum, prosum, desum*. In Prisciano si parla esplicitamente solo di *prosum*, in un passo¹¹¹ inteso a spiegare la presenza della 'd' nelle forme '*prodes prodest etc.*' e ricordato da Aelfric

¹⁰⁹ « *Hoc enim nomen ad sanctum Moysen per angelum est delatum. Quaerenti enim quod esset nomen eius, qui eum pergere praecipiebat ad populum ex Aegypto liberandum, respondit (Exod. 3, 14): 'Ego sum, qui sum: et dices filiis Israel: Qui est, misit me ad uos'; tamquam in eius comparatione, qui uere est, quia incommutabilis est, ea, quae commutabilia, facta sunt quasi non sint. Quod enim dicitur fuit, non est: et quod dicitur erit, nondum est. Deus autem esse tantum nouit, fuisse et futurum esse non nouit. Solus enim Pater cum Filio et Spiritu sancto ueraciter est. Cuius essentiae comparatum esse nostrum non esse est. Unde et in conloquio dicitur: 'uiuuit Deus', quia essentia uita uiuit, quam mors non habet ».*

¹¹⁰ Un'esposizione del verbo 'essere' sembra mancare in Prisciano, ma si ritrova completa in Probo, *Instituta Artis*, GLK IV, 187, 23-188, 23, mentre solo alcune forme sono citate dai commentatori di Donato, cf. Servio, GLK IV, 437, 5-8 e Sergio, GLK, 551, 26-29.

¹¹¹ « *Anomala quoque uerborum id possunt ostendere, quae sine dubio per singula tempora siue etiam personas componuntur, ut 'prosum prodes prodest, prosumus prodestis prosunt, proderam, profui'. per totam enim declinationem ubicumque a uocali incipit hoc uerbum, interponitur iuncturae compositionis d » Pr. 439, 17-19.*

con una concisione quasi eccessiva, cf. « *prosum ic fremige, prodes, prodest (d betwux); et pluraliter prosumus wê fremjad, prodestis, prosunt* » (202, 7-9).

VIII - *De uerbis defectiuus* (203, 1-210, 17).

Sono difettivi i verbi la cui flessione è in qualche parte incompleta; alcuni p. es. (203, 4-204, 7) mancano nel preterito perfetto, « *ergo aliorum uerborum perfectis, quae uidentur eandem significationem habere, pro his utimur* » (Pr. 419, 1-2, tradotto da Aelfric in 203, 4-3). P. es. *percussi* è usato come perfetto di *ferio*, che è privo di passato. Dei numerosi esempi dati dal monaco alcuni (*ferio, fero, sisto, furo, cresco, maereo*) sono tratti tutti da uno stesso passo di Prisciano (cf. Pr. 418, 29, e *passim* 419, 1-12), altri provengono invece da luoghi diversi¹¹².

Un primo tipo di difettivi (204, 8-17) è costituito dai cosiddetti neutropassivi (cf. Pr. 420, 7-11) e cioè il tipo *gaudeo, gauisus sum*; essi sono cinque come esplicitamente afferma Prisciano in 566, 21.

Nel trattare di quattro verbi (205, 1-206, 3), che hanno la forma del presente uguale a quella del preterito, Aelfric segue in linea di massima Pr. 560, 14-26, cui aggiunge occasionalmente qualche notizia presa da altri luoghi del trattato latino. Per il primo dei quattro verbi, e cioè *odi*, il monaco nota che semanticamente equivale al nesso *odio habui*, presente in « *iniquos odio habui* » (*Ps.* 118, 113); *noui* ha come participio *notus*, di cui *ignotus* è un composto (cf. Pr. 430, 18).

I verbi impersonali (206, 4-208, 4) sono trattati da Prisciano in diverse occasioni nel libro VIII (Pr. 432, 9 sgg.), nell'XI (Pr. 560, 26 sgg.), e particolarmente nel l. XVII (Pr. 158, 4 sgg.) e XVIII (Pr. II 229, 20-231, 9), dove si parla dei casi dei pronomi che accompagnano gli impersonali e della loro costruzione coll'infinito. Come risulterà chiaro dalla citazione puntuale, Aelfric si serve di tutti e quattro i luoghi sopra citati, ma segue particolarmente i già menzionati passi del XVII e XVIII l.; la maggioranza degli esempi sono infatti formati dal nesso del verbo impersonale più pronome (come nei citt. passi del l. XVII e XVIII) oppure da brevi frasi, intese a mostrare l'uso dell'impersonale con l'infinito. L'esemplificazione in Aelfric è, nei riguardi di un singolo verbo, più ampia che in Prisciano, si cita cioè una medesima forma verbale in nesso con pronomi diversi (es. *tibi licet, nobis licet*) e ci si sofferma sui diversi tempi e modi del medesimo verbo (*si nobis liceret, licere, licuisse, licitum esse etc.*); nell'esame delle

¹¹² *uescor e medeor* Pr. 560, 13 e 9; *reminiscor* Pr. 514, 9; *mereor* Pr. 395, 26.

singole forme verbali si terrà conto solo di quelle presenti sia in Prisciano che in Aelfric.

E' da notare inoltre che alcuni verbi citati da Aelfric come impersonali (*stat constat* 206, 2; *conuenit* 207, 6 e *expedit* 207, 7) mancano in Prisciano e che due delle frasi date come esempio sono di origine biblica.

Mettendo a paragone il testo anglosassone e quello prisciano si trovano numerose corrispondenze, che saranno indicate citando le forme presenti in Aelfric, in ordine progressivo, e il passo di Prisciano in cui esse si ritrovano: *iuuat* cf. Pr. II, 229, 24¹¹³; *iuuat me* cf. Pr. II 158, 25 e 230, 5; *delectat me* Pr. II 230, 6; *uacat mihi* Pr. II 158, 30 e 230, 5; *licet mihi* Pr. II 230, 4 e 14; *licitus - licentia* Pr. 561, 5; *placet mihi* Pr. II 158, 28 e 230, 4; *libet mihi* Pr. II 230, 5 e 14; *libens* Pr. 561, 4; *liquet* Pr. 432, 16; 561, 9; *euenuit* e *accidit* Pr. 432, 16; 561, 13; II 158, 29 e 230, 5; *taedet me* Pr. II 158, 31 e 230, 7¹¹⁴; *decet* e *decet me* Pr. II 229, 22 e 230, 60; *oportet* Pr. 432, 13; 561, 3 e *oportet me* Pr. II 230, 6; *poenitet me* Pr. II 158, 31; 230, 7 e *poenituit* II 231, 7 e *poenitentia* II 233, 2 e cf. 561, 4; *me pudet* e *me piget* Pr. II 158, 31; 230, 7 e *puduit* e *piguit* II 231, 7; *miseret me* Pr. II 158, 31; 230, 7 e *misertum* II 231, 8¹¹⁵; *liquet* Pr. 432, 17, e, in nesso con *mihi*, II 230, 5. Il paragrafo termina con l'affermazione (208, 1-4), che i verbi impersonali non hanno infinito futuro, secondo Pr. 420, 17-18.

Le ultime tre pagine di questo capitolo (208, 5-210, 17) contengono brevi paragrafi dedicati a verbi particolari o a particolari questioni; il materiale è attinto da vari passi di Prisciano e, in un caso, dalla *Ars Maior* di Donato.

I passivi e i deponenti formano il preterito con il participio passato del verbo e il presente del verbo *sum* (208, 5-8, riassunto da Pr. 419, 19-22).

I verbi *sum* e *uolo* mancano dell'infinito futuro e del supino¹¹⁶, co-

¹¹³ Per la frase « *ad huc restant anni quinque* », cf. « *et ad huc quinque anni restant, quibus nec arari poterit* » (Gen. 45, 5-6).

¹¹⁴ Per « *taedet animam meam uitae meae* » v. Job. 10, 1, e cf. Pr. « *taedet (me illius rei)* » II 230, 25.

¹¹⁵ In Aelfric 207, 15 accanto a *miseret* compare *miseria*, invece Prisciano cita vicino al verbo il sostantivo *miseratio* in II 233, 2. Per *latet me* di Aelfric 207, 16, cf. Pr. 421, 5 dove il verbo è detto impersonale, ma compare all'infinito.

¹¹⁶ Questa affermazione non sembra rintracciabile nelle fonti latine.

me *posco* e *compesco*¹¹⁷. In 208, 13-17 si danno le forme di *aio*¹¹⁸ e in 208, 17-209, 5 si parla di *fore*¹¹⁹, *cedo*¹²⁰, *infit*¹²¹. Il paragrafo 209, 6-11 è dedicato alle forme di *inquo*¹²², le forme di *quaeso*¹²³ *ae salue*¹²⁴ sono trattate da Prisciano, mentre *faxo*¹²⁵ è citato solo nell'*Ars Maior* di Donato. *Meio* e relative forme sono presenti in Pr. 494, 16-495, 5, mentre sono assenti dalle fonti latine *ouat* e *ouans*.

Gli imperativi *fac dic duc fer* sono elencati in 210, 7-12¹²⁶, mentre l'ultimo paragrafo (210, 13-17) è dedicato a due imperativi, *miserere* e *exaudi*, di altissima frequenza nell'uso biblico¹²⁷, specialmente dei Salmi.

E' da notare infine che l'argomento dei difettivi non è stato trattato da Prisciano in un apposito capitolo; Aelfric ha dovuto quindi raccogliere il proprio materiale spigolando in cinque libri diversi. Un esame conclusivo di tutte le corrispondenze annotate ci mostra che grande uso è stato fatto del l. VIII; si trovano infatti citazioni dal capitolo introduttivo *de uerbo* (v. Pr. 369 e 373), dalle ultime pagine del cap. *de temporibus uerborum* (v. Pr. 418-421), dalla parte che tratta *de specie* (v. Pr. 430-432) e dalla fine del capitolo *de personis* (Pr. 450). E' logico che siano state utilizzate le parti finali dei singoli capitoli dedicati ognuno ad un diverso *accidens* del verbo; all'inizio di ogni capitolo, infatti, Prisciano tratta innanzi tutto i principi generali dei vari *accidentia*, valevoli per la stragrande maggioranza delle forme verbali, e solo alla fine si occupa di forme particolari come quelle rappresen-

¹¹⁷ Cf. per la mancanza dell'infinito futuro Pr. 421, 12-13; per la mancanza del supino Pr. 560, 8-10. In Pr. 511, 15-18 si afferma però l'esistenza di un supino di *posco*.

¹¹⁸ *Aio* è citato fra i difettivi in Pr. 418, 29; è privo di una forma per il preterito perfetto cf. Pr. 420, 16 e 494, 2; per il suo imperativo cf. Pr. 541, 18-549, 16.

¹¹⁹ *Fore* è difettivo per i tempi e le persone cf. Pr. 420, 15; per la forma *forem* v. Pr. 450, 17.

¹²⁰ Cf. Pr. 420, 15.

¹²¹ Cf. Pr. 420, 15.

¹²² Per le forme di *inquo* cf. Pr. 420, 17 e 495, 14-496, 9; per il valore di futuro di *inquam* cf. Pr. 191, 12 sgg.

¹²³ Per *quaeso* cf. Pr. 535, 14.

¹²⁴ Per *ae* e *salue* cf. Pr. 450, 16.

¹²⁵ *Faxo* compare nel seguente passo di Donato insieme ad altre forme verbali presenti nei precedenti paragrafi elfriciani: « *sunt quae declinari non possunt ut cedo ae faxo sis amabo infit inquam quaeso aio* » Don. 383, 16-17. Il significato di futuro, presente in *faxo*, è messo in rilievo nel commento di Sergio a Donato, cf. Sergio GLK IV, 557, 20.

¹²⁶ Pr. 373, 5 sgg. e cf. Pr. 325, 9.

¹²⁷ Aelfric li cita in due frasi: *miserere mei, deus* cf. Ps. 50, 3; 55, 2; 56, 2; *exaudi, deus, orationem meam* cf. Ps. 54, 2; 63, 2.

tate dai difettivi, che risultano appunto in qualche modo mancanti nei riguardi di un qualche *accidens*.

Si è anche attinto dal l. X dedicato a *de praeterito perfecto tertiae coniugationis* (Pr. 494-535); il l. XI, riguardante il participio, è stato utilizzato nei capitoli che trattano *de temporibus* (Pr. 560 e 566). I libri XVII¹²⁸ e XVIII¹²⁹ sono stati ampiamente consultati a proposito degli impersonali, con particolare riguardo alla loro costruzione, dato che gli ultimi due libri di Prisciano sono dedicati alla sintassi.

L'origine composita di questo capitolo elfriciano è sottolineata dall'uso di Donato a proposito di *faxo* e dalla presenza di quattro citazioni bibliche di chiara provenienza.

IX - *De specie* (211, 1-12).

Due sono le *species* del verbo, come delle altre parti del discorso, e cioè la *primitiua* e la *deriuatiua* (Pr. 427, 11-12). Dall'esempio che Aelfric trova in Pr. 427, 14 (*lego-lecturio*), il monaco prende spunto per soffermarsi su questo tipo di derivati, di cui Prisciano parla in 429, 10-16, indicandoli come *meditatiua species*. Di tali derivati Aelfric fornisce sette esempi, dei quali tre derivano dal citato passo di Prisciano (*amaturio, dictaturio, esurio*)¹³⁰.

Altri due tipi di derivati, gli incoativi e i frequentativi, sono ampiamente esaminati nei due seguenti capitoli.

X - *De inchoatiuis* (211, 13-213, 4).

Aelfric dichiara (211, 14-212, 2) che gli incoativi indicano l'inizio di un'azione e derivano da altri verbi, come con maggiore ampiezza spiega Prisciano in 427, 16 sgg. I numerosi esempi forniti dal monaco (212, 2-15) derivano *passim* da due luoghi di Prisciano, e cioè da Pr. 427, 17-428, 22 e da Pr. 397, 7-398, 8¹³¹. La coppia *ardeo-ardesco*

¹²⁸ Cf. Pr. II, 158 sgg.

¹²⁹ E' stato usato specialmente il capitolo dal titolo *de impersonalium constructione*, cf. Pr. II, 229-231.

¹³⁰ Per *scripturio* v. Servio GLK IV, 413, 4.

¹³¹ *caleo-calesco* cf. Pr. 427, 17; *horreo-horresco* *ibid.*; *palleo-pallesco* 427, 20; *albeo-albesco* 397, 7-10; *dureo-duresco* 397, 12; *liqueo-liquesco* 398, 8; *marceo-marcesco* 427, 20; *luceo-lucesco* 427, 21; *cupio-cupisco-concupisco* 427, 22-23; *uiuo-uiuisco-reuiuisco* 428, 19-20; *dormio-dormisco* 428, 3; *amo-amasco* 428, 12; *labo-labasco* 428, 7; *uesperasco* 428, 22.

compare nel cod. *K* di Prisciano dopo *rubesco* di Pr. 427, 20. Manca invece in Prisciano e in Donato la coppia *tremo-tremisco* (nel lat. classico più frequente come *tremesco*); *tremisco* è però attestato in un solo luogo dell'Antico Testamento, che può essere stata la fonte di Aelfric¹³².

In due casi (*calesco, horresco*) Aelfric traduce l'incoativo con un nesso (es. *calesco* ic onginne tō wearmigenne); è da notare che nel cod. *H* di Prisciano al di sopra di *calesco* (Pr. 427, 17) si trova la glossa interlineare « *incipio calere* », della quale il nesso inglese è l'esatta traduzione.

Aelfric osserva poi (212, 14-213, 1) che sia gli incoativi che i meditatiui hanno una flessione incompleta (cf. Pr. 418, 22-25); dà notizia della coppia *hio-hisco* (213, 1-2, cf. Pr. 428, 12 e 429, 3) e cita *pasco* e *posco*, i quali, nonostante la loro terminazione, non sono incoativi (213, 2-4, cf. Pr. 429, 17-19).

XI - *De uerbis frequentatiuis* (213, 5-217, 8).

I frequentativi (213, 6-8) indicano il ripetersi di un'azione¹³³, come *rogito* rispetto a *rogo, uolito* in confronto a *uolo* (213, 8-10, cf. Pr. 430, 1). Tali verbi (213, 10-12) sono della prima coniugazione (Pr. 431, 2) e possono divenire passivi (Pr. 429, 20), mentre gli incoativi e i meditatiui si flettono secondo la terza (l'osservazione sembra di Aelfric) e sono neutri (Pr. 429, 21). I numerosi esempi dei frequentativi sono tratti da Prisciano¹³⁴ e in un solo caso dall'*Ars Maior* di Donato¹³⁵.

Il paragrafo sui desiderativi e relativi esempi (214, 7-13) derivano da Pr. 431, 10-18, che Aelfric amplia in un punto¹³⁶ per rendere il testo più chiaro per il lettore inglese.

Vi sono inoltre verbi derivati da altri verbi (214, 14-215, 2, cf.

¹³² Cf. Dan. 6, 26 « *tremiscant et paueant Deum Danielis* »; il verbo *tremo* è presente in un'altra endiadi alla fine del capitolo precedente: « *tribus et linguae tremabant et metuebant* » Dan. 5, 19.

¹³³ « *quae [deriuatiua] frequentiam actus significant* » Pr. 429, 19-20.

¹³⁴ *quaero-quaerito, quaeso-quaesito* Pr. 430, 6-7; *domo-domito* 429, 23; *fugio-fugito, nosco-noscito* 430, 4 e 12; *mergo-merso* 430, 5-6; *necto-nexo, flecto-flexo* 429, 23 e 24; *amplector-amplexor* 393, 5-8; *sequor-sector* 431, 5-8.

¹³⁵ *curro-cursio* Don. 382, 5; per *curro-cursor* cf. Pr. 434, 13.

¹³⁶ In 214, 10-13: « [i desiderativi] sono della terza declinazione, se fossero frequentativi sarebbero della prima declinazione », cf. Pr. 431, 17: « *quae [uerba] non esse frequentatiua coniugatio ostendit* ».

Pr. 431, 21 e 432, 1-4), e verbi che derivano da sostantivi (215, 3-11, cf. Pr. 431, 23-26 e 434, 6-9).

Il criterio secondo il quale un verbo si può dire denominativo è chiarito da Aelfric con un'esempio (215, 12-16); secondo il monaco il verbo *armo* deriva dal sostantivo *arma* perché « come posso dire 'io ti armo', se non ho prima le armi da darti? » (*ibid.*). L'ingenuo criterio è tratto da un'opera minore di Prisciano: « *unde certum est, quando uerbum a nomine et quando nomen a uerbo nascitur? Ex ipsa significatione et natura rerum. nam non possumus dicere armo, nisi prius sint arma, quibus armemus aliquem* » (*Partitiones duodecim uersuum Aeneidos principalium*, GLK III, 462, 35-463, 1).

Con ragionamento simile *oro* viene fatto derivare da *os* (215, 16; cf. Pr., *Partitiones* etc., GLK III 474, 8-9); *aero-aeras* da *aes* e *auro-auras* da *aurum* (215, 16-17, cf. Pr. 433, 6-7¹³⁷); agli esempi prisciane Aelfric aggiunge la coppia *trutina-trutino*¹³⁸.

In altri casi i nomi provengono dal verbo (216,1-5), come *doctor*¹³⁹ e *lector*¹⁴⁰, cui Aelfric aggiunge altri tre esempi, e cioè *piscator cantor*¹⁴¹ *uenator*.

Aelfric cita poi quattordici casi nei quali la forma verbale e quella nominale sono omofone, come ad es. *cudo* (*cuđis*) e *hic cudo* (*huc cudo*) (216, 7-217, 8). Un'osservazione simile si trova due volte in Prisciano nel capitolo *de denominatiuis*, che apre il l. IV della Grammatica, e in cui (come già si era notato trattando della terza declinazione) le forme sono elencate secondo la vocale o la sillaba finali. In Pr. 122, 13-15 rinveniamo la seguente notazione: « *'formido formidas formido formidinis', quod ideo fecit simile nomen uerbale primitiuo uerbo, quia ipsa positio uerbi talem habuit formam* », che si può accostare a Pr. 127, 23-24: « *alia [denominatiua] uero in 'or' desinentia assumunt uerbo r: 'amo amor', 'furo' (unde 'furens') 'furo'* ». Oltre a *formido*, *amor*, *furor*, Aelfric trae, dal citato capitolo prisciano sui denominativi, altri due esempi di parole ambivalenti e cioè *palpo* e *comedo* (Pr. 121, 18 e 17); l'esemplificazione rimanente

¹³⁷ Cf. Pr., *Partitiones* etc., GLK III 463, 1-4.

¹³⁸ Da *trutina* 'bilancia' deriva *trutino*: *'trutina examinare, ponderare'*, che viene di uso più comune in epoca tarda (cf. Du Cange, *Gloss. ad script. med. et inf. latinitatis*, s.v. *trutinare*).

¹³⁹ « *hwā byđ lārēow, būton hē lāre?* » 216, 2.

¹⁴⁰ Per *doctor* e *lector* cf. Pr. 434, 3 e 13; dei sostantivi deverbativi si parla in Pr., *Partitiones* etc., GLK III, 463, 4-6 dove si dà come esempio *lector*.

¹⁴¹ Secondo Probo (GLK IV, 181, 22-27), invece, *cantor* non è deverbativo.

non è tutta riconducibile a Prisciano¹⁴² e comunque compare in luoghi diversi, citata (secondo il contesto) o come verbo¹⁴³ o come forma nominale¹⁴⁴.

Si può forse concludere che il paragrafo sugli omofoni è stato elaborato da Aelfric, sia pure seguendo la traccia di marginali osservazioni di Prisciano; il sottolineare la presenza di un simile fenomeno poteva evitare fraintendimenti ai lettori di lingua inglese.

XII - *De figura* (217, 9-222, 11).

La figura del verbo può essere semplice o composta (217, 10-14), e gli esempi *cupio*, *taceo* - *concupio*, *conticeo* sono gli stessi di Pr. 434, 22-23; Aelfric non menziona però la figura « *decomposita, id est a compositis deriuata, ut 'concupisco', 'conticesco'* », di cui parla Prisciano in 434, 23-24.

Alcuni verbi (217, 14-219, 9) in composizione mutano la loro *significatio*; il fenomeno è trattato da Prisciano due volte, dapprima a proposito della *significatio* in 398, 19-402, 25 (« *sunt alia [uerba], quae in compositione mutant significationem* »), e poi nel capitolo dedicato alla figura in 435, 8-436, 13 (« *inueniuntur quaedam [uerba], quae... etiam genus uel significationem uerbi permutant in compositione* »). Aelfric usa ambedue i passi, traendone abbondante messe di esempi.

Sono soggetti a mutamento di *significatio* i composti di *eo* e di *facio* (Pr. 398, 19-399, 7; 401, 6-402, 16; 435, 15-23), di *uenio* (Pr. 399, 10); di *sedeo* (Pr. 435, 12 e 399, 11); di *sentio* (Pr. 399, 12 e 436, 3); di *plecto* (Pr. 436, 9 e cf. 399, 19), di *orior* (Pr. 399, 21-400, 1), di *uerto* (Pr. 402, 16-17¹⁴⁵), di *uerso* (Pr. 402, 22). Come è deducibile dalle precedenti citazioni, il monaco segue nella esposizione degli esempi lo stesso ordine instaurato da Prisciano nel capitolo sulla *significatio*.

Aelfric in 219, 10-12 traduce, semplificandola lievemente, la seguente osservazione di Prisciano: « *sunt alia [uerba], quae et coniugationem mutant cum genere in eadem manentia significatione, ut 'labo'...*

¹⁴² *Uerbero*, *propago*, *lanio*, *sussurro* non compaiono in Prisciano né come sostantivi né come verbi.

¹⁴³ Citati come verbi sono *cudo* Pr. 270, 3 etc.; *labor* 389, 10; 402, 27 etc.; *nitor* 461, 9; 537, 27.

¹⁴⁴ Sono presenti in Prisciano come sostantivi *caligo* Pr. II 522, 34; 523, 1 (*De accentibus liber*); *liquor* 170, 13.

¹⁴⁵ Tra i composti di *uerto*, Aelfric cita *reuerto* - *reuertor* da Pr. 402, 16-17, ma preferisce la sfumatura religiosa di *conuerto* - *conuertor* al generico *praeuertor* di Pr. 402, 17.

et 'labor' » (Pr. 402, 26-27). E' da notare che la 'significatio' del verbo (è cioè il suo essere attivo, deponente etc.) è indicata con 'genus' (sinonimo di 'significatio' già in Pr. 369, 16 'significatio sive genus'), per evitare confusioni con « in ea manentia significatione », dove 'significatio' ha invece l'accezione generica di 'senso, significato (di una parola)'. La duplice possibilità terminologica 'significatio siue genus' non era stata accolta da Aelfric nell'elenco degli accidenti del verbo (119, 11 sgg., dal cit. Pr. 369, 16), dove compare unicamente 'significatio, p̄æt is, getâcning ». In 219, 10, invece, 'cynn' traduce fedelmente il lat. *genus* sebbene anche l'usuale termine 'getâcning' non avrebbe provocato equivoci in anglosassone, poiché la 'significatio' come termine generico ('senso [di una parola]') è tradotta costantemente con ags. 'andgyt'.

Seguono altri tre paragrafi (219, 13-221, 10), i quali esulano in fondo dall'argomento cui l'intero capitolo dovrebbe essere dedicato (e cioè la figura del verbo). Essi sono infatti esclusivamente dedicati alla *significatio*, che era stata esaminata assai frettolosamente in 120, 1-123, 10.

Una ricerca delle fonti di Aelfric in queste pagine ci riconduce essenzialmente al capitolo prisciano dedicato alla *significatio*; una parte delle forme verbali date come esempio sono citate anche nel capitolo di Prisciano che tratta della *figura*; forse proprio tali verbi hanno suggerito ad Aelfric di contaminare passi diversi, e di introdurre argomenti trascurati in precedenza, senza troppo badare all'unità di narrazione.

In primo luogo si parla (219, 13-220, 6) di verbi « quae cum coniugatione mutant significationem » (Pr. 403, 7); i sette esempi sono tutti¹⁴⁶ tratti da Pr. 403, 3-13, e alcuni di essi si ritrovano anche nelle pagine che Prisciano dedica alla figura¹⁴⁷.

Il paragrafo seguente (220, 7-221, 5) è dedicato ai verbi, « quae, quamvis eandem significationem seruent, diuersae tamen sunt coniugationis in usu, ut 'denso densas' et 'denseo, denses' » (Pr. 443, 20-22, dal capitolo che tratta della *coniugatio*). I primi undici esempi (da *denso* a *unio*) provengono dallo stesso passo di Prisciano (Pr. 443, 21-445, 11); per *mорий* e *orior* cf. Pr. 501, 10 sgg., per *potior* Pr. 502, 17 sgg.

E infine (222, 6-10) « sunt alia [uerba], quae una uoce et una coniugatione diuersas tamen habent significationes » (Pr. 403, 16 sgg., capitolo sulla *significatio*), come *committo* e *admitto* (Pr. 404, 1-2), *sapio* (Pr. 404, 7), *condo* (Pr. 404, 15).

¹⁴⁶ In 220, 2-3 Aelfric cita *sero-seras* e *sero-seris*, mentre in Pr. 403, 9 si trova solo il composto *obsero*.

¹⁴⁷ Cf. *mando, mandas* e *mandis* in Pr. 435, 2; *dico, dicas* e *dicis* in Pr. 435, 3.

L'ultimo paragrafo (221, 11-222, 9) è dedicato nuovamente ai verbi composti, i quali (v. Pr. 440, 18-21) possono essere formati da un nome più un verbo, da due forme verbali, da avverbio più verbo o da preposizione più verbo; Aelfric segue fedelmente l'ordine espositivo del passo di Prisciano sopra citato, limitandosi ad introdurre qualche esempio preso da altri luoghi di Prisciano¹⁴⁸.

Aelfric termina il lungo *excursus* sul verbo, esprimendo la speranza che sia stato utile al lettore (222, 10-11).

10. INCIPIT ADVERBIVM (222, 12-242, 8).

Il libro XV di Prisciano dedicato all'avverbio (Pr. II 60, 1-90, 4) inizia con la seguente proposizione « *Aduerbiū est pars orationis indeclinabilis, cuius significatio uerbis adicitur* » (Pr. II, 60, 2-3), con la quale anche Aelfric apre il capitolo sull'avverbio (222, 13-14)¹⁴⁹. Dopo aver tradotto l'affermazione prisciana in anglosassone, il monaco analizza, sempre in inglese, il senso del termine '*aduerbiū*', utilizzando osservazioni di Isidoro, come risulta chiaro dal confronto tra Aelfric 223, 1-3: « ADVERBIVM mæg bêon gecweden wordes gefêra, forðan ðe hê byð æfre tō gedêod and næfd full andgit, būton hê mid worde bêo » e *Etym.* I, X: « *inde ergo dictum aduerbiū, quod semper uerbo iunctum adimpleatur... aduerbiū autem sine uerbo non habet plenam significationem* ». Gli esempi *sapienter loquor, feliciter facit, humiliter precatur* sono di Aelfric (223, 4-7), sebbene *sapienter* e *feliciter* si trovino in Pr. II, 60, 5-8, dove compaiono però in nessi diversi.

Il primo dei tre *accidentia* dell'avverbio (223, 8 da Pr. II, 63, 6) è la *species*, che si divide in *diriuatiua* e *primitiua* (223, 9-12), come Aelfric legge in Pr. II, 63, 7-9, da cui trae anche gli esempi¹⁵⁰.

Per la *figura* (223, 13-15) Aelfric adotta la divisione di Donato (*Ars Maior* 387, 1-3) in semplice e composto¹⁵¹, mentre Prisciano (Pr. II, 80, 22-29) afferma « *Figurae aduerbiorum sunt tres simplex, composita, decomposita. simplex, ut 'diu, huc'; composita, ut 'interdiu ad-*

¹⁴⁸ Per *calefio tepesio* cf. Pr. 377, 10; *liquo-liquo* Pr. 398, 3; *consternor* Pr. 403, 11; 436, 5. Citare *benedico* prima di *maledico* (222, 2-4) è piuttosto ovvio per un monaco.

¹⁴⁹ Cf. Bolognesi, op. cit., p. 66.

¹⁵⁰ Gli esempi di Aelfric concordano con la lezione dei codd. BGLK di Prisciano II, 63, 8, i quali attestano '*clam saepe*' e non solo '*saepe*' come i rimanenti codd.; per la questione cf. Bolognesi, op. cit., p. 67.

¹⁵¹ Secondo Donato però gli *accidentia* dell'avverbio sono i seguenti: « *aduerbio accidunt tria, significatio comparatio figura* » (Don. 386, 7).

huc; *decomposita, quae a compositis deriuatur, ut a potente 'potenter', a misericorde 'misericorditer', ab indocto 'indocte', ab imprudente 'imprudenter' ».*

Per gli esempi Aelfric attinge ad ambedue i grammatici latini; cita infatti, fra i semplici, *'huc'* di Prisciano e *'prudenter'* di Donato e, fra i composti, *'adhuc'* sempre da Prisciano e *'imprudenter'* da Donato, poiché Prisciano considera quest'ultimo avverbio come appartenente alla *'decomposita (figura)'*.

L'avverbio ha numerose *'significationes'*, che Aelfric elenca seguendo Prisciano (Pr. II, 80, 30 sgg.), di cui utilizza anche una parte degli esempi. Per ogni categoria di avverbi si citerà il passo di Prisciano corrispondente e si farà menzione degli esempi solo quando essi provengano da una fonte diversa oppure siano stati introdotti da Aelfric.

Gli esempi dei *temporalia* (223, 17-224, 11) derivano da Prisciano (Pr. II, 80, 30-82, 8), ad eccezione di *hodie* (Don. 386, 9), cui Aelfric aggiunge *heri e cras*¹⁵², della frase *'quando ueniam ad te, doce me'*, delle due proposizioni contenenti *'aliquando'*. Per *dudum quondam olim*, i quali « *getânjað þrêo tîda: forðgewitene and andwerde and tôwerde* », cf. « *alia communia diuersorum temporum, ut 'olim, dudum, quondam'* » (Pr. II, 81, 20-21).

Il paragrafo sui locativi (224, 12-225, 10) deriva dalla trattazione dei *localia* Pr. II, 83, 11-84, 15, cui Aelfric aggiunge di suo numerose frasi¹⁵³, e che completa, a proposito di *'uersum'* con Pr. II 75, 14 sgg. (e cf. *ibid.* 138, 24-25); il monaco attinge cioè anche alle pagine del grammatico latino (Pr. II 65, 14-79, 23) in cui sono elencati gli avverbi primitivi secondo le loro terminazioni¹⁵⁴. Come sinonimo di *deorsum* (cf. Pr. 138, 24) Aelfric cita *iosum* (cf. « *deorsum and iosum nyder* » 225, 7), variante di *iusum*, il quale è di uso abbastanza frequente nella tarda latinità (cf. Du Cange, *s.v. iusum*; Forcellini, *Lexicon, s.v. susum*).

Ai deortativi (225, 11-226, 2) appartengono *ne* e *neque* (cf. Pr. II, 84, 16 sgg.), che Aelfric introduce in brevi frasi, e cui aggiunge *nisi* attestato solo in Pr. II, 348, 15 ma presente nel Ps. 127 [126], 1 (« *nisi dominus custodierit ciuitatem* »), e *ni* (cf. Pr. II 61, 5 sgg.).

Gli avverbi *abnegatiua* (226, 3-9) sono quelli (*non, haud* etc.) elencati in Pr. II, 84, 23 sgg.

Un'altra classe di avverbi è detta *confirmatiua* da Prisciano (Pr.

¹⁵² Ma cf. « *hodie facio, heri feci, cras faciam* » Pr. II, 60, 10-11.

¹⁵³ Cf. *ueni huc, uade illuc* etc.

¹⁵⁴ Cf. « *ergo per singulas terminationes necessarium est eorum [scil. primitiuorum] formas inspicere* » (Pr. II 65, 19-20).

II, 85, 6 sgg.) e *adfirmatiua* secondo Donato (cf. *'[aduerbia] adfirmandi'* in Don. 386, 9); Aelfric nota la duplice terminologia di cui non specifica però le fonti. Il primo degli esempi, *'etiam'*, compare in Don. 386, 10¹⁵⁵ ed è introdotto in una frase come *'nequaquam'* (cf. Pr. II 74, 24); gli altri esempi derivano dal citato paragrafo di Prisciano, dedicato ai *confirmatiua*, ad eccezione del nesso *'sic est'*.

Assai caratteristico è il paragrafo dedicato agli avverbi *iuratiua* (227, 3-11); da Pr. II, 85, 22 sgg. è tratto l'avverbio *per* che viene introdotto in alcune frasi¹⁵⁶.

Segue poi un inciso in inglese, nel quale Aelfric ricorda l'esortazione di Cristo ad evitare il giuramento ed a cercare la semplicità dell'affermazione *'est, est'*, e della negazione *'non, non'* (cf. Matt. 5, 34-37)¹⁵⁷. Per mantenersi fedele al discorso della montagna, Aelfric abbandona Prisciano e non cita gli altri avverbi *iuratiua*, perché (egli osserva) a cosa giova parlarne se noi non dobbiamo giurare?

Nessun problema morale suscitano gli *optatiua* (227, 12-15, cf. Pr. 86, 1 sgg.), anzi per *utinam* si dà un esempio assai poco monastico (*'utimam haberem pecuniam'*), che manca nelle fonti.

Gli *ortatiua* (227, 16-228, 4, cf. Pr. II, 86, 17 sgg.)¹⁵⁸ traggono gli esempi da Prisciano, per i *remissiua* (227, 5-8, cf. Pr. II, 86, 20-21) Aelfric aggiunge di suo *suauiter*.

Gli avverbi *qualitatis* hanno in Pr. II, 86, 22 solo gli esempi *bene, male*, ai quali Aelfric (228, 8-12) aggiunge *prudenter* (cf. Pr. II, 76, 21), *imprudenter, pulchre cantat (pulchre in Don. 386, 12), expresse loquitur*.

Da Donato (Don. 386, 12-13) sembrano derivare gli esempi degli avverbi *quantitatis*, e cioè *multum parum*¹⁵⁹, cui Aelfric (228, 13-15) aggiunge *nihil (nil)*.

¹⁵⁵ In Prisciano si parla di *'etiam'* in rapporto al verbo, nel l. XVII, cf. Pr. II 156, 16, 26.

¹⁵⁶ Cf. *'iuro per deum', 'per meum caput', 'per nostram fraternitatem uerum dico'*.

¹⁵⁷ « *Ego autem dico uobis non iurare omnino, neque per caelum, quia thronus Dei est, ... neque per caput tuum iuraueris, quia non potes unum capillum album facere aut nigrum. Sit autem sermo uester, est, est; non, non; quod autem his abundantius est, a malo est* »; e il tema è stato ripreso, fra l'altro, da S. Giacomo: « *ante omnia autem, fratres mei, nolite iurare, neque per caelum neque per terram neque aliud quodcumque iuramentum. Sit autem sermo uester: est, est; non, non; ut non sub iudicio decidatis* » (Jac. 5, 12).

¹⁵⁸ In Prisciano, loc. cit., il termine appare come *'hortatiua'*; la lezione *'ortatiua'* è quella dei codd. GK di area germanica.

¹⁵⁹ Per *parum* cf. anche Pr. II, 86, 23.

Per i *dubitatiua* (228, 16-229, 3) si ricorre a Pr. II, 86, 27 sgg., ma per *forsitan* cf. Don. 386, 13; nei *congregatiua* (229, 4-6) agli esempi di Prisciano (Pr. II, 87, 9 sgg.) Aelfric aggiunge *pariter*; i *discretiua* (229, 6-9) dipendono interamente da Pr. II, 87, 14-15¹⁶⁰.

Nel paragrafo degli avverbi *similitudinis* (229, 10-15) sono elencati, sia pure in ordine diverso, tutti gli esempi di Pr. II, 87, 16; Aelfric aggiunge inoltre *sicut* accanto a *sicuti*.

Gli avverbi *ordinalia* di Aelfric (229, 16-230, 2) corrispondono agli *ordinatiua* di Pr. II, 87, 26 e agli [*aduerbia*] *ordinis* di Don. 386, 11; è uno dei rari casi in cui la terminologia elfriciana non s'accorda perfettamente con quelle delle fonti latine. Gli esempi dipendono dal *loc. cit.* di Prisciano, ad eccezione di *confestim* e *deinceps*, per i quali cf. Pr. II, 75, 11 e 79, 4; anche gli esempi degli *intentiua* (230, 3-5) sono tratti da Pr. II, 87, 27, tranne *nimis*.

Per i *comparatiua* solo i primi due esempi (*magis minus*) sono uguali in Aelfric (230, 6-8) e in Prisciano (Pr. II, 88, 1-3), mentre l'identità è perfetta nei *superlatiua* (230, 9-10, cf. Pr. II, 88, 4). In 230, 11-16 sono elencati tutti e tre i gradi di tre avverbi e cioè *iuste prudenter fortiter* (es. *iuste iustius iustissime* etc.); dei tre gradi dell'avverbo si parla in Don. 386, 25-27 dove sono citate le varie forme di *docte*.

Per i *diminutiua* (231, 1-4) cf. Pr. II, 88, 21-22; come esempi dei *demonstratiua* (231, 5-8) sono citati *en ecce* (che appaiono poi anche in frasi, es. *en, adest episcopus*) come in Pr. II, 21, 13 (e cf. *ibid.*, 89, 20) e in Don. 386, 10.

Numerosi gli esempi degli *interrogatiua* (231, 9-232, 5); per *cur quare quam ob rem* cf. Pr. II, 89, 21 (e Don. 386, 11); Aelfric elenca poi *ubi unde quo quando*, per i quali si può citare Pr. II, 88, 25-26 (dove *ubi quo quando*) e Pr. II, 134, 13 (dove *quo ubi unde*). Si nota poi (secondo Pr. II, 88, 25-27) che *ubi* e *quando* possono avere valore interrogativo relativo e indefinito, e per maggiore chiarezza Aelfric dà anche come esempio sei proposizioni (*ubi posuisti meum librum?* etc.).

Gli esempi dei *numeralia* (232, 6-8) provengono da Pr. II, 88, 15 sgg.

Gli avverbi possono derivare da altri avverbi (232, 9-13), come *propius* da *prope* cf. Pr. II 63, 11; da forme nominali (232, 14-233, 4), come *felix-feliciter* cf. Pr. II 63, 12¹⁶¹; da verbi (235, 5-8) come *sto-sta-tim* cf. Pr. II, 63, 13 e 67, 20; da pronomi (233, 9) come *hic* cf. Pr. II, 63,

¹⁶⁰ Però a *secreto* di Prisciano Aelfric risponde con *secrete*.

¹⁶¹ I numerosi esempi di Aelfric non sembrano dipendere da Prisciano; per *uiritim* cf. Pr. II, 75, 4 e per *aliter* Pr. II, 22, 12.

19; da participi (233, 10-12) come *tractus-tractim* cf. Pr. II, 63, 16 e 75, 5; da preposizioni (233, 13-15) come *ex-extra* cf. Pr. II, 63, 19-20.

« Naman bêod êac gesette for ADVERBIO on eallum syx casum », così in 233, 16 Aelfric compendia Pr. II, 63, 21: « *est quando et nominum terminatio diuersorum casuum constructionem aduerbialem suscipiens loco aduerbiorum accipitur* ». Il grammatico latino dà numerosi esempi dell'uso avverbiale dei vari casi nominali appoggiandosi, quasi sempre, alla citazione di un autore classico; Aelfric (233, 16-234, 6) riprende gli esempi prisciani e li inserisce in semplici frasi di sua creazione, per es. *sublime* è ripreso in *sublime uolat aquila* etc.

Per il nominativo usato avverbialmente sono citati *sublime* cf. Pr. II, 64, 2 (cit. da *Aen.* X, 662 [664]), *una* cf. Pr. II, 64, 4 (cit. da *Aen.* 1, 85), *recens* cf. Pr. II, 64, 16 (da *Virg. Georg.* III, 156); per il genitivo *Romae* cf. Pr. II, 64, 17 (da *Cic. pro Ligario* 4, 11), *domi* cf. Pr. II, 64, 19 (da *Sall. Hist.* I, 1); per il dativo *uesperi sorti ruri* cf. Pr. II, 64, 21 (rispettivamente cit. da *Ter. Andr.* IV, 4, 29; *Virg. Georg.* IV, 165; *Ter. Phorm.* II, 3, 16); per l'accusativo *Romam* cf. Pr. II, 65, 4 e 66, 7, *domum* cf. Pr. II, 134, 9 (dove compare accanto a *Romam*); per l'ablativo *Romā* cf. Pr. II, 66, 8, cui Aelfric aggiunge *domo uenio*.

Aelfric non cita l'opinione di Prisciano: « *per singulas terminationes necesse est eorum [scil. aduerbiorum] formas inspicere* » (Pr. II, 65, 19-20), ma segue in realtà fedelmente le orme del maestro, dando inizio ad una suddivisione degli avverbi in base alla terminazione, secondo Pr. II, 65, 21 sgg.

Gli avverbi in 'ā' (come *anteā*) sono illustrati in 234, 7-9 con esempi tratti da Pr. II, 65, 25; in 'ä' termina solo *itä* (234, 9, cf. Pr. II, 65, 21).

Gli esempi di avverbi in 'ë' (234, 11-235, 1) derivano da Pr. II, 67, 7-11 *passim*; accanto a *deinde exinde* sono usati *dein exin* cf. Pr. II, 67, 14; *peregre* (v. Pr. II, 67, 20) è introdotto da Aelfric in numerose frasi (*peregre sum hic, peregre proficiscor* etc.¹⁶²); per *facile forte sponte mane* cf. Pr. II, 68, 5-6, *utpote* cf. Pr. II, 68, 12, *bene male* cf. Pr. II, 68, 23.

Le due asserzioni di Aelfric « *dā ðe habbað langne e, syndon DERIVATIVA* » (235, 2) e « *pās and þyllíce cumað of dām ABLATIVO and wendað þone langan o on langne e* » (235, 8-10) derivano da un unico periodo di Prisciano, che serve di introduzione al lungo paragrafo sugli avverbi in 'ë': « *in e productam primitiua non inueni, sed deri-*

¹⁶² Cf. Pr. II, 83, 24.

uatiua a nominibus secundae declinationis, quorum datiuus in o desinens in e longam conuertitur et facit aduerbium » (Pr. II, 68, 19-21). Agli esempi (235, 3-8) tratti da Pr. 68, 21-22, e cioè *clare pulchre affabre*, Aelfric aggiunge di suo alcune forme nominali e relativi avverbi. Si tratta di *anglus anglice, latinus latine e latialiter, graecus graece, ebraicus ebraice*, di termini quindi collegati alla lingua materna degli alunni del monaco e alle lingue di cultura più rilevanti nell'ambito di una civiltà, di cui il cristianesimo è mediatore.

L'affermazione elfriciana « *sume êac standad on dâm o* » (235, 10) è resa più perspicua dal raffronto con passo prisciano da cui trae origine: « *multa autem ex supra dictis nominibus ipsa terminatione datiuus pro aduerbiis accipiuntur* » (Pr. II, 68, 24-25); gli esempi (*falso consulto* etc.) di 235, 10-12 derivano da Pr. II, 68, 26. Aelfric continua « *and oft hi scyrtað þone o* » (235, 13) traducendo « *et saepe corripiunt o terminalem, quando in aduerbia transeunt* » di Pr. II, 69, 7; gli esempi (235, 13-15) derivano da Pr. II, 69, 7-8 e 18 (v. *cið, serð* etc.). Inoltre « *sume of dissere declinunge macjað of heora NEUTRVM ADVERBIA* » (235, 16-236, 1) cf. « *sunt tamen quaedam ex eadem declinatione, quorum neutra pro aduerbiis accipiuntur* » (Pr. II, 69, 19-20) e gli esempi (*multum* etc.) di 236, 1-3 provengono da Pr. II, 69, 20-24.

Da alcune forme nominali (236, 4-10) derivano due avverbi, come *dure* e *duriter* da *durus*; per gli esempi cf. Pr. II, 70, 4-6; per *ualidus ualde* cf. *ibid.* 71, 12-13, per *ritus rite* cf. *ibid.* 71, 14-15.

« *Sume wendað heora getâcnunge* » (236, 11), come più ampiamente nota Prisciano: « *sciendum tamen, quod quaedam aduerbia non plane seruant significationem, quae in nominibus est, a quibus deriuantur* » (Pr. II, 71, 6-8); per gli esempi cf. Pr. II 71, 8 e 13-14. Al medesimo paragrafo Aelfric aggiunge *pridie hodie meridie*, per i quali cf. Pr. II, 71, 16-17.

Per *heri* e altri avverbi terminanti in 'i' (236, 16-18) cf. Pr. II, 71, 18 e 72, 3; gli avverbi (237, 1-3) con finale 'o', come *quando* etc., sono tratti da Pr. II, 72, 18-24 *passim* e 73, 1; gli esempi (273, 4-5) a terminazione 'u', come *diu* etc., provengono da Pr. II, 73, 3-4.

Come esempi per gli avverbi in 'c' (237, 6-11) Aelfric porta *nunc* che compare solo in Pr. II, 198, 1 e *tunc* che non sembra attestato in Prisciano, ma per il quale il monaco riporta due citazioni bibliche¹⁶³, i rimanenti esempi (*huc, illuc* etc.) derivano da Pr. II, 74, 11-19 *passim*.

Il paragrafo 237, 12-17 è dedicato agli avverbi in 'am'; per *clam*

¹⁶³ « *Tunc dixit Jesus* » cf. Matt. 16, 24 (e v. anche Jo. 11, 14); « *tunc sedebit super sedem maiestatis suae* » Matt. 25, 31.

coram nequiquam nequaquam cf. Pr. II, 74, 23-24, per *numquam nusquam* cf. Pr. II, 136, 9, per i rimanenti¹⁶⁴ cf. Pr. 74, 28-29. Item e gli altri avverbi terminanti in 'em' (238, 1-2) provengono da Pr. II, 75, 1-2; per quelli con terminazione in 'im' (*partim* etc.) elencati in 238, 3-7, cf. Pr. 75, 4-11 *passim*.

Agli avverbi in 'um' (238, 8-12), derivati da vari passi di Prisciano¹⁶⁵, Aelfric aggiunge *desursum* e *dedeorsum*; anche quelli terminanti in 'er' (238, 13-239, 3) si riconnettono alla fonte latina¹⁶⁶, ad eccezione di *semper aeternaliter perpetualiter*; è da notare che Aelfric, pur traendo gli esempi da Prisciano, li dispone in un ordine diverso.

Per gli avverbi in 'is' (*satis* etc.) ci si attiene (239, 4-5) a Pr. II, 77, 18.

Assai numerose le forme con terminazione 'us'; gli esempi (239, 6-240, 1) derivano *passim* da Pr. II, 78, 1-13, ad eccezione di *actenus*. Segue, nel medesimo paragrafo (240, 2-15) una lista di forme avverbiali, attestate alcune con tre gradi (come *diu diutius diutissime*) altre con due (come *ocius ocissime*); gli esempi provengono da Prisciano¹⁶⁷, tranne per le forme di *tarde intra*¹⁶⁸ *crebro raro*, aggiunte da Aelfric.

Il monaco, pur consapevole di non poter esaurire nel suo trattato in inglese l'argomento dell'avverbio, vuol però aggiungere qualche altra notizia (240, 16-241, 8). Parla quindi di *immo* considerato però congiunzione nel l. XVI di Prisciano (Pr. II, 100, 16); nel medesimo libro prisciano è posto fra le congiunzioni anche *magis*¹⁶⁹ che però è detto avverbio in Pr. II, 94, 6-9; *tam* e *quam*¹⁷⁰ sono trattati nel capitolo *de comparatiuo* del l. III di Prisciano, cf. Pr. 95, 15-94, 13.

¹⁶⁴ Ad eccezione di *multifarie*. All'uso biblico appartiene *multifariam* (Ezec. 27, 24; Hebr. 1, 1).

¹⁶⁵ *Dudum* cf. Pr. II, 81, 21; *iterum sursum* *ibid.* 75, 14; *deorsum* 75, 21; *deorsum uersum* 75, 21-22; *utroque uersum* 76, 3; *rursum prorsum* 75, 14 e 15; *actutum* 76, 5.

¹⁶⁶ *Paulisper tantisper parumper* Pr. II, 77, 67; *diligenter utiliter audacter* *ibid.* 72, 22, 23 e 25; *difficulter* (e *facile*) 77, 1-4; *similiter* cf. 338, 23; *aliter* 77, 12.

¹⁶⁷ Per ogni avverbio verrà citato solo il primo grado (e quindi o il positivo o il comparativo): *ocius* cf. Pr. II 80, 11; *diu* *ibid.* 80, 9; *nuper* 80, 10; *extra* 80, 8; *supra* 80, 7; *infra* 80, 9; *potius* 68, 18.

¹⁶⁸ *Intra interior* sono però citati (accanto ad *extra* e *infra*) nel III libro di Prisciano a proposito del comparativo, v. Pr. 90, 8.

¹⁶⁹ Cf. « *diues esse uolo quam pauper* » Pr. II, 98, 26, che ricorda la frase usata da Aelfric per esemplificare l'uso di *magis*, e cioè: « *magis hoc uolo, quam illud* » (241, 2).

¹⁷⁰ Per *quam* cf. anche Pr. II, 74, 24.

Aelfric elenca poi *uix mox* (cf. Pr. II, 79, 1), *deinceps* (*ibid.* 79, 4), *dumtaxat* (*ibid.* 78, 25) e *utrum*, di cui in Prisciano si parla solo nel l. XVIII in relazione al gr. 'pótera' (cf. Pr. II, 350, 18).

L'ultimo paragrafo (241, 9-242, 8) è interamente in anglosassone, tranne naturalmente l'esemplificazione e qualche termine grammaticale (*aduerbium, coniunctio*). Aelfric, riassumendo Pr. II, 85, 14-17, si interessa al luogo che l'avverbio occupa nella frase¹⁷¹ e cita il caso in cui è preposto al verbo: '*bene agit*' etc. Aelfric prosegue: « man môt hî êac bæftan settan bûtan þâm, de bêod ânes stæfgefêges odde ætêowigendlice odde âstigendlice odde tihtendlice odde gelicnysse: das sceolon æfre standan on forewardre spræce », traducendo *passim* da Prisciano: « *licet tamen tam haec quam illa praepostere proferre, exceptis monosyllabis quidem omnibus... demonstratiua quoque et interrogatiua praeponuntur uerbis... similiter hortatiua et similitudinis et uocandi et optandi* » (Pr. II, 89, 17-22).

E' da notare che si possono stabilire le seguenti equivalenze terminologiche: lat. *demonstratiua* ags. 'ætêowigendlice', *hortatiua* 'tihtendlice', *similitudinis* 'gelicnysse'. Secondo l'edizione dello Zupitza in 241, 13 al lat. *interrogatiua* dovrebbe corrispondere 'âstigendlice', che però non dà senso, ma deve essere corretto in 'âxigendlice', termine già usato in 231, 9 e 14 a proposito dell'avverbio e in 113, 16 e 116, 2 in relazione al pronome interrogativo¹⁷².

Aelfric tratta poi di 'o' che può essere *aduerbium uocandi* e *admirandi*, seguendo Pr. II, 89, 2-6 da cui trae l'esempio 'o qualis facies' di Giovenale, *sat.* IV, 10, 157; anche 'o' è preposto al verbo, cf. Pr. II, 89, 22 sgg. Aelfric si occupa poi di *iam* e *dum*, e chiude il capitolo sull'avverbio osservando che Donato (cf. *Ars Minor* 363, 10)¹⁷³ considera scorretti i nessi *de intus* e *de foris*, che però sono usati « on hâlgum bôcum »¹⁷⁴.

11. [IL PARTICIPIO].

I - *de participio* (242, 9-244, 8).

Il capitolo sul participio si apre con la definizione di Don. *Ars Minor* 363, 13-15 « PARTICIPIVM EST PARS ORATIONIS PARTEM CAPIENS

¹⁷¹ L'argomento, interessante dal punto di vista sintattico, è stato ripreso nel l. XVII di Prisciano, cf. Pr. II, 196, 23 sgg.

¹⁷² Cf. T. Pàrol, *Indice della terminologia* cit., p. 114, nota 2 e p. 124, s.v. *interrogatiuum*.

¹⁷³ Cf. Bolognesi, op. cit., p. 68.

¹⁷⁴ Per *deintus* cf. Luc. 11, 7 e 40; per *deforis* cf. Gen. 7, 16; Jer. 9, 21; Ezech. 46, 2; Matt. 23, 25 e 26; Luc. 11, 40.

NOMINIS PARTEMQUE VERBI »; Aelfric non traduce questo primo periodo, ma prosegue, solo in anglosassone, affermando che il participio deriva dal nome, il genere e il caso, dal verbo, il tempo e la *significatio* e da ambedue il numero e la figura. Questa affermazione donatiana era già stata tradotta in antico inglese in 9, 18-21, nella prefazione alle singole parti del discorso.

Aelfric elenca i sei *accidentia* del participio (242, 14-19), e cioè *genus casus tempus significatio numerus figura*, prima di iniziare ad esaminarli singolarmente. L'ordine in cui gli *accidentia* sono elencati è quello di Donato (*Ars Minor* 363, 15-16 e cf. *Ars Maior* 387, 19-20); anche Prisciano, che dedica al participio l'intero l. XI (549, 1-574, 19), segue un ordine assai simile¹⁷⁵. Unica differenza è che la *significatio* appare al terzo posto dopo il *casus* e prima del *tempus*; ma è da notare che Aelfric tratterà il tempo e il significato del participio in un unico capitolo, sia pure intitolato *de temporibus* (cf. 244, 13 sgg.).

Il paragrafo 243, 1-244, 8, che è dedicato al genere del participio, è un'esposizione in anglosassone, in cui sono fuse varie osservazioni di Prisciano, derivanti dal capitolo *de accidentibus participii sed primum de generibus* (Pr. 555, 20 sgg.); sono in latino gli esempi, sempre accompagnati da traduzione, e una parte della terminologia, che solo a volte è seguita dall'equivalente anglosassone.

Aelfric, sulla scia di Prisciano, afferma innanzitutto (243, 1-5) che i participi presenti sono comuni ai tre generi (es. *hic et haec et hoc amans*) e si flettono secondo la terza declinazione, cf. Pr. 555, 24 e 556, 14-15. Gli altri participi (243, 6-10) terminano in *us* e sono *mobilia* come *amatus amata amatum*, secondo l'affermazione di Prisciano in 555, 23-24 e 556, 4-10. Nessun participio (243, 10-13) può essere *commune duum generum* né *epicenon* (cf. Pr. 555, 25-26), come alcune forme nominali, per es. *haec aquila* (243, 13-17). Il participio infatti è legato al verbo e, come il verbo (243, 17-244, 5), ha valore per tutti i tre generi (cf. Pr. 555, 26-28).

Aelfric precisa inoltre (244, 5-8, cf. Pr. 556, 4-6) che il maschile in *us* e il neutro in *um* si flettono seguendo la seconda declinazione, mentre il femminile in *a* segue la prima.

II - *De casibus* (244, 9-12).

Il brevissimo paragrafo traduce « *casus quoque participia sex habent, quomodo nomina, nec sunt in ipsis deficientia aliquo casu* » di Pr. 563, 18-19 con cui inizia il capitolo prisciano *de casibus participiorum*.

¹⁷⁵ Per Aelfric 242, 19-18, cf. Bolognesi, op. cit., pp. 68-70.

III - *De temporibus* (244, 13-252, 19).

Sebbene il capitolo prenda il nome dal tempo, in realtà in esso sono trattati insieme i vari tempi e le varie *significationes* del verbo; è da notare inoltre che l'intero testo è in anglosassone ad eccezione degli esempi e di una parte della terminologia.

Nella prima frase (244, 14-15) si afferma che « questa parte (del discorso) ha gli stessi tempi del verbo da cui deriva » secondo l'opinione di Prisciano in 564, 20: « *tempora participiis accidunt eadem, quae et uerbis infinitis* ».

Si è spesso notato che Aelfric preferisce un'esposizione rapida di regole e un'ampia esemplificazione alle lunghe disquisizioni teoriche; ora invece premette alla trattazione sul tempo un lungo paragrafo (244, 16-246, 4) in anglosassone, che solo in parte si riconnette al discorso teorico con cui Prisciano apre nel l. XI l'argomento del participio. Mi sembra opportuno tradurre il paragrafo elfriciano integrando a volte la rapida e concisa prosa anglosassone, citando il testo inglese dove sia opportuno ai fini di maggiore chiarezza e facendo riferimento, in nota, ai possibili paralleli con Prisciano.

« Questa parte (del discorso) non ha alcun principio né stato in se stessa, ma è prodotta dal verbo ed appartiene poi al suo proprio rango, come non fa nessuna altra (parte del discorso)¹⁷⁶. Delle altre sette parti (del discorso) alcune sono primitive, alcune derivano da altre (parti del discorso). *Rex* 'cyning' è nome primitivo e *regalis* 'cynelic' deriva da lui ed ha tutto ciò che possiede il nome da cui è prodotto ['his ealdor']; e così (si comportano) le altre parti (del discorso)¹⁷⁷. Se una parte del discorso nel processo di derivazione (lett. derivata) si muta in un'altra, allora acquista ciò che è proprio di quella parte del discorso. *Bonus* 'gôd' è una forma nominale, da cui deriva l'avverbio *bene* 'wel'¹⁷⁸. Ora *bene* possiede ciò che è proprio dell'avverbio e non ciò che è proprio del nome, sebbene provenga da una forma nominale.

¹⁷⁶ Cf. « *nulla alia pars orationis semper in deriuatione est nullam propriam positionem habens, nisi participium; ceterae enim partes primo in positione inuen-tae sunt, ad quam etiam deriuatiua aptantur* » Pr. 549, 4-6.

¹⁷⁷ « *Omnis enim pars orationis quocumque modo deriuatiua uel in eadem notione siue definitione primitiui sui accipitur et eandem habet ei diuisionem et eadem accidentia, uel in aliud, quod iam ante erat suppositum in propria naturali positione, unde etiam deriuatiuum propter similitudinem eius quod iam erat ante ex se ortum, ei addebatur, ut 'pater' nomen et 'paternus' nomen, similiter 'rex' et 'regalis'...: quidquid accidit primitiuo, accidit etiam deriuatiuo* » Pr. 549, 7-13.

¹⁷⁸ Per *bene* cf. Pr. 549, 15 sgg.

Similmente *uigilo* 'ic wacige' è un verbo, da cui proviene il sostantivo *uigil* 'wacol'¹⁷⁹, e il verbo possiede ciò che gli è proprio e il nome ciò che è a lui proprio, poiché è una parte del discorso diversa da quella donde proviene ['his ealdor']; e così anche negli altri casi.

Ora il participio è del verbo e proviene dal verbo, ma è ugualmente un'altra parte e altra cosa, rispetto a ciò da cui è prodotto ['his ealdor']; e perciò ha alcuni accidenti, che il suo 'ealdor' non possiede, come se fosse primitivo, sebbene provenga sempre da altre parti (del discorso).

Nessuno sia così stolto, da trasferire questa immagine a qualcuna delle cose sacre, poiché questa (*scil.* la grammatica) è un'arte secolare elaborata dagli esperti per il linguaggio razionale e non può e non deve essere assimilata ad alcuna cosa sacra » (244, 16-246, 4).

Dopo aver prevenuto il lettore sull'assurdità di applicare categorie grammaticali a materia teologica, Aelfric riprende a trattare tecnicamente dei tempi del verbo, mettendoli in relazione con le *significationes*, secondo l'esposizione di Donato da cui mutua anche una parte degli esempi.

Si afferma innanzitutto (246, 5-8) che il participio ha tre tempi: presente preterito e futuro (es. *legens* o *faciens*; *factus*; *facturus*)¹⁸⁰.

I verbi attivi (246, 9-12) hanno due participi, il presente e il futuro (*legens*; *lecturus*); i passivi (246, 13-16) posseggono un participio preterito e uno futuro (*lectus*; *legendus*); i verbi 'nâdres cynnes' (246, 17-20) hanno, come gli attivi, un participio presente ed un futuro (*stans*; *staturus*). Questi tre paragrafi elfriciani si basano su Don. 387, 28-31 (e cf. Don. *Ars Minor* 263, 23-27), come già notato da Bolognesi, op. cit., p. 71.

I participi dei neutro-passivi (246, 21-247, 11) sono esposti secondo Pr. 566, 21-27; si tratta di cinque forme verbali, e cioè *gaudeo audeo soleo fio*¹⁸¹ *fido*.

Donato è nuovamente la fonte di Aelfric per i deponenti (247, 12-16), che hanno tre participi (es. *loquens*; *locutus*; *loquutus*; cf. Don. *Ars Minor* 363, 27-28), come indicato in Bolognesi, op. cit., p. 72.

¹⁷⁹ Per *uigilo*, *uigil* cf. Pr. 118, 6.

¹⁸⁰ Cf. Don. 387, 26-27, dove però gli esempi provengono dal verbo *lucto*, e Don. *Ars Minor* 363, 22-23, dove l'esemplificazione è tratta da *lego*.

¹⁸¹ Il participio futuro di *fio* è, in Aelfric, *fiendus* e non *futurus* come in Pr. 566, 23; Prisciano ritorna più avanti sull'argomento e afferma: « *a uerbo 'sum', quod est anomalum, ueteres praesentis temporis proferebant participium 'ens', unde componitur 'potens'; nam 'futurus' magis a 'fio' uerbo uidetur nasci, potest tamen a 'fui' esse existimari* » (Pr. 568, 8-10).

Dal verbo detto *commune* (247, 17-248, 7) provengono quattro participi, come afferma anche Prisciano in 566, 28-567, 6; gli esempi di Prisciano in *loc. cit.* provengono dal verbo *criminator*, Aelfric invece si serve di *osculator* di cui cita *osculans osculatus osculaturus* e *osculandus*, i quali (ad accezione di *osculandus*) ricorrono in Pr. 564, 21-24.

Il paragrafo 248, 8-18 è dedicato al participio presente, che si declina secondo la terza ed è valido per tutti i tre generi; abbiamo cinque forme di participio presente: in *ans* per la prima (*amans*), in *ens* per la seconda (*docens*), in *ens* (*legens*) e *iens* (*faciens*) per la terza, in *iens* (*audiens ueniens*) per la quarta coniugazione. Alcuni degli esempi sopra citati (e cioè *amans docens legens faciens*) si ritrovano in Pr. 557, 14-15.

Gli altri participi (248, 19-249, 4) possono terminare in *tus* oppure *sus* (cf. Pr. 558, 7), in *rus* (cf. Pr. 557, 24) e in *dus* (cf. Pr. 558, 4), ed hanno il femminile in *a* e il neutro in *um* (cf. Pr. 556, 4-5 e 26-27).

I participi reggono il caso del verbo da cui derivano (249, 2-4, cf. Pr. 555, 16-17), ed Aelfric elenca (249, 4-9) una serie di nessi di verbi con l'accusativo per ognuna delle quattro declinazioni (es.: *amo deum - amans deum* etc.).

Altri verbi, e quindi altri participi (249, 10-15), reggono il dativo, come Aelfric dimostra con una serie di nessi, dei quali solo due compaiono al participio in Prisciano (*inuidens tibi* Pr. 555, 18; *nocens tibi* Pr. II, 159, 18-19); gli altri sono attestati in vari passi delle *Institutiones* ma all'indicativo¹⁸², ad eccezione di *respondeo* che non è citato nella fonte latina tra i verbi che si costruiscono col dativo. Inoltre Aelfric cita *benedico te* accanto a *benedico tibi*; nella Vulgata infatti sono usate ambedue le costruzioni ed è da notare che la costruzione col dativo è nettamente preferita in alcuni libri e cioè in Tobia, Giuditta e nel I. II dei Maccabei.

I passivi (*amor a te*) si costruiscono coll'ablativo (249, 16-18) cf. Pr. II, 269, 25 sgg. e Pr. 389, 7.

I deponenti (249, 19-250, 12) possono reggere vari casi come affermato in Pr. 389, 11 sgg. e Pr. II 270, 10 sgg. Aelfric si sofferma a lungo su *miserereor* che, egli afferma, può comparire in nesso con *tui*, *tibi*, *te*; Prisciano nota solo (in 389, 14) la possibilità dei nessi '*miserereor tui*' e '*miserereor te*'. Nella Vulgata l'uso più comune di *miserereor* è

¹⁸² *Impero tibi* cf. Pr. 374, 20; II, 273, 24 e 280, 10; *benedico tibi* 280, 21; II, 273, 21; *inuideo tibi* 374, 20; II, 164, 3; 268, 21; 271, 18 etc.; *parco* II 273, 21 etc.

col genitivo, il verbo è però attestato in numerosi passi col dativo¹⁸³ e solo due volte (*Jerem.* 2, 2; *Thren.* 4, 16) coll'accusativo; Aelfric cita inoltre numerosi nessi che in parte si ritrovano in Prisciano e in parte nella Bibbia¹⁸⁴.

Si cita in seguito '*obliuiscor tui, tibi, te*'; il verbo *obliuiscor* si costruisce solamente con il genitivo e l'accusativo secondo Pr. 389, 14 e secondo le testimonianze bibliche, le quali attestano che l'uso del genitivo è preferito a quello dell'accusativo¹⁸⁵; *recordor* col genitivo (250, 4) non si ritrova in Prisciano, ma è ampiamente presente nella Vulgata.

A proposito di *loquor*, le costruzioni *loquor uerbum* (Pr. 389, 7) e *loquor tibi* (Pr. II, 274, 3) sono presenti in Prisciano, in cui manca invece il tipo *loquor ad te*; nella Bibbia sono attestati tutti e tre i tipi di costruzione¹⁸⁶.

Il nesso *precor deum* si trova in Pr. 389, 7; in Pr. II, 317, 1 si nota che *precor* può anche essere costruito con il dativo, ma questo dato viene trascurato da Aelfric. La frase *dignor te illa re* è ricavabile dagli esempi prisciane in II, 159, 29; ai deponenti viene aggiunto *careo* che regge anch'egli l'ablativo (*careo mea pecunia*), cf. Pr. 550, 15 e come è ricavabile da un verso di Giovenale (*Sat.* II, 6, 38 sgg.) riportato da Prisciano in 438, 15 e in 559, 16.

Nel paragrafo 250, 13-251, 6 sono elencati alcuni nessi contenenti forme nominali che reggono casi diversi, sulla base di Pr. 550, 4-12 dal quale derivano alcuni dei nessi presenti in Aelfric¹⁸⁷; qualche esempio

¹⁸³ Cf. 3 *Reg.*, 8,50; *Tobiae* 8,19; *Ps.* 58, 6; 59, 3; 102, 13; 108, 12; *Prov.* 21, 10; *Eccl.* 12, 3, 13; 16, 10; 18, 14; 36, 14, 15; *Isai.* 13, 18; 26, 10; 49, 15; *Jerem.* 30, 18; 33, 26; *Baruc.* 6, 37; *Osee.* 1, 6, 7; 2 *Mac.* 8, 2, 3; *Matth.* 9, 36; 14, 14; 17, 14.

¹⁸⁴ *Miserereor tui* cf. Pr. II 159, 18; 164, 24; 275, 2; *miserens tui* Pr. II 159, 18; *miserens illius* cf. *miserereor illius* in Pr. II 164, 25. *Miserere nostri, domine* cf. Pr. 122, 3; *miserere nobis, domine* cf. *Tobiae* 8, 10.

¹⁸⁵ *Obliuiscor* con l'accusativo è presente nei seguenti passi della Vulgata: *Ps.* 9, 13, 18; 12, 1; 43, 18, 21; 44, 11; 49, 22; 73, 19, 23; 102, 2; 105, 21; 118, 16; 30, 61, 83, 93, 109, 139, 141, 153, 176; *Eccl.* 23, 19; 29, 20; 35, 9; *Isai.* 49, 15; 65, 11; 2 *Mac.* 2, 2; *Hebr.* 13, 2.

¹⁸⁶ L'esame degli usi biblici di *loquor*, parola di altissima frequenza, sembra esulare dalla presente ricerca. Un primo saggio, condotto unicamente sul libro della Genesi, ha dato i seguenti risultati. *Loquor* + acc.: *Gen.* 20, 8; 24, 33; 41, 39; 42, 14, 18, 24; *loquor* + dat.: *Gen.* 24, 7, 30; 26, 27; 32, 4; 35, 14; 37, 4; 42, 30; 49, 28; 50, 23; *loquor* + ad e acc.: *Gen.* 8, 15; 18, 19, 27, 29, 31, 33; 19, 14; 23, 3, 13; 32, 19; 34, 6, 8, 20; 41, 38; 42, 7, 21, 23, 24; 45, 12, 15; 46, 31; 50, 4. Sono usati anche i nessi *loquor cum* e *loquor contra*.

¹⁸⁷ E cioè *amicus illius; amicus illi est; exosus bella; praescius futura; mactus uirtute*.

è riconducibile al linguaggio biblico o ad altri passi di Prisciano¹⁸⁸, ed altri nessi infine mancano di fonte precisa¹⁸⁹.

In 251, 7-14 Aelfric parla dei participi del verbo *sum*, seguendo un passo di Prisciano (Pr. 568, 8-10) già citato nella nota 181; per il paragrafo 251, 15-252, 5, riguardante *eo* e *queo*, cf. Pr. 557, 23-26 e 564, 14-16.

In 252, 6-17 sono elencati alcuni verbi i cui participi hanno esiti anomali rispetto alla regola generale; Prisciano tratta dell'argomento in 559, 8-12 dove compaiono i primi tre esempi citati da Aelfric, e cioè *eruo orior pario*; i medesimi verbi, insieme ad altri ugualmente menzionati dal monaco nel presente paragrafo, erano stati presi in esame da Prisciano precedentemente, nel capitolo sulla terza coniugazione cf. Pr. 506, 1 sgg.¹⁹⁰.

Del paragrafo prisciano dedicato ai participi dei difettivi (Pr. 559, 25 sgg.) Aelfric traduce solo la prima frase « *gyf þa word æteorjad, þonne æteorjad êac þa PARTICIPIA, de him of cuman sceoldon* » (252, 18-19¹⁹¹), con la quale si chiude il capitolo sui tempi del participio.

IV - De numero (253, 1-5).

Il breve capitolo sul numero è la fedele traduzione del capitoletto prisciano sul medesimo argomento: « *numerus participiis accidit uter-*

¹⁸⁸ *Reus mortis* cf. *Deut.* 16, 6; *Matth.* 26, 66; *Marc.* 14, 64; *dignus est morte* cf. *dignus morte* Pr. II 222, 15 (in *Juv. Sat.* III, 8, 85) e *dignus morte* 3 *Reg.* 20, 42; *Luc.* 23, 15; *Act.* 25, 11, 25, e *digni sunt morte* *Rom.* 1, 32.

¹⁸⁹ Un caso particolare è rappresentato da « *arator illius* » di 250, 14; il nesso appartiene al gruppo contenente forme nominali costruite con il genitivo: *amicus illius, arator illius, faber regis, reus mortis, ignarus doli, securus armorum*. Un esame comparativo con gli altri esempi mostra la scarsa caratterizzazione di *arator illius*, che risulta di per sé assai poco significativo rispetto, p. es., ad un ipotetico *arator agri* (cf. « *constituet sibi ...aratores agrorum* » 1 *Reg.* 8, 12, unico passo biblico che contenga *arator* + gen.). In secondo luogo si deve osservare che in Pr. 550, 20-27 si discute a lungo per affermare la equivalenza dei tre nessi: *amans illum; amator illius; amicus illius*. Dalle due osservazioni precedenti mi sembra scaturisca naturalmente l'ipotesi che *arator illius* sia corruzione di un originario *amator illius*, corruzione comunque non confermata dalle varianti dei codici e accettata consapevolmente da Aelfric, come attesta la versione anglosassone del nesso « *arator illius 'his yrdling'* ». Si potrebbe quasi pensare che la variazione *arator* per *amator* sia stata operata dal monaco; in questo caso però la 'cristianizzazione' del testo andrebbe a scapito del significato.

¹⁹⁰ *Eruo* Pr. 559, 12 e cf. 505, 10-20 e 506, 4; *orior* 559, 8 e cf. 506, 4; *pario* 559, 11; *fruo* cf. 506, 1 sgg.; *fungor* cf. 513, 11; a proposito della connessione *fungor-defunctus* si è già parlato, commentando Aelfric 186, 7 (cf. *supra* nota 88).

¹⁹¹ Cf. Pr. 559, 25 « *et sciendum, quod, si deficiant supina, deficiunt etiam participia* ».

que, singularis, ut 'currens', pluralis, ut 'currentes'. et sicut non deficiunt casibus, sic nec numeris defectiua inuenies participia » (Pr. 568, 12-14).

V - De figura (253, 6-257, 14).

« *Ne bið nâ PARTICIPIVM gefêged, bûton þæt word, þe hê of cymð bêo ær gefêged* » è tradotto da « *per se numquam componitur participium, nisi prius uerbum eius componatur* » di Pr. 568, 16-17; come esempi Aelfric reca *facio faciens* e *perficio perficiens*, mentre Prisciano ha *efficio efficiens* in 568, 19.

Aelfric continua poi a seguire l'ordine di Prisciano nel capitolo *de figuris [participiorum]* (Pr. 568, 15 sgg.), da cui attinge, com'è solito, l'essenziale. Si nota che « *gif ðonne se PARTICIPIVM bið gefêged þurh hine sylfne and þæt word ne bið nâ gefêged, þonne wyrð se PARTICIPIVM tō naman* » (253, 12 sgg.) come afferma Prisciano « *si enim ipsa [participia] per se componantur non prius uerbis compositis, transeunt in nominum uim* » (Pr. 568, 20-21); gli esempi *noceo nocens innocens, sapio sapiens insipiens* provengono da Pr. 568, 21-22. Similmente il participio si muta in forma nominale, se da esso si forma il comparativo (254, 4-8)¹⁹², come nel caso di *indulgens indulgentior* etc. cf. Pr. 568, 26-569, 1.

Con l'affermazione « *sume synd ægder gē PARTICIPIA gē naman* », tradotta da « *sunt alia eadem et nomina et participia* » di Pr. 562, 20-21¹⁹³, Aelfric affronta un argomento, che esemplifica abbondantemente (254, 8-256, 8), utilizzando e fondendo notizie di numerose fonti. Prisciano parla dei sostantivi che hanno una forma uguale a quella di un participio nelle *Institutiones* 562, 20-563, 8, in *Inst. nom.* GLK III 456, 20 sgg.¹⁹⁴ (e cf. Pr. *Partitiones* GLK III 463, 23-464, 31); Aelfric

¹⁹² Cf. « *... [participia] transeunt in nominum uim, sicut etiam si comparantur* » (Pr. 568, 21).

¹⁹³ E cf. « *sunt multa participia eadem et nomina* » Don. 388, 20-21.

¹⁹⁴ Secondo il Bolognesi, op. cit., pp. 91-92, Aelfric si sarebbe in alcuni punti ispirato essenzialmente al trattatello minore di Prisciano. Ma in realtà è difficile sostenere con sicurezza una simile tesi, perché i citati passi della *Institutio de nomine* etc. e delle *Partitiones* etc. dipendono sostanzialmente dall'opera maggiore di Prisciano.

ha inoltre tenuto presente Don. 388, 20-22 e il commento di Sergio al l. I di Donato, cf. Sergio GLK IV 515, 2-11.

Gli esempi elfriciani in 254, 9-14 sono riconducibili ad autori diversi¹⁹⁵; *lapsus ictus tactus usus* non hanno riscontro nelle fonti. Il criterio per distinguere il participio dal sostantivo è il seguente « ac, gif hī bêod PARTICIPIA, þonne bêod hī dære ôdre declinunge and MOBILIA. gif hī bêod naman, þonne bêod hī dære fêordan declinunge and FIXA, þæt is unâwendendlice » (254, 14-17). Il testo di Aelfric sembra dipendere da Sergio « *quae si secundae sunt declinationis, participia sunt... si quartae, nomina erunt* » (Sergio GLK IV 515, 8-10), più che da Prisciano¹⁹⁶; comunque in questo caso l'esposizione del monaco anglosassone risulta più chiara e completa di quella delle sue fonti. Da queste¹⁹⁷ dipendono però gli esempi contenuti in 254, 17-256, 8, ad eccezione di *audiendus habendus diligentia*¹⁹⁸ *abstinentia sapientia*, per i quali non si sono rintracciati precedenti negli autori citati.

In 256, 9-257, 8 Aelfric elenca una serie di aggettivi, che, pur avendo forma di participi e cioè terminando in *tus*, derivano da sostantivi: es. *coma comatus* etc. Prisciano si occupa della questione dapprima nel l. VIII trattando della figura del verbo (cf. Pr. 441, 13-442, 16), e poi nel l. XI a proposito del participio (cf. Pr. 562, 13 sgg.); nel secondo passo prisciano è ripetuta dal l. VIII una parte dell'esemplificazione cui è aggiunta una parte è del tutto nuova. Gli esempi di Aelfric derivano da ambedue i luoghi citati di Prisciano¹⁹⁹, e dal libro VIII dell'autore

¹⁹⁵ *Passus* Don. 388, 21; *monitus* Pr. 563, 1 e Pr. *Inst. nom.* 456, 31; *uisus* Don. 388, 21; *auditus habitus* Pr. *Inst. nom.* 456, 31.

¹⁹⁶ Cf. « *rerum quoque incorporalium uocabula plerumque praeteriti temporis participiis similia inueniuntur, sed quartae declinationis* » Pr. *Inst. nom.* 456, 29-30; « *et sciendum, quod plerumque nomina rerum eandem habent participiis praeteriti temporis terminationem, declinatione tamen differunt, nam nomina quartae sunt, participia uero secundae* » Pr. *Partitiones*, GLK III 463, 21-24.

¹⁹⁷ Per i rapporti tra *amans deum* e *amans dei* cf. Sergio GLK IV 515, 2-6 e Pr. 550, 22-23; *factum* Pr. 563, 4 e Pr. *Inst. nom.* 456, 35; *dictum* Pr. 563, 5 e Pr. *Inst. nom.* 456, 36; *scriptura* Pr. 563, 3 e Pr. *Inst. nom.* 456, 34; *pictura* Pr. *Inst. nom.* 456, 35; *statura* Pr. 124, 19; *usura* Pr. 563, 3; *litura* Pr. 563, 4.

¹⁹⁸ Il rapporto tra *diligentia* e *diligo* è notato da Isidoro, *Etym.* X, 234.

¹⁹⁹ *Capillatus* Pr. 441, 22; *comatus* 441, 23; 562, 16; *auritus* 441, 23; *nasatus* cf. *nasutus* Pr. 441, 24 (e *nasso nassutus* nel cod. K); *dentatus barbatus* 442, 3 e 4; *galeatus* 441, 16 e 562, 14; *loricatus* 442, 1; *scutatus* 441, 15; 442, 1; 562, 14; *gladiatus* 442, 2; *astatus* cf. *hastatus* Pr. 441, 16 e 562, 17; *purpuratus* 441, 24; *palliatu* 441, 16; *tonicatus* cf. *tunicatus* Pr. 441, 24 (e *tonica tonicatus* nei codd. DGK) e 562, 15 (ma *tonicatus* nel cod. K); *armatus* 441, 19; *gemmatu* 442, 5; *litteratus* cf. *litteratus* Pr. 562, 17; *cornutus astutus* 562, 18.

latino deriva il metodo di citare il sostantivo prima dell'aggettivo che da esso deriva, es. *dens dentatus* etc.

In un periodo conclusivo, che si basa su Pr. 441, 17-21, Aelfric nota che, tra gli esempi sopra considerati, solo *armatus* oltre che sostantivo può essere anche participio passato rispetto al verbo *armoarmor* (257, 9-14).

12. [LA CONGIUNZIONE].

I - De coniunctione (257, 15- 266, 8).

« CONIUNCTIO EST PARS ORATIONIS INDECLINABILIS ADNECTENS ORDINANSQUE SENTENTIAM » (257, 16-17), la definizione elfriciana (traddotta in anglosassone in 257, 17-258, 3) dipende da Donato: « *coniunctio est pars orationis adnectens ordinansque sententiam* » (Don. 388, 28 e Don. *Ars Minor* 364, 33)²⁰⁰, cui è aggiunto l'aggettivo '*indeclinabilis*' presente nella definizione prisciana « *coniunctio est pars orationis indeclinabilis* » (Pr. II, 91, 2)²⁰¹.

La traduzione in inglese della definizione sopra citata è seguita da un altro periodo in anglosassone (258, 3-6), con il quale si intende chiarire ancor meglio al lettore inglese il senso e la funzione della *coniunctio*: « come la colla attacca una pelle ad una tavola, così la congiunzione unisce insieme i vocaboli. Questa parte [del discorso] rinsalda e orna il discorso, sia suddividendolo sia ordinandolo ». L'accostamento alla colla si ritrova solo in Isidoro, *Etym.* I, 12: « *coniunctio dicta quod sensus sententiasque coniungat. Haec enim per se nihil ualet, sed in copulatione sermonum quasi quoddam exhibet glutinum* »; è da notare che l'accento del testo latino si è sviluppato nel circostanziato paragone elfriciano. I termini latini *gluten* e *glutinum* sono perfettamente equivalenti dal punto di vista semantico; Aelfric traduce lat. *gluten* con l'ags. 'līm' nella Grammatica (40, 15) e nel Glossario (304, 10), nel presente passo invece 'līm' corrisponde al *glutinum* di Isidoro²⁰³.

²⁰⁰ Cf. però anche Pr. *Partitiones*, GLK III, 465, 37-38: « *quid est coniunctio? pars orationis conectens ordinansque sententiam* », e *ibid.* 478, 15-16 = 488, 16-17 = 493, 2-3: « *quid est coniunctio? pars orationis adnectens ordinansque sententiam* ».

²⁰¹ Cf. T. Pàroli, *Rapporto preliminare* cit.; Bolognesi, op. cit., p. 72-73.

²⁰³ *Glutinum* è anche attestato una volta nella Vulgata (« *confortauit faber... eum... dicens: glutino bonum est etc.* » Isai. 41, 7), dove manca invece *gluten*.

Fra gli esempi (258, 6-9), « *pius et fortis fuit David rex* » è la versione monastica di « *et pius et fortis fuit Aeneas* » (Pr. II, 93, 4-5); per « *ego et tu* » si può citare Servio, GLK IV, 418, 6 sgg. e Isidoro, *Etym.* I, 12.

« Ora puoi udire, come questa parte del discorso unisce le parole fra di loro. Questa parte non ha né *potestas* ('miht') né *sensus* ('andgit'), se sta da sola, ma nell'ordine della frase connette le parole, e non è traducibile in inglese senza altre parole [*scil.* 'se non è introdotta in un nesso'] ». Accanto a questo paragrafo elfriciano (258, 9-13) si può porre sia il già citato passo di Isidoro (cf. « *haec [coniunctio] enim per se nihil ualet* »), sia una riflessione di Prisciano tratta dal XVII l. in cui si parla di sintassi: « *Post supra dicta uero omnia coniunctio iure accipitur, cum nullum possit per se significare sensum absque supra positaram dictionum materia, quomodo corporum quoque uincula inutilia sunt, si non sint corpora, quae ab eis uinciantur* » (Pr. II, 121, 9-12).

I tre *accidentia* della congiunzione sono *potestas*, *figura*, *ordo* (258, 14-16, cf. Don. 388, 28-29 e Bolognesi, op. cit., p. 73); dopo aver ribadito che la *potestas* è in funzione significativa (258, 16-18, cf. Pr. II, 93, 9-10), Aelfric inizia a trattare, in paragrafi separati, le diverse *species* di congiunzioni, che egli considera cinque come Don. 388, 30-31 e non diciassette come Pr. II, 93, 13-16.

Le copulative (259, 1-13) sono per Aelfric *et que ac ast at atque*, le stesse cioè elencate da Don. 388, 31 in ordine lievemente diverso²⁰⁴; come si è osservato precedentemente il senso di una congiunzione è identificabile solo all'interno di un nesso, e il monaco cita quindi otto nessi per esemplificare l'uso di *et que ac ast at atque*. Fra gli esempi uno è riconducibile a Prisciano²⁰⁵ e due derivano dalla Vulgata²⁰⁶; è da notare che nella traduzione anglosassone le sei particelle sopra citate sono tutte tradotte con ags. 'and', infatti « *ella dâs habbad ân englisc, pèah dè hî for fægernysse fela synd on lédenspræce* ».

Le disgiuntive (259, 14-261, 3) secondo Aelfric sono le seguenti *aut ue uel ne nec an neque*; Donato in 389, 1 le elenca nello stesso ordine, ma non cita *an*. Prisciano cita *ue uel aut* tra le disgiuntive (Pr. II 97, 17 sgg.), *ne nec neque* tra le avversative (Pr. II 99, 12 sgg.); *an* può essere dubitativo (Pr. II, 101, 9 sgg.) e interrogativo, come *ne* (Pr. II 101, 16 sgg.). Dei tredici nessi dati da Aelfric come esempi, sei si ricol-

²⁰⁴ Cf. Bolognesi, op. cit., p. 74.

²⁰⁵ Cf. *uir et mulier* Pr. II 198, 6 (l. XVII sulla sintassi).

²⁰⁶ Per « *at Iesus ait* » cf. *ut ipse ait* Matth. 14, 29 e *at ille ait* Luc. 11, 46, dove *ipse* e *ille* sono al posto di *Iesus*. Per « *at illi tacuerunt* » cf. Luc. 14, 4.

legano a Prisciano²⁰⁷ e uno è una citazione evangelica²⁰⁸; inoltre « *senti-sme? uisne?* » esemplificano l'uso interrogativo di *ne* di cui tratta Prisciano nel passo sopra citato. Nella traduzione anglosassone degli esempi si notano le seguenti corrispondenze: ags. 'odde' traduce *aut ue uel*, 'nè' *ne* (negat.) *nec neque*, 'lâ' *ne* (interrog.); *siue... seu* è reso con 'odde... odde', *siue... siue* 'swâ... swâ'; *an* (interrog.) 'odde', *an* (dubit.) 'hwæder... odde'.

L'inizio del paragrafo 261, 4-262, 2 mostra già chiaramente che Aelfric cerca di conciliare qui, come in tutto il presente capitolo, due fonti diverse e cioè Prisciano e Donato: « *sume syndon gehâtene EXPLETIVAE odde COMPLETIVAE gecwedene* »; il primo termine è usato da Don. 389, 1 e il secondo da Pr. II 102, 12. L'elenco di questo tipo di congiunzione (*autem enim uero quidem equidem quoque nam namque uidelicet*) dipende da Pr. II 102, 12-13, nel quale l'ordine è diverso e manca solamente *uidelicet*. Nell'*Ars Maior* di Donato invece compaiono come *expletiuae* le congiunzioni *autem quidem equidem quoque uidelicet* (Don. 389, 2-3), mentre *nam* e *namque* sono annoverate tra le *causales* (Don. 389, 5), *enim* può essere sia causale che razionale (Don. 389, 6 e 8) e manca del tutto *uero*.

Segue un periodo « *pâ gefyllad and gefægerjad pâ lédenspræce, and, pèah dè hîg forlâetene bêon, ne byd swâ dèah pære spræce andgit forlâeten* ») i cui motivi essenziali dipendono da Prisciano: « *completiuae sunt... et fere quaecumque coniunctiones ornatus causa uel metri nulla significationis necessitate ponuntur, hoc nomine nuncupantur. ut si dicam 'Aeneas uero et pius et fortis fuit', completiua est, quia et si tollatur 'uero', significatio integra manet* » (Pr. II 102, 12-17).

Come è sua abitudine, Aelfric introduce poi le congiunzioni in dieci frasi o nessi, che in questo caso non dipendono dalle sue fonti grammaticali; tre di esse invece sono chiare citazioni dalla Vulgata²⁰⁹, e per una quarta si può ugualmente proporre un accostamento biblico²¹⁰. Nel-

²⁰⁷ Cf. *aut aliquis latet error* Pr. II 97, 24 (cit. da Virg., *Aen* II, 48); *uel dies est uel nox* Pr. II 97, 21 *tota die uel legit iste uel cogitat* Pr. II 98, 12; *nec una hora auarus neglegit lucrum neque pius iustitiam* Pr. II 100, 1-2; *siue errore uiae seu tempestatibus acti* Pr. II 97, 20 (cit. da Virg., *Aen*. VII 199); *eloquor an sileam?* Pr. II 101, 11 (cit. da Virg., *Aen*. II, 39).

²⁰⁸ Cf. *tu es, qui uenturus es, an alium expectamus* Luc. 7, 19.

²⁰⁹ Cf. « *tu autem, domine, miserere mei et resuscita me* » Ps. 40, 11; « *ego enim sum dominus, deus tuus* » cf. *Exod.* 20, 5 dove però manca 'enim'; « *tu uero odisti disciplinam* » Ps. 49, 17.

²¹⁰ « *Erat namque in sermone uerax* » cf. « *Magister scimus quia uerax es* » Matth. 22, 16 = Marc. 12, 14.

l'ultimo esempio poi (*regnum scilicet illud*) Aelfric introduce *scilicet*, che manca nell'elenco iniziale e che è citato da Donato tra le congiunzioni *rationales*, cf. Don. 389, 9.

Nuove difficoltà incontra Aelfric nel tradurre in anglosassone questo fruppo di congiunzioni, tra le quali spesso le differenze semantiche sono minime; l'inglese antico è poi meno ricco di congiunzioni rispetto al latino, cosicché una sola forma anglosassone corrisponde a varie forme latine. Con 'sôdlice' infatti sono tradotte *autem enim uero nam namque*, con 'witodlice' *quidem equidem* e 'geswlíce' ricopre *uidelicet* e *scilicet*.

Per la categoria delle congiunzioni casuali (262, 2-263, 7) Aelfric attinge nuovamente a due fonti diverse, che però cita espressamente. Donato infatti raduna le casuali in un unico gruppo che elenca in Don. 389, 3-7; Prisciano invece afferma « *causales igitur, quas alii in una specie posuerunt, Apollonius, pater Herodiani, in quinque species diuidit, quas supra ostendimus, id est continuatiuas, subcontinuiuas, causales, adiunctiuas, effectiuas* » e accenna alle casuali in vari passi del l. XVI dedicato alle congiunzioni e anche nel l. XV, dove tratta degli avverbi.

Aelfric cita dapprima *si etsi etiamsi siquidem* senza precisare la fonte (cf. Don. 389, 3-4; per *si* cf. Pr. II 86, 9 e per *etsi etiamsi* cf. Pr. II 99, 12-13, dove si tratta delle avversative), e le introduce in quattro nessi dei quali due sono di origine biblica²¹¹; si afferma poi che Donato (cf. Don. 389, 5-6) pone in questa categoria anche *ni nisi sed* (per *ni* cf. Pr. II, 61, 5-15), per il cui uso si ricorre alla Vulgata solo in un caso²¹². Aelfric nota in seguito che Prisciano mette fra le casuali anche *quoniam quia quam ob rem* (cf. Pr. II, 94, 23 e 95, 28; per *quamobrem* v. Don. 389, 6), e fra gli esempi relativi a queste congiunzioni pone due citazioni bibliche²¹³. La parte finale, che tratta di nessi sul tipo *quas ob res, qua causa* etc., deriva interamente da Pr. II, 95, 26 sgg. Tra gli esempi latini e la relativa traduzione anglosassone si notano le seguenti corrispondenze: *si* 'gif', *etsi etiamsi* 'pêah ðe', *ni nisi* 'bûton', *sed* 'ac', *quoniam quia* 'fordan ðe', *quia* 'pæt', *ideo idcirco propterea* 'for ði'.

Le congiunzioni *rationales* (263, 8-18) sono trattate sia da Donato che da Prisciano; si tratta di *ergo igitur ita itaque utique*²¹⁴, per le quali

²¹¹ Cf. *etsi uoluerò gloriari non ero insipiens* v. 2 Cor. 12, 6 (dove però *et si uoluerò* etc.); *etiamsi mortuus fuerit uiuet* cf. Jov. 11, 25.

²¹² *Nisi dominus custodierit ciuitatem* cf. Ps. 127, 1.

²¹³ *Confitemini domino, quoniam bonus* cf. Ps. 106, 1; 107, 1; 118, 29; 136, 1. *quia tu es Petrus* Math. 16, 18.

²¹⁴ Per *ergo igitur ita itaque* cf. Don. 389, 9 e 7; per *ergo igitur itaque utique* cf. Pr. II, 100, 15 e 16.

Aelfric fornisce numerosi esempi biblici²¹⁵. Come al solito un solo termine anglosassone serve a tradurre più congiunzioni latine: *ergo igitur* 'eornostlice', *ita* 'swâ', *itaque utique* 'witodlice'.

Prisciano è espressamente citato all'inizio del paragrafo dedicato alle congiunzioni *aduersatiuae* (263, 19-264, 19), il cui elenco dipende da Pr. II, 99, 12-13: *quamuis quamquam licet*²¹⁶ *etsi etiamsi tamen saltem*²¹⁷. Alcune delle frasi date come esempio hanno andamento di proverbi²¹⁸ e si riscontra una sola citazione biblica²¹⁹, che contiene la congiunzione *licet*, e dopo la quale Aelfric ritiene opportuno introdurre un accenno al verbo *licet* e alle sue forme²²⁰, al fine di evitare confusioni. L'anglosassone 'ðeah ðe' traduce *quamuis quamquam licet*, e *saltem* è reso con 'hûru'.

« Sume synd gehâtene ENCLITICAE on grêcisc, pæt is on lêden INCLINATIUAE and on englisc âhyldendlice, fordan ðe hi âhyldað and gebîgað heora swêg tō ðâm stæfgefêge, þe him ætforan stent. Pæt sind ðrêo: *que ne ue. arma uirumque* þa wæpnu and þone wer » (264, 20 sgg.); proprio a proposito del primo verso dell'Eneide Prisciano tratta dell'enclisi di alcune congiunzioni: « *haec (scil. que) et aliae duae coniunctiones, ue scilicet et ne, sunt apud Latinos inclinatiuae, quas Graeci 'enklitikás' uocant. solent enim suos accentus in extremam syllabam praecedentis dictionis remittere, ut uirumque* » (Pr. *Partitiones*, GLK III, 466, 2-4). Aelfric termina poi il paragrafo con una nota per i suoi lettori inglesi, in cui sottolinea la diversa grafia di *que* congiunzione e del relativo *quae*.

Nel paragrafo finale (265, 11-266, 8) si nota che alcune congiunzioni (come *ut dum cum*) possono essere anche avverbi²²¹, e si accenna all'ampio materiale che il monaco è costretto a tralasciare: « manega

²¹⁵ *Tulit ergo dominus hominem* cf. Gen. 2, 15 (dove: 'dominus deus'); *igitur perfecti sunt caeli et terrae* Gen. 2, 1; *sicut domino placuit, ita factum est* Job. 1, 21; *ita epulemur in domino* cf. « *etenim Pascha nostrum immolatus est Christus. Itaque epulemur: non in fermento ueteri, neque in fermento malitiae et nequitiae; sed in azymis sinceritatis et ueritatis* » I Cor. 5, 8.

²¹⁶ Di *licet* Prisciano tratta in II 96, 16.

²¹⁷ *Saltem* non compare nell'elenco iniziale di Aelfric, ma solo negli ultimi due esempi sotto forma di *saltem*, che è la lezione dei codd. KB in Pr. II 99, 13.

²¹⁸ Cf. *quamuis clames, non audiat surdus; quamquam stultus moneatur, non emendetur*.

²¹⁹ *Licet petieris dimidium regni mei* Marc. 6, 23.

²²⁰ La bieve nota sembra riallacciarsi a Pr. 561, 3-5; per *licet* verbo cf. anche Pr. II 158, 30 e 230, 4-5.

²²¹ Cf. Don. 389, 13 sgg.; e per *ut* cf. Pr. II 86, 9 e 95, 6; per *cum* cf. Pr. II 95, 16.

synd gyt CONIUNCTIONES, þe wê ne magon nû secgan on ðissere sceortnyse ».

II. De figura (266, 9-19).

Tra le congiunzioni che entrano in composizione Aelfric cita *si que ne*. Per i nessi con *si* cf. Pr. 183, 14-15 (*siquis nequis*); per *quando* (in *si quando ne quando*) cf. Pr. II 67, 16-18 e v. *ibid.* 72, 18 e 82, 22.

Tra i composti con *que* figurano *ubique undique* di cui parla Prisciano nel capitolo *de figura [nominum]* del I. V cf. Pr. 181, 20-183, 18 (specialmente 181, 1 e 23 e 182, 20); *quisque ubique undique* ricompaiono nel I. XIV cf. Pr. II 25, 11-20; per *namque* cf. Don. 389, 10.

Il capitoletto, assai breve e poco chiaro, è un centone di vari passi priscianeî e comprende anche l'unico che Donato dedichi all'argomento.

III. De ordine (267, 1-12).

Alcune congiunzioni si trovano all'inizio del periodo e si chiamano *praepositivae* (es. *at ast si*), altre sono sempre posposte e prendono il nome di *subiunctivae* (es. *que autem*), quelle dette *communes* infine (es. *ergo igitur*) non hanno un luogo stabilito nella frase.

Aelfric segue in questo breve capitolo l'insegnamento di Donato, del quale utilizza, per gli esempi, sia l'*Ars Maior*: « *quia aut praepositivae sunt coniunctiones, ut at ast, aut subiunctivae, ut que autem, aut communes ut et igitur* » (Don. 389, 11-12), che la *Minor*: « *quia aut praepositivae coniunctiones sunt, ut ac ast, aut subiunctivae, ut que autem, aut communes, ut et igitur ergo* » (Don. *Ars Minor* 365, 7-8).

Anche Prisciano (cf. Pr. II 104, 14-105, 4) tripartisce in modo analogo l'*ordo* delle congiunzioni, per il quale a differenza di Donato, non crea alcuna particolare terminologia; *si* (unico esempio elfriciano mancante in Donato) compare tra le congiunzioni « *quae semper praepo-nuntur* » in Pr. II 104, 21.

13. INCIPIT PRAEPOSITIO (267, 13-277, 13).

Il libro XIV di Prisciano dedicato a *de praepositione* (Pr. II 24, 1-57, 20) e le più ristrette trattazioni donatiane sono alla base di questo capitolo elfriciano.

Il monaco inizia (267, 14-17) riportando parte in latino con relativa traduzione, parte nella sola versione anglosassone il seguente periodo prisciano: « *est igitur praepositio pars orationis indeclinabilis, quae*

praepositur aliis partibus uel appositione uel compositione », cui unisce la traduzione inglese di una nota di Donato « [*praepositio*] *significationem earum aut mutat aut complet aut minuit* » (Don. 389, 19-20 = Don. *Ars Minor* 365, 10-11)²²². La medesima frase si ritrova però nelle *Partitiones* prisciane, dove il testo così continua « *complet, ut facio perficio, mutat, ut doctus indoctus, minuit, ut rideo subrideo* » (Pr. *Partitiones*, GLK III 468, 23-24). Anche Aelfric (268, 3-9) esamina, in inglese, i tre tipi di mutamento semantico dovuto a composizione per mezzo di preposizione e cita, come esempi, le coppie *celsus excelsus, iustus iniustus, rideo subrideo* (sull'argomento cf. anche Pr. 440, 23 sgg.).

Traducendo Don. 390, 1-2, il monaco afferma poi (268, 10-11) che l'unico *accidens* della preposizione è il *casus*, e che i casi ad essa connessi sono due, l'accusativo e l'ablativo. Segue (268, 14-18) l'elenco delle preposizioni che reggono l'accusativo, il quale coincide con l'esposizione di Donato²²³; segue una lunga serie di frasi e nessi (268, 18-271, 9) in cui compaiono le preposizioni nel medesimo ordine del suddetto elenco. La provenienza degli esempi è assai varia; una parte deriva o è ispirata da Donato²²⁴ e dalle *Institutiones* prisciane²²⁵. Un altro gruppo è di ambiente cristiano; si tratta a volte di nessi presenti nella Bibbia, ma di uso comune, cosicché la derivazione biblica è presentata come ipo-

²²² Cf. Bolognesi, op. cit., pp. 75-76.

²²³ Anzi con la redazione del ms. *M* in Don. 390, 3-6; cf. Bolognesi, op. cit., pp. 76-77.

²²⁴ *Ad patrem* Don. 390, 6; *aduersum inimicum pergat* cf. *aduersum inimicos* di Don. 390, 7; *erga propinquos curo* cf. *erga propinquos* di Don. 390, 8; *extra terminum* cf. *extra terminos* di Don. 390, 8; *intra moenia, infra tectum* Don. 390, 9; *pone tribunal sedeo* cf. *pone tribunal* di Don. 390, 10; *prope fenestram scribo* cf. *prope fenestram* di Don. 390, 10; *circiter triginta annos* cf. *circiter annos* di Don. 390, 12.

²²⁵ *Circum montem, circa forum* Pr. II 41, 5 e 9; *inter amicos sum* cf. *inter amicos* di Pr. II, 42, 23; *ob meritum* Pr. II 37, 22 (cit. da Virg. *Georg.* IV, 455); *per dies* cf. *per medium diem* di Pr. II 38, 3; *post multum tempus* Pr. II 38, 20; *trans mare* Pr. II 39, 9; *circiter kalendas* cf. *circiter Kalendas Ianuarias* di Pr. II 41, 23.

A quest'ultimo nesso Aelfric aggiunge una nota: « *kalendae synd clypunga, fordan de ða ealdan men clypodon symle on niwum mōnan* », che deriva forse da una notizia di Isidoro « *erant enim apud Hebraeos ipsi dies kalendarum ex legali institutione sollemnes, de quibus in Psalterio dicitur* (81,4): 'Canite initio mensis tuba, in die insigni sollemnitatis uestrae' » (*Etym.* VI, 18, 11).

tesi²²⁶, in altri casi è chiara la provenienza dalla Vulgata²²⁷, mentre un ultimo tipo, appartiene più genericamente alla sfera del linguaggio religioso²²⁸. Per ventuno nessi non si è rintracciata una fonte.

In 271, 4-9 si afferma che alcune preposizioni possono essere anche avverbi, come *infra* e *contra*, i cui esempi derivano da Pr. II, 26, 3 e 17.

L'elenco delle preposizioni con l'ablativo (271, 10-12) deriva da Don. 390, 17-18; una parte degli esempi relativi (271, 13-272, 13) è tratta da Donato e da Prisciano²²⁹, altri appartengono alla sfera religiosa²³⁰ o si prestano a più precisi accostamenti biblici²³¹. *Tenus* (272, 13-273, 8) corrisponde all'avverbio greco 'áchris' (cf. Pr. II 54, 4 sgg.), e si ritrova costruito con l'ablativo²³² e anche col genitivo all'uso greco (cf. Pr. II, 53, 8 sgg.) come *crurumtenus*²³³; altro composto è *actenus*²³⁴.

Le quattro preposizioni *in sub super subter* reggono l'accusativo quando indicano 'ad locum' e l'ablativo se significano 'in loco' (cf. Don. 390, 23 sgg. e Pr. 53, 12 sgg.). I numerosi esempi (273, 12-274, 18) deri-

²²⁶ *Ante hostium stat per ante ostium stare* cf. *Judic.* 18, 16 e 17; 4 *Reg.* 4, 15; *iuxta uiam* cf. *Gen.* 48, 7; *Prov.* 22, 6; *Jer.* 17, 10; *Ezech.* 48, 1; *per hostium intramus per per ostium intrare* cf. *Joan.* 10, 1 e 2; *ultra te* cf. 1 *Reg.* 20, 22 e 27.

²²⁷ *Prope est dies domini* *Isai.* 13, 6; *supra pectus domini* cf. *Joan.* 12, 25 e 21, 20; *usque ad faeces biberunt* cf. *Isai.* 51, 17; *Ezech.* 23, 34.

²²⁸ *Propter fidem passus est, secundum regulam uiuo, secundum apostolicam doctrinam, secundum Mattheum; spem in alium numquam habui, praeter in te, deus Israel.*

²²⁹ Aelfric spesso aggiunge un sostantivo o una forma verbale al nesso che trae dai grammatici, la parte aggiunta da Aelfric verrà citata fra parentesi: *a domo* Don. 390, 18 = Pr. II 47, 14; *ab homine* Don. 390, 19; *ab illo* Pr. II 48, 14; *abs quolibet (iussu)* Don. 390, 19 = Pr. II 48, 14-15; *cum exercitu (pergit)* Don. 390, 19; *per clam* avverbio cf. Pr. II, 39, 25; *clam custodibus (surgo)* Don. 390, 19; *clam te est* Pr. II 51, 14 (cit. da *Ter. Andr.* I 5, 52); *prae timore (non audeo), palam omnibus (dico), sine labore (hic sedeo)* Don. 390, 20-21.

²³⁰ *De domo dei, de rege loquitur episcopus, pro hominibus oro.*

²³¹ *Fons ascendebat e terra* *Gen.* 2, 6; *sine crimine* cf. *Matth.* 12, 5; 1 *Cor.* 1, 8; *Tit.* 1, 6 e 7; *absque terrore quiescit* cf. *Prov.* 1, 33 (dove però *requiescit*); *absque ambiguitate* cf. *sine ambiguitate* 1 *Reg.* 9, 6.

²³² Cf. *capulotenus abdidit ensem* da Pr. II 32, 20 (cit. da *Virg. Aen.* II 553); *pubetenus* da Pr. 292, 19 (cit. da *Virg. Aen.* III 427, ripresa in Pr. II 343, 15 e 354, 26). A questi esempi, Aelfric aggiunge *mortetenus collotenus uerbotenus talotenus*.

²³³ *Crurumtenus* cf. Pr. II 53, 11 (cit. da *Virg. Georg.* III, 53, ripresa in Pr. II 188, 10-12; 292, 21; 343, 17; 355, 2).

²³⁴ Cf. *bactenus* di Pr. II 32, 18 (in cit. da *Virg. Georg.* II, 1) e *actenus* nei codd. RB di Prisciano, in *loc. cit.*

vano in parte dai due grammatici²³⁵, e in parte sono da accostare alla Bibbia come echi²³⁶ o come citazioni precise²³⁷.

Paragonando la versione anglosassone al testo latino degli esempi si nota, che in inglese antico le preposizioni erano di numero leggermente minore che in latino e che quindi a volte una sola voce anglosassone ricopre più voci latine; ma ci si imbatte anche nel caso opposto, p. es. *per* è tradotto sia con 'geond' che con 'ðurh'²³⁸.

Prisciano segue nella suddivisione delle preposizioni criteri diversi da quelli di Donato; all'interno dei due grandi gruppi con accusativo e ablativo istituisce una nuova ripartizione basata sul numero di sillabe presente in ogni particella; ad ogni singola preposizione viene infine dedicato un ampio paragrafo, in cui si esamina il suo comportamento sia nell'ambito nel nesso sia riguardo alla composizione verbale e nominale.

Aelfric, pur servendosi dell'esemplificazione prisciana, ha seguito lo schema espositivo donatiano, trascurando, come Donato, i problemi della composizione, che preferisce affrontare in un paragrafo a parte

²³⁵ *In urbem uado* Pr. II 53, 15; *sub ipsos postes* cf. *postesque sub ipsos* Don. 390, 28 e Pr. II 53, 29 (cit. da *Virg. Aen.* II 442); *sub diem sub die, sub iustitiam sub iustitia* Pr. II 54, 17-18; *fronde super uiridi sunt nobis mitia poma* Pr. II 55, 8 (cit. da *Virg. Ecl.* I, 81); *super arbore sedent* cf. *gemina super arbore sidunt* (cit. da *Virg. Aen.* VI 203) in Don. 391, 2 (*sedent* variante test.) e Pr. II 55, 6 (*sedunt*, codd. *Dd.*); *super hac re, de hac re* cf. *super Priamo, de Priamo* Don. 391, 9-10 e Pr. II 55, 13-15; *subter densa testudine* Pr. II 55, 10 (cit. da *Virg. Aen.* IX 514).

²³⁶ *In lectulo iacet per in lectulo iacere* cf. *Exod.* 21, 18; 4 *Reg.* 4, 32; *sub arbore sto* cf. *Gen.* 18, 8.

²³⁷ *Introibo in domum tuam, domine* *Ps.* 5, 8; 66, 13; *gallina congregat pullos suos sub alas* *Matth.* 23, 37; *qui ascendit super caelos* cf. *Ephes.* 4, 10; *super montem excelsum ascende tu* *Isai.* 40, 9.

²³⁸ Si possono stabilire le seguenti corrispondenze nei paragrafi 268, 10-274, 18: 'tô' *ad*; 'mid' *apud penes cum*; 'ætforan' *ante coram*; 'tôgeânes' *aduersum*; 'beheonan' *cis citra*; 'ymbe' *circum*; 'ongeân' *contra*; 'embe' *erga*; 'ofer' *extra trans super*; 'betwux' *inter*; 'binnon' *intra*; 'under' *infra sub subter*; 'wid' *iuxta pone circiter secus*; 'for' *ob propter pro prae*; 'geond' *per*; 'ðurh' *per*; 'gehende' *prope*; 'æfter' *secundum post*; 'be' *secundum de tenus super*; 'begeondan' *ultra*; 'tôforan' *praeter*; 'bûtan' *praeter abs sine absque*; 'bufan' *supra*; 'forneân' *circiter*; 'ôd' *usque ad, tenus*; 'fram' *ab de*; 'of' *a de e ex*; 'openlice' *palam*; 'in tô' *in+acc.*; 'on' *in+abl.*

(275, 1-276, 12). Gli esempi derivano per la maggior parte, ma non interamente, dal l. XIV di Prisciano²³⁹.

L'ultimo paragrafo (276, 13-277, 13) è dedicato alle *loquellares*²⁴⁰ di cui parlano Don. 386, 26 sgg. e Pr. II 56, 10-57, 20; si tratta di sei preposizioni *di dis re es am con*, le quali non sono mai attestate da sole, ma compaiono unicamente nei composti (*diuido seduco* etc.). L'ampia esemplificazione deriva dal citato passo prisciano, cui Aelfric aggiunge *discurro coaequo coarto*.

14. INCIPIT INTERIECTIO (277, 14-280, 14).

« INTERIECTIO EST PARS ORATIONIS SIGNIFICANS MENTIS AFFECTVM VOCE INCONDITA »; con questa citazione dall'*Ars Minor* di Donato (366, 13-14) si apre il capitolo sull'interiezione, che è uno dei più caratteristici dell'opera elfriciana. L'intero testo (a prescindere dalla frase iniziale, dagli esempi e da qualche termine grammaticale) è interamente in anglosassone. Le fonti sono le solite (Donato e commentatori, vari passi di Prisciano e le Etimologie isidoriane), ma non ci si limita ad una traduzione dal latino; si tende piuttosto ad inglobare il vario materiale in un personale discorso compiuto. Le citazioni bibliche (più ampie e circostanziate del solito) si fondono armoniosamente col testo, fino ad apparire il filo conduttore del discorso e non, come spesso nelle pagine precedenti, sporadiche forzate aggiunte dovute a particolari interessi dell'autore. Per una volta Aelfric è più ampio e completo di ogni singola fonte, perché pur tenendole tutte presenti, aggiunge ad esse di suo il materiale biblico.

Varie sono le cause che hanno permesso e determinato il nuovo atteggiamento del monaco. Innanzi tutto l'esiguità e la concordanza del

²³⁹ Per composti di *ob-* cf. Pr. II 37, 24; *post-* Pr. II 38, 27 e Pr. *Partitiones*, GLK III 475, 5-10; *circum-* Pr. II 41, 4; *contra-* Pr. II, 42, 2 e 6; *inter-* Pr. II 42, 22; *a-* Pr. II 47, 30; *e-* Pr. II 48, 4; *ab-* Pr. II 47, 24-27; *de-* Pr. II 49, 2 e 4; *pro uiribus suis* Pr. II 49, 17; *prae-* Pr. II 50, 15 e 11, *prae me* Pr. II 49, 28 (cit. da Ter. *Eun.* II, 2, 8); (*cum* >) *con-* Pr. II 50, 25-26; per *ex-* cf. *exibeo* Pr. 48, 8, *excludo* Pr. II 48, 6, *expers* Pr. 593, 21, *exlex* Pr. II 42, 17; *sub-*: *subpono* cf. *suppono* di Pr. II 54, 20 (ma *subpono* nei codd. KRBD); *super-* cf. Pr. II 55, 22-23, per *supersideo* cf. *ibid.* *supersideo* (ma *supersideo* nei codd. BHK).

Tra le forme aggiunte da Aelfric alcune sono attestate nella Bibbia, *praedicator* 1 *Tim.* 4, 7; 2 *Tim.* 1, 11; *superuacuuus* (5 attestazioni), *conculco* (presente in 52 passi), etc.

²⁴⁰ Il termine deriva dal commento di Sergio al l. I di Donato, cf. *loquellares* in Sergio, GLK IV, 517, 14 (v. Bolognesi, op. cit., pp. 83-84).

materiale latino a sua disposizione gli hanno evitato il complesso lavoro di cernita e di fusione, che chiaramente risulta dall'esame dei precedenti schemi grammaticali. La fatica della compilazione, specialmente in un autore scrupoloso come Aelfric, soffoca intenzioni innovatrici, le quali sono qui invece sollecitate dalla particolarità dell'argomento. Per due volte il monaco nota infatti (sulla scia di Isidoro, ma con ben maggiore energia), che le interiezioni sono difficilmente traducibili dal latino in inglese (279, 14-15) e, in generale, da una lingua in un'altra (279, 18-280, 1).

Se alla precisione delle categorie grammaticali il monaco ha sacrificato l'originalità per ottenere la chiarezza, il problema semantico lo chiama ora più direttamente in causa come parlante e come maestro. Di qui il tono nuovo, più aperto discorsivo personale, alieno da rigidità schematiche, anche se a volte le connessioni tra le varie fonti e gli incisi personali non sono ancora mascherate con sufficiente abilità.

Le prime pagine della grammatica, anch'esse quasi interamente in anglosassone, avevano un andamento ancora rigido come impacciato dalla novità del linguaggio. Solo al termine della lunga fatica dopo aver felicemente superato difficoltà tanto diverse, nelle ultime tre pagine l'autore sembra distendersi e, ormai perfettamente padrone della materia e del linguaggio tecnico, si abbandona ad un più libero spontaneo periodare nella lingua del suo paese. L'interesse che suscita questo breve capitolo, fa quasi rimpiangere che Aelfric non abbia impegnato la sua originalità in maniera più vasta, nell'intero trattato grammaticale. Ma l'umiltà del redattore è impregnata di efficienza e realismo. Aelfric è e sa di essere un innovatore, e come tale apre una via, ma seguendo un modello, già a lungo sperimentato in secoli di insegnamento. Un'esposizione personale sarebbe stata più interessante, allentante, e per certi riguardi anche più facile, ma forse meno chiara schematica ed esauriente, meno adatta quindi ai 'pueroli tenelli' cui ogni suo sforzo era diretto.

Un solo *accidens* è proprio nell'interiezione, che può esprimere gioia dolore meraviglia e simili (278, 4-6 da Don. *Ars Minor* 366, 14-17); *heu* indica dolore, p. es. nella frase *heu mihi, domine, quia peccavi nimis in uita mea*; la forma lat. *hui* (cit. in Pr. II 449, 30) ha il proprio equivalente semantico e fonetico nell'ags. 'huig'.

Gli esempi di *uae* derivano dalla Bibbia e attestano il triplice valore semantico dell'interiezione, che indica lamento minaccia maledizione: cf. *uae mihi quia tacui* (Isai. 6, 5) e le parole di Cristo a Giuda *uae illi*²⁴¹,

²⁴¹ *Vae autem homini illi per quem Filius hominis tradetur* Matth. 26, 24 = Marc. 14, 21; *uae homini illi per quem tradetur* Luc. 22, 22.

quelle per gli Ebrei increduli *uae uobis*²⁴², e il nesso frequente nella Vulgata *uae tibi sit*²⁴³ 'wâ pē sī'. Il profeta Ezechiele ebbe da Dio un libro « *et scriptae erant in eo lamentationes et carmen et uae* and on dære wæron âwritene hêofunga and lêoð and wâwa » (Ezech. 2,9)²⁴⁴. Aelfric crede poi opportuno precisare in un lungo inciso (279, 2-8) che « le *lamentationes* indicano i gemiti degli uomini che si pentono dei loro peccati e con sincera penitenza si emendano; il *carmen* significa il canto del popolo di Dio e degli uomini che lodano Dio con cantici spirituali; *uae* rappresenta l'eterno dolore che provano nell'inferno coloro che disprezzano Dio e i suoi precetti ». Il monaco richiama poi l'attenzione del lettore sulle differenze grafiche semantiche e morfologiche tra *uae* e *ue*, affinché l'omofonia non induca in errore.

La breve frase di Aelfric 279, 12-15 « þes dæl INTERIECTIO hæfd wordes fremminge, þeah de færlíce geclypod bêo, and hê hæfd swâ fela stemna, swâ hê hæfd getacnunga, and hî ne magon ealle bêon on englisc âwende » risulta del tutto chiara solo se accostata al più ampio passo prisciano dove deriva (Pr. II 90, 6-14)²⁴⁵. *Haba* e *hebe* indicano il riso sia in latino che in inglese e sono di origine onomatopeica ('poiché si pronunciano ridendo')²⁴⁶.

Aelfric cita due « ebreisce INTERIECTIONES » e cioè *uab* che indica disprezzo²⁴⁷ e *racha* che manifesta indignazione o ira²⁴⁸; osserva

²⁴² Cf. *uae uobis scribae et pharisaei* Matth. 23, 13-29 etc.

²⁴³ Cf. *Num.* 21, 29 etc.

²⁴⁴ Il lat. *uae* tradotto in ags.. 'wâwa', potrebbe essere reso con it. 'guai' (cf. « io sentia d'ogni parte trarne guai, E non vedea persona che 'l facesse » Dante *Inf.* XIII vv. 22-23).

Il lat. *uae*, ags. *wâ* (di cui *wâwa* è la forma raddoppiata), aat. *wê* (raddoppiato in *wêwo*), got. *wai* si riconnettono all'ie.**wai* e l'it. 'guai' è prestito dal germanico.

²⁴⁵ « *Interiectionem Graeci inter aduerbia ponunt, quoniam haec quoque uel adiungitur uerbis uel uerba ei subaudiuntur ut si dicam 'papae, quid uideo?' uel per se 'papae', etiamsi non addatur 'miror', habet in se ipsius uerbi significationem. quae res maxime fecit, Romanarum artium scriptores separatim hanc partem ab aduerbiis accipere, quia uidetur effectum habere in se uerbi et plenam motus animi significationem, etiamsi non addatur uerbum, demonstrare. interiectionem tamen non solum quem dicunt Graeci 'schetliasmôn' significat, sed etiam uoces, quae cuiuscumque passionis animi pulsu per exclamationem interieciuntur ».*

²⁴⁶ Cf. 'ha ha' 'he he' Pr. 48, 28; 'ha ha hae' Pr. II 91, 3-4 (ma *he he* cod. R, *he* codd. BD).

²⁴⁷ Cf. « *uab, qui destruis templum Dei et in triduo illud reaedificas, salua temetipsum* » Matth. 27, 40 (e Marc. 15, 29).

²⁴⁸ Già così compare in 11, 4-5, cf. *raca* in Matth. 5, 22.

poi che ogni popolo ha le proprie interiezioni « ac hî ne magon nâht êade tð ôðrum gereorde bêon âwende »²⁴⁹.

Il monaco afferma che *la* indica ira, e disprezzo, *euge* gioia²⁵⁰ e disprezzo²⁵¹. Per i molteplici usi e significati di *o* (280, 4-6) si attinge a Pr. II 91, 6-8²⁵²; *a* ed *e* possono essere sia preposizioni che interiezioni (cf. Pr. II 91, 9), come *pro* (cf. *ibid.* 91, 12) per il quale si citano « *pro si remeasset in urbem* » (Pr. II 91, 18, cit. de Luc. *Phars.* III 73) e *pro dolor* (cf. Servio, GLK IV, 420, 21 e Sergio, *ibid.*, 562, 25).

L'accento nelle interiezioni non è fissabile con sicurezza, perché esse subiscono delle variazioni dipendenti da fattori emotivi (cf. Don. 392, 1-2; Pr. II 91, 20-22).

Aelfric pone termine alla trattazione dell'ultima parte del discorso (cf. FINIVNT PARTES ANGLICE 280, 15), con la citazione di tre interiezioni inglesi « âflæstlâ and hîlâhî and wellâwell », assai diverse da quelle latine ed ebraiche già esaminate.

15. DE NOMINIBVS NVMERORVM (280, 16-289, 6).

Alla trattazione grammaticale che con l'interiezione è giunta al suo termine, Aelfric aggiunge due capitoli supplementari, il primo dei quali è dedicato ai numeri e alla loro terminologia. Fonte del monaco è un'opera minore di Prisciano dal titolo *de figuris numerorum quos antiquissimi habent codices*²⁵³ (GLK III, 406, 1-417, 5), nella quale solo una prima parte è riservata all'argomento chiaramente dichiarato dal titolo. In seguito infatti con l'affermazione « *necessarium esse existimauimus etiam ipsa nomina numerorum et quae ab eis deriuantur uel componuntur subiungere* » (*Fig. num.* 412, 19-20), il grammatico latino dà inizio a quella trattazione sui cardinali ordinali etc., che viene seguita fedelmente da Aelfric in questa appendice, con la quale « ic wylle êac âwritan on englisc þâ naman, de getâcnjād getel and þâ de him of cumað » (280, 17-18).

²⁴⁹ Cf. « *quae uoces quarumque linguarum propriae sunt, nec in aliam linguam facile transferuntur* » (Isid. *Etym.* I, 14).

²⁵⁰ Cf. « *euge, serue bone et fidelis* » Matth. 25, 21 e 23; Luc. 19, 17.

²⁵¹ Cf. « *erubescetes, qui dicunt mihi: Euge euge* » Ps. 49, 16; 69, 4 etc.

²⁵² Cf. « *'o', quando indignationem significat uel dolorem uel admirationem, interiectionem hoc accipiunt, quando uero uocandi est uel optandi, aduerbium. potest tamen etiam nomen esse ipsius literae* ».

²⁵³ Il titolo sarà in seguito citato con l'abbreviazione *Fig. num.*

Il primo paragrafo, sui cardinali, (279, 18-281, 10) deriva da *Fig. num. 412, 22-27* e *412, 30-413, 2*; Aelfric pone in un nesso alcuni dei « primi numerali (*quinque uiri* etc.) per mostrare che sono indeclinabili; cita invece solo *uiginti unum* e non *uiginti unus una unum* come Prisciano e introduce in un nesso *ducenti, -ae, -a*, di cui dà anche i genitivi.

« of disum bêod âcenne ORDINALIA NOMINA » (282, 12-284, 4) e cioè « *ex his nascuntur ordinalia nomina* » (*Fig. num. 413, 3*); Aelfric elenca gli ordinali da *primus* a *uicesimus primus* come *Fig. num. 413, 4-9* e poi si limita a citare le decine e le centinaia (cf. *Fig. num. 413, 17-23*), senza soffermarsi sulle possibili varianti (cioè, p. es., riporta solo *ducentesimus* senza fare anche menzione di *ducesimus*).

Con « *sum getel bið æfre menigfeald* », compendiato da « *habent ex omnibus numeris Romani dispertiuua ... quae naturaliter pluralia sunt* » di *Fig. num. 413, 24-25*, inizia l'elenco dei distributivi (es. *singuli bini ... milleni*; 284, 5-15) anch'esso tratto da Prisciano (*Fig. num. 413, 28-414, 3*).

Il paragrafo seguente (284, 16-285, 10) raggruppa *singularis dualis ternarius* etc. fino a *millenarius* (cf. *Fig. num. 415, 6-16*); a proposito di quest'ultimo il monaco nota che a Matusalemme mancavano solo 31 anni per diventare millenario, egli infatti secondo il racconto biblico visse 969 anni (cf. *Gen. 5, 27*).

« ADVERBIA cumad êac of ælcum getele » cioè « *aduerbia quoque ex omni numero inueniuntur* » (*Fig. num. 415, 17*); Aelfric introduce *semel* e *bis* in un nesso e poi (285, 13-286, 1) elenca le forme fino a *decies* seguendo *Fig. num. 415, 18-20*, e di seguito per decine da *uicies* a *nonagies* (286, 1-5, cf. *Fig. num. 415, 21-22*). Dopo aver citato una breve frase²⁵⁴ per *centies*, prosegue l'elenco fino a *milies* (286, 7-12, cf. *Fig. num. 415, 22-24*). L'osservazione « *pâm ungeendodum getelum man set n betwux* » da « *infinitis autem numerorum aduerbiis etiam n interponitur* » (*Fig. num. 415, 24*) precede la menzione di *quotiens totiens multotiens* già presenti in Prisciano, cui Aelfric aggiunge *aliquotiens*, che compare come *aliquoties* in due passi della Vulgata (*Eccli. 34, 13*; *1 Mac. 16, 2*).

L'ultima parte del capitolo è diviso in brevi paragrafi in cui sono brevemente citate forme diverse sempre connesse con i numerali, proprio come nella parte finale dell'operetta di Prisciano, che Aelfric segue semplificando.

²⁵⁴ « *centies mentitur uersipellis* », cf. « *et profert mendacia uersipellis* » di *Prov. 14, 5*.

Il paragrafo 286, 16-287, 6 deriva da *Fig. num. 416, 2-5*; per *unde-uiginti duodeuiginti duodetriginta* cf. *ibid. 416, 6* e *13* e *15*; *uniformis* e sgg. da *Fig. num. 416, 16*. In 287, 11-21 Aelfric ripete *Fig. num. 416, 22-24* cui aggiunge i nessi *annua festiuitas* e *annuum tempus*, mentre *biduanum ieiunium* è introdotto nel paragrafo 288, 1-5 derivato da *Fig. num. 416, 25-26*.

Da *bipatens* a *animamus* (288, 6-15) il testo dipende da *Fig. num. 416, 28-30*, cui si aggiunge la frase *trisculcam linguam habet serpens*²⁵⁵; per *unicus unitas uniuersus* cf. *Fig. num. 415, 27*, per *unio* e *uno (unas)* cf. *ibid. 415, 27-28*.

Le ultime righe del capitolo elfriciano (289, 2-6) ci riportano la parte finale dell'opera di Prisciano (cf. *Fig. num. 416, 32-417, 5*); è da notare che la maggior parte degli esempi latini (ad eccezione di 284, 2-3 e 8-14; 285, 7-10) è sempre accompagnata dalla versione anglosassone.

16. TRIGINTA DIVISIONES GRAMMATICAE ARTIS (289, 7-296, 16).

Aelfric all'inizio di questa seconda appendice stabilisce l'equivalenza di gr. 'gramma', lat. *littera* e ags. 'stæf', nota la dipendenza di *grammatica* da *gramma* e l'impossibilità di penetrare il senso di un testo senza aver dimestichezza con l'*ars grammatica*, di cui accetta la divisione in trenta parti che compare anche nelle Etimologie di Isidoro: « *Diuisiones autem grammaticae artis a quibusdam triginta dinumerantur, id est, partes orationis octo: uox articulata, littera, syllaba, pedes, accentus, positurae, notae, orthographia, analogia, etymologia, glossae, differentiae, barbarismi, soloecismi, uitia, metaplasmata, tropi, prosa, metra, fabulae, historiae* » (*Etym. I, 5, 4*).

Nel paragrafo 289, 16-290, 12 Aelfric cita la *uox*, la *littera* e la *syllaba*, divide poi le otto parti del discorso in declinabili (nome pronome participio e verbo) e indeclinabili (avverbio congiunzione preposizione interiezione); non si dilunga ulteriormente sulle prime undici suddivisioni della grammatica perché ne ha ampiamente trattato nei precedenti capitoli. Da *pedes* a *historia* segue fedelmente l'ordine delle Etimologie, dedicando ad ogni suddivisione un paragrafo come Isidoro vi

²⁵⁵ L'esempio può ricordare Virgilio cf. « *cum (anguis) arduus ad solem et linguis micat ore trisulcis* » *Georg. III 439* e « *qualis coluber linguis micat ore trisulcis* » *Aen. II 475*; la lingua a tre punte è in epoca cristiana attribuito del demonio che si presenta sotto forma di serpente, cf. « *trisulcis linguae uenena uibrans (serpens, diabolus)* » *Pass. VII mon. 2* (cit. in A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Strasbourg 1954, s.v. *trisulcis*).

dedica un capitolo del libro primo; si deve però notare che i singoli argomenti sono trattati da Aelfric con estrema brevità e in modo del tutto elementare, che spesso non va oltre la pura spiegazione del senso del termine grammaticale. Per esempio, si dice (290, 13-15) che i *pedes* sono molti e servono ai *poetae* per costruire i loro canti; e dell'*accentus* (290, 16-17) si afferma solamente che cade su una sillaba della parola.

Delle *positurae* (291, 1-8) tratta Isidoro in *Etym.* I, 20, ma Aelfric sembra qui invece seguire l'*Ars Minor* di Donato 372, 14-23, da cui trae la doppia terminologia « *positurae uel distinctiones* ». Donato (v. *loc. cit.*) tripartisce le *positurae* in *distinctio*, *subdistinctio*, *media distinctio*²⁵⁶; Aelfric riporta la medesima suddivisione ma in ordine diverso, e cioè: *media distinctio*, *subdistinctio*, *distinctio*. Inoltre fondendo due frasi dell'*Ars Minor* « *distinctio est ubi finitur plena sententia* » e « *in lectione tota sententia periodus dicitur* », afferma « se þridda hâtte DISTINCTIO odðe PERIODOS, sê belýcð þæt fers »; per la forma greca *periodos* si confronti *perihodos* di Servio, GLK IV, 428, 5.

Dopo aver brevemente accennato alla *nota* (291, 9-12 cf. Isid. *Etym.* I, 21, 1) Aelfric si sofferma sull'ortografia, che equivale al lat. *recta scriptura* (cf. Isid. *Etym.* I, 27, 1) e quindi può essere tradotta con l'ags 'riht gewrit'; gli esempi (*ad at, haud aut* etc.) provengono quasi tutti²⁵⁷ *passim* da Isid. *Etym.* I, 27, 1-21.

Il gr. *analogia* può essere reso col lat. *similium rerum comparatio*²⁵⁸ (292, 15-293, 4); cosa si intenda per analogia è spiegato da Isidoro in termini teorici con un periodo che sarebbe stato di difficile traduzione in inglese e di difficile comprensione per un lettore anglosassone²⁵⁹. Aelfric intuisce la difficoltà e la supera, applicando ad un caso concreto e particolare la teoria espressa da Isidoro: « se di un qualche nome latino non sai quale genere abbia nella grammatica, consideralo allora accanto a qualche altro, che gli sia simile, e saprai, indagando, di quale genere egli sia »; per es. *funis* risulta maschile se accostato a *panis*²⁶⁰.

²⁵⁶ La tripartizione ricompare nei commentatori di Donato, cf. Servio, GLK IV, 427, 36-428, 6; Sergio, GLK IV, 484, 22-485, 7.

²⁵⁷ Ad eccezione di *caput, foenum, moenia*.

²⁵⁸ Cf. « *analogia Graece, Latine similium conparatio... nominatur* » Isid. *Etym.* I, 28, 1.

²⁵⁹ Cf. « *cuius [scil. analogiae] uis est ut, quod dubium est, ad aliquid simile, quod non est dubium, referatur et incerta certis probentur* » Isid. *Etym.* I, 28, 1.

²⁶⁰ Cf. « *item 'funis' si incerti generis esse credis, similis est illi 'panis' in declinatione, et erit masculinum* » Isid. *Etym.* I, 28, 3.

L'*ethimologia* (293, 5-12) è 'namena ordfruma' (cf. « *etymologia est origo uocabulorum* » Isid. *Etym.* I, 29, 1); *rex* deriva infatti a *regendo* come *homo* deriva *ex humo* (cf. *Etym.* I, 29, 3). *Glossa* (293, 13-17) invece è una spiegazione di una parola difficile con una più facile; gli esempi (*faustus beatus, fatuus stultus*) sembrano elfriciani e derivano forse da un glossario alfabetico.

Per la *differentia* è citato lo stesso esempio (*rex tyrannus*) che ritroviamo in Isidoro (*Etym.* I, 31), e che Aelfric illustra ampiamente in anglosassone. Il *barbarismus* (294, 4-6) è un errore di grafia o di pronuncia²⁶¹; il *solocismus* (*sic* per *soloecismus*) (294, 7-12) è una parola errata in una frase²⁶², si tratta quindi di un fatto sintattico mentre il barbarismo riguarda una sola parola²⁶³.

La trattazione sui *uitia* implica, sia in Donato (*Ars Maior* 394, 25-395, 26) sia in Isidoro (*Etym.* I, 34), complicate suddivisioni ed ha una nomenclatura assai particolare; Aelfric si limita ad affermare (294, 13-16) che i *uitia* sono delle anomalie grafiche o fonetiche nel discorso e che, se se ne è capaci, bisogna cercare di evitarli²⁶⁴.

Il *metaplasmus* « *is âwend spæc to ôðrum hiwe hwilon for fægernysse, hwilon for nêode* »; la frase elfriciana è presa da Donato: « *metaplasmus est transformatio quaedam recti solutique sermonis in alteram speciem metri ornatusue causa* » (*Ars Maior* 395, 28-29). In luogo di '*metri causa*' troviamo quindi in anglosassone 'for nêode' è cioè 'per necessità'; si può pensare che Aelfric abbia ritenuto inutile intrattenere sulla 'necessità metrica' dei latini i lettori anglosassoni, abituati ad un tipo di versificazione allitterante, ed abbia quindi preferito un termine più generico. L'esempio *audacter audaciter* proviene da Donato, op. cit., p. 396, 10-11.

Gli *scemata* (*sic* per *schemata*; 295, 3-5) sono figure e abbellimenti del discorso, secondo l'insegnamento di Isidoro in *Etym.* I, 36, 1²⁶⁵.

²⁶¹ Cf. « *Barbarismus est uerbum corrupta littera uel sono enuntiatum* » Isid. *Etym.* I, 32, 1.

²⁶² Cf. « *soloecismus est uitium in contextu partium orationis contra regulam artis grammaticae factum* » Don. *Ars Maior*, 393, 6-7.

²⁶³ Cf. « *soloecismus est plurimorum uerborum inter se inconueniens composito, sicut barbarismus unius uerbi corruptio* » Isid. *Etym.* I, 33, 1.

²⁶⁴ Cf. « *uitia apud Grammaticos illa dicuntur, quae in eloquio cauere debemus* » Isid. *Etym.* I, 34, 1.

²⁶⁵ Cf. *ibid.* « *schemata ex Graeco in Latnum eloquium figurae interpretantur, quae sunt in uerbis uel sententiis per uarias dictionum formas propter eloquii ornamentum* ».

La definizione dei *tropi* (295, 6-14) è tradotta da Donato « *tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam similitudinem* » (*Ars Maior* 399, 13-14)²⁶⁶. Come esempi Aelfric introduce quattro nessi 'fluctuare segetes, gemmare uites' (295, 9; cf. Isidoro *Etym.* I, 37, 2) e 'floridam inuentutem et lacteam caniciem' (295, 12; cf. 'florida iuuentus' in Isidoro *Etym.* I, 37, 4). I quattro nessi compaiono nello stesso ordine in un'operetta minore di S. Agostino (cf. *contra mendacium* 10, 24 in Migne PL 40, 555), la quale deve essere stata la fonte diretta di Aelfric; Isidoro infatti cita solo tre nessi e riporta *florida iuuentus* al nominativo, mutando l'originario accusativo di Agostino²⁶⁷.

La *prosa* (295, 15-16) non obbedisce alle leggi metriche, come afferma Isidoro « *prosa est producta oratio et a lege metri soluta* » *Etym.* I, 38, 1.

I *metra* (295, 17-296,3) possono essere detti in latino *mensurae*²⁶⁸ e sono usati nella versificazione latina, della quale Aelfric dà solo brevi notizie; informa cioè che ogni verso deve avere un determinato numero di sillabe e che i versi di una stessa composizione poetica devono essere uguali.

Le *fabulae* (296, 4-7)²⁶⁹ « *synd þa saga* », nelle quali si raccontano vicende che non sono mai avvenute né lo potrebbero; la *historia* invece (296, 8-11) narra ciò che fu fatto in tempi passati e che altrimenti non potremmo conoscere²⁷⁰.

Esaminata l'ultima delle trenta suddivisioni dell'*ars grammatica*, Aelfric ha terminato il suo compito come si afferma nella frase con cui si dovrebbe chiudere il volume « SY PEOS BOC ÐVS HER GEENDOD ». Nei codici però segue ancora un breve paragrafo (296, 13-16), che nel solo ms. *H* reca il titolo di 'de numero': « on lédenspræce synd menigfealde getel, ac on englisc nis nân dæra gewunelíc bútan þrím ánum. *libra* on léden is pund on englisc. fif penegas gemacjad ænne scyilling and þrittig penega ænne mancus ». Il termine latino *libra* usato

²⁶⁶ Dal cit. passo di Donato deriva anche Isidoro « *fiunt autem [tropi] a propria significatione ad non propriam similitudinem* » *Etym.* I, 37, 1.

²⁶⁷ Per l'aggettivo *lacteus* detto della canizie, si veda anche « *canitie lactea* » nella *Vita Faronis episcopi Meldensis* del IX sec. (cit. in *Novum Glossarium Mediae Latinitatis ab anno DCCC usque ad annum MCC*, a cura di F. Blatt, Hafniae 1963, s.v. *lacteus*).

²⁶⁸ Cf. « *mensura enim Graece 'métron' dicitur* » *Isid. Etym.* I, 39, 1.

²⁶⁹ Cf. « *fabulas poetae a fando nominauerunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae* » *Isid. Etym.* I, 40, 1.

²⁷⁰ Cf. « *historia est narratio rei gestae, per quam ea, quae in praeterito facta sunt, dinoscuntur* » *Isid. Etym.* I, 41, 1.

come unità di misura per il peso e quindi per il sistema monetario (cf. Prisciano in *Fig. num.* 407, 28; 408, 20 sgg.; 410, 4 sgg.) induce ad un rapido elenco di termini usati in anglosassone per un simile tipo di misurazioni. Si può quindi supporre che il paragrafo sia o aggiunto oppure spostato alla fine del volume dalla precedente appendice sui numerali dove avrebbe avuto il suo luogo naturale tra 287, 9-10 (derivato da *Fig. num.* 416, 16) e il paragrafo 287, 11-19 che si basa su *Fig. num.* 416, 22 sgg. Infatti Prisciano in *Fig. num.* 416, 17-21 elenca una serie di unità di misura (*quadrassis... dodrans... libra* etc.), completamente ignorate allora da Aelfric che salta direttamente alla traduzione di *anniculus* (cf. 287, 11 da *Fig. num.* 416, 22).

II

LE FONTI E IL METODO DI AELFRIC

Dopo aver ultimato l'esame della Grammatica elfriciana e dopo aver analizzato il modo con cui il monaco utilizza le fonti latine in ogni parte della sua opera, appare utile e necessario soffermarsi con uno sguardo d'insieme sugli *auctores* di Aelfric.

Dalle pagine precedenti risulta evidente la sua fedeltà a Donato (*Ars Minor* e *Maior*) di cui sono utilizzate le definizioni e spesso anche gli esempi; sono ugualmente tenuti presenti Servio e Sergio nei loro commenti all'opera di Donato.

Alle *Etymologiae* si ricorre per l'interpretazione dei termini grammaticali (cf. specialmente *praefatio de partibus orationis*, p. 14 sgg.)²⁷¹ o di vocaboli legati in modo particolare al mondo classico (es. *kalendae*), cosicché Isidoro sembra sentito da Aelfric come mediatore ideale tra la cultura latina e il nuovo tipo di civiltà che si andava elaborando attorno alla nuova religione in quella che era stata una delle regioni estreme dell'impero scomparso.

Aelfric, sia pur ligio all'insegnamento dei maestri di Roma, non sembra appagarsene e crea nella sua opera un'armonica coesistenza di *noua et uetera*; il nuovo consiste nel testo biblico che è qui considerato, come l'argomento comporta, nel suo aspetto linguistico. Agli esempi di provenienza classica si affiancano le familiari espressioni dei Vangeli e dei Salmi, nonché quelle più ardue ed insolite dei libri sapienziali e profetici. Il monaco non si limita però alla pura citazione; spesso anzi il testo biblico è menzionato per sottolinearvi un particolare uso morfologico o sintattico, oppure un aspetto tipico del lessico usato.

²⁷¹ I numeri delle pagine in corsivo si riferiscono alla prima parte del presente lavoro, che è stata pubblicata in « *AION-G* » X (1967), pp. 5-43.

Lo schema e l'ampiezza della grammatica elfriciana, l'organizzazione interna dei singoli argomenti, la mole degli esempi sono tratti che Aelfric deriva da Prisciano, sua fonte continua ed essenziale. Del grammatico latino erano note al monaco non solo le *Institutiones*, ma anche le operette minori, come rivela immediatamente il penultimo capitolo elfriciano *de nominibus numerorum*.

I primi sedici libri delle *Institutiones Grammaticae*, che trattano della morfologia delle parti del discorso, furono in epoca medievale designati con il nome di *Priscianus maior*, mentre con *Priscianus minor* si indicavano gli ultimi due libri dell'opera prisciana che si occupano di sintassi. Il volume di Aelfric è dedicato alla morfologia e quindi abbraccia la materia dei primi sedici libri del grammatico latino, ma non si può affermare²⁷² che il monaco abbia avuto presente solamente il testo del *Priscianus maior*. Infatti (come risulta dalla analisi precedentemente condotta) assai spesso Aelfric si serve di esempi che ricorrono solo nel *Priscianus minor* oppure, a proposito di argomenti particolari come le preposizioni, introduce note su argomenti di sintassi traendoli dagli ultimi due libri del manuale prisciano²⁷³.

Inoltre, come si è già notato via via, nel corso della sua Grammatica Aelfric utilizza anche passi di operette minori di Prisciano, come la *Institutio de nomine pronomine et uerbo* (GLK III, 443-456²⁷⁴), le *Partitiones duodecim uersuum Aeneidos principalium* (GLK III, 459-515)²⁷⁵ e il *De accentibus liber* (GLK III, 519-528)²⁷⁶. L'ap-

²⁷² Come fa il Bolognesi in op. cit., p. 9 e p. 93a.

²⁷³ Tra i numerosi esempi di concordanza tra il testo elfriciano e i libri XVII e XVIII di Prisciano, constatati nel corso della precedente esposizione, ne sono stati trascelti alcuni per i quali il riferimento non presenta alcun dubbio: Aelfric, *Gr.* 121, 17 cf. p. 38; 125, 5-8 cf. p. 40; 126, 5 cf. p. 40; 126, 14 sgg. cf. p. 40; 161, 15-162, 6 cf. p. 74; 170, 7 cf. p. 76, n. 58; 190, 12 cf. p. 80, n. 91; 192, 2 cf. p. 81, n. 96; 192, 6 cf. p. 81, n. 96; 206, 4-208, 4 cf. p. 85 sgg. e p. 88; 249, 10 sgg. cf. p. 104 sgg.; 258, 9-13 cf. p. 110; 259, 5 cf. p. 110 n. 205.

²⁷⁴ L'utilizzazione dell'opera da parte di Aelfric è ampiamente trattata nella op. cit. del Bolognesi.

²⁷⁵ Concordanze tra la Grammatica di Aelfric e le *Partitiones* sono state notate nei seguenti luoghi: p. 74 (Aelfric, *Gr.* 158, 1-11, cf. *Part.* GLK III, 469, 26-30); p. 76 (172, 10-173, 2 cf., *Part.* 490 9-10); p. 81 n. 96 (192, 6 cf. *Part.* 490, 33 sgg.); p. 90 (215, 12-16 cf. *Part.* 462, 35-463, 1 e 463, 1-4 e 474, 8-9); p. 107 sgg. (*passim* 254, 8-256, 8 cf. *Part.* 463, 23-464, 31); p. 109, n. 200 (257, 16 cf. *Part.* 465, 37-38 etc.); p. 113 (264, 20-265, 4 cf. *Part.* 466, 2-4).

²⁷⁶ Il volumetto reca tradizionalmente il nome di Prisciano, ma è stato scritto in epoca assai più tarda, cf. GLK III, *Praefatio*, p. 410 sgg.

I seguenti passi di Aelfric sembrano riconnettersi al *De accentibus*: Aelfric, *Gr.* 4, 7-10 (cf. p. 11); 44, 10 (cf. p. 29); 48, 1 (cf. p. 30); 50, 8 e 11 (cf. p. 30, n. 3); 76, 1 sgg. (cf. p. 35); 170, 7 (cf. p. 76, n. 58).

pendice elfriciana sui numerali (280, 16-289, 6) dipende poi dal *De figuris numerorum liber* (GLK III, 406-417); è questo però l'unico caso in cui un'opera minore di Prisciano sia riassunta e utilizzata in un solo capitolo di Aelfric, ad essa espressamente dedicato.

Le concordanze con gli altri tre trattatelli sono riscontrabili lungo tutto l'arco della trattazione grammaticale elfriciana, perché il monaco si serve di essi per integrare qua e là con note ed esempi il testo delle *Institutiones* prisciane. Le integrazioni sono sempre del tutto pertinenti agli argomenti via via trattati, tanto che i punti di sutura risultano invisibili ad una semplice lettura del testo elfriciano; solo un'analisi accurata mostra che alcune frasi o alcuni esempi, assenti nell'opera maggiore di Prisciano, derivano da trattazioni di più breve respiro.

La natura composita della Grammatica elfriciana basata su molteplici fonti e il chiaro desiderio del monaco di creare un manuale organico, che sostituisse quelli dei grammatici latini nel corso di studi dei suoi allievi²⁷⁷, fanno supporre che un lungo lavoro di schedatura e collazione abbia preceduto la stesura definitiva del trattato. E proprio in queste 'schede' elfriciane le definizioni e gli esempi di Donato e Isidoro poterono trovare armonicamente il loro posto nell'ampia trama di derivazione prisciana, mentre il trattato maggiore di Prisciano era integrato con citazioni da altre opere e il materiale biblico veniva opportunamente trascelto e inserito.

Il vasto mosaico che deriva da un simile lavoro preparatorio è un armonico insieme di figurazioni e colori, di argomenti ed esempi; le poche incertezze e stonature sono imputabili alla novità e difficoltà dell'impresa ma non certo a frettolosa improvvisazione.

L'opera di Prisciano, presente in Inghilterra dall'inizio del secolo ottavo, è citata da Beda, fu letta da Alcuino che l'aveva nella sua biblioteca e sunteggiata da Rabano Mauro nei suoi due libri, in latino, sull'arte grammatica²⁷⁸. È evidente quindi che nell'ambito della cultura conventuale di zona germanica (cioè anglo-sassone e tedesca antica) non solo la conoscenza di Prisciano ma l'utilizzazione della sua opera a mezzo di 'excerpta' erano realtà assai prima della stesura in anglosassone per mano di Aelfric. L'opera del monaco si inserisce in una ben precisa tradizione culturale di ambiente ecclesiastico, da cui egli mutua anche il metodo

²⁷⁷ La Grammatica di Aelfric è un manuale perfettamente valido in sé; solo in pochi casi (cf. 139, 14-15; 202, 8 sgg.; 279, 12-15) l'autore è poco chiaro e il testo diviene interamente comprensibile solo se si consulta la fonte latina da cui proviene.

²⁷⁸ Cf. GLK II, *Praefatio*, p. IX sgg.

degli *'excerpta'*, così frequente in epoca medievale in ogni campo del sapere.

« Ego Aelfricus... has excerptiones de Prisciano minore uel maiore uobis puerolis tenellis ad uestram linguam transferre studui » (*Praefatio*, p. 1, 3-5); la prima frase della Grammatica elfriciana presenta due caratteri comuni a qualsiasi prefazione di qualunque epoca, l'essere stata scritta dall'autore per ultima e l'essere quindi pienamente comprensibile solo dopo un'attenta lettura dell'opera.

Un primo problema interpretativo viene posto dal nesso « *has excerptiones* »; l'autore non precisa di quali *excerptiones* si tratti. Si potrebbe pensare a degli *excerpta* in uso nel convento, dove certo sostituivano la lettura della troppo ampia e complessa opera prisciana e sui quali forse studiò Aelfric discepolo; l'esame dell'opera ci ha però rivelato che la Grammatica elfriciana è qualcosa di più di una mera traduzione di appunti per studenti. Volendo far risalire alle *excerptiones* qui menzionate l'organicità e la completezza della stesura finale, si trasferirebbero all'ignoto redattore di esse gli elogi di cui il monaco è stato ricoperto e si ridurrebbe la funzione di Aelfric a quella di tramite culturale privo di ogni originalità, in aperto contrasto con i dati risultanti dall'attività esegetica, agiografica e teologica del nostro autore.

Sembra assai più logico pensare che l'opera di Aelfric non si sia limitata ad una versione in inglese antico (che è senz'altro di sua mano, cf. « *ad uestram linguam transferre studui* »), ma che egli stesso abbia compiuto l'impegnativo lavoro di cernita e di fusione di materiale, sia pure utilizzando a volte precedenti lavori consimili a sua disposizione. L'unità di metodo e di intenti, che balza evidente dall'analisi del testo, non solo permette ma quasi costringe a unificare redattore e traduttore in un'unica persona, alla quale tutto ci induce a dare il nome di Aelfric.

Un secondo problema è posto dalla provenienza delle *excerptiones* « *de Prisciano minore uel maiore* ». Il Bolognesi (op. cit., p. 8 sgg.) ritiene che non vengano qui indicate le due parti delle *Institutiones* secondo l'usuale terminologia medievale, ma che con *Priscianus maior* ci si riferisca ai primi sedici libri di esse mentre *Priscianus minor* dovrebbe equivalere all'operetta minore di Prisciano dal titolo *Institutio de nomine pronomine et uerbo*. L'ipotesi sarebbe accettabile solo se Aelfric non avesse mai usato gli ultimi due libri delle *Institutiones* e non si fosse servito ampiamente anche di altre opere minori di Prisciano, come si è precedentemente dimostrato.

L'espressione « *de Prisciano minore uel maiore* » mi sembra possedere caratteri di genericità tali che una sua interpretazione non può andare molto al di là di una pura ipotesi di lavoro.

Innanzitutto è da notare che *'minore'* è preposto a *'maiore'* e

che i due comparativi sono uniti dalla congiunzione *'uel'* invece che da *'et'*. Si potrebbe supporre che Aelfric mantenga nell'introduzione la usuale terminologia della sua epoca e che quindi con l'intera frase si indichino le *Institutiones*, la fonte principale cui altre volte il monaco fa riferimento con il semplice nome dell'autore, mentre non sono mai menzionate esplicitamente le opere minori del grammatico latino. Oppure *'Priscianus maior'* potrebbe indicare le *Institutiones* e *'Priscianus minor'* l'insieme dei più brevi lavori prisciane; in entrambi i casi però fa difficoltà la presenza di *uel* nella frase.

In assenza di una più chiara specificazione non resta che assumere la frase latina nel suo senso di riferimento globale all'opera di Prisciano. Come prova è da citare l'accenno ugualmente generico all'opera di Donato nel medesimo periodo dell'introduzione (cf. « *quatinus perlectis octo partibus Donati in isto libello* » 1, 5-6), in cui si prescinde completamente dalla divisione in *Ars Maior* e *Ars Minor*, che tuttavia l'analisi rivela conosciute ambedue e diversamente utilizzate dal monaco. In questo caso il *'uel'* è una spia della voluta noncuranza di Aelfric, che ritiene inutile una pedante precisazione di fonti all'inizio di una grammatica scolastica, all'interno della quale limita al massimo anche la citazione del nome dei suoi autori che riserva a casi particolari²⁷⁹.

Il monaco è perfettamente conscio che il suo vero merito non consiste nell'aver elaborato, sia pure con acribia e intelligenza, un centone grammaticale, ma nell'aver reso accessibile la sua opera con l'uso della lingua volgare. Altri prima di lui sono stati autori di *excerpta*, ma egli per primo ha usato l'inglese ed insiste, a ragione, nel farlo notare (« *ad uestram linguam transferre studui* » 1, 4; « *utramque linguam, uidelicet latinam et anglicam* » 1, 6; « *ad anglicam linguam uertendo* » 1, 11; « *anglicae linguae* » 2, 2). Fu un'opera che gli costò molta fatica « *quod ars grammatica multis in locis non facile anglicae linguae capit interpretationem* » (2, 1-2) e gli attirò molte critiche (1, 8-11), ma che egli ritiene del tutto consona ai bisogni dei *puerolis tenelli* (1, 11-12)²⁸⁰. Contro i suoi detrattori Aelfric sostiene con decisione la essenziale bontà del suo metodo; ma se qualcuno ha da ridire sui singoli punti della trattazione, « *dicat, quomodo uult* » (1, 14 sgg.); il monaco accetterà e vaglierà le critiche con la serena umiltà di studioso appresa alla scuola di Aethelwold, « *qui multos ad bonum imbuuit* ».

²⁷⁹ Cf. « AION-G », X (1967), p. 7 sgg.

²⁸⁰ Gli stessi allievi sembrano sollecitare il maestro all'inizio del *Colloquium* elfriciano: « *nos pueri rogamus te, magister, ut doceas nos loqui latialiter recte, quia idiote sumus et corrupte loquimur* », cf. *Aelfric's Colloquy*, ed. by G. A. Garmonsway, London 1947² (rist. 1961) e cf. Tavola 2.

III

AELFRIC E LE VARIANTI DEI CODICI PRISCIANEI

Una copia delle *Institutiones* di Prisciano si trovava in ogni buona biblioteca in epoca medievale ed è quindi comprensibile che il numero dei codici a noi rimasti si aggiri sul migliaio (GLK II, *Praefatio*, p. XIII); la maggioranza dei codici è di epoca tarda e guastato da numerose e vistose aggiunte e interpolazioni; gli esemplari più antichi non risalgono oltre il IX sec. Di questi si serve il Keil nella sua edizione di Prisciano, per cercare di avvicinarsi fin dove possibile all'archetipo scritto da Flavio Teodoro in Roma negli anni 526 e 527.

Il codice migliore (*R*) è conservato a Parigi, risale al sec. IX e contiene tutte le *Institutiones*; a questo si affianca il cod. *B* di Bamberg scritto nel sec. IX e contenente solo il *Priscianus minor*.

Pur avendo notizia dalle fonti storiche della presenza dell'opera di Prisciano in Britannia all'inizio del secolo ottavo (cf. *Praefatio* cit., p. IX), non si sono reperiti nell'isola manoscritti di quell'epoca; da quella scuola derivano però tre codd. (*G* da S. Gallo, *L* conservato a Leida, *K* conservato a Kalsruhe ma proveniente da Reichenau), la cui presenza in ambiente conventuale benedettino su territorio germanico continentale è del tutto normale dati i continui rapporti tra i chiostri dell'Inghilterra e quelli della Germania posti sulla via per Roma²⁸¹. I tre codd., tutti del IX sec., risalgono ad un archetipo comune, anche se è da notare un più stretto accordo tra *G* e *L*, mentre *K* concorda a volte con altri gruppi di codici.

Altri due codici, il *D* conservato a Berna e lo *H* di Halberstadt, sono invece più tardi (fine IX-inizio X secolo) e assai meno vicini allo archetipo teodoriano.

Mi limito a citare questi sette codici, perché con le varianti di qualcuno di essi concorda il testo di Aelfric in una ventina di casi²⁸².

²⁸¹ Per i tre codd. cf. anche « AION-G », X (1967), p. 10 n. 2.

²⁸² Le corrispondenze possono stabilirsi nei seguenti passi e per i seguenti codici: codd. *GK* e forse *L* in Aelfric 4, 7-10 (cf. p. 10 n. 2); codd. *GL* in 30, 12 (cf. p. 25 n. 2); codd. *L* in 121, 16 (cf. p. 38); codd. *RBHGLKd* in 144, 20 (cf. p. 71, n. 32); cod. *B* in 145, 3 (cf. p. 71, n. 32); codd. *RL* in 145, 17 (cf. p. 71, n. 33); codd. *BD* in 170, 6 (cf. p. 76, n. 58); cod. *B* in 181, 3 (cf. p. 78, n. 81); cod. *K* in 212, 5 (cf. pp. 88-89); cod. *H* in 213, 3 (cf. p. 89); codd. *BGLK* in 223, 10 (cf. p. 93, n. 150); codd. *GK* in 227, 16 (cf. p. 95, n. 158); codd. *DGK* in 157, 4 (cf. p. 108, n. 199); cod. *K* in 257, 4 (cf. p. 108, n. 199); codd. *KB* in 264, 16 (cf. p. 113, n. 217); codd. *RB* in 273, 7 (cf. p. 116, n. 234); codd. *KRBD* in 276, 8 (cf. p. 118, n. 239); codd. *BHK* in 276, 9 (cf. p. 118, n. 239).

E' da notare che in quattordici dei diciannove esempi citati in nota, Aelfric s'accorda con almeno uno dei tre codici di origine britannica, raggiungendo la più alta frequenza con *K* (undici volte); assai alto è anche il numero di concordanze con *RB*.

Da questo breve *specimen* risulta già evidente il logico accordo della Grammatica elfriciana con la famiglia inglese dei codici e l'opportunità di guardare al testo del monaco quasi come ad un codice frammentario di Prisciano, notevole per la data abbastanza antica di composizione e per la purezza della tradizione cui si collega.

Teresa Pàroli

INCONGRUITY AND STYLISTIC RHYTHM
IN P. G. WODEHOUSE

That incongruity is one of the major elements in humor, has long been recognized, both instinctively by the naïve listener, reader or spectator, and analytically by theoreticians¹. The use of incongruity, of several types and on several structural levels (semantic, syntactic, and occasionally morphological or phonological) is a marked characteristic of the work of P. G. Wodehouse, undoubtedly the leading Anglo-American humorous writer of the twentieth century². Every

¹ I use the term *incongruity* in its general sense of "lack of harmony or consistency between the parts of a phenomenon". In humor, the effect of incongruity is to lead the hearer or reader "up the garden path", inducing him to expect one resolution, on the basis of what he has heard up to a certain point, and then to present him with a development quite different from what he has expected, as in the old joke *What should you do to make ice last? — Prepare everything else first*; cfr. C. F. Hockett's (as yet unpublished) article *Jokes*. Most theoreticians of humor recognize incongruity as an essential factor; cfr., for example, M. Eastman, *The Enjoyment of Laughter*, New York, 1936, p. 51; J. N. Tidwell (ed.), *A Treasury of American Folk-Humor*, New York, 1956, pp. 522-523; Celestino F. de la Vega, *O segredo do humor*, Vigo, 1963; William F. Fry, Jr., *Sweet Madness: A Study of Humor*, Palo Alto, California, 1963; etc.

The other major essential ingredient of humor is negative, the absence of emotional involvement on the part of the hearer — essentially what Fry, in *Sweet Madness*, calls the "play-frame", within which jokes are funny.

² Cf. the discussion of the specifically linguistic aspects in my *P. G. Wodehouse and the English Language*, in "A.I.O.N.-Germ.", VII (1964), pp. 103-121; and in R. Osborne, *Wodehouse at Work*, London, Herbert Jenkins, 1961, especially (for the style of Bertie Wooster's "burbling language of innocence"), pp. 154-162. Two more recent books, both entitled *P. G. Wodehouse*, by R. B. D. French (Edinburgh and London, Oliver and Boyd, 1966) and by R. J. Voorhees (New York, Twayne Publishers, 1966), are more oriented towards biography and general criticism, and have little to say concerning stylistic matters; cf. my review of French and Voorhees, in "Western Humanities Review", XXII (1968), pp. 76-77. Geoffrey Jaggard's *Wooster's World* (London, Macdonald, 1967), an extract from his complete but as yet unpublished directory of the entire cast of Wodehouse characters (may it soon be published!), gives numerous amusing extracts but no over-all discussion.

reader of Wodehouse remembers such recurrent similes as *He made a noise like a dying duck in a thunderstorm*, or *a pungent flavor, like old boot-soles beaten up in cooking sherry*, and such juxtapositions as *So saying, he produced from his trousers pocket a pencil, a ball of string, a piece of india-rubber, threepence in bronze, the necklace, a packet of gum, two buttons, and a small cough lozenge, and placed them on the table* (*The Luck of the Bodkins*, Chapter XXIV). However, although such incongruities are present on every page of Wodehouse's work, and constitute a large part of what makes the reader laugh, and although they undoubtedly deserve separate and detailed study, they are not either the only or the main source of his effectiveness as a humorist. The order in which such devices occur, and the rate at which they are introduced, constitute a further source of their effect. It is my aim here to discuss the way in which Wodehouse uses various stylistic devices, particularly (but not exclusively) incongruity, to establish a humorous mood, and to vary the rate of their occurrence, with maximum effect. For this purpose, I shall use principally the first two chapters of *The Luck of the Bodkins*³, supplemented by material from other works by Wodehouse.

The most effective frame-work for an objective analysis of style has been provided by M. Riffaterre⁴, with a distinction between stylistic device (SD), context (SC), and background (SB). The first, in humorous story-telling, is essentially the specific feature of the narrative (whether it be a single word, a phrase, or a sentence) that makes us laugh. The second is the immediate environment in which it occurs, that has prepared us, in one way or another, for the incongruity involved in the SD itself; the SB is the over-all frame-work within which the particular SD and its SC are set. Stylistic features may involve any aspect of human linguistic behavior, whether semantic (i.e. the correlation between what is said and the situation in the real world), structural (phenomena of phonology, morphology, or syntax) or levels of usage (formal vs. informal, standard vs. non-standard⁵). Most nar-

³ References will be to the text of the Penguin Books edition (1954, reprinted 1962). *The Luck of the Bodkins* was first published in 1935, but underwent extensive revision later; the difference between the two versions deserves a separate study.

⁴ As set forth especially in two articles, *Criteria for Style Analysis*, in "Word", XV (1959), pp. 154-174, and *Stylistic Context*, *ibid.*, XVI (1960), pp. 207-218.

⁵ Cf. especially John S. Kenyon, *Cultural Levels and Functional Varieties*, in "College English", X (1948), 31-56.

rative humor involves primarily semantic incongruity, i.e. disparity between various features of the real-life situation which are referred to. The major characteristic of Wodehouse's style that differentiates him from other humorists is his extensive use of disparities in functional level and (to a lesser extent) structural features in language⁶, and the rate at which he introduces them.

The normal SB in Wodehouse's stories is a highly formal standard, generalized but (inevitably) slightly more British than American variety of English, which needs to be only slightly exaggerated to become what Osborne⁷ calls the "Ciceronian/Johnsonian" or "copper-plate Augustan", exemplified at its most impressive in the speech of Jeeves⁸, but in evidence throughout Wodehouse's narrations. Against this SB, informal standard usage stands out, especially in conversations (a great deal of Wodehouse's writing consists of dialogue⁹, as might be expected in view of his extensive experience in writing for the stage, especially musical comedy). In addition, a number of informal non-standard varieties serve as sources for SD's, particularly British and American peculiarities, foreigners' use of English, and occasionally (as in the passage from *The Luck of the Bodkins* that we are about to examine), other languages than English. Formal non-standard, i.e. the unsuccessful attempts of non-standard speakers to imitate formal usage, resulting in malapropisms and other errors, is occasionally a source of humor in Wodehouse, as in the expression *as rich as creosote*¹⁰ and many of the steward Albert Peasemarch's favorite words in *The Luck of the Bodkins* (e.g. *undeliable* "indelible", *intricket* "intricate", etc.).

One highly commendable aspect of Riffaterre's approach to style is his objective use of native speakers' reaction to texts. He rejects both complete subjectivity (after the fashion of Leo Spitzer, who read

⁶ Many critics and litterateurs (e.g. Hilaire Belloc, J. G. Priestley, L. A. G. Strong, B. Boothroyd, G. Orwell) have spoken of Wodehouse's mastery of the English language; it is primarily his command of the various functional varieties and levels, and his use of the relation between them, as well as his vocabulary, that they are referring to.

⁷ *Wodehouse at Work*, pp. 71-72, 191.

⁸ Both in his conversation throughout the Wooster-Jeeves cycle, and in his narrative in the one story told by Jeeves in the first person ("Bertie Changes His Mind", in *Carry On, Jeeves*).

⁹ Cf. his own remarks on this subject, in *Author! Author!*, New York, Simon and Schuster, 1962, p. 28; also Osborne, *Wodehouse at Work*, p. 193.

¹⁰ *The Old Reliable* and other Hollywood stories.

his own idiosyncratic reactions into everything he analyzed) and its opposite, the attitude of linguists like Zellig S. Harris and George L. Trager, that the native speaker's reaction to a linguistic phenomenon is of no value whatsoever for analysis. Instead, Riffaterre proposes to take into account the reaction of a native speaker to a text, by observing the effect it has on him and seeking to find its cause in SC and SB. I have used my own and others' reaction to Wodehouse's narrative in this way, noting the points at which they and I are amused, identifying the SD's which make us chuckle or laugh, and proceeding to analyze their structural and semantic characteristics in context.

In addition to the actual SD's, SC's and SB's, there are further aspects of their occurrence which deserve study, particularly their frequency and—especially in humor—the rate at which incongruous elements are introduced, either by a change of functional level and variety (cf. above) or in the semantics of the passage involved. The variation in rate of change thus introduced is analogous to that in the harmonic structure of a musical composition—i.e. whether the changes of key are few and come only infrequently (as in most eighteenth- and nineteenth-century music), or whether they are many and occur in rapid succession (as is increasingly the case in the nineteenth and early twentieth centuries). The rate of key-change in a composition is often termed harmonic rhythm, which may vary from slow to fast. Similarly, we may speak, in discussing the rate of occurrence of SD's and SC's in a literary work, of its stylistic rhythm. In serious literature, particularly tragedy and epic, loftiness of style is maintained by keeping the stylistic rhythm slow, fitting SD's cunningly into their SC, and differentiating this latter only gradually and subtly¹¹. In humor, on the other hand, the stylistic rhythm is much more rapid, and the more discrepancy there is between the SD's and their context and background, the greater is the humor. Even here, however, there is room for considerable subtlety in the way in which a writer, by skillful use of his SD's, tickles our risibilities.

This can be seen in the opening passage of *The Luck of the Bodkins*, which is justly famous as one of the most effective of all of Wodehouse's beginnings. Let us look at the first 301 words. (I have

¹¹ So much so, on occasion, as to have justified Saint-Beuve's famous remark about Racine: "Il rase la prose, mais avec des ailes".

put the stylistic devices, i.e. the places which make me smile or laugh, in small capitals, and their stylistic context, if any, leading up to them, in italics; every tenth word is followed by its decile number to enable the reader to make easy reference when he comes to the discussion following the text.)

Into the face of the young man who sat on (10) the terrace of the Hotel Magnifique at Cannes there had (20) crept a look of furtive shame, the *shifty, bangdog look* (30) WHICH ANNOUNCES THAT AN ENGLISHMAN IS ABOUT TO TALK FRENCH (40). One of the things that Gertrude Butterwick had impressed upon (50) Monty Bodkin when he left for this holiday on the (60) Riviera was that he must be sure to practise his (70) French, and Gertrude's word was law. So now, though he (80) knew it was going to MAKE HIS NOSE TICKLE (90), he said:

'ER, GARÇON.'

'M'sieur?'

'ER, garçon, ESKER vous avez (100) un SPOT de L'encre et une PIÈCE de papier (110)—NOTE-PAPIER, vous savez—et une enveloppe et une plume?' (120)

'Bien m'sieur.'

THE STRAIN WAS TOO GREAT. Monty RELAPSED into (130) his native tongue.

'I want to write a letter,' he (140) said. And having, like all lovers, *rather a tendency* (150) *share his romance with the world*, he would probably have (160) added 'TO THE SWEETEST GIRL ON EARTH,' had not (170) the waiter already *bounded off* LIKE A RETRIEVER, to return (180) a few minutes later with the FIXINGS.

'V'là SIR! ZERE (190) *you are, sir*,' said the waiter. He was engaged to (200) a girl in Paris who had told him that when (210) on the Riviera he must be sure to practise his (220) English. 'EENK—PIN—PIPPER—and a LITTLE bit of BLODDIN-PIPPER' (230).

'Ob, MERCI,' said Monty, well pleased at this efficiency. *Thanks.* (240) *Right ho.*'

'Right-ho, M'SIEUR,' said the waiter.

Left alone (250), Monty lost no time in spreading paper on the table (260), taking up the pen and dipping it in the ink. (270) SO FAR, SO GOOD. But now, as so often happened (280) when he started to write to the girl he loved (290), there occurred a STAGE WAIT. He paused, WONDERING HOW TO (300) BEGIN. (301)

Now let us look at the numerical ratio between the SB, SC's, and SD's in these 301 words, and examine the nature and function of the various parts of the passage:

Words	Number of Words	Nature	Function
1-27	27	SB	Narration: sets scene
28-30	3	SC	Variation to informal standard (slightly colloquial <i>shifty</i> , <i>hangdog</i> , modifying <i>look</i>), preparing for SD
31-40	10	SD	Semantically incongruous remark set in formal standard (esp. <i>announces</i>)
41-86	46	SB	Further background and previous history; slightly trite terminology, as in bilge-novels ¹² (e.g. <i>Gertrude's word was law</i>)
87-90	4	SD	Semantically incongruous element, slightly informal construction and lexical level
91-92	2	SB	Narration
93-94	2	SD	Incongruous combination of English informal interjection <i>er</i> and French (English accent in French not indicated in spelling)
95	1	SC	French
96	1	SD	English interjection in midst of French
97	1	SC	French
98	1	SD	Approximate representation of Englishman's pronunciation of French
99-101	3	SC	French
102	1	SD	English word (informal, Britishism) in French
103	1	SC	French
104	1	SD	Faulty French construction (<i>de l'encre</i> instead of <i>d'encre</i>)
128	1	SB	Proper name, subject of sentence

¹² Osborne's and other critics' favorite term for the romantic novels of little or no literary value which form the favorite reading of Bertie Wooster and other Wodehouse heroes, and are produced by Wodehouse's female novelists Rosie M. Banks, Leila York, Leila Pinckney, Evangeline Pembury, and Lady Wickham; referred to by Osborne as "piffling Pierian springs" (*Wodehouse at Work*, p. 20).

Words	Number of Words	Nature	Function
129	1	SD	Use of over-technical term (quasi-medical)
130-146	17	SB	Narration
147-156	10	SC	Semantic incongruity; sets stage for 162-167; use of informal <i>rather</i>
157-161	5	SB	Narration
162-167	5	SD	Semantic incongruity (exaggeration)
168-173	6	SB	Narration; return to formal standard marked by inversion of verb and subject
174-175	2	SC	Use of unexpectedly literal verb <i>bounded off</i> ; prepares for SD of 176-178
176-178	4	SD	Comparison with eager dog
179-186	8	SB	Narration
187	1	SD	Shift of level to informal standard (very colloquial)
188	1	SC	French (used by Frenchman)
189	1	SD	English in same utterance, used by Frenchman
190	1	SD	Frenchman's pronunciation of English
191-192	2	SC	Frenchman's use of English colloquial word-order
193-221	19	SB	Narration; slight semantic incongruity in parallel of waiter's situation with Monty's
222-224	3	SD	Frenchman's pronunciation of English
225-226	2	SC	Normal English (at least in orthography)
227	1	SD	Frenchman's pronunciation of English
228-229	2	SC	Normal English (note absence of possible <i>beet</i> for <i>bit</i>)
230	1	SD	Frenchman's pronunciation of English
231	1	SC	Informal standard English interjection
232	1	SD	Use of French word after English interjection, by speaker of English
233-238	6	SB	Narration (note use of adjective-phrase following noun, rather formal)
239-242	2	SC	Shift to informal standard conversational interjection
243-245	3	SD	Frenchman's echoing of English interjection and shift to French immediately thereafter

Words	Number of Words	Nature	Function
105-107	3	SC	French
108	1	SD	Use of false French cognate
109-110	2	SC	French
111-112	2	SD	Non-French combination of French words on pattern of English compounds; use of false cognate
113-122	10	SC	French
123-127	5	SD	Semantic incongruity
246-270	25	SB	Narration; slight semantic incongruity between detailed enumeration of events and their insignificance
271-274	4	SD	Shift to informal standard colloquial and unexpected semantic content in midst of formal narration
275-293	19	SB	Narration
294-295	2	SD	Semantic incongruity in metaphor, emphasized by use of technical term from theatrical usage
296-297	2	SB	Narration
298-301	4	SD	Semantic incongruity (delay in action after build-up)

It is worth noting that, whereas the narrative portions of this passage involve 186 words, or approximately 62% of the total number, no single stretch of narrative is longer than 46 words, and the five other major narrative stretches are only 27, 16, 19, 25 and 19 words respectively. Wodehouse keeps his narrative constantly broken up by SD's, in many instances embedded in a preparatory SC, but in other cases not. Both SD's and SC's involve short passages, never more than 10 words at the most. They follow each other at very short intervals, thereby producing the well-known "rapid-fire" effect of Wodehousian simile, metaphor, and "cross-talk" dialogue. In other passages of this and other Wodehouse stories, the amount of narrative can be considerably longer in proportion to the dialogue; but it is rare, in even such relatively serious early stories as *The Little Nugget* (1913) or *The Coming of Bill* (1920), that an expository passage does not contain some at least mildly incongruous SD, reminding the reader that this story is, after all, by P. G. Wodehouse (and not, say, George Gissing or Thomas Hardy).

To obtain a sample of the proportion of conversation to narration, in a typical expository (rather than introductory) chapter, let us turn to

Chapter II of *The Luck of the Bodkins*. In the first chapter, we have been introduced to Monty Bodkin and his absent fiancée Gertrude (from whom he receives a curt notification, at the end of the chapter, that their engagement is broken off), the movie-magnate Ivor Llewellyn, and his sister-in-law Mabel Spence, at Cannes. For the second chapter, the scene shifts to Waterloo Station in London (in the 1935 version, the docks at Southampton), where a number of further characters are introduced and the action is carried forward, especially as concerns the relationship between Gertrude and Monty. The entire chapter contains 2599 words, of which 1430 are narration (55%) and 1169 dialogue (45%). The longest stretch of narration is at the outset, 379 words, interrupted by only three words of dialogue after 223 words and then by another fifteen of dialogue after a further 106 of narration. Thereafter, there are only five stretches of exposition of over fifty words, containing 64, 89, 181, 93, and 280 words respectively. In every longer narrative stretch there are one or more humorous SD's, often incongruities pointed out by Wodehouse in his capacity of story-teller. Thus, in the long stretch of narration at the beginning of the chapter, there are such remarks as:

Ivor Llewellyn was there, talking to the reporters about IDEALS AND THE FUTURE OF THE SCREEN. [...] Ambrose Tennyson, the novelist, was there, asking the bookstall clerk if he had anything BY AMBROSE TENNYSON. [...] *The scene, in short, presented A GAY AND ANIMATED APPEARANCE.*

In this, it DIFFERED SUBSTANTIALLY from the young man *with the dark circles under his eyes* who was PROPPING HIMSELF UP against a penny-in-the-slot machine. An undertaker, passing at that moment, *would have looked at this young man SHARPLY, SCENTING BUSINESS. So would a BUZZARD.*

By far the greater part of the dialogue consists of animated give-and-take, with only four speeches containing over fifty words (87, 60, 146, and 185, respectively) in the course of the chapter. Of the conversations, eleven contain four or more speeches, most of them very short (twelve to fifteen words at the most, with only a few exceptions). The following stretches of dialogue, between Ambrose Tennyson's brother Reggie and his cousin Gertrude Butterwick, are typical:

'Well, it's about time [you went to Canada]. *Work is what you want.*'

'WORK IS NOT WHAT I WANT. I HATE THE THOUGHT OF IT.'

'You needn't be so cross.'

'Yes, I need,' said Reggie. 'CROSSER, IF I COULD MANAGE IT. *Work is what I want, FORSOOTH! Of all the SILLY, DRIVELLING, FAT-HEADED REMARKS...*'

'Don't be so rude.'

[...]

'I've been having—well, *I wouldn't attempt* TO PRONOUNCE THE WORD AT A MOMENT LIKE THIS, *but I dare say you know what I mean.* BEGINS WITH « HAL »'

'Hallucinations?'¹³

'That's right. SEEING CHAPS WHO AREN'T THERE.'

'Don't DROOL, Reggie.'

'I'M NOT DROOLING. Just now, I opened my eyes—WHY, ONE¹⁴ CANNOT SAY—and I saw my brother Ambrose'.

Further examination of the Wodehouse canon would, I believe, confirm and extend the basic findings of this brief investigation: that Wodehouse's peculiar effectiveness as a comic writer, in contradistinction to that of many other humorists, consists especially in his skillful alternation of a SB of narration with frequent SC's and SD's, with a rapid, kaleidoscopically varying stylistic rhythm. To analyze the entire corpus of Wodehouse's writings in this way would, using non-mechanized techniques of study, take easily one, perhaps more, life-times of work, and probably more man-hours than he himself has put into producing it. Perhaps some-one with a mathematical bent will formalize the problem and produce a computerized study using an approach of this type. I must, however, leave that task to some-one who does not, as I do, hide under the nearest table whenever a sine, a co-sine or a dy/dx heaves in sight.

Robert A. Hall, jr.

¹³ Having a character begin to say a long word and then be unable to continue, depending on his interlocutor to supply the rest, is one of Wodehouse's favorite SD's, especially in Bertie Wooster's conversation or first-person narration.

¹⁴ Note the use of the incongruously objective *one*, which here has a slight connotation of medical parlance. (For a similar use of the definite article by Bertie Wooster, cf. Osborne, *Wodehouse at Work*, pp. 160-161). In the short story "The Man Who Gave Up Smoking" (in *Mr. Mulliner Speaking*), the continued use of *one* for "I", "me", and "you" by the art-critic Cyprian Rossiter (echoed by Ignatius Mulliner, at first seriously and then ironically) conveys an over-tone of affected pseudo-artistic jargon.

IMMAGINI DELLA REGINA

1. — La centralizzazione politica del governo Tudor trova una sua chiara manifestazione nel ruolo di primaria importanza che svolse la corte nella vita sociale dell'epoca. La nuova figura del cortigiano, al quale si richiedeva « civility » ed un certo bagaglio culturale classico da poter sfoggiare in brillanti conversazioni da salotto, domina la società aristocratica del rinascimento inglese e testimonia, anche a questo livello, la nuova struttura sociale e culturale che si era venuta a formare con la scomparsa dell'ordine feudale.

Alla vita contemplativa, ideale della cultura monastica medioevale, si contrappose, anche per effetto di una rivoluzione nell'ideologia religiosa, l'esistenza attiva, la ricerca di un modello perfetto di vita che fosse armonia di spirito e materia e cioè, per il cortigiano, di erudizione e di azione. Alla misoginia della cultura cristiana del Medio Evo si sostituì — nell'ambito della corte — la convenzione dell'amore cortese, risultato etico del nuovo interesse « alle cose di questo mondo » e perciò norma di vita che caratterizzò ogni manifestazione letteraria dell'epoca. Lo *Schoolmaster* di Ascham, la traduzione di North delle *Vite* di Plutarco e di Hoby del *Cortigiano* del Castiglione, lo stesso *Mirror for Magistrates* sono opere che testimoniano il nuovo atteggiamento di cultura e di costume.

La vita di corte fu la fonte cui attinsero poeti e uomini politici con velleità artistiche, i quali, per diversi motivi, si trovarono ad essere coinvolti in un ambiente aristocratico che, nella nuova realtà sociale, era ormai espressione di una élite conservatrice. E della vita di corte essi adottarono gli schemi formali e ritualistici convenzionali nei quali il raffinato pubblico delle loro rappresentazioni si rispecchiava. Il dramma cortigianesco e una poesia civile altamente formalizzata furono il prodotto di questo ambito della società rinascimentale; l'allegoria ne fu il mezzo espressivo aulico e sofisticato che in esso trova la ragione prima della sua sopravvivenza nella tranquillante suggestione di rispetto della tradizione e dell'ordine costituito che sottintende.

E' fuor di dubbio che la utilizzazione del metodo allegorico, re-taggiato di una concezione etico-religiosa medioevale, fu anche una misura precauzionale adottata da quanti volessero farsi interpreti dei fatti più attuali che turbavano il regno e la vita di Elisabetta, senza incorrere nella sua suscettibilità¹ e che l'approvazione del metodo da parte dei teorici dell'epoca, primo fra tutti il Sidney², diede a questa loro esigenza pratica l'aspetto intenzionale di una ricerca di natura strutturale, essenzialmente « dotta ». Ma, tenendo presente la qualità del pubblico per il quale si scriveva, l'adozione del metodo da parte di un gruppo limitatissimo di poeti risulta la manifestazione più esplicita della loro acquiescenza all'ideologia degli aristocratici della epoca. Questi, infatti, non potevano non opporsi al sovvertimento di valori che aveva rivoluzionato quel rapporto armonico ed analogico sul quale si basava l'allegoria e che era espressione della struttura economica e sociale del medioevo. Per cui il risultato della mancata corrispondenza fra la realtà storico-sociale e i fondamenti dottrinari del metodo allegorico, che ne era espressione letteraria, doveva essere, in seguito, la feticizzazione del metodo stesso.

Allegoria, encomio di Elisabetta e della sua corte, desiderio di « istruire un gentiluomo o un aristocratico nelle virtù o nelle nobili discipline » costituiscono i caratteri peculiari di una letteratura elitistica, caratteri che offrono una certa omogeneità esterna prima ancora che interna ad opere di diversa portata quali quelle di uno Spenser o di un Lyly.

Animati da diversa intenzione, Spenser e Lyly puntano nella medesima direzione utilizzando gli stessi mezzi espressivi ed operando in diversi generi letterari (l'uno nell'ambito del poema cavalleresco, l'altro nel dramma di corte): nella *Faerie Queene* e nell'*Endimion* il cerimoniale della vita di corte, idealizzato, trova la sua espressione più clamorosa.

Lyly compose il suo dramma tra il 1584 ed il 1586; l'*Endimion* ebbe il suo motivo occasionale nei fatti storici dell'epoca affiancandosi, come del resto la *Faerie Queene*, alla più ampia tradizione di trattati

¹ Il governo stesso a tal proposito si era già chiaramente espresso con il decreto del 16 maggio 1559 col dichiarare « that no dramatic production should be licensed, which touched matters of religion or governance of the state of the commonweal ». J. Collier, *History of Dramatic Poetry*, cit. in W. Bond, *The Complete Works of John Lyly*, Oxford at the Clarendon Press, 1902, vol. III, p. 84 (nota).

² Cfr. Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, edited by G. Sheperd, London, Nelson, 1965, pp. 141-142.

politici intorno alla controversa figura di Maria Stuart che con la sua presenza in Inghilterra e con le sue rivendicazioni del trono non poco angustiò il regno di Elisabetta. La posizione del giovane poeta al seguito del conte di Oxford indubbiamente favorì l'opportunità di venire a conoscenza di particolari storici o direttamente, attraverso contatti con statisti e diplomatici, o indirettamente, attraverso i petegolezzi di corte che animavano la vita della società aristocratica.

Spenser maturò l'opera sua maggiore mentre godeva della protezione del conte di Leicester: attraverso questi venne a contatto con un ambiente colto e raffinato che lo familiarizzò con le numerose questioni ed i frequenti dibattiti che coinvolsero la vita pubblica e privata di Elisabetta. La sua lettera a Gabriel Harvey del 2 Aprile 1580 è stata di prezioso aiuto per stabilire l'inizio della composizione della *Faerie Queene*: la sollecitazione del giudizio critico e della restituzione del manoscritto³ — che vi è contenuta — ha indotto gli studiosi ad accettare il 1579-80 quale anno di redazione del primo libro del poema.

Sia Lyly che Spenser, trovandosi in un ambiente vicino alla corte del quale desideravano attirare l'attenzione e procurarsi il favore, fecero di questa casta privilegiata il loro pubblico, accettandone l'atteggiamento con l'accoglierne nelle loro opere le convenzioni esteriori tradizionali e ritualizzate. Tuttavia le vie seguite nell'utilizzare e nell'adattare alle loro esigenze poetiche la stessa tecnica espressiva ed il risultato al quale essi pervennero li differenziarono profondamente. La diversa natura allegorica delle loro opere rappresenta lo esempio più chiaro di una differente utilizzazione del materiale e dei mezzi a loro disposizione.

2. — Quando Spenser e Lyly entrarono a far parte del seguito del conte di Leicester e di Oxford, la politica inglese era da tempo condizionata da Maria Stuart che, prigioniera volontaria di Elisabetta, era divenuta strumento nelle mani di coloro che erano ostili alla sovrana inglese. Le rivendicazioni del trono da lei avanzate quando, sposa di Francesco II, si proclamò, in segno di sfida, regina delle isole britanniche, la rivelarono tenace avversaria di Elisabetta e ispi-

³ « ... I wil in hande forthwith with my *Faery Queene*, whyche I praye you hartily send me with al expedition: and your frendly Letters, and long expected Iudgement wythal, whyche let not be shorte, but in all pointes suche, as you ordinarilye use, and I extraordinarily desire ». Spenser-Harvey Correspondence in *The Poetical Works of Edmund Spenser*, London, Oxford University Press, 1924, p. 612.

ratrice dei numerosi complotti orditi con l'aiuto di persone a lei devote.

Quale fosse la sua aspirazione, i politici dell'epoca avevano già avuto modo di rilevare dall'atteggiamento assunto in occasione del matrimonio progettato con Robert Dudley fra il 1563 e il 1565. Matrimonio che Maria si dichiarò disposta a considerare « if there went with it the positive recognition of the priority of her presumptive right to the English succession, proclaimed by Elizabeth and established by Parliament »⁴. La speranza che tale condizione venisse accettata consigliò Maria ad agire con astuzia, mostrandosi, da un lato interessata al conte di Leicester e ricorrendo, dall'altro, ad « every artifice to win Elizabeth's recognition »⁵. Senonchè non avendo conseguito gli sperati risultati pensò di sposare il cattolico Lord Darnley nella prospettiva di realizzare la sua aspirazione al trono con l'aiuto dei cattolici e di imporne al paese la religione, poiché era nelle sue intenzioni « to mount the English throne by Catholic aid and as a Catholic queen »⁶. In effetti fu proprio la sua educazione alla religione cattolica e la determinazione di imporla ai sudditi, qualora fosse stata incoronata, che la resero estremamente impopolare.

La triste esperienza fatta con Maria Tudor aveva, infatti, indotto gli Inglesi ad avversare non solo l'ascesa al trono di una sovrana cattolica, ma anche ad osteggiare matrimoni regali con quanti fossero, più o meno dichiaratamente, alleati del papa. Le preoccupazioni destate, negli ambienti di corte, dal progettato matrimonio di Elisabetta con il conte di Alençon, ampiamente esemplificano la diffidenza nutrita verso un pretendente cattolico e straniero. Se si eccettuano i pochi fedeli, il matrimonio fu caldeggiato ed appoggiato solo da quella parte dell'aristocrazia che tendeva ad insidiare la posizione di Leicester a corte. L'opposizione di quest'ultimo alle nozze determinò, infatti, il suo allontanamento dalla corte e la possibilità per i fautori del matrimonio di sbarazzarsi dell'uomo sul cui capo la corona più volte sembrò destinata a posarsi. La gravità della situazione allarmò Sir Philip Sidney, nipote di Dudley, il quale espresse le sue obiezioni alle progettate nozze con il conte di Alençon nella ben nota lettera aperta alla sovrana del 1580⁷. Convinto protestante, anticattolico,

⁴ C. Read, *Mr. Secretary Cecil and Queen Elizabeth*, London, Jonathan Cape, 1962, p. 304.

⁵ L. Stephen & S. Lee, (edd), *The Dictionary of National Biography*, London, Oxford University Press, 1960, vol. XII, p. 1262.

⁶ *Ibidem*, p. 1264.

⁷ Cfr. Sir Philip Sidney, *A Discourse of Syr Philip Sidney to the Queenes Majesty*, in *The Prose Works of Sir Philip Sidney*, Cambridge at the University Press, 1962, vol. III, p. 51.

antispannolo, egli si fece interprete dei sentimenti dello zio intercedendo in suo favore. Il suo estremismo politico, però, non piacque a Elisabetta, preoccupata com'era di conservare un certo equilibrio fra le varie tendenze che si erano determinate a corte e che avrebbero potuto minacciare di coinvolgere il suo regno in una guerra prematura. Il risultato immediato della missiva fu l'esilio da corte del poeta, esilio che egli trascorse in massima parte presso lo zio in dotte conversazioni con gli amici (e Spenser tra questi) che lo avevano sostenuto ed ai quali lo legavano interessi letterari. Nell'estate del 1580 fu nuovamente in favore presso la sovrana insieme a Robert Dudley, che riprese la sua posizione di favorito.

Questi avvenimenti, indipendentemente dagli interessi utilitaristici che poterono determinare la condotta di un Leicester ma non certo quella di un Sidney, rendono esplicito non solo quanto fosse radicato il sentimento anticattolico dell'Inghilterra elisabettiana, ma anche l'odio che circondò Maria e per la sua ideologia religiosa e per i continui complotti tramati con l'aiuto di francesi e di spagnoli. La sua causa venne ben presto ad identificarsi, nella fantasia del popolo, con la causa della chiesa di Roma.

La rinuncia alla libertà nel 1569 non aveva significato, infatti, per Maria rinuncia alla corona inglese. Tutt'altro. Ella ricorse al suo fascino, alla sua posizione di « vittima » delle circostanze a lei sfavorevoli, per corrompere ed impietosire i suoi carcerieri ed allearsi contro Elisabetta. La sua condotta durante il lungo periodo di prigionia diede spunto a numerosi pettegolezzi che sembravano trovare conferma nella complessa rete di intrighi che minacciarono effettivamente la vita della giovane regina Tudor.

Il conte di Shrewsbury, che ebbe l'incarico di sorvegliarla, non fu del tutto insensibile alla sua grazia. Tra il 1582 e il 1584 molto si parlò a corte della loro relazione e della adesione del conte a vari complotti in favore di Maria. Sebbene non fosse stato possibile accertare la sua partecipazione al piano ordito da Norfolk nel 1572, egli non riuscì a sottrarsi all'accusa di aver caldeggiato e promosso un matrimonio segreto tra Lord Charles Stuart, cognato di Maria, ed Elizabeth Cavendish, figlia di prime nozze della contessa di Shrewsbury. Il matrimonio non poté non irritare Elisabetta in quanto esso rafforzò indirettamente la posizione di Maria stabilendo un legame di parentela più stretto e diretto con la nobiltà inglese. Il conte di Shrewsbury sventò l'accusa incolpando la moglie. Ma ormai su di lui gravavano dei sospetti che non riuscì a dissipare. Sta di fatto che nel 1585 fu sostituito nel compito di carceriere da Sir Amias Paulet, zelante puritano e fautore degli Ugonotti francesi, la cui onestà dimostrata nello

esercizio delle sue funzioni fu ampiamente ricompensata dalla sovrana, e non a torto.

Per circa diciannove anni Elisabetta era stata bersaglio di complotti nei quali era quasi impossibile non vedere la partecipazione di Maria. Ciò nonostante con ostinazione ella si oppose alle numerose petizioni dei comuni che chiedevano l'esecuzione capitale della prigioniera. Ma la sua ostinazione, più che scaturire dall'idea, senz'altro poco piacevole, di assassinare una regina, ebbe la sua origine essenzialmente in quel « senso politico » che dominò la sua azione di donna e di sovrana: l'esecuzione di Maria avrebbe significato guerra formale con la Spagna. E l'Inghilterra non era ancora pronta a sfidare la sua rivale; ma ormai era solo questione di anni.

3. — Questi fatti che ebbero come teatro la corte elisabettiana e i suoi annessi e come protagonisti uomini che ne facevano parte, ispirarono John Lyly — nella opinione di Warwick Bond — alla redazione dell'*Endimion*.

La presenza nel dramma di una allegoria fisica e la raffigurazione di Elisabetta in Cynthia (tipica di una letteratura eulogistica) hanno convinto i critici dell'esistenza nell'opera anche di una allegoria storica. Di qui il sorgere di una esegesi tendente a identificare i personaggi e gli eventi oltre il senso letterale. Ovviamente la complessità dell'indagine ha determinato discordanze notevoli fra gli studiosi relativamente all'interpretazione degli episodi che danno vita al dramma. Né sono mancati coloro che hanno negato la validità letteraria di una analisi critica che mira essenzialmente a rapportare un'opera d'arte al contesto sociale, culturale e storico⁸.

L'interpretazione più valida e comunemente accettata è oggi quella di Warwick Bond⁹. Il quale ravvisa nell'intreccio principale dell'*Endimion* la relazione amorosa tra Elisabetta e Robert Dudley e il temporaneo esilio da corte di quest'ultimo, esilio che nel dramma ri-

⁸ G. K. Hunter & J. A. Bryant sono rappresntanti di questo filone critico.

⁹ W. Bond, *The Complete Works of John Lyly, op. cit.*, p. 101. Riproduciamo, per una maggiore chiarezza, la tavola riassuntiva dei personaggi dell'*Endimion* con la corrispondente individuazione storica proposta dal Bond: Endimion - The Earl of Leicester; Eumenides - Sir Philip Sidney; Corsites - Sir Amias Paulet; Geron - The Earl of Shrewsbury; Panelion - ?Lord Burleigh; Zontes - ?Sir F. Walsingham; Sir Thopas - Gabriel Harvey; Cynthia - Queen Elizabeth; Tellus - Mary Queen of Scots; Semele - Lady Rich (née Penelope Devereux); Floscula - Lady Essex, or Frances Howard; Bagoa - ?The Countess of Lennox; Dipsas - The Countess of Shrewsbury.

sulterebbe allegorizzato nel sonno di cui il protagonista è vittima per influsso di Tellus, nella quale egli individua Maria Stuart. La progettazione del matrimonio tra la sovrana scozzese e Leicester contemplata a corte — come si è detto — negli anni tra il 1563-65, costituirebbe il fatto da cui Lyly trasse spunto per porre in relazione i personaggi della vicenda e quindi per opporre Tellus a Cynthia.

Ovviamente l'*Endimion* come dramma di corte a chiave presenta un'allegoria di natura ben diversa da quella più complessa e densa di Spenser. I fatti storici, cui si allude nel dramma, non si arricchiscono mai di quel contenuto ideologico politico che fa della *Faerie Queene* un poema di più ampio respiro. In effetti l'allegoria lylyana sebbene risulti arricchita da un'allegoria fisica che si dispiega anche nella onomastica e che si innesta sul mito classico diversamente utilizzato, rimane pur sempre « a personal allegory, a representation more or less veiled, modified and partial of contemporary men and women... »¹⁰.

Diverso è il caso della *Faerie Queene*. Le dimensioni del poema, la rete fittissima di episodi con personaggi diversi, la molteplicità dei piani allegorici hanno molto contribuito al sorgere di una problematica critica non ancora risolta. La quale, allontanandosi dal campo segnalato e individuato dal Dryden e dal Warton¹¹, si è sempre più orientata verso altri periodi storici.

4. — E' luogo comune della critica, oggi, che Spenser nel libro I del poema abbia adombrato i fatti storici e politici che condussero all'assetto definitivo dell'Inghilterra riformata. La storia di Una e del cavaliere della Rossa Croce è stata quindi interpretata come storia della Riforma, di quegli avvenimenti cioè che ebbero luogo durante il regno di Enrico VIII e Maria Tudor fino alla vittoria finale del partito protestante con Elisabetta. Occorre subito rilevare però che, per quanto le opinioni degli studiosi siano unanimi nel leggere il libro come allegoria della Riforma, esse differiscono invece relativamente

¹⁰ W. Bond, *op. cit.*, p. 83.

¹¹ Come è noto l'idea della *Faerie Queene* come *roman à clef* risale al 1693 quando il Dryden nell'*Essay on Satire* definì il poema « an ingenius piece of flattery » ravvisandovi precisi riferimenti a persone appartenenti alla corte della regina Elisabetta. Cfr. E. Greenlaw, *Studies in Spenser's Historical Allegory, cit. in The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition*. Ed. E. Greenlaw, C. G. Osgood, F. M. Padelford, et al., Baltimore, Johns Hopkins Press, 1958, Appendix VI, p. 492. Similmente il Warton, in un saggio sulla *Faerie Queene* apparso sull'*Observer* (1754), sostenne che « that which is couched under this (moral) allegory is the history and intrigues of Queen Elizabeth's courtiers, who however are introduced with a moral design ». *Ibidem*, p. 491.

all'individuazione dei personaggi. Inoltre la vicenda narrata abbracciando un lungo periodo storico, dal 1534 al 1586 circa, ha ostacolato la possibilità di mantenere la stessa identificazione di un personaggio per tutto il poema. E ciò si è verificato in particolare per i protagonisti della *Faerie Queene* nel corso dei numerosi episodi. Così in Duessa si è individuata Maria Tudor per la prima parte e Mary Stuart per la seconda; in Una la chiesa riformata e, in alcuni passi, Anna Bolena e Elisabetta; nel cavaliere Enrico VIII, lo spirito del popolo inglese nonché la *Young England* del periodo elisabettiano. Discordanze più nette si rilevano poi per l'eroe del poema: Artù. Alla *Britis Royalty* impersonata nei Tudor e ravvisata nel principe bretonese, ha fatto riscontro la *Heavenly Grace* del Padelford ed il conte di Leicester del Winstanley.

Indubbiamente la molteplicità dei piani allegorici riscontrati nel poema e la coesistenza simultanea delle loro diverse significazioni (anche se non costante) sono fattori che condizionano il critico allorché questi procede all'individuazione storica ed all'isolamento di un senso allegorico dall'altro. Per cui la ricerca di eventi, considerati e trattati da Spenser nel poema, si è rivolta a un periodo in cui i fatti politici e religiosi fossero chiaramente evidenziati in modo da poter rendere conto della sovrapposizione dei diversi piani allegorici che essi stessi vengono a formare.

Ma la considerazione dell'ambiente sociale nel quale egli visse può forse suggerire altri orientamenti.

La posizione di Spenser al seguito del conte di Leicester, la familiarità che ne derivò con uomini impegnati politicamente e con altri che, come lui, godevano della protezione del mecenate lo introdussero in un ambiente ove i fatti e i pettegolezzi di corte avevano ampia eco e trovavano alimento nelle discussioni che inevitabilmente suscitavano. Non sarebbe fuori luogo quindi supporre che il poeta sia stato ispirato alla redazione del primo libro della *Faerie Queene* da eventi di cui fu testimone oculare e dei quali egli diede una interpretazione partigiana e nazionalistica. Il poema in tal caso adombrerebbe alcune vicende e situazioni che videro protagonista Robert Dudley favorito della sovrana e figura di primo piano nella storia del regno elisabettiano.

Non mancano elementi a favore di un'interpretazione del cavaliere della Rossa Croce con il conte di Leicester: Dudley, noto fra i suoi nemici come l'«upstart courtier», creato cavaliere dell'ordine della Giarrettiera da Elisabetta nel 1564, potrebbe ben rappresentare

quel «tall clownishe younge man»¹², che indossata l'armatura del cristiano piacque subito alla fanciulla in gramaglie con la quale poi egli si reca ad affrontare l'impresa assegnatagli da Gloriana. Le insegne che egli indossa, si apprende nel poema, sono quelle di St. George, difensore della fede e patrono d'Inghilterra¹³; con questo nome egli sarà chiamato solo dopo che avrà servito la Regina delle Fate:

Fort thou emongst those Saints, whom thou doest see,
Shalt be a Saint, and thine owne nations frend
And Patrone: thou Saint *George* shalt called bee,
Saint *George* of mery England, the signe of victoree¹⁴.

Questo particolare e la considerazione che i sovrani inglesi si fregiano di questo titolo, sono una possibile allusione al fatto che Dudley sposando Elisabetta sarebbe divenuto di fatto «Defender of the Faith». Nessun augurio poteva essere più gradito a Leicester la cui aspirazione alla mano della «*Faerie Queene*» fu il fattore determinante della sua azione di uomo e di politico. Questa identificazione del resto sembra trovare conferma nell'episodio finale del libro I, e cioè nella lettera che Fidessa-Duessa fa recapitare al padre di Una esortandolo a non unire in matrimonio la figlia con l'ospite sconosciuto

For he already plighted his right hand
Unto another love, and to another land¹⁵.

Le rivendicazioni di una promessa matrimoniale sembrano, infatti, incoraggiare l'accettazione dell'ipotesi formulata¹⁶, in quanto si avreb-

¹² «... quel giovane alto e di rozzo aspetto». Da E. Spenser, *A Letter of the authors... to Sir W. Raleigh*, in *The Poetical Works of Edmund Spenser*, op. cit., p. 408.

¹³ Le insegne sono le medesime di quelle adottate dai cavalieri dell'Order of the Garter.

¹⁴ E. Spenser, *The Faerie Queene* I, canto X, lxi.

¹⁵ *Ibidem*, canto XII, xxvi.

¹⁶ Nelle parole di Fidessa si può facilmente rilevare l'inconsistenza della critica precedente. Pure ammettendo che il cavaliere simboleggi il popolo inglese, sarebbe difficile dare una spiegazione logica al verso finale. Il testamento di Enrico VIII, anche se in quegli anni se ne discuteva la validità, proclamava i Suffolk eredi legittimi al trono una volta estinti i Tudor. Per una norma di diritto consuetudinario recepita dalla legge *Alien Inheritance*, che disciplinava i diritti degli stranieri al trono, Mary Stuart non avrebbe potuto diventare regina a causa della sua nascita in Scozia e, d'altro canto, il Parlamento del 1566 si era schierato a favore di Catherine Grey. Mary Stuart, dunque, poteva conquistare la corona non attraverso la legge ma con la forza e l'inganno. Il popolo inglese, ad eccezione della minoranza cattolica, le era dichiaratamente ostile. Per cui solo ravvisando nel cavaliere una figura storica si potrebbe forse individuare nella resa poetica una realtà ben precisa alla quale Spenser alludesse.

be un'esatta corrispondenza nella realtà storica dell'epoca e cioè nei diritti reclamati da Mary Stuart su Robert Dudley con il quale fu discusso un progetto di nozze¹⁷.

I due episodi del libro primo fin qui esaminati (tolti dal decimo e dodicesimo canto), sembrano consentire un'identificazione del cavaliere della Rossa Croce con il conte di Leicester e orientano verso una lettura inedita del primo libro della *Faerie Queene* che si proporrebbe come interpretazione partigiana con intenzioni propagandistiche particolari di quegli stessi fatti che avevano spinto il Lyly a scrivere il suo *Endimion*. Ovviamente i due autori, diversi per temperamento e complessità intellettuale, situati su punti di vista assai diversi e mossi da intenti discordanti, interpretano diversamente i dati; spesso però sembra possibile osservare analogie notevoli negli episodi e nella raffigurazione dei personaggi.

Come Tellus¹⁸ è nemica di Cynthia in *Endimion*, Duessa nella *Faerie Queene* è rivale di Una. La contrapposizione delle due figure è resa poeticamente in entrambe le opere attraverso l'utilizzazione di un'onomastica antitetica tendente a stabilire un rapporto di contrari che si determina nei diversi piani allegorici¹⁹. Innamorata di Endimion e da questi abbandonata, Tellus si vendica ordendo intrighi dai quali poi scaturisce l'intreccio del dramma. Duessa, dopo aver cercato invano di sedurre il cavaliere, trama inganni con l'aiuto di pagani a lei devoti per sottrarlo a Una dando così vita a episodi diversi. Ambedue i personaggi ricorrono alla seduzione per adescare i loro uomini.

Tellus. « Yes, I will entangle him in such e sweet nettes, that he shall neither find the meanes to come out, nor desire it. All allurements of pleasure will I cast before his eyes, insomuch that he shall slake that love which he now voweth to Cynthia, and burne in mine, of which he seemeth carelesse²⁰.

¹⁷ V. sopra p. 4.

¹⁸ In Tellus il Bond individua Mary Stuart. Per le motivazioni addotte si rimanda a W. Bond, *op. cit.*, p. 89. La stessa identificazione è qui suggerita per Duessa.

¹⁹ L'antagonismo fra Elisabetta (Cynthia=Una) e Mary Stuart (Tellus=Duessa) è realizzato ricorrendo all'utilizzazione di nomi opposti e contrari dal punto di vista semantico. L'antitesi tuttavia si determina nel dramma sul piano dell'allegoria fisica mediante l'opposizione fra loro dei pianeti Terra=Tellus e Luna=Cynthia; nel poema, invece, sul piano dell'allegoria etico-religiosa mediante l'opposizione dei simboli falsità=Duessa e verità=Una).

²⁰ J. Lyly, *Endimion*, 1, 2, vv. 40-45, in W. Bond, *The Complete Works of John Lyly*, *op. cit.*, p. 24. L'impossibilità di individuare nell'inganno escogitato da Tellus un qualsiasi intrigo ordito dalla Stuart in danno del conte di Leicester

Similmente Duessa, assunte le spoglie di Una medita di adescare il suo uomo.

Then seemed him his Lady by him lay
And to him playnd, how that false winged boy
Her chaste hart had subdewd to learne Dame Pleasure toy²¹.

Le analogie riscontrate nell'atteggiamento dei due personaggi sembrano confermare l'ipotesi che nella *Faerie Queene*, come in *Endimion*, l'intreccio storico almeno al livello superficiale sia costituito dalla relazione del conte di Leicester con Elisabetta e dal progetto matrimoniale tra Robert Dudley e Mary Stuart. Quest'ultimo dato è comunque diversamente raffigurato.

In Spenser, infatti, esso è allegorizzato con il mostrarci il cavaliere in compagnia prima di Una, poi di Duessa, la quale, avendo assunte le sembianze della sua rivale, riesce a ingannarlo. In Lyly, invece, Endimion fa di Tellus deliberatamente la sua 'donna dello schermo' per nascondere l'audacia del suo amore per Cynthia:

Endimion. « ...With Tellus, faire Tellus, have I dissembled, using her but as a cloake for mine affections, that others seeing my mangled and disordered minde, might thinke it were for one that loveth me, not for Cynthia, whose perfection alloweth no companion, nor comparison »²².

Nella *Faerie Queene*, a causa dello scopo morale che informa il poema, il cavaliere è ingannato dalle sembianze di Duessa. L'atteggiamento di Leicester, come si rileva, è differentemente raffigurato e la differenza è il risultato del fine che entrambi gli autori si proponevano di illustrare nelle loro opere. Robert Dudley, sia nel ruolo del cavaliere sia in quello di Endimion, è vittima innocente dell'amore suscitato in Mary Stuart.

L'alleanza tra Tellus e Dipsas, la maga che procura il sonno di Endimion, si riscontra nel poema tra Duessa e Archimago: la descrizione dei due è molto simile se si eccettua naturalmente la loro diffe-

è così spiegata dal Bond: « Much, too, may have passed in the way of political intrigue of which no trace remains to-day; and, in any case, Mary is in natural opposition to Leicester as a prominent member of Elizabeth's government ». W. Bond, *op. cit.*, p. 90. Lo stesso può dirsi per Duessa. Ad ogni modo e per il drammaturgo e per il poeta i vari complotti delle due figure fantastiche potrebbero essere la resa poetica, indubbiamente partigiana, del matrimonio progettato tra i due, dal quale essi avrebbero tratto spunto per porre in relazione i diversi personaggi.

²¹ E. Spenser, *The Faerie Queene* I, Canto I, xlvi.

²² J. Lyly, *Endimion*, II, 1 vv. 22-26 in W. Bond, *op. cit.*, p. 31.

renza di sesso. Entrambi vecchi, entrambi esperti nelle arti magiche ed entrambi inabili ad esercitare i loro poteri sull'amore. «...And therin I differ from the Gods, that I am not able to rule harts»²³, dichiara Dipsas. Analogamente Archimago fallisce nel tentativo di sedurre attraverso il piacere e i sensi il cavaliere²⁴.

La difficoltà riscontrata dal Bond nel ricercare un personaggio che, su basi storiche, potesse sostenere il ruolo della maga nel dramma, lo ha indotto a considerare l'ipotesi che l'inganno escogitato in danno di Endimion sia un espediente teatrale del Lyly e per porre in relazione i diversi personaggi e per suscitare nel pubblico maggiore simpatia per il favorito²⁵. La stessa difficoltà esiste per Archimago. Niente di più probabile che Spenser intendesse rappresentare in questi gli inganni e i complotti di cui furono vittima i suoi protagonisti creando così una figura che personificasse la situazione storica generale²⁶. Ad ogni modo sia Dipsas che Archimago sono nemici di Cynthia e Una, cioè di Elisabetta.

Nel sistema medioevale delle corrispondenze l'ordine nello stato riproduceva l'ordine del macrocosmo. Per cui alla posizione esaltata della luna, che si immaginava situata in un cielo superno, corrispondeva quella della regina (Diana o Cynthia) nella corte. Il dispotismo dei Tudor strumentalizzò questo concetto e incoraggiò l'equazione Elisabetta = Diana (Vergine) = Cynthia (Luna) e tale mitizzazione divenne parte integrante dell'astuta politica per mezzo della quale i Tudor conquistarono il favore e l'appoggio delle masse popolari. La sovrana è vista e raffigurata quale immagine della bellezza e della saggezza e proprio per la sua virtù si disumanizza e si cristallizza in figura divina

²³ *Ibidem*, I, 4, vv. 24 e segg., p. 30.

²⁴ Cfr. E. Spenser, *The Faerie Queene* I, canto I e II (ii).

²⁵ «The intrigue against Endimion, indeed, is scantily supported in the court history by any similar intrigue of moment against Leicester; and if this point of the parallel were to be pressed, we should rather have to identify Dipsas with Catherine de' Medici, as standing behind Simier in his revelation of Leicester's marriage. This, however, would deprive us of the obvious correspondence of Geron and Dipsas to the Shrewsbury couple; and it is far more probable that the plot against Endimion is, chiefly, the author's device for linking together the different personages of his plot, while it serves to enlist sympathy for his hero, the favourite». W. Bond, *op. cit.*, p. 98.

²⁶ La stessa perplessità si rileva in Padelford: «It is a question if the character of Archimago can be convincingly assigned to any historical person. Did not Spenser need, for the ready flow of his story a character who would stand for the cunning, the treachery and the ruthlessness of the Roman Catholic party?». F. Padelford, *The Political and Ecclesiastical Allegory of the First Book of the Faerie Queene*, in *The Works of E. Spenser*. A Variorum Edition, *op. cit.*, p. 466.

immutabile e perfetta. Questi attributi fisici e spirituali sono di Cynthia in *Endimion* e i medesimi connotati sono anche di Una la cui caratterizzazione, a differenza di quella del cavaliere, non mostra segni di evoluzione alcuna.

Le preoccupazioni di Cynthia per la sorte toccata ad Endimion riflettono quelle di Una per il cavaliere prigioniero di Orgoglio²⁷.

All'atteggiamento generoso e clemente di Cynthia verso la prigioniera, scoperta e riconosciuta colpevole, alludono chiaramente Zontes e Panelion, gli uomini del suo seguito:

Pannelion. «I marvell what Cynthia will determine in this cause».

Zontes. «I feare, as in all causes, heare of it in justice, and then judge of it in mercy: for howe can it be that shee that is unwilling to punish her deadliest foes with disgrace, will revenge injuries of her trayne with death»²⁸.

Lo stesso atteggiamento è di Una verso Duessa, alla quale viene risparmiata la vita e resa la libertà in seguito alla uccisione del mostro da parte di Artù:

To doe her die, (quoth Una) were despight,
And Shame t'avenge so weake an enemy;
But spoile her of her scarlot robe, and let her fly²⁹.

L'eroe bretone svolge un ruolo non diverso da quello di Eumenides: il loro intervento in favore dei due eroi, i nobili sentimenti che animano le loro imprese, la devozione che nutrono per la sovrana sono tratti peculiari della loro personalità. Ambedue si direbbero modellati su quel personaggio del rinascimento inglese che incarnò i più

²⁷ J. Lyly, *Endimion* III, 1, v. 45 e segg. in W. Bond, *op. cit.*, p. 41 e E. Spenser, *The Faerie Queene*, I, canto VII, xxvii-xxviii.

²⁸ J. Lyly, *Endimion* V, 3, vv. 9-13, in W. Bond, *op. cit.*, p. 71. Il Bond ravvisa nelle parole dei due consiglieri una chiara allusione alla ferma opposizione di Elisabetta a procedere contro Mary Stuart. Un esempio più recente della sua generosità Lyly poté riscontrarlo nel 1585 «...after Parry's confession in Feb. 1585 of his plot to assassinate Elizabeth with the design of placing Mary on the throne, a motion was made in Parliament to revive the proceedings against her which had been dropped in 1572, but was again dumped by Elizabeth, who in the speech from the throne at the close of the session defended her indulgent policy». (W. Bond, *op. cit.*, p. 91, nota 5).

²⁹ E. Spenser, *The Faerie Queene* I, canto VIII, xlv. Nell'atteggiamento di Una è probabile che Spenser intendesse rappresentare quello di Elisabetta che così tenacemente si oppose alle petizioni dei Comuni che chiedevano l'esecuzione capitale di Mary Stuart. V. sopra, p. 6.

nobili ideali umani: quel Philip Sidney, *homo novus* elisabettiano, colui che « combined, like Elizabeth, quintessential qualities »³⁰.

Come Eumenides, Artù interviene a liberare il cavaliere, lotta contro Orgoglio, ma artefice della vittoria è in realtà il suo scudo, sul quale è effigiata l'immagine di Gloriana. Infatti quando egli è colpito e sbalzato di sella, lo scudo si libera del velo che lo copre irradiando tale fulgore che il nemico perde ogni forza e non può più ferire³¹. Sidney, come Artù, poté solo intervenire in favore dello zio: il ritorno di questi a corte, e del resto il suo, fu opera solo della « fair Gloriana » così come Eumenides può trovare il rimedio per risvegliare il suo amico, ma è il bacio di Cynthia che rompe l'incanto³².

Le vicende del cavaliere narrate fino al canto VII sono tutte scaturite dai vari inganni sostanzialmente tramati da Duessa e Archimago, vicende che possono considerarsi oggettivazioni di quell'atmosfera di intrighi, di inganni, di sospetti che senz'altro circondò la corte di Elisabetta. Il Dumb-Show tra il secondo e il terzo atto di *Endimion* la adombra assai esplicitamente.

Le dure prove subite dal campione convincono Una che questi ha bisogno di ristoro e così lo conduce dalla Saggia Celeste che provvede alla sua educazione spirituale, necessaria per condurre a termine

³⁰ J. F. Danby, *Elizabethan and Jacobean Poets*, London, Faber & Faber, 1964, p. 31. Il Bond individua infatti in Eumenides Sir Philip Sidney. « Supposing Endimion's slumber and estrangement from Cynthia — osserva il critico — to represent the disfavour of Leicester during his opposition to the Anjou match, we find that Leicester's policy was fully endorsed by his nephew Sidney, who ventured early in 1580 his well-known letter to the Queen against the match, and as a consequence was compelled to spend seven months of that year in retirement at Wilton, his return to Court coinciding with Leicester's restoration to favour ». (W. Bond, *op. cit.*, p. 95). Sidney, come è noto era in stretto rapporto con Spenser che ebbe modo di frequentare durante le dotte riunioni che ebbero luogo "at Leicester house" nel periodo tra il 1578 e il 1580. Non si può escludere quindi che in Artù Spenser volesse celebrare il Sidney, la cui fede in un protestantesimo europeo lo dichiarava strenuo sostenitore della politica elisabettiana. Per cui è probabile che Spenser, membro della fazione osteggiata a corte, intendesse rappresentare nell'intervento di Artù l'intercessione del Sidney avanzata alla sovrana in favore dello zio. In tal caso il colpo vibrato da Orgoglio su Artù (cfr. E. Spenser, *The Faerie Queene* I, canto VIII, xviii-xix) potrebbe raffigurare l'esilio da corte del poeta in seguito alla sua missiva, esilio che in *Endimion* è individuato nell'episodio di Eumenides nel deserto.

³¹ Cfr. E. Spenser, *The Faerie Queene*, I, canto VIII, xix.

³² La liberazione del cavaliere, che si unisce ad Una, ed il risveglio di Endimion che ritorna alla corte di Cynthia sarebbero una diversa resa poetica della restaurazione a corte del conte di Leicester nel 1580.

l'impresa affidatagli da Gloriana. Il tema della purgazione è ovvio³³. Analogamente in Lyly *Endimion* fa riferimento alla lezione morale appresa, quando parlando a Cynthia riconosce la sua posizione inferiore e l'accetta su basi logiche.

Endimion. « ...Such a difference hath the Gods sette between our states, that all must be dutie, loyaltie, and reverence; nothing (without it vouchsafe your highnes) be termed love... »³⁴.

Indubbiamente la *Faerie Queene* è molto più ricca di personaggi e densa di eventi dell'*Endimion*. Ma se Spenser, per il genere letterario adottato fu costretto ad arricchire l'intreccio principale non solo con elaborate descrizioni ma anche con l'aggiunta di eventi e personaggi minori che in qualche modo contribuirono al suo « intento generale », Lyly, al contrario, per esigenze drammatiche, fu costretto a un processo di selezione, di sintesi e sovrapposizione di eventi e figure, frequente negli allegoristi. Per cui mentre il poeta poté rappresentare i vari complotti di Mary Stuart in vari episodi e sotto diversi aspetti e relazioni, il drammaturgo li concentrò in due episodi (e cioè l'incantesimo e il suo tentativo di corruzione) lasciando scaturire dal dialogo allusioni varie alla loro molteplicità³⁵.

II

1. — Le analogie fra la *Faerie Queene* e l'*Endimion* ora riscontrate non ci portano a concludere che l'allegoria di Spenser e quella di Lyly hanno un'identica natura. Tutt'altro: esse pongono in rilievo piuttosto le differenze di spessore e di densità che determinano le caratteristiche peculiari dell'una e dell'altra.

Si è già accennato, nelle pagine precedenti, all'allusività essenzialmente personale e cortigianesca dell'allegoria storica lylyana ed alla qualità principalmente politica dell'allegoria spenseriana. Le ten-

³³ E. Spenser, *The Faerie Queene* I, canto X. Non è escluso che Spenser in questo episodio avesse in mente le condizioni imposte a Dudley al suo ritorno a Corte. Il Bond infatti riporta in nota, a sostegno della sua identificazione di Eumenides con Sidney. « In the course of the summer (1580) Leicester left his retirement and returned to Court. It was understood that though still not liking the French match, he would in future offer no opposition to the Queen's wishes; and on this terms he induced Philip also to make his peace with her Majesty ». W. Bond, *op. cit.*, p. 95 nota 3.

³⁴ J. Lyly, *Endimion*, V, 3, vv. 168 e segg. in W. Bond, *op. cit.*, p. 76.

³⁵ Cynthia. « Howe say you, my Lordes, is not Tellus always practising of some deceits? » *Endimion* IV, III, v. 114 in W. Bond, *op. cit.*, p. 62. Le parole di Cynthia sono una chiara allusione ai complotti che Tellus trama nonostante sia rinchiusa nella torre.

denze culturali e gli orientamenti etico-politici dell'era elisabettiana sono chiaramente ravvisabili nella *Faerie Queene* ove epopea, storia e dottrina politica si amalgamano perfettamente e prevalgono sugli altri significati in una struttura allegorica ricca e complessa. Sensibile alla temperie dell'epoca sua, Spenser diviene così poeta civile e si rende interprete di quell'umanesimo che esaltava le « virtù morali » destinate a foggare l'uomo politico e che riteneva lo studio della storia utilissimo a chi volesse giungere ad avere « imperio sopra li uomini ». Quest'esigenza di storicità e questo forte senso politico furono incoraggiati anche dall'ambiente in cui il poeta visse e dalle ambizioni che coltivò. E per far cosa gradita al suo pubblico egli scrisse di storia allegoricamente poiché, come ebbe a rivelare, « So much more profitable and gracious is doctrine by ensample, then by rule »³⁶. E certamente il poema di Spenser è da un lato inteso a glorificare la sovrana Tudor e dall'altro, prendendo spunto dalle vicende della storia recente, a dare suggerimenti e consigli agli aristocratici col mostrare — attraverso l'esempio dei suoi personaggi³⁷ — come si possano acquisire quelle virtù che sono principio della grandezza umana. Ma soprattutto quest'apetto della *Faerie Queene* è testimonianza della « dimensione politica » di uno Spenser consapevolmente partecipe della sua contemporaneità.

L'allegoria storica della *Faerie Queene* si articola su vari piani: l'encomio dell'Inghilterra e della sua sovrana, da una parte; la funzione formativa e didattica per il cortigiano politicizzato, dall'altra; e infine i riferimenti problematici alla vita politica dell'epoca: il livello eulogistico, quello didascalico e quello problematico si fondono e si esaltano nello spirito nazionalistico che è caratteristico di questo scritto e di molti altri della medesima epoca.

L'*Endimion* di Lyly aderisce in modo assai più superficiale e problematico agli atteggiamenti caratteristici della sua epoca: la storia qui si declina al rango di diceria o di pettegolezzo, la politica si diluisce fino a ridursi alla contesa di fazione o al battibecco e tutti i grandi temi dell'epoca sfuggono alla penna un po' pedante e un po' calligrafica di Lyly che riesce a impigliare nella tessitura della sua scrittura aureata solo le frange più basse dell'imponente panorama di conflitti e di eventi decisivi che la corte di Elisabetta gli dispiega sotto gli occhi.

³⁶ da E. Spenser, *A Letter of the Authors... to Sir W. Raleigh*, in *The Poetical Works of E. Spenser*, op. cit., p. 407.

³⁷ Il processo conoscitivo per costoro si attua e si raffina attraverso l'esperienza che viene così esaltata nel poema come la principale tra le fonti del sapere in quanto più diretta ed immediata conoscenza delle cose umane.

Se Spenser è sensibile alle qualità essenziali del suo tempo, Lyly è solo capace di coglierne i tratti più esteriori del costume, della moda, dell'atteggiamento e certo il suo teatro non si studia nemmeno di sostanzarsi d'una tematica civile e politica e si arresta al gioco compiacente dell'elogio e della raffigurazione crittografica di vicende mediocri ed esterne. In lui l'umanesimo s'arresta al gusto per la scrittura bella e mai s'adempie nel conseguimento dell'eticità e della coscienza politica.

Come Spenser, Lyly sentiva alle sue spalle la pressione di un ambiente che lo sollecitava a scrivere al suo servizio e per i suoi interessi; diversamente da Spenser egli fu troppo letterale nel voler accogliere queste sollecitazioni e il suo servizio espresse in servilità e l'interesse del suo pubblico confuse con la piaggeria sicché ogni sua individuale ed autentica risposta egli confuse e smarrì nell'adulazione.

Su questa base il suo apparato allegorico non poté mai consolidarsi e sempre restò una pallida raffigurazione a chiave dei dati minuti ed esteriori delle vicende che lo circondavano. Oltre i dati egli forse scorgeva i significati, i valori e il gioco delle forze che andavano foggiando la storia di quegli anni, ma non seppe o non volle ritrarli e la sua allegoria anziché compendiare (come fa quella di Spenser) disperde, anziché illuminare oscura poiché lo sguardo s'arresta non sulle sostanze ma sulle apparenze, non sulle sintesi ma sui particolari.

2. — Il libro primo della *Faerie Queene* presenta anche un'allegoria religiosa e una morale, le quali, compenetrandosi con quella storica, aggiungono nuove e complesse significazioni al senso letterale del poema.

Interpretata alla luce del senso religioso, la storia di Una e del cavaliere della Rossa Croce è allegoria del trionfo della chiesa riformata in Inghilterra. Lo spirito del popolo britannico (raffigurato nel cavaliere), ispirato dalla religione vera (Una), inizia l'impresa di liberare il paese dalla Chiesa di Roma (il drago). Lungo il cammino s'imbatte però nella falsità del cattolicesimo romano (Duessa) che si presenta a lui sotto le spoglie della religione vera, traendolo in inganno. L'intervento della Grazia Celeste (il principe Artù) lo ricongiunge a Una e così, riuniti, realizzano alla fine l'impresa.

Alla luce del senso morale, invece, la vicenda è allegoria della lotta spirituale dell'uomo per raggiungere lo stato di grazia³⁸. Il ca-

³⁸ F. Padelford, « The Spiritual Allegory of the Faerie Queene, Book One » in *The Works of Edmund Spenser*. A Variorum Edition, op. cit., p. 431.

valiere è Ognuno, l'universale *miles christianus* in cui è raffigurata la Holiness, virtù che egli possiede in modo incompleto e che deve acquisire nella forma più perfetta. Accompagnandosi a Una (la verità, velata poiché egli non ha ancora raggiunto la perfezione spirituale) inizia l'impresa di debellare il peccato (simboleggiato nel drago), che trionferà nel mondo finché non sarà ucciso dallo spirito di Cristo che opera attraverso l'umanità. Incapace però di discernere il bene dal male, il vero dal falso, il cavaliere non riconosce in Duessa la falsità che lo trae in inganno e con lei prosegue nel cammino. Assalito dal peggior nemico, l'orgoglio spirituale, egli è fatto prigioniero ma in seguito è salvato da Artù, che simboleggia la perfezione e la somma di ogni virtù. Il cavaliere perfezionatosi attraverso l'esperienza e l'istruzione trionfa alla fine sul peccato e la verità gli appare nel suo aspetto divino e trascendente.

Queste dunque le interpretazioni della *Faerie Queene* che presenta un allegorismo polisensu, non dissimile da quello medioevale³⁹. E' ovvia, d'altro lato, la differenza che intercorre tra l'allegoria dei medioevali relativamente al piano religioso o allegorico e morale, e quella di Spenser, il quale adotta la ripartizione schematica della tradizione precedente senza accoglierne però la significazione implicita.

L'allegoria religiosa di Spenser, infatti, non concerne il riscatto del genere umano operato da Cristo né, tantomeno, un problema di fede. Essa piuttosto riguarda la storia della Chiesa anglicana riformata, la storia cioè della lotta religiosa intrapresa dall'Inghilterra contro il cattolicesimo romano. L'impresa del cavaliere non è quella di redimere l'umanità dal peccato, bensì quella di liberare il popolo in-

³⁹ L'allegoria medioevale si articolava pur essa su diversi piani. Nel *Convivio*, infatti, Dante ne espone la dottrina basata essenzialmente sui quattro sensi attraverso i quali si interpretarono le Scritture:

Littera gesta docet
Quid credas allegoria
Moralis quid agas
Quo tendas anagogia.

La *Divina Commedia* è opera polisensa e, nella lettera a Can Grande della Scala, Dante spiega i diversi sensi del poema parafrasando il passo biblico « All'uscita di Israele dall'Egitto, della casa di Giacobbe di fra' un popolo barbaro, la Giudea diventò il suo santuario, Israele il suo dominio » (Dante Alighieri, *Epistole* (7) Lettera a Can Grande in *Tutte le Opere* a cura di Blasucci, Firenze, Sansoni Editore, 1965). Il senso letterale di questo passo, il poeta osserva, è l'esodo del popolo ebraico dall'Egitto; quello allegorico, la redenzione dell'uomo per mezzo di Cristo; quello morale, la conversione dell'anima dal lutto e dalla miseria del peccato allo stato di grazia; ed infine quello anagogico, l'uscita dell'anima santa dal servaggio di questa corruzione alla libertà della grazia eterna.

glese dalla schiavitù di una religione falsa e invisa. Il cavaliere, invero, rappresenta la « santità », ma tale attributo non ha una connotazione specificamente religiosa. Egli porta il nome del patrono d'Inghilterra e di questi porta le armi e le effigi; è quindi un guerriero che rappresenta una « santità » militante che opera in questo mondo e per esso. Le parole di Una al cavaliere rendono esplicita la missione che egli deve compiere:

Now are we come unto my native soyle,
And to the place, where all our perils dwell;
Here haunts that feend, and does his dayly spoyle,
Therefore henceforth be at your keeping well,
And ever ready for your foeman fell.
The sparkle of noble courage now awake,
And strive your excellent selfe to excell;
That shall ye evermore renowned make,
Above all knights on earth, that batteill undertake⁴⁰.

Non c'è nel cavaliere e nelle sue azioni una finalità ultraterrena, anzi egli intraprende una lotta terrena al servizio di Gloriana per assicurarle il titolo supremo nel regno in questioni religiose e al suo servizio ritornerà dopo aver procurato l'indipendenza del suo popolo attraverso il trionfo della religione anglicana e cioè della religione di Stato⁴¹.

In sostanza egli non mostra di credere in una garanzia soprannaturale per la salvezza della sua anima, sicché è addirittura improprio parlare di una sua « religiosità ».

Nell'allegoria spenseriana manca quindi la qualità mistica che caratterizza invece quella medioevale. Per cui lo stesso protestantesimo non è sentito a livello di fede ed esaltato nella sua essenza di verità assoluta, ma è piuttosto un protestantesimo politicizzato: la religione è l'« instrumentum regni », necessario alla costituzione e al riordinamento dello Stato nella visione politica di Spenser. Ed è in tale concezione che il poeta si rivela pienamente consapevole del nuovo atteggiamento di pensiero dell'epoca sua condividendone quella esigenza di politicizzazione che si era imposto anche in problemi di fede. La religiosità di Spenser, pertanto, non è che un aspetto della sua politicità e nel suo piano allegorico egli tratta la questione religiosa non dal punto di vista della teologia medioevale cristiana, ma da quello politico.

⁴⁰ E. Spenser, *The Faerie Queene* I, canto XI, ii.

⁴¹ Cfr. E. Spenser, *The Faerie Queene* I, canto XII, xviii.

Anche il piano allegorico morale si differenzia essenzialmente da quello medioevale, il quale simboleggiava la conversione dell'anima dal peccato allo stato di grazia. Il « *sensus spiritualis* », pertanto, implicito in tale allegorismo era intimamente legato alle concezioni di una realtà concepita quale riflesso di un mondo soprannaturale. Questa dimensione è completamente assente in Spenser. Lo stato di grazia di cui parla il Padelford, e in generale i critici spenseriani, è ben diverso da quello medioevale. Esso, infatti, non sembra implicare la condizione particolare in cui l'anima si trova monda da peccati, rendendosi così degna di un premio divino; non ha in sostanza questa finalità ultraterrena; esso si esaurisce piuttosto nell'acquisizione di quella virtù necessaria per condurre a termine l'impresa. Questa virtù — che in realtà non trova un'effettiva corrispondenza con una qualsiasi delle virtù aristoteliche — è la Holiness. Implicazioni platoniche e calviniste sono state di volta in volta riscontrate nel termine da diversi critici, nel tentativo di individuarne la matrice; comunque si debba intendere, la virtù spenseriana ha una connotazione che non è quella cristiana tradizionale. La Holiness del cavaliere consiste essenzialmente nel coraggio morale, nella fermezza d'animo, nell'esercizio della capacità razioinante. Di lui Spenser dice:

Right faithfull true he was in deede and word,
But of his cheere did seeme too solemne sad;
Yet nothing did he dread, but ever was ydrad ⁴².

Attributi questi che in lui esistono allo stato potenziale ma che si svilupperanno e si rinvigiliranno attraverso l'esercizio stesso. E fin dalla sua prima avventura il cavaliere mostra quella libera e coraggiosa energia e volontà e risolutezza nell'operare che è propria dell'uomo d'azione:

But full of fire and greedy hardiment,
The youthfull Knight could not for aught be staide;
But forth unto the darksom hole he went,
And looked in... ⁴³.

Risolutezza e ardimento tuttavia non gli sono sufficienti poiché egli è impreparato ad affrontare i numerosi pericoli mortali ed oscuri che lo ostacolano nella sua impresa ambiziosa. Lungo il cammino, attraverso le varie esperienze, egli apprende non solo a distinguere il

⁴² *Ibidem*, I, canto I, ii.

⁴³ *Ibidem*, I, canto I, xiv.

bene dal male, il vero dal falso, ma soprattutto a conoscere le insidie e gli inganni che lo minacciano. La perfezione spirituale che egli acquisisce è la condizione necessaria per ottenere non la ricompensa divina, ma per riuscire vittorioso sui suoi nemici su questa terra. Il sentimento del divino, la ricerca di un rifugio spirituale nell'altra vita, il senso tormentoso del peccato sono voci sconosciute al cavaliere. E la purificazione dell'anima sua consiste proprio nell'acquisizione di una virtù etica, non teologica. Tale virtù è posta in risalto quale condizione indispensabile per sradicare il peccato che insozza la terra di Una, peccato che, simboleggiato nel drago, non è trasgressione volontaria della legge divina o della Chiesa, ma usurpazione da parte di quest'ultima del potere. Per cui tale virtù appariva a Spenser l'unico fondamento valido per un governo ordinato e forte. Attraverso le vicende del cavaliere il poeta espone così la sua dottrina morale e cioè l'atteggiarsi morale dell'uomo politico.

I sensi religioso e morale della *Faerie Queene* non possono quindi definirsi « mistici » come Dante sostiene nella lettera a Can Grande della Scala relativamente alle significazioni allegoriche dell'opera sua, ma piuttosto politici: essi sono in effetti due aspetti diversi della sua politicità.

3. — Parlare del poema spenseriano come di un « *Pilgrim's Progress* » di un pellegrinaggio dell'uomo che si distacca dal mondo è quanto mai errato. La *Faerie Queene* è e rimane un poema « de regimine principum » che, sotto il velo dell'allegoria, sviluppa un tema essenzialmente politico. La fantastica *fairyländ* è l'Inghilterra dei Tudor, l'Inghilterra di Spenser come egli poteva viverla, sentirla; e la sua è opera di educatore politico. Indubbiamente in ciò egli si rivela uomo del suo tempo e nel contenuto dell'arte sua si avverte lo spirito nuovo del Rinascimento.

La tematica della *Faerie Queene*, infatti, è determinata dall'atteggiamento tipico di questo secolo. La coscienza della personalità umana, della *dignitas hominis* sviluppò una feconda ed entusiastica fiducia nella potenza creatrice dell'uomo che non poté non intaccare i tradizionali ideali teologico-religiosi del Medioevo. All'uomo rinascimentale questo mondo non appare più la valle in cui si passa pellegrini per meritare l'ascesa al regno dei cieli, ma piuttosto creazione divina nella quale egli opera col pensiero e con l'azione. Il sentirsi « libero artifice e costruttore di se stesso » al centro della storia e della vita, provoca la scomparsa dell'assidua e tormentosa introspezione dell'uomo medioevale. Anche il sentimento angoscioso della propria imperfezione non porta più con sé l'anelito verso la fede e la purezza dei cieli, ma piut-

tosto la consapevolezza di poter perfezionarsi per operare nella vita terrena e rendersi degno di fama e onore.

Upon a great adventure he was bond,
That greatest *Gloriana* to him gave,
That Glorious Queene of Faerie land,
To winne him worship, and her grace to have,
Which of all earthly things he most did crave;
And ever as he rode, his hart did earne
To prove his puissance in battell brave
Upon his foe, and his new force to learne;
Upon his foe, a Dragon horrible and stearne⁴⁴.

Gli interessi della nuova civiltà, insomma, si volgono verso la terra e i suoi beni, e lo spirito critico che aveva condotto ad analizzare con spregiudicatezza i testi sacri si rivolge a indagare i vari aspetti della realtà che circonda l'uomo, edificando il sapere scientifico, ricostruendo la storia. Attraverso questa si recupera il passato e l'uomo nuovo acquista così coscienza della sua storicità. La quale avvertita come coscienza civile e sociale, lo porta a sentirsi responsabile del governo del suo paese. Nazionalismo e soprattutto civismo sono i due fattori che caratterizzano l'epoca e che spiegano il diverso orientamento culturale: ai *mystery plays*, espressione letteraria della concezione teocentrica medioevale, si sostituiscono gli *history plays*, espressione della temperie dell'epoca nuova; a *The Castle of Perseverance* si sostituisce una forma di *morality* laica in cui domina la figura di *Respublica*; al *Mirror du Monde* si sostituisce il *Mirror for Magistrates*. Si determina così una graduale sostituzione di temi e di problemi che rispondono alle nuove esigenze dell'uomo. In altre parole dal teocentrismo medioevale, che tutto subordinava alla volontà divina, si passa all'antropocentrismo rinascimentale, che, scontratosi in Inghilterra con il movimento riformistico protestante, tutto subordina al « King-in-Parliament », all'interesse, insomma, dello Stato.

La *Faerie Queene* si pone così come testimonianza dell'arte di un grande poeta capace di trarre poesia dalla coscienza civile della propria nazione col dare voce alla sua visione politica di uno Stato forte e indipendente che poggia sul cardine della religione anglicana.

4. — Alla luce di queste considerazioni risulta ovvia la sostanziale conformità dei vari piani allegorici del poema spenseriano. I sensi religioso e morale infatti non appaiono indipendenti da quello

⁴⁴ *Ibidem*, I, canto I, iii.

precipuamente politico, ma ad esso complementari; non hanno significazioni e intenzioni diverse fra loro, ma anzi si integrano a vicenda, si compenetrano l'uno con l'altro. La religione non è vista come dato trascendente ma politico, e la morale non è che l'acquisizione di una virtù, che è poi la virtù del politico nella concezione del poeta. Esse, pertanto, non sono delle entità astratte, ma tessuto connettivo del cortigiano politicizzato.

Ciò però non è indice di un impoverimento di temi rispetto alla varietà della struttura allegorica medioevale ove il senso storico, morale e religioso conferivano ampiezza e dinamismo contenutistici alle loro opere. Infatti, se ben si considera la natura dell'allegorismo del medioevo non può non riscontrarsi la stessa sostanziale univocità che in effetti si è rilevata in quella di Spenser. E l'univocità anche qui è determinata dall'orientamento culturale dell'epoca: storia, religione e morale appaiono in funzione della religione, della verità divina alla quale tende ogni manifestazione di vita e di pensiero poiché essa, come Dante sostiene, è l'Alfa e l'Omega, cioè il principio e la fine di ogni cosa. Ed è ovvio che in tale concezione la storia e la politica non sono che un momento della meditazione dell'uomo sulla sua vita che nella provvidenza trova il suo fine, la sua ragione d'essere.

Il diverso orientamento culturale delle due epoche è dunque alla base del fenomeno di convergenza dei vari piani allegorici, i quali, se considerati singolarmente, non presentano una maggiore o minore densità e spessore, poiché ciò che prevale è la qualità del senso allegorico, qualità che nei diversi livelli acquista una differenziazione di « tono » rimanendo pur sempre il loro denominatore comune.

Le nuove fondamentali correnti di pensiero del Rinascimento inglese ampiamente si riflettono nell'allegoria di Spenser e ne determinano il carattere peculiare. Il nuovo pensiero in sostanza dà vita a schemi strutturali antiquati che solo nel contenuto potevano essere ravvivati e ammodernati rispondendo perfettamente alle esigenze di un poeta, che pur scrivendo per una classe aristocratica esprimeva gli ideali del suo tempo. E questi egli riuscì a rappresentare attraverso una compagine allegorica complessa e armoniosa per nulla inferiore a quella dei suoi predecessori. Ciò si riscontra in particolare nei primi tre libri del poema, ove la struttura allegorica rivela il suo carattere funzionale nella completezza dei conseguimenti artistici. Questo carattere funzionale tende a scomparire però nei successivi libri e l'allegoria assume una qualità accessoria e artificiosa e non riesce ad apparire come un mezzo espressivo del linguaggio poetico connaturato al pensiero che attraverso essa si manifesta. Si determina così una frattura che non è testimonianza di una flessione della capacità artistica del poeta ma piuttosto dell'incompatibilità degli ideali dell'epoca con

forme di espressione superate, insufficienti a comunicare i nuovi mutamenti di cultura e di costume.

III

1. — Diversamente dalla *Faerie Queene*, l'*Endimion* di Lyly presenta una struttura allegorica semplice, formata dalla sovrapposizione di due piani: quello storico e quello fisico.

Come nel poema, ma in maniera meno complessa e articolata, l'allegoria storica nel dramma si sdoppia nell'encomio della sovrana e della sua corte da una parte⁴⁵, e nei riferimenti a fatti e persone dell'epoca dall'altra:⁴⁶ il livello eulogistico e quello storico s'insteriliscono

⁴⁵ *Pythag.* « I had rather in *Cynthias* Court spende tenne yeeres, then in Greece one houre ».

Gyptes. « And I chuse rather to live by the sight of *Cynthia*, then by the possessing of all Egipt ».

Cynth. « Then follow ».

Eum. « We all attend ».

J. Lyly, *Endimion*, V, 3, vv. 290-295 in W. Bond, *op. cit.*, p. 70. In quest'ultima scena si può facilmente ravvisare il tema eulogistico. I vari personaggi — come si rileva — esaltano la corte di Cynthia che viene così celebrata nella sua funzione di essere « the focus of spiritual, moral and social excellence, as well as the seat of power » (G. K. Hunter, *John Lyly the Humanists as Courtier*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 141).

⁴⁶ *End.* « ...Have I not crept to those on whom I might have troden, onelie because thou didst shine upon them? Have not iniuries beene sweet to mee, if thou vouchsafedst I should beare them? Have I not spent my golden yeeres in hopes, waxing old with wishing, yet wishing nothing but thy love... » (J. Lyly, *Endimion* II, 1, vv. 18-22, in W. Bond, *op. cit.*, p. 31. A proposito della identificazione di Endimion con il conte di Leicester, il Bond rileva somiglianza tra le espressioni usate da Endimion e quelle di Leicester nella lettera del 2 novembre 1579 scritta da questi a Lord Burleigh relativamente al suo stato d'animo per il dispiacere provocato alla sovrana « ...a coincidence probably, though it is by no means impossible that Lyly, in his capacity as secretary to Burleigh's son-in-law *Oxford*, had actually read, or heard read, this letter, and in any case it only repeated the complaints with which Leicester had already filled the Court. It is quoted by Mr. Baker from Wright's *Queen Elizabeth and Her Times*, ii., 103... — *Leic.* « I must confess it greveth me not a lyttle, having so faythfully, carefully, and chargeably served her Majesty this twenty years, as I have done... I will be found faythfull and just to her Majesty, no wrongs, dishonors, or other indygnities offered me, shall alter my dewtyfull affection towards her... So may I say, I have lost both youth, liberty, and all my fortune reposed in her; and, my Lord, by that time I have made an even reckoning with the world, your Lordship will not give me much for the remainder of my twenty yeres' service », &c. (W. Bond, *op. cit.*, p. 85).

nello spirito cortigianesco, caratteristico di questo genere drammatico che nelle convenzioni stilistiche e retoriche perde ogni vitalità espressiva.

L'apparato allegorico, come risulta dalla combinazione dei due livelli che lo costituiscono, non è di derivazione medioevale come quello di Spenser, nè ha precedenti nella storia letteraria. Esso piuttosto è una innovazione di Lyly che adotta più recenti convenzioni allegoriche attingendo a fonti diverse e combinando i vari elementi che sembravano soddisfare le sue esigenze e quelle del suo pubblico.

Nella recente tradizione drammatica inglese Lyly trovò i modelli sui quali egli costruì la sua allegoria articolandola su un duplice piano. In essa infatti il drammaturgo trovò opere che come il *Gorboduc* avevano innestato sul mito classico un intreccio che rispecchiava situazioni di storia contemporanea; opere che come il *Magnificence* di John Skelton e il *King John* di Bale se pure in una atmosfera da « morality » contenevano insegnamenti politici; ed opere ancora che come *The Play of the Weather* o *The Nature of the Four Elements* che dibattevano in forma allusiva o allegorica questioni scientifiche o comunque connesse con l'interpretazione del mondo fisico. L'allegoria storica di Lyly presenta questi stessi caratteri; essa consiste nel riprodurre sulla scena situazioni analoghe a quelle che si erano verificate alla corte di Elisabetta; ma di queste situazioni egli non coglie l'aspetto problematico perché non riesce a superare il dato meramente storico inquadrandolo in una cornice più ampia e sollevandolo a livello ideologico. Il fatto storico, in sostanza, non gli è di ispirazione per condurre un discorso di problematica politica, come avviene invece per Spenser. Esso rimane per Lyly lo spunto sul quale costruisce l'intreccio del suo dramma perdendo, in tale funzione, la sua essenza storica.

Così strutturata, l'allegoria dell'*Endimion* rimane una convenzione meccanica, un dato esteriore di mera esornazione che Lyly impone al suo dramma sollecitato probabilmente dal favore che il metodo godeva presso le menti colte e raffinate del suo pubblico. Diversamente da quella spenseriana che si compenetra con gli altri piani allegorici, l'allegoria storica lylyana non riesce a fondersi con quella fisica, né è possibile ritrovare per i due livelli quel denominatore comune che invece si riscontra in quelli di Spenser e nel quale essi si armonizzano in una perfetta unione del tutto. Sicché essi rimangono due piani distinti e discordanti per quanto riguarda la loro significazione: l'uno alludendo a eventi colti nel loro aspetto più superficiale ed esteriore, l'altro alludendo alla posizione della sovrana nell'ambito della corte.

A ben considerare, l'allegoria lylyana non ha carattere funzionale ma solo strumentale; è insomma una pura e semplice figura rettorica,

un tropo che dà maggior vivacità ed eleganza stilistica senza contribuire a una più profonda intelligenza dell'opera, poichè i fatti, presentati in forma inusitata, vengono piuttosto oscurati nel loro significato che si disperde in una crittografia aureata e artificiosa. L'incapacità di Lyly di cogliere gli aspetti più vitali della sua epoca e di viverli attraverso la sua arte viene così a condizionare il mezzo espressivo che egli adotta, neutralizzandone ogni effetto, sicché esso degenera a livello di metafora.

Diversamente da quella di Spenser, l'allegoria di Lyly ha dunque carattere eterogeneo, per cui finisce per rivelarsi un elemento dispersivo ai fini di un completo intendimento del dramma che non solleva alcuna problematica. In sostanza Lyly nel far sì che l'allegoria nel dramma apparisse « juxtaposed rather than inextricably intertwined, parallel yet apart, perceptible to the reader and to the acuter spectator, but not essential to the intelligence and enjoyment of the piece »⁴⁷ ne ha evidenziato il carattere superficiale e convenzionale. Anzi il fatto stesso che egli vi sia riuscito è prova della qualità occasionale ed opportunistica dell'allegoria che in Lyly si trasforma in un mezzo per rivestire il suo dramma di quella stessa aura sofisticata e rarefatta che era caratteristica dell'ambiente che egli si studiò di ritrarre.

Ornella Vesci

⁴⁷ W. Bond, *op. cit.*, p. 84.

« MALODOROUS IBSEN »

La celebrazione dei sessanta anni di regno della regina Vittoria mostra il diciannovesimo secolo fiero di se stesso; *Spettri* mostra il disgusto di questo secolo per se stesso¹.

L'ondata di esecrazione, di scandalo e di orrore che accolse *Spettri* fa da sfondo all'affermazione di Shaw. Non ci fu giornale² che non ritenne proprio preciso dovere attaccare il dramma e coprirlo sotto una valanga di insulti. La gamma degli aggettivi scelti varia da « abominable, disgusting, bestial, fetid, loathsome, putrid, crapulous » a « offensive, scandalous, repulsive, revolting, blasphemous, abhorrent, degrading, unwholesome, sordid, foul, filthy, malodorous (!) ». Primo fra tutti e primo anche nella qualità degli attributi scelti Clement Scott, critico del *Daily Telegraph*. « L'orrore appassionato » della sua recensione fece impressione anche a quanti, ed è il caso di Shaw, erano di parere opposto, ed ebbe l'effetto di polarizzare l'opinione pubblica. Da una parte i benpensanti, salvati per sempre dalla tentazione di una qualsiasi debolezza nei confronti di Ibsen, dall'altra un gruppo comprendente attori, produttori, critici, tutta gente impegnata in una riforma della società o in una critica della stessa. Gli elementi di dissenso e di rottura con gli ideali dell'epoca si profilano, infatti, proprio in questi anni, e *Spettri* non è preso in considerazione come dramma, ma come esposizione delle teorie rivoluzionarie e in questa chiave è esaltato o denigrato.

L'accento alla possibilità di un incesto diviene lo spunto per una accusa di immoralità; pure, come è pronto ad osservare uno degli Ibseniti³, nessuno pensa a scandalizzarsi per le tragedie di Sofocle

¹ G. B. Shaw, *Our Theatres in the Nineties*, London, Constable, 1954, vol. III, p. 179.

² Sull'argomento cfr. W. Archer, « Ghosts and Gibberings » in *Pall Mall Gazette*, 8 April 1891, p. 37.

³ A. B. Walkley, *The Star*, 14 March 1891.

e a Londra si legge ed è stato rappresentato *The Cenci*. E, d'altra parte, in *Spettri* « there is very little to offend the ear directly »⁴ come riconosce persino lo Scott. L'accusa di immoralità non è dunque che un pretesto, dietro cui si celano motivi ben più profondi e sostanziali, che sono la causa vera e diretta della polemica ibsenita.

Spettri è la storia di una donna borghese che si è comportata come figlia, moglie e madre modello, sposando un uomo ricco, celando accuratamente la natura del marito agli occhi del mondo, provvedendo alla figlia illegittima che questi ha avuto da una delle cameriere di casa e mandando lontano il proprio figlio, pur di non infrangere l'immagine ideale del padre che il ragazzo, con il suo aiuto, si è costruito. Fin qui niente di nuovo: sembra quasi uno dei drammi sentimentali in voga all'epoca e, soprattutto, c'è una perfetta aderenza al cliché donna-angelo del focolare, che l'Inghilterra vittoriana aveva creato e assunto a regola. Il punto è che, nel dramma, questi elementi sono visti in chiave critica e che questa critica non è un fatto isolato, ma corrisponde a precisi fermenti sociali e intellettuali.

Il passaggio da figlia a sposa e madre era la promozione ambita e, in sostanza, l'unica a cui la donna potesse aspirare. Un complesso di cause — economiche, sociali e demografiche — intaccò le norme di costume vigenti e impose la nuova figura della donna lavoratrice⁵. Costretta a uscire dal cerchio delle mura domestiche, la donna borghese vittoriana si rese conto delle limitazioni che le venivano imposte, assegnandole un ruolo per il quale non le si chiedeva una scelta, ma una supina accettazione. La maggioranza si rassegnò, le più coraggiose si ribellarono. Nacque il Movimento Femminista⁶. Alle richieste delle donne di:

⁴ C. Scott, *Daily Telegraph*, 14 March 1891.

⁵ Il censimento del 1841 mostra che su ogni mille persone 489 erano uomini e 511 donne. (B. L. Hutchins, *The Working Life of Women*, London, Fabian Tract, n. 157, 1911, p. 3).

⁶ Negli anni della polemica ibsenita, tra il 1889 e il 1897, il Movimento Femminista era nel suo pieno sviluppo. Iniziato molti anni prima, già nel 1792, Mary Wollstonecraft ne aveva posto le basi in *A Vindication of the Rights of Women*, aveva poi avuto un periodo di quiescenza, interrotto dal tentativo di introdurre la richiesta di suffragio per le donne nella People's Charter del 1838. La data ufficiale di inizio è, tuttavia, il 1866, anno in cui fu formato il primo Women's Suffrage Committee, le cui richieste furono respinte dal Parlamento. Lo stesso deve dirsi dei successivi tentativi del 1870 e del 1884. Le femministe, allora, si rivolsero ai partiti politici, tennero conferenze, si occuparono dell'istruzione, allargando e precisando il campo della loro attività. L'inizio del secolo successivo vide esplosioni di violenza anche nel movimento delle suffragette. Finché il 6 febbraio 1918 si ottenne il diritto di voto.

education, professional and industrial liberty, political status, equal moral liberty for men and women⁷,

gli antifemministi risposero con argomenti di tipo sentimentale. Gladstone nel 1884 rifiutò il voto alle donne dicendo che:

It would trespass their delicacy, their purity, the elevation of their whole nature⁸.

La risposta di Gladstone non è un fatto isolato. L'atteggiamento degli uomini o, più precisamente, degli antifemministi, nei confronti delle varie richieste avanzate, non prescinde mai da una pretesa di rispetto, di ammirazione, di protezione nei confronti della donna⁹.

Spettri affronta in maniera abbastanza precisa alcuni dei problemi formulati dal Movimento Femminista e, con ogni certezza, la reazione del *Daily Telegraph* nasce dallo stesso tipo di atteggiamento dei tradizionalisti. Un problema che tutte le sostenitrici dell'uguaglianza tra i due sessi si trovarono a dover affrontare ed una tentazione da cui cercarono di liberare le loro compagne, fu quello del matrimonio come soluzione economica. Si trattava, infatti, di una convenzione universalmente accettata e difficile da sradicare. La signora Alving che si è sposata in rispetto a questa convenzione si esprime sull'argomento facendo un parallelo diretto tra il proprio matrimonio e quello di Johanne, la ragazza che, grazie al danaro del suo seduttore, il capitano Alving, ha trovato marito.

Crede forse che Alving, quando andai all'altare con lui, fosse più puro di Johanne quando Engstrand si fece unire a lei? ...C'era una gran differenza nel prezzo, questo sì... trecento miserabili talleri e un vistoso patrimonio¹⁰.

Questa affermazione non sarebbe stata tuttavia sufficiente a scatenare le proteste e i consensi che *Spettri* provocò; sarebbe stato fin troppo facile ai giornali e ai critici essere d'accordo su questo punto e

⁷ Viola Klein, « The Emancipation of Women; Its Motives and Achievements », in *Ideas and Beliefs of the Victorians*, New York, Dutton, 1966, p. 266.

⁸ V. Klein, *op. cit.*, p. 267.

⁹ Anche nel campo del lavoro, dove l'opposizione maschile era chiaramente motivata dalla concorrenza (le paghe delle donne erano notevolmente inferiori a quelle degli uomini), gli uomini si appellavano al principio del *decoro* per opporsi al diffondersi del lavoro femminile. Si trattava, in sostanza, di « economic fear disguised as chivalry ». (R. Glynn Grills, « Emancipation of Women », in *Ideas and Beliefs of the Victorians*, ed cit., p. 259), e rientra nell'atteggiamento generale degli antifemministi.

¹⁰ H. Ibsen, *I Drammi*, Torino, Einaudi, 1959, vol. II, p. 255.

usare anzi l'argomento per difendere il matrimonio come istituzione basata sull'amore romantico, anche se la realtà dei fatti troppo spesso smentiva questa interpretazione. Il discorso della signora Alving, però, si amplia. In risposta a Manders, che le dice che il suo matrimonio è stato contratto in piena conformità con l'ordine legale, ella dice:

L'ordine e la legge! A volte mi pare che tutte le disgrazie del mondo siano opera loro!¹¹

Il dovere sembra essere la parola-chiave del dramma, che è dall'inizio alla fine, una critica a questa idea. Nell'ultimo atto, biasimando se stessa per aver tenuto fede a questo canone di vita, la protagonista dirà:

Mi avevano insegnato che esistevano solo doveri e roba del genere, vi ho creduto fermamente per molto tempo. Tutta la vita era dovere... i miei doveri, i suoi doveri e... ho paura, Osvald, di aver reso la vita insopportabile al tuo povero padre...¹²

Era quanto gli antifemministi non potevano e non riuscivano ad accettare.

La famiglia era il perno della società vittoriana¹³ e alla base dell'idea di famiglia c'era un rapporto di dipendenza della donna dall'uomo, dipendenza che non era solo economica, ma che si manifestava nell'obbligo di fedeltà, di assistenza, di rinuncia e dedizione assoluta:

The evangelical faith in duty and renunciation was a woman's ethic¹⁴.

L'attacco di Ibsen in questo senso è diretto e inequivocabile. La reazione del *Daily Telegraph* è altrettanto esplicita: da una parte, un moto di orrore (orrore che, come vedremo, è da attribuire anche ad altri aspetti del dramma); dall'altra, richiamo ai valori tradizionali, che si attua facendo appello al *cuore*, non alla ragione dei lettori.

What human being can fail to pity this wretched and heroic woman? She has married a bad man and done her duty by a bad man. What she swore to do, that she did. She has caught him taking liberties with her servant and overlooked the insult. She has humoured him up in the study with curious conversation. She has adopted his

¹¹ *Idem*, p. 256.

¹² *Idem*, p. 288.

¹³ cfr. G. M. Young, *Victorian England, Portrait of an Age*, London, Oxford University Press, 1966, pp. 251-252.

¹⁴ *Idem*, p. 44.

illegitimate child; and sooner than split upon him when he is dead or destroy his reputation as a *good fellow*, she has erected an orphanage to his memory after his decease. This Mrs. Alving does, and what noble woman would do more?¹⁵

La donna è presentata come *wretched and heroic*, le sue azioni sono descritte in un crescendo di sentimentalismi che culminano nella frase finale.

Gladstone aveva fatto appello a « their purity, their delicacy, their refinement »; il *Daily Telegraph* tira in ballo la nobiltà d'animo. In sostanza, niente di diverso.

Già questa aderenza ad una realtà sociale viva e scottante in Inghilterra e altrove, sarebbe stata sufficiente a fare del dramma un punto di partenza per infinite polemiche e discussioni, come era infatti avvenuto per *Casa di Bambola*, che contiene *in nuce* quasi tutti gli elementi di rottura di *Spettri*; ma in quest'ultimo l'aderenza al clima spirituale inglese è più totale e scoperta. Caratteristiche peculiari di questo periodo sono, infatti, la tendenza al razionalismo agnostico nel campo religioso, determinata in buona parte dalla teoria dell'evoluzione, e, in tutti i campi, un'influenza fortissima del pensiero scientifico. In *Spettri* troviamo, sia pure in misura diversa, l'uno e l'altro influsso.

L'argomento religione come fede in un essere superiore non viene affrontato direttamente, ma la maniera di vedere le cose e di ragionare dei vari personaggi, in particolare della protagonista e di suo figlio, è chiaramente e francamente laica; in più occasioni la signora scandalizza il pastore, sostenendo i punti di vista del figlio, lontani da qualsiasi preoccupazione religiosa. Non è certo l'aspetto più vistoso, ma esiste e testimonia in maniera precisa la direzione del pensiero di Ibsen. D'altronde, il fatto stesso di presentare una svalutazione di valori etici, difesi ed imposti dalla chiesa ed accettati dalla società, è un attacco alla religione tradizionale. L'attacco fu avvertito dagli antiibseniti. L'aggettivo che ricorre con orrore nelle critiche di Clement Scott è « atheist ».

L'influsso del pensiero scientifico è ugualmente presente. La giustificazione del comportamento di Osvald e Regine viene da fattori ereditari, quella del comportamento della signora Alving da fattori ambientali. La teoria dell'evoluzione che in Inghilterra dominava anche il campo delle scienze, metteva l'accento sull'ambiente e sull'ereditarietà.

¹⁵ C. Scott, *Daily Telegraph*, 14 March 1891.

Questi fermenti rientravano nel quadro generale di rottura degli ideali ottocenteschi e il fatto che fossero contenuti tutti insieme in un sol dramma spiega la violenza della reazione negativa e dà motivo anche di quella positiva.

Ibsen's originality lies in giving intense dramatic life to modern ideas, and often stamping them afresh, as regards mere verbal form, in the mint of his imaginative wit... He is concerned with destroying conventional lies and exorcising the *Ghosts* of dead truths, and most of all concerned to make people think and see for themselves¹⁶.

Quelle stesse idee che hanno fatto fremere di raccapriccio e di orrore Clement Scott e tutti i benpensanti sono agli occhi di Archer il motivo della grandezza e dell'originalità di Ibsen. E Shaw aggiunge:

Shakespeare had put ourselves on the stage but not our situations¹⁷,

e su questa base giudica Ibsen superiore a Shakespeare. A parte la mancanza di senso storico di questo secondo giudizio, rimane il fatto che sia Archer, sia Shaw stesso accettano e sostengono la causa ibsenita come quella che raccoglie ed esprime il desiderio di una realtà più libera e più nuova, contro la convenzionalità e il conformismo del mondo circostante.

Subito dopo *Spettri* Shaw scrive le *Plays Unpleasant* che sono, in un certo senso, il risultato più immediato e tangibile della sua accettazione di Ibsen. I punti di contatto tra questi drammi e quelli dell'autore norvegese sono la presentazione di una donna nuova, l'attacco alla società borghese, il tentativo di dare una spiegazione scientifica del comportamento dei personaggi. Dal momento che questi elementi hanno determinato la reazione negativa e lo scandalo per i motivi che abbiamo visto, la scelta di Shaw indica in maniera chiara e precisa che essi, e non altri, erano giudicati l'aspetto più positivo dei drammi di Ibsen.

Nè si tratta di un'opinione isolata e personale. Shaw ci dice di essersi interessato ad Ibsen e di aver tenuto la sua prima conferenza sull'argomento quando la Fabian Society gli chiese di preparare un saggio « under the general heading of *Socialism in Contemporary Literature* »¹⁸. Da parte fabiana in particolare, socialista più in generale,

¹⁶ W. Archer, « Ibsen and English Criticism » in *Fortnightly Review*, 46 NS, 1889, p. 33.

¹⁷ G. B. Shaw, « The Quintessence of Ibsenism » in *Major Critical Essays*, London, Constable, 1947, p. 144.

¹⁸ *Idem*, p. 11.

si stabilisce, dunque, un nesso preciso tra teorie socialiste e teorie ibsenite¹⁹. Gli Ibseniti tutti, d'altra parte, erano, in un modo o nell'altro, legati agli uomini e alle idee socialiste. La prima rappresentazione inglese di *Casa di Bambola* si ebbe ad opera di Charles Charrington e Janet Achurch, e Charrington faceva parte del comitato esecutivo della Fabian Society. Il legame di amicizia con Shaw delle intraprendenti attrici che si assunsero il compito di produrre Ibsen, Miss Farr, Miss Robins, Miss Marion Lea, e cosa nota²⁰. Sappiamo con certezza che tra i sostenitori dell'Independent Theatre²¹, la compagnia che produsse *Spettri*, vi erano gli Aveling; ed Eleonora Marx Aveling era la figlia minore di Marx. Shaw stesso, prima di parlare di Ibsen, ascoltò sull'argomento Archer e Philip Wicksteed, economista marxista²². Il socialismo era nell'aria, come rivoluzione dell'ordine esistente, e la difesa e l'adozione di Ibsen da parte fabiana significano appunto che egli fu considerato strumento e parte di questa rivoluzione ed esaltato e lodato in quanto tale.

Il primo ad interessarsi ad Ibsen era stato Edmund Gosse. Già

¹⁹ L'identificazione tra socialisti ed Ibseniti avviene anche da parte degli antiibseniti. Clement Scott nella recensione del 18 giugno 1889 già chiama Nora « the socialistic Nora ». Più tardi amplia il suo repertorio e alla parola *socialistic* aggiunge altri aggettivi, non propriamente benevoli: « Unnatural-looking women, long-haired men, atheists, Socialists, egoists and Positivists assembled... to gloat over the Ibsen's theory of woman's degradation and man's unnatural supremacy » (*Truth*, June 13th, 1889); « The Socialistic and the sexless » (*Truth*, March 19th, 1891).

²⁰ Cfr. C. St. John (ed.), *Ellen Terry and B. Shaw*, London, 1949, p. 8.

²¹ « The Independent Theatre, run by J. T. Grein, who had organized the production of a number of English plays in Amsterdam in 1890 and used gifts of money made to him arising from that effort to form a society in London, where he lived. Among the society's first members were G. Meredith, T. Hardy, A.W. Pinero, H. A. Jones and Gilbert Murray; its total membership never exceeded 175. Its first production was Ibsen's *Ghosts*, on 9 March 1891, and its sixth, Shaw's *Widower's Houses*, on 9 December 1892. Altogether The Independent Theatre was responsible for 22 productions before it came to an end in 1897 (*B. Shaw's Letters to Granville Barker* ed. Purdom, New York, 1957 p. 1). E' importante perché rappresenta uno dei primi tentativi di gruppo di fare un teatro non legato al successo commerciale.

(Cfr. G. B. Shaw « The Independent Theatre » in *Our Theatres in the Nineties*, ed. cit., vol. I p. 19).

²² C. B. Purdom, *A Guide to the Plays of Bernard Shaw*, London, Methuen, 1964, p. 13.

nel 1872, quando il nome dell'autore era sconosciuto, non solo al pubblico, ma anche agli intellettuali inglesi, aveva scritto per *Academy*²³ un articolo su *I Pretendenti* e l'anno dopo una recensione di *Brand*, *La Commedia dell'Amore*, *Peer Gynt*²⁴ ed un'altra de *L'Imperatore e Galileo*²⁵. Quando poi nel 1876, Catherine Ray aveva tradotto in inglese quest'ultimo dramma, l'interesse di Gosse si era tramutato in entusiasmo, che espresse in ben tre recensioni²⁶ e con una sua traduzione. Un suo articolo su *Le Colonne della Società*²⁷ aveva fatto scattare l'interesse del gruppo culturalmente più avanzato e cominciare la serie delle traduzioni²⁸ che culminò nel 1890 in due edizioni dei drammi in prosa di Ibsen, una ad opera dello stesso Gosse, l'altra ad opera di William Archer. Le traduzioni non mostrano una preferenza dei drammi sociali rispetto agli altri tranne forse per il fatto che questi ultimi sono tradotti più di una volta, ma contribuiscono a creare a livello di élite intellettuale un vivo interesse nei confronti di Ibsen e a formare il nucleo del gruppo degli Ibseniti.

L'interesse nei confronti dell'autore nasce, quindi, come fatto individuale; nella fase delle traduzioni si allarga rimanendo sempre fenomeno letterario e, per questo motivo, rivolto a tutta l'opera di Ibsen. Quando si rappresentano i drammi, passando così dal momento privato a quello pubblico, la reazione diventa fatto sociale: gli uomini che per primi lo hanno studiato e tradotto, si trovano a doverlo difendere da accuse che ben poco hanno a che vedere con l'aspetto drammatico o poetico della sua opera. La reazione è diversa a seconda della loro personalità e dei loro interessi: Gosse, figura di letterato e di studioso,

²³ E. Gosse, «The Pretenders» in *Academy*, III, 53, 1 aug. 1872.

²⁴ «Ibsen, the Norwegian Satirist» in *Fortnightly Review*, III, 73, 1 Jan. 1873, pp. 74-88.

²⁵ «Emperor and Galilean» in *Spectator*, 27 December 1873.

²⁶ Le recensioni, tutte con uno stesso titolo («*Emperor and Galilean*: transl. Miss Catherine Ray»), vennero pubblicate rispettivamente in *Examiner* (n. 3, 548, 29 Jan. 1876 pp. 131-132), *Athenaeum* (n. 2520, 12 feb. 1876 pp. 227-228) e *Academy* (n. 214, 10 June 1876 pp. 553-554).

²⁷ «Ibsen's New Drama» in *Academy*, XIII, 297, 12 Jan. 1878 pp. 42-43.

²⁸ *Pillar's of Society* fu tradotta due volte ad opera di Archer (1878 e 1880). *A Doll's House* fu il più tradotto dei drammi (T. Weber, Copenhagen, 1880; H. F. Lord, 1882; W. Archer & H. A. Jones, 1884; W. Archer, 1889), mentre di *Love's Comedy* furono pubblicati solo frammenti di traduzione sempre ad opera di W. Archer. Nel 1888, a Londra, nella serie di The Camelot Classics fu pubblicato *The Pillars of Society and other Plays*, che includeva la traduzione di W. Archer di *The Pillars of Society* e di *Ghosts* e quella di Eleonora Marx-Aveling di *An Enemy of the People*. Il 1889 fu l'anno di *Rosmersholm* (traduttore Louis N. Parler) e di *The Vikings at Helgeland* (traduttore W. Archer). Nel 1890, ancora W. Archer pubblicò la traduzione di *The Pretenders*.

continua ad occuparsi di Ibsen per tutta la vita²⁹, ma, nonostante conosca ed apprezzi i drammi sociali³⁰, mai interviene nella polemica che, pure, ha contribuito a destare.

W. Archer, uno dei critici più influenti dell'epoca, legato da rapporti di amicizia e da affinità di ideali agli uomini della Fabian Society, dopo la rappresentazione di *Casa di Bambola*, rimane diviso tra la sua preoccupazione letteraria, che lo spinge a cercare l'aspetto poetico del dramma, e la necessità di difenderne e metterne in rilievo il contenuto sociale. Il risultato è un articolo che potremmo definire ambiguo. Ad Archer non sfugge l'aspetto sociale dei drammi, nè il fatto che proprio questo aspetto costituisce il successo e, per l'epoca sua, l'elemento più importante:

What are the chances that Ibsen's modern plays will ever take a permanent place on the English stage? They are not great, it seems to me. None of these plays presents the... attraction that has made the success of *A Doll's House* - the distinct plea for female emancipation, which appeals to the thinking public³¹,

ma si preoccupa che questo, per il futuro, possa limitare la grandezza di Ibsen a quella di uno scrittore di opuscoli sociali e cerca di stabilirne il valore anche come poeta:

I have not the remotest doubt, that Ibsen will bulk more and more largely as years go on in the consciousness of all students of literature, in general, as opposed to the stage in particular. The creator of *Brand* and *Peer Gynt*, is one of the great poets of the world³².

Accanto all'attività critica che, per il momento, mantiene questa ambiguità, Archer svolge un'attività pratica incessante, rivolta in una direzione che possiamo considerare decisamente sociale. Attraverso questo autore tutto il gruppo socialista e Shaw stesso conosce Ibsen. Abbiamo notizia da Clement Scott della sua presenza e dei suoi interventi nella discussione che seguì a *Casa di Bambola*. Lo stesso C. Scott che, come vedremo più specificamente, rifiuta Ibsen per motivi sociali, dice:

²⁹ Nel 1890 Gosse pubblicò un libro su Ibsen (*Northern Studies*, London, W. Scott, 1890); successivi libri dello stesso autore sull'argomento furono: *Ibsen*, London, 1907, e *Henrik Ibsen*, New York, Charles Scribner's Sons, 1908.

³⁰ E. Gosse, «Ibsen's Social Dramas» in *Fortnightly Review* XLV N. S. Jan. 1889 pp. 107-121.

³¹ W. Archer, «Ibsen and English Criticism» in *Fortnightly Review*, 46 N. S., 1889, p. 37.

³² *Idem*.

The erudite Archer had long ago been put forward, or had put himself forward, as the evangelistic herald to lighten our darkness, and to prepare the way of Henrik Ibsen in the dramatic wilderness³³;

ed è, quindi, facile dedurre in che senso si orientassero questi interventi. Archer è un po' la figura di passaggio tra il letterato distaccato dalla società, come Gosse, e quello profondamente inserito in essa, come Shaw; ma questo solo all'inizio: nel pieno della polemica (con *Spettri*) lascia da parte l'Ibsen poeta e simbolista, e si preoccupa di rispondere ai giornali, di classificare e riunire i loro attacchi, di tentare una difesa tenendo presente il numero di copie vendute per ogni dramma, o il danaro guadagnato in occasione delle singole rappresentazioni³⁴.

Se Archer ha qualche esitazione nell'indirizzare e anche nel limitare il proprio interesse agli aspetti sociali dell'opera di Ibsen — e, infatti, appena la polemica perde vigore torna alla sua posizione iniziale — Shaw non solo è attratto proprio da questi elementi, ma rivolge la sua attenzione al fenomeno sociale e cerca di analizzarlo. Dopo la rappresentazione di *Casa di Bambola*, si limita a intervenire verbalmente nella discussione³⁵; quando questa aumenta di proporzioni e di violenza, dopo *Spettri*, Shaw scrive *The Quintessence of Ibsenism*, proponendosi specificamente di fare

not a critical essay on the poetic beauties of Ibsen, but simply an exposition of Ibsenism³⁶.

Su quest'opera esiste il giudizio o il pregiudizio comune che l'autore aveva deciso in anticipo il significato dei drammi³⁷ ma, piuttosto che parlare di una decisione personale e aprioristica di Shaw, il

³³ C. Scott, *Truth*, 13 June 1889.

³⁴ W. Archer, « The Mausoleum of Ibsen » in *Fortnightly Review*, 54 N.S., 1893, pp. 87-91.

³⁵ « In 1890 the Fabian Society had wanted a lecture on Ibsen. Shaw had seen twice the London performance of *A Doll's House* and had been engaged in rigorous defense of the dramatist on the outcry that arose » (C. B. Purdom, *op. cit.*, p. 13). Per gli interventi verbali cfr. anche *Daily Telegraph* 20 Feb. 1891.

³⁶ « The Quintessence of Ibsenism », *cit.*, p. 12.

³⁷ « Mr. Shaw wrote *The Quintessence of Ibsenism*, having, it seems, decided quite firmly in advance what the play ought to mean » (R. Williams, *Drama from Ibsen to Eliot*, London, Chatto & Windus, 1964 p. 48).

« Shaw not only decided that Ibsen's topical concern with current abuses was his most conspicuous achievement, but himself, followed at once in the same direction as a writer » (J. Holloway, « The Literary Scene » in *The Modern Age* ed. B. Ford, London, 1964, p. 59).

saggio va visto come documento, se vogliamo finale e più estremo, di tutto un fenomeno che ebbe quelle caratteristiche in genere attribuite alla sola critica del nostro autore. In altre parole, non fu una voce in un deserto, ma, piuttosto, la voce più chiara e articolata a difesa di Ibsen.

Nei primi capitoli del saggio³⁸, Ibsen è presentato non come drammaturgo, ma come il profeta della nuova era, colui che manda in frantumi gli ideali con cui il genere umano maschera i suoi terrori e dà all'uomo stesso il coraggio di affrontare i fatti e riconoscere la verità.

Archer e Walkley, critico di *The Star*, si erano limitati a dire che Ibsen era grande perchè attaccava e mostrava la falsità delle convenzioni e dei tabù esistenti; i giornali lo avevano insultato per lo stesso motivo. Shaw dice che Ibsen è grande perchè con questo attacco si inserisce nella linea di progresso storico che va da Lutero a Voltaire, a Shelley:

There is nothing new, then, in the defiance of duty by the reformer: every step of progress means a duty repudiated and a scripture torn up. And every reformer is denounced accordingly: Luther as an apostate, Cromwell as a traitor, Mary Wollstonecraft as an unwomanly virago, Shelley as a libertine, and Ibsen as all the things enumerated in the *Daily Telegraph*³⁹.

Uomini come Ibsen, pionieri del progresso, hanno sempre trovato l'opposizione più fiera ed accanita da parte degli idealisti, un particolare tipo umano di cui Shaw dà una sua definizione⁴⁰. L'attacco di Ibsen è motivato dal fatto che nessun idealista ha il coraggio di confessare il suo disagio per le istituzioni e, proprio per questo motivo, odia chiunque sveli i suoi pensieri segreti⁴¹.

³⁸ « The Two Pioneers »; « Ideals and Idealist » e « The Womanly Woman » sono rispettivamente i titoli dei tre capitoli.

³⁹ G. B. Shaw, « The Quintessence of Ibsenism », *cit.*, pp. 23-24.

⁴⁰ « The men (who) try to graft pleasure on necessity by desperately pretending that the institution forced upon them is a congenial one » (G. B. Shaw, « The Quintessence of Ibsenism », *cit.*, p. 26).

⁴¹ « The Idealist says: 'Realism means egotism; and egotism means depravity'. The realist declares that when a man abnegates the will to live and be free in a world of the living and free, seeking only to conform to ideals for the sake of being not himself, but a *good man*, then he is morally rotten and must be left unheeded to abide his resurrection, if that by good luck arrives before his bodily death » (G. B. Shaw, *op. cit.*, p. 31).

Of all the idealist abominations that make society pestiferous, I doubt if there be any so mean as that of forcing self-sacrifice on a woman under pretence that she likes it; and, if she ventures to contradict the pretence, declaring her no true woman⁴².

E' chiaro che Shaw si riferisce — ed esplicitamente — alla stampa in genere e al *Daily Telegraph* in particolare, ma è importante mettere in rilievo che anche questo aspetto della sua critica non rappresenta una novità assoluta; nuovo ancora una volta è il collegamento effettuato tra i vari argomenti, ma gli argomenti stessi gli vengono suggeriti, questa volta, dalla critica contraria. Se Shaw, operando una generalizzazione sui drammi di Ibsen, chiama « pestiferous abomination » il sacrificio di se stesso imposto alle donne, Scott, nel criticare *Casa di Bambola*, si esprime in questi termini:

It is all self, self, self! This is the ideal woman of the new creed: not a woman who is the fountain of love and forgiveness and charity, not the pattern woman we have admired in our mothers and sisters, not the model of unselfishness and charity, but a mass of aggregate conceit and self-conceit... foolish, fitful, unlovable⁴³.

mostrando di pretendere questo sacrificio da parte della donna e di giudicarla *foolish, fitful, unlovable*, perchè vi si ribella. E' quanto Shaw denuncia nel suo saggio.

Con questa premessa e su questa base, procede poi ad un esame di tutta l'opera di Ibsen. E' chiaro che l'esame tiene conto solo ed esclusivamente dell'elemento sociale. Se ancora sussistesse qualche dubbio sul carattere della polemica ibsenita, *The Quintessence of Ibsenism* varrebbe ad eliminarlo definitivamente.

La tesi della polemica ibsenita come fenomeno sociale più che letterario, riceve un'ulteriore conferma dalla storia delle rappresentazioni di Ibsen in Inghilterra. Il primo dramma che compare sulle scene inglesi è *Le Colonne della Società*, dato in *matinée* al Gaiety di Londra nel 1880, nella traduzione di Archer. E' un dramma sociale, ma costituisce un avvenimento isolato che non suscita grande clamore. Di Ibsen ha scritto per ora solo Gosse, e su riviste a carattere culturale⁴⁴ e a

⁴² *Idem*, pp. 32-33.

⁴³ *Daily Telegraph*, 18 June 1889.

⁴⁴ Vedi sopra note 23-27.

scarsa circolazione. Il dramma rappresentato è un'opera giovanile, che non ha in sé materia tale da scuotere e interessare la pubblica opinione. Anche quando, nel luglio 1889, torna alla ribalta, non alimenta la polemica in corso e scompare del tutto. Tra questa rappresentazione e quella di *Casa di Bambola*, v'è la fase preparatoria, costituita appunto dalla traduzione, dagli articoli, dalla discussione sempre a livello di *élite* e sempre come fatto letterario. Con la rappresentazione di *Casa di Bambola* (7 Giugno 1889), le cose cambiano. Già la scelta e la rappresentazione di questo dramma hanno, a mio parere, un intento polemico ben preciso o, almeno, non sono un fatto casuale, dal momento che avvengono ad opera di Janet Achurch e Charles Charrington, legati, come si è detto, al gruppo e alle idee socialiste. I due inoltre rischiano in questa impresa tutti i loro averi, con pochissime speranze di successo⁴⁵. D'altra parte, il contenuto sociale del dramma e la possibilità di collegamento con la situazione inglese sono chiaramente individuabili⁴⁶.

Casa di Bambola è con *Spettri* il dramma più rappresentato in Inghilterra. Si può addirittura fare la storia della fortuna di Ibsen in questo paese, seguendo le date delle sue rappresentazioni⁴⁷.

Il destino teatrale degli altri drammi è parimenti condizionato dalla rispondenza del loro contenuto ai fenomeni sociali dell'epoca. *Rosmersholm* viene presentato al Vaudeville nel febbraio 1891; nello stesso anno c'è la prima inglese di *Hedda Gabler* e de *La Donna del Mare*. Il 1893 è l'anno de *Il Costruttore Solness* e di *Un Nemico del*

⁴⁵ A distanza di anni quando la produzione di *Casa di Bambola* si era rivelata tutt'altro che svantaggiosa da un punto di vista economico Shaw continuò a definirla un'impresa da *desperados* (cfr. G. B. Shaw, *Our Theatres in the Nineties*, ed. cit., vol. III, p. 101).

⁴⁶ Ancora oggi è difficile, per non dire impossibile, dare un'interpretazione della scena finale dell'ultimo atto che prescindia dalla richiesta di « Education and equal moral standards for men and women ».

⁴⁷ La data della prima rappresentazione (7 giugno 1889, Novelty) segna l'inizio della discussione su Ibsen; il 1891, che è l'anno delle maggiori polemiche, si apre e si chiude con questo stesso dramma, rispettivamente al Terry's (27 gennaio) e al Criterion; nel 1892 Janet Achurch, di ritorno dall'Australia, lo presenta nuovamente all'Avenue Theatre; nel 1893 vengono rappresentati sei drammi di Ibsen e tra essi è *Casa di Bambola*, passata al ruolo di classico, tanto che la Duse lo recita in italiano; il 1897 è l'ultimo grande anno di Ibsen in Inghilterra e Nora compare nuovamente sulla scena inglese (Globe Theatre, 10 maggio 1897). Dopo il 1897, l'ibsenismo come discussione non esiste più e solo nel 1911 il dramma verrà rappresentato ancora.

Popolo. La loro rappresentazione verrà ripetuta⁴⁸, fatta eccezione per *La Donna del Mare*, che la critica giudica di struttura drammatica debole. Si noti che all'interno stesso di questo gruppo, le opere più rappresentate sono, nell'ordine, *Hedda Gabler*, *Rosmersholm* e *Un Nemico del Popolo*. *Hedda Gabler* è ancora la storia di una donna cui la società non ha dato altra possibilità che quella di un matrimonio di interesse; dalla sua insofferenza per questo legame e, in genere, per le convenzioni della società in cui vive, e, contemporaneamente, dalla sua incapacità a liberarsene e a superarle, deriva una serie di azioni negative che culmina nel suicidio. Anche *Rosmersholm* pone al centro del dramma una donna, questa volta di *idee libere*, ma solo a metà. *Un Nemico del Popolo* è, invece, volto a dimostrare la falsità e la corruzione della società ed è più convenzionale degli altri due.

In tutte queste opere, accanto ad un elemento sociale, che indubbiamente è presente, ne esiste uno simbolico, che non fu preso in considerazione. A mano a mano che il primo elemento diventa meno appariscente e prende più consistenza la tendenza simbolista di Ibsen e, quindi, la possibilità di interpretare i suoi drammi in chiave sociale diventa minore, il numero delle rappresentazioni diminuisce. E' il caso de *Il Piccolo Eyolf*, di *John Gabriel Borkman*, de *L'Anitra Selvatica*⁴⁹. L'ultimo lavoro di Ibsen *Quando Noi Morti ci Destiamo*, che è una opera espressionista, non viene mai portato sulla scena, nè preso in considerazione in alcun modo. Lo stesso vale per *Peer Gynt*, dramma poetico, la cui traduzione pure esisteva dal 1892⁵⁰.

⁴⁸ *Rosmersholm* è rappresentata di nuovo nel 1893 e nel 1895; *Hedda Gabler* nel maggio dello stesso 1891 passa alla *evening performance* e viene presentata ancora da Elizabeth Robins nel 1892, e nel 1893 all'Opéra Comique (29 maggio-10 giugno); nel marzo 1895 verrà ripetuta la rappresentazione de *Il Costruttore Solness*; nel giugno 1893 quella di *Un Nemico del Popolo*.

⁴⁹ Questi drammi vengono rappresentati a Londra, rispettivamente all'Avenue Theatre (23 novembre 1896), allo Strand Theatre (3 maggio 1897), al Globe (17 maggio 1897).

⁵⁰ Né si può parlare di poca rappresentabilità per i drammi non portati sulla scena inglese poiché in altri teatri europei essi erano già stati rappresentati e, dopo il 1900, lo furono anche in Inghilterra: *I Pretendenti* fu presentato nel 1864 in Norvegia (Cristiania), nel 1871 in Danimarca (Copenaghen), nel 1876 in Germania e, infine nel 1913 in Inghilterra (Londra, Haymarket); *La Lega della Gioventù* fu rappresentata in tutte le principali città scandinave (1869) Cristiania - 1869 Stoccolma - 1870 Copenaghen - 1877 Bergen - 1885 Helsinki, in Germania (1877 Monaco - 1891 Berlino), e a Londra (1900 Vaudeville Theatre); *La Commedia dell'Amore* fu ugualmente presentata nelle città scandinave (1873 Cristiania - 1879 Bergen - 1898 Copenaghen - 1889 Helsingfors - 1889 Göteborg - 1889 Stoccolma), in Germania (1896 Berlino) e in Inghilterra (1909 Manchester, Gaiety Theatre - 1909 Cambridge, Amateur performance); *I Guerrieri ad Helgeland* fu presentato in Germania (1876 Dresda - 1876 Monaco) e in Inghilterra (1903 Londra - 1928 Londra, Old Vic).

Nel momento della rappresentazione l'interesse nei confronti di Ibsen si restringe, dunque, ai drammi sociali. La reazione della stampa non specializzata, di conseguenza, riguarda quasi esclusivamente questi drammi. Le recensioni dei giornali si colorano diversamente a seconda, sia dell'opera presentata, che del tipo di pubblico, sempre e comunque borghese, a cui essi si rivolgono, ma sono compatte nella protesta contro Ibsen⁵¹.

The Times, il più rappresentativo dei giornali di vecchia tradizione, con un pubblico costituito dagli strati più alti della borghesia, mantiene sempre un tono di superiorità nei confronti dell'autore, mentre il *Daily Telegraph*, il più venduto dei quotidiani della media borghesia, entra nel vivo della questione e discute dall'interno le dottrine ibsenite; è, anzi, il primo ad isolarle e ad attaccarle direttamente. Le recensioni degli altri giornali non ebbero, fatta eccezione per *The Star*, caratteri distintivi, e seguirono la linea indicata dall'uno e dall'altro dei due quotidiani maggiori.

La polemica nasce con la rappresentazione di *Casa di Bambola* (7 Giugno 1889). I quotidiani trovarono una nota comune nella lode degli attori e nell'attacco ad Ibsen. Attacco che, nel caso di *The Times*, assunse subito il tono di cui si è detto. Fin da questa prima recensione, l'articolista tenta una svalutazione dall'esterno dei contenuti dei drammi di Ibsen, cercando di minimizzare il valore e la novità delle sue dottrine e del suo metodo di esposizione.

In *A Doll's House* he seeks to illustrate the pernicious effect of denying young wives their due share of responsibility in worldly

⁵¹ I quotidiani erano sorti e continuarono a circolare fino al 1890 — anno in cui fu edito il *Daily Mail* — quasi esclusivamente tra la borghesia (cfr. Altick, *The English Common Reader*, London and Chicago, University of Chicago Press, 1963, p. 357). Tuttavia si può fare una distinzione tra due diversi tipi di quotidiani sulla base del pubblico e del tono dei loro articoli: « *The Times* and a few of the older papers served the established classes with a new and more objective journalism. *The Daily Telegraph* and the new papers served a new lower and rising middle class, with a new journalism in which liveliness was applied, not only to politics, but to other kind of news » (R. Williams, *The Long Revolution*, London, Chatto & Windus, 1961, p. 196). Tra i giornali del primo tipo bisogna nominare *Morning Post*, *Morning Chronicle*. Tra quelli del secondo tipo *Daily News*, *Standard*, *Daily Chronicle*. Dal 1880 in poi si ebbe la stampa della sera. « With the rise of interest in sport, particularly football, the evening paper had a new function, and the London evenings of the eighties (*Evening News*, 1881 - *The Star*, 1888) were eventually to found themselves on this as a main interest » (R. Williams *op. cit.* p. 198). Tra i giornali di un tipo o di un altro, c'era una competizione diretta, ma ciononostante la linea critica ed il tono dei quotidiani di uno stesso tipo erano sempre, o quasi sempre, omogenei.

affairs... Most Englishmen will be of opinion that these are foregone conclusions... He sets about the solemn task which the Frenchmen would describe as *staving in an open door*⁵².

L'esistenza stessa del Movimento Femminista dimostra quanto chiusa e sbarrata fosse, in realtà, quella porta aperta che, secondo *The Times*, Ibsen cercava di sfondare. Da un'accusa di mancanza di buon senso, si passa poi a quella di fare della scienza a buon mercato:

There is some reference to the law of heredit in the play, for Nora's father was, it seems, not irreproachable. If this is the ground to be taken up by those who regard *A Doll's House* as the exposition of a new code of social ethics, how are we to explain the sudden change in the heroine's character... The time covered by the action is two days and within that period the heroine's character undergoes a complete transformation, *from gay to grave, from lively to severe*. But the evolutionary process effected in the moral nature of the individual man or woman under the influence of circumstances is slow: it is the work, indeed, of generations. Philosophically, therefore, Ibsen's thesis, if we have correctly grasped it, hardly holds water⁵³.

La svalutazione è questa volta effettuata con parecchie inesattezze di diverso ordine e valore. Innanzitutto, il cambiamento di Nora non avviene affatto perchè il padre era *not irreproachable*; questo è l'argomento cui Torvald, il marito, fa cenno per spiegarsi la tendenza alla prodigalità della moglie. Dal dramma stesso sappiamo che questa tendenza è solo apparente, perchè la donna si è servita del danaro per pagare gli interessi e le rate del debito contratto. In secondo luogo, il cambiamento non è affatto così improvviso come si vorrebbe far apparire. Nora ha sempre intuito la sua posizione di inferiorità, anche se se ne rende conto in pieno solo nell'ultima scena⁵⁴. E, infine, da

⁵² *The Times*, 8 June 1889.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Già nel primo atto Nora risponde negativamente alla Signora Linde che le chiede se non abbia mai pensato di confidarsi con il marito e ciò perché egli sarebbe offeso nel suo orgoglio maschile nel doverle qualcosa, e «la dolce felice intimità non sarebbe più la stessa». E' segno che intuisce, sia pure confusamente, che questa «dolce intimità» esiste a patto che lei stessa continui a fare *lo scoiattolino, la lodoletta, il lucherino spendereccio* e non si riveli un essere pensante con cervello ed opinioni proprie. Più tardi al dottor Rank Nora spiega che ci sono «persone che si amano sopra ogni cosa e persone con le quali ci troviamo meglio che con tutti gli altri». E' una nota stridente nel quadro di perfetta felicità domestica, presentato finora. Ancora un'incrinatura profonda, quando Torvald si rifiuta di assumere Krogstad. Nora giudica meschine le sue

un punto di vista drammatico, realistico e psicologico è molto più valido presentare questa presa di coscienza come qualcosa che si accentra intorno ad un determinato evento, in questo caso, la lettera. Per arrivare a queste conclusioni non c'è bisogno di scomodare la scienza e la filosofia come fa *The Times*; basta far ricorso ai comuni canoni di esperienza.

Come si vede, non è neanche accennata una discussione vera. Il motivo è da ricercarsi nella sezione di pubblico che *The Times* rappresentava e a cui si rivolgeva. L'alta borghesia, infatti, se pure partecipava della moralità e delle convenzioni dell'epoca e per questo rifiutava Ibsen, non era punta così sul vivo dalla questione femminista, poichè le donne di questa classe sociale avevano sempre goduto, sia pure limitatamente rispetto alle altre, di una maggiore indipendenza e libertà, dovuta ad una maggiore disponibilità economica.

Ben diverso è il discorso sul *Daily Telegraph*. L'attacco di Ibsen era rivolto agli ideali, le convenzioni, i tabù che costituivano il sostrato morale della media e piccola borghesia e, naturalmente, la reazione fu molto più vivace ed immediata. Mentre *The Times* si è limitato a quest'unica recensione di *Casa di Bambola*, fatta quasi per dovere di ufficio, il *Daily Telegraph* pubblica sull'argomento tutta una serie di articoli, note e lettere. Veramente interessante è poi il passaggio dal tono moderato ad uno di attacco deciso, sempre rispetto allo stesso dramma. Nella recensione dell'8 Giugno 1889, già si rifiuta Ibsen:

We do not honestly believe that those theories as expressed in *A Doll's House* would ever find favour with the great body of English playgoers.

ma gli si riconoscono alcuni meriti:

They are interesting points, and they will be freely discussed, in fact we could sincerely wish that *A Doll's House* could be acted for more than one week, for the performance last night was wholly interesting...

Il tono già comincia a salire in una nota del 14 Giugno:

It is amusing to observe the astonished face of women and men alike when they are gravely told, in elaborately argued dialogue, that

ragioni ed egli si adira e manda la lettera di licenziamento. Dopodiché di fronte allo spavento di Nora, riprende le sue arie di protettore e sostegno della famiglia e la situazione torna come prima, ma rimane questa intuizione che tornerà poi nel discorso finale.

a wife and a mother is wrong to be unselfish, self-sacrificing and forgiving, but should leave her home without a regret, her husband without a sigh and her innocent children without a pang when her pride has been wounded or her egotism thwarted.

Finchè si arriva all'articolo del 18 Giugno. E' questo il primo vero attacco del giornale, ma c'è una differenza fondamentale con la critica di *The Times*⁵⁵.

Nora, when she finds her husband is not the ideal hero she imagined, determines to cap his egotism with her selfishness... She a loving, affectionate woman, forgets all about the eight years' happy married life, forgets the nest of the little bird, forgets her duty, her very instinct as a mother, forgets the three innocent children who are asleep in the next room, forgets her responsibilities, and does a thing that one of the lower animals would not do. A cat or a dog would tear anyone who separated it from its offspring, but the socialistic Nora, the apostle of the new creed of humanity, leaves her children almost without a pang...⁵⁶.

La critica muove dall'interno: Nora se ne va perchè ha se stessa a cui badare. Questo è il punto focale del dramma e questo punto viene giudicato non accettabile. Gli argomenti che Scott adopera non hanno pretese intellettualistiche, ma muovono tutti da una reazione emotiva a qualcosa che lo colpisce nel vivo del suo credo morale, a base del quale c'è l'idea della donna esistente solo in funzione del marito e dei figli. Dal loro primo apparire costoro diventavano *her innocent children* e sono continuamente chiamati a testimoniare, non l'inconsistenza, si badi bene, ma l'orrore di una dottrina filosofica colpevole, agli occhi dell'autore, di essere contro natura e di presentare come propri campioni creature dure ed egoiste. Ogni periodo⁵⁷, quasi ogni riga, culmina

⁵⁵ « Clement Scott's judgment did not mislead him in the least as to Ibsen's meaning. Ibsen means all that most revolted his critic » (G. B. Shaw, « The Quintessence of Ibsenism » cit., p. 16).

⁵⁶ C. Scott, *Daily Telegraph*, 18 June 1889.

⁵⁷ « A woman who in a fit of disappointment, in spite of appeal to her honour, her *maternity*, her religion, her sense of justice, leaves the husband she has sworn to love, the home she is engaged to govern and *the children she is made to cherish*... She is *the mother of three handsome children*... her joy is to play hide and seek with *her adorable infants*... The strange man who is the father of *her children* has dared to misunderstand her; she will scorn his regrets and punish him. Why should men have it all their own way, and why should women be bored with *the love of their children* when they have themselves to study? And so Nora goes out, delivers up her wedding ring without a sigh, *quits her children without a kiss*, and bangs the door... *The love of a mother for her children* was too commonplace for the modern philosophical drama... » (*Daily Telegraph*, 18 June 1889).

in questo richiamo al sentimento materno, da sempre uno degli espedienti di sicuro effetto nell'opposizione al femminismo.

Inoltre, mentre *The Times* si limita a parlare genericamente di ammiratori di Ibsen, il *Daily Telegraph* li classifica immediatamente come *Ibseniti*, trattandoli « as a sect of devotees of some esoteric doctrine »⁵⁸ e dando per scontato che ammirare Ibsen significa rinunciare a vedere sulla scena:

The loving and noble heroines who have adorned it, and filled all hearts with admiration from the time of Shakespeare to the time of Pinero... the noble women of drama and fiction the Andromaches and Penelopes, and the Iphigenias and Unas and Imogens⁵⁹.

W. Archer riconobbe in questo un astuto artificio per svalutare Ibsen ed assicurare il pubblico inglese che esso non voleva e non aveva bisogno dell'autore norvegese. La questione ha per noi un'importanza relativa; la cosa veramente interessante è che un giornale come il *Daily Telegraph*: « the major representant of the guilty conscience of the middle class »⁶⁰, operi questa identificazione: chi ammira e loda l'opera di Ibsen indipendentemente dalla recitazione è un *ibsenita*, vale a dire aderisce a determinate teorie e dottrine sociali in contrasto e in opposizione a quelle correnti. Che tra gli *Ibseniti* vi fossero figure come Gosse, un letterato, o come Archer, interessato anche all'aspetto poetico del dramma, per Scott non ha nessunissima importanza. Fin dalla prima rappresentazione di *Casa di Bambola*, pur senza usare nessuno di quegli aggettivi pittoreschi e terribili che saranno la caratteristica della sua critica a *Spettri*, rifiuta Ibsen in funzione del suo contenuto sociale e vede in quest'ultimo una causa⁶¹ con i suoi adepti, i suoi discepoli e sostenitori.

La linea critica del *Daily Telegraph* fu adottata e seguita anche dagli altri giornali. Ibsen fu rifiutato, ma criticato, per il momento, con relativa indulgenza⁶², grazie al fatto che si trattava della prima rappresentazione e che c'era un'ottima recitazione⁶³.

L'unica eccezione nella stampa non specializzata fu *The Star*. C'è

⁵⁸ W. Archer, « The Mausoleum of Ibsen » in *Fortnightly Review*, 54 NS, 1893, p. 78.

⁵⁹ C. Scott, *Daily Telegraph*, 18 June 1889.

⁶⁰ G. B. Shaw, « The Quintessence of Ibsenism » cit., p. 14.

⁶¹ « The over vaunted Ibsenite cause » (*Daily Telegraph*, 18 June 1889).

⁶² Per un panorama della critica giornalistica su *Casa di Bambola* vedi William Archer, « The Mausoleum of Ibsen » cit., p. 79.

⁶³ Non si dimentichi l'importanza che, all'epoca, aveva « l'attore ».

subito da dire che si tratta di un giornale nuovo⁶⁴ e nato con l'intenzione di presentare avvenimenti e cose dal vivo⁶⁵. A. B. Walkley, critico teatrale di questo giornale, si proclamava un impressionista, una persona il cui compito era di analizzare le proprie sensazioni in presenza di un'opera d'arte, non di giudicarla in base a regole. Questo gli permise in molte occasioni di apprezzare Ibsen con un'immediatezza di giudizio pari a quella di critici come Archer e Shaw, ma non gli dette la loro coerenza. Alla critica di Walkley manca un'idea centrale e se dà delle recensioni ineccepibili, spesso si ferma alle sensazioni e oscilla tra diverse opinioni. La recensione di *Casa di Bambola* è una delle migliori. Del dramma egli riconosce la novità; l'importanza delle teorie in esso espresse è chiaramente e giustamente messa in luce; il collegamento tra queste dottrine e la situazione inglese è effettuato in maniera chiara e precisa:

For the first time the stage has been pressed into the service, not simply of casual instincts and butterfly passions, but of first principles... Ibsen's prose flowed over the familiar traditions and conceptions of life and duty, right and wrong, in the modern middle-class household... What gives such plays as *A Doll's House* their great impulsive force is the fact that society is moving on their lines... The drama of life is there. The ugly problems which meet society in its hospitals, its asylums, its quiet commonplace homes are stated, not burked⁶⁶.

Passarono due anni durante i quali si ebbe solo una produzione di *Casa di Bambola* ed una di *Le Colonne della Società*. La reazione a questo dramma, sia da parte della stampa, che degli Ibseniti, non ha un carattere particolare. Più che altro servì a riprendere il discorso

⁶⁴ Uscì per la prima volta nel 1888 ed era un *evening paper*, nuovo, quindi, anche come impostazione.

⁶⁵ « O'Connor promised: 'we shall have daily but one article of any length, it will usually be confined within half a column. The other items of the day will be dealt with in notes terse, pointed and plain spoken. We believe that the reader of the daily journal longs for other reading than mere politics, and we shall present him with plenty of entirely unpolitical literature—sometimes humorous, sometimes pathetic, anecdotal, statistical, the craze of fashion and the arts of house keeping, now and then, a short dramatic and picturesque tale. In our reporting column we shall do away with the hackneyed style of obsolete journalism, and the men and the women that figure in the forum or the pulpit or the law court shall be presented as they are, in blushes or in tears—and not merely by the dead words they utter » (riportato in R. Williams, *The Long Revolution*, ed. cit., p. 198).

⁶⁶ A. B. Walkley, *The Star*, 8 June 1889.

su *Casa di Bambola* e su Ibsen con una nota più aspra⁶⁷. Una nuova fase della polemica si aprì nel 1891 con la rappresentazione di *Rosmersholm*⁶⁸.

If gall had been poured forth on *A Doll's House*, *Rosmersholm* was douched with vitriol⁶⁹.

Comincia da parte dei giornali l'uso indiscriminato e fantasioso degli aggettivi. Tutti gridano allo scandalo e si augurano, nel migliore dei casi, la sparizione di Ibsen dalle scene: si passa dall'insulto ai personaggi, per i quali nessuno degli aggettivi esistenti sembra essere sufficiente, all'accusa della follia per amore della follia, al commento pseudo-culinario.

Persino *The Star* si rifiuta di accettare questo dramma. C'è però una differenza profonda tra la critica di *The Star* e quella degli altri giornali. Questi rifiutano Ibsen perchè il suo dramma è troppo avanzato, Walkley non lo accetta perchè non pone in maniera chiara il motivo sociale:

There is the Ibsen of *Ghosts* and *A Doll's House*—real, tremendously dramatic, convincing. That Ibsen interests and satisfies me. There is also the Ibsen of *Rosmersholm*, not so real, I think and not, I am sure, either so dramatic or convincing. That Ibsen interests me, too, but does he satisfy me? Well, hardly... What has the new era got to do with that mill-race? If Rebecca had been a Primrose dame and Rosmer a knight harbinger, the tragedy of Mrs. Rosmer's death, Rebecca's love and expiation, might have happened just the same⁷⁰.

In sostanza, Walkley nega validità a questo dramma perché non va abbastanza avanti sulla via di *Casa di Bambola* e di *Spettri*; gli altri

⁶⁷ *The Times* che era stato l'unico giornale a dare notizia della prima rappresentazione di *Le Colonne della Società* nel 1880 e che, in quella occasione aveva trovato che l'autore era « Somewhat lavish in his dialogue and somewhat trite in his sentiments » (*The Times*, 18 December, 1880), adesso loda il dramma: « an excellent play on conventional lines » (July 19, 1889). Ma la lode è usata in un senso sfavorevole ad Ibsen. Si mette, infatti, a contrasto la convenzionalità, che per *The Times* rappresenta l'eccellenza, di *Le Colonne della Società* con *Casa di Bambola*, un dramma la cui « impossible metaphysics proved to be no better adapted to the theatre than to the lecture room » (19 July, 1889).

⁶⁸ London, Vaudeville, 23 feb. 1891.

⁶⁹ W. Archer, « The Mausoleum of Ibsen » cit., p. 79; cfr. la stessa pagina per un ampio repertorio di giudizi su *Rosmersholm*.

⁷⁰ *The Star*, 24 Feb. 1891.

giornali lo attaccano per quella parte in cui prosegue su questa stessa strada. L'unica eccezione fu la reazione in parte positiva del *Daily Telegraph*, dovuta alla convenzionalità del finale ⁷¹.

D'altra parte, quasi a compensare questo momento di debolezza, il *Daily Telegraph* si affretta a pubblicare solo tre giorni dopo questo articolo, una lettera di un non meglio identificato

playgoer of thirty years standing and a critic well acquainted with the stage of England, France, Germany and Holland

in cui Ibsen viene così definito:

If not a lunatic he must be a provincial crank who has developed through years of envious obscurity into a sour and spiteful social anarchist, full of undigested theories of spurious science and hating alla law, order and religion, all that distinguishes civilized society from savagery and forbids to human beings the licence of beasts in the field. Ibsen is an emancipationist *a quatre pattes*. His disciples abroad are naturally to be found among little mutual admiration societies and cliques of prigs or cracked enthusiasts and faddists, of feminine men and masculine females! ⁷².

Come si vede, anche se non è Scott a scrivere, siamo molto vicini al tono degli altri giornali e a quello della critica a *Spettri*.

Da parte di *The Times* non c'è cambiamento di tono né di argomenti. La definizione delle dottrine di Ibsen come *new dramatic gospel* è presa a prestito dal *Daily Telegraph*, ma la svalutazione è sempre quella tipica di *The Times*. Tutto l'argomento del dramma è ridotto a

so ordinary a matter as a difference of opinion upon political and religious questions ⁷³.

Il disconoscimento dei valori tradizionali, non è direttamente discusso, ma svuotato di contenuto col farne apparire assurde e abominevoli le conseguenze:

⁷¹ « Say what we will about Ibsen, he unquestionably possesses a great power of fascination. Strange as the play was, unconventional and unorthodox as was the dramatic scheme, prolix as were several scenes, startling and horrifying as were some of the master's view to such as have faith in something beyond the religion of self and the creed of utter despair, still let it honestly be confessed, there they are all sat, open mouthed, attentive... (*Daily Telegraph*, 24 Feb. 1891).

⁷² *Daily Telegraph*, 27 Feb. 1891.

⁷³ *The Times*, 24 Feb. 1891.

Is suicide a necessary or even a probable sequel to the advocacy of advanced views in religion and politics? ⁷⁴.

Ancora una volta è ripetuta l'accusa di voler fare della scienza a buon mercato e, ancora una volta, questa accusa non ha senso, poiché nel dramma in discussione, non c'è che un accenno alla teoria dell'ereditarietà e, soprattutto, un accenno che non ha nessuna importanza nello svolgimento del dramma.

L'elemento nuovo, che pur sempre si inquadra nella linea critica *The Times*, è rappresentato dal tentativo di fare di Ibsen un dramaturgo locale o provinciale:

Some of the faithful cheerfully admit that Ibsen is a local or provincial dramatist... It is difficult to picture such men and women as his, breathing the fresh air and living the larger life of great cities ⁷⁵.

Questo atteggiamento di distacco riceve la sua conferma definitiva nella recensione a *Spettri*; laddove tutti i giornali si affannano a pubblicare lunghi articoli, *The Times* si limita ad una breve nota in cui lamenta che l'*Independent Theatre* riesca ad evadere la censura non accettando danaro all'entrata, ma promuovendo sottoscrizioni. Il dramma capace di rendere l'atmosfera di Londra « black with vituperation » ⁷⁶, è commentato con queste poche parole.

dramatic exposition of a subject which is not usually discussed outside the wall of an hospital ⁷⁷.

Né mai il giornale tornerà sull'argomento. D'altra parte come per *The Times*, così per gli altri giornali, la recensione di *Spettri*, per i motivi che abbiamo visto, è il momento chiave della reazione ad Ibsen e questa reazione non riguarda più nemmeno come eccezione, Ibsen come fatto letterario, ma solo ed esclusivamente come fenomeno sociale.

Dopo *Spettri*, in particolar modo in occasione della rappresentazione di *Hedda Gabler* e, comunque, sempre quando viene proposto un dramma di Ibsen, si continua a discutere e continuano le recensioni e gli attacchi da parte dei giornali, ma né negli argomenti della stampa, né in quelli degli Ibseniti c'è una nota originale. Le posizioni sono ormai cristallizzate.

Maria Rosaria Cocco

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ G. B. Shaw, « The Independent Theatre Repents » in *Our Theatres in the Nineties*, ed. cit., vol. II, p. 66.

⁷⁷ *The Times*, 14 March 1891.

GIOVENTU', LAVORO E RABBIA
IN TRE ROMANZI INGLESI D'OGGI

*Conformity means death. Only
protest gives a hope of life.*
B. Russell

*Until they become conscious
they will never rebel, and until
after they have rebelled they
cannot become conscious.*
G. Orwell

« Be honest. It's like saying: Be dead, like me, and then you'll have no more pain of leaving your nice slummy house for Borstal or prison. Be honest and settle down in a six pounds a week job. Well, even with all this long-distance running I haven't yet been able to decide what he means by this, although I'm just about beginning to — and I don't like what it means. Because after all my thinking I found that it adds up to something that can't be true about me, being born and brought up as I was »¹.

Il ragazzo che parla è il protagonista di un racconto di Alan Sillitoe, *The Loneliness of the Long Distance Runner*, rinchiuso in un riformatorio per aver commesso un furto. E' un ragazzo sveglio, intelligente, astuto: « Cunning is what counts in this life, and even that you've got to use in the slyest way you can; I'm telling you straight: they're cunning, and I'm cunning »².

Smith usa l'astuzia solo come metodo di difesa personale, un mezzo

¹ A. Sillitoe, *The Loneliness of the Long Distance Runner*, London, 1959. Le citazioni si riferiscono all'edizione del 1961 nei Pan Books, pp. 13-14.

² *ibid.*, pag. 7.

per sopravvivere in un mondo ostile, ma è fundamentalmente onesto secondo un suo rigido codice morale che non gli consente nessuna debolezza o cedimento.

Egli proviene da una famiglia operaia di condizioni molto disagiate. La madre lavora per mantenere i bambini e il marito ammalato. Alla morte del padre, riscossi i soldi dell'assicurazione, per la prima volta la famiglia conosce un po' di prosperità: « Night after night we sat in front of the telly with a ham sandwich in one hand, a bar of chocolate in the other, and a bottle of lemonade between our boots, while mam was with some fancy man upstairs on the new bed she'd ordered, and I'd never known a family as happy as ours as in that couple of months when we'd got all the money we needed »³.

Quando i soldi finiscono, il ragazzo ricomincia la sua vita di espedienti e piccoli colpi con i compagni di strada, e il gioco di astuzia per non cadere nelle mani dei poliziotti. Una volta preso e messo dentro, è solo questione di resistere fin quando sarà di nuovo fuori e ricomincerà il giro.

Il mondo si divide per lui in "them", gli "in-laws", e "us", gli "out-laws". Egli è convinto che "to live outside the law you must be honest", come dicono le parole di una canzone di Bob Dylan, e che quelli che sono al potere e che la legge protegge, sono i veri disonesti, che vivono usando quelli come lui.

Essere onesto significa per lui soprattutto resistere, non soccombere all'autorità costituita, non collaborare con il nemico, non cedere al conformismo.

La corsa campestre a cui viene allenato con le stesse cure riservate a un cavallo di razza, gli procura grande piacere: « and this long-distance running lark is the best of all, because it makes me think so good that I learn things even better than when I'm on my bed at night »⁴, ma la vittoria finale nella gara con i ragazzi di altre case di correzione, non significherebbe niente per lui. Egli decide quindi di perdere la corsa.

« I'll lose that race, because I'm not a race horse at all,... by Christ, I will. I'm a human being and I've got thoughts and secrets and bloody life inside me that he doesn't know is there... »⁵. E' per lui una questione di sopravvivenza; si tratta di non cedere al gioco del

³ *ibid.*, pag. 19.

⁴ *ibid.*, pag. 10.

⁵ *ibid.*, pag. 12.

direttore, a cui la vittoria porterebbe prestigio e forse un titolo; si tratta di affermare il diritto alla propria libertà.

Smith realizzerà la propria protesta scegliendo la via della non-cooperazione e della non-azione; e poiché si trova prigioniero, non ha alternativa migliore. Un impulso fundamentalmente positivo, quale l'impulso alla libertà, si risolve così in qualcosa di negativo.

A un centinaio di metri dal traguardo, quando la vittoria è ormai sicura, egli comincia a rallentare, e si accorge di piangere; è un momento doloroso di consapevolezza, in cui vari attimi della sua vita gli tornano in mente: egli piange per tutto quello che è stato nel passato, per la squallida morte di suo padre, per le ingiustizie sociali, per la rabbia che ha dentro e che lo spinge a mettersi deliberatamente contro la legge, per la solitudine che seguirà alla sua presa di coscienza.

« In any event "the Boulder dam" breaks and Smith is overcome by a grief that seems to me not only to relate to perceptions of the ultimate loneliness of our condition, but also to act, poetically, as an image of regeneration: the world that was "dead" before coming alive, the corn is high in the fields, the birds that hadn't "the heart to whistle" have "come back to whistling" now: Smith has escaped from admass and from Borstal and attained to Summer "honesty" in all its fullness »⁶.

Nel caso di Smith, la lotta contro tutto il sistema autoritario e competitivo diventa particolarmente chiara e diretta: vincere la corsa significherebbe integrarsi nel sistema, secondo le regole della società acquisitiva. Egli rifiuta di integrarsi, e ci riesce, a suo modo.

Per il tempo che gli rimane da passare al riformatorio, verrà trattato peggio degli altri, ma « the work didn't break me; if anything it made me stronger in many ways... »⁷. Siamo d'accordo col Gindin, quando afferma che Smith « suffers for his pride, but not heavily or dramatically for the world can do little to him that it has not done already. ... His working-class environment and his own memories may have bred defiance, but they have not bred humility »⁸.

Come conseguenza del duro allenamento e del lavoro punitivo, il ragazzo si ammala di pleurite e, in seguito, verrà scartato alla visita militare. Si tratta per lui di un'altra vittoria personale, perché la pleu-

⁶ N. Denny, « The Achievement of the Long-distance Runner », in *Theoria*, 1965, xxiv, pag. 10.

⁷ *The Loneliness etc., cit.*, pp. 47-48.

⁸ J. Gindin, « Alan Sillitoe's Jungle », in *British Postwar Fiction*, University of California Press, 1963, pp. 21-22.

rite « keeps me out of khaki but doesn't stop me doing the sort of work my itchy fingers want to do »⁹.

« In his defiance the young runner asserts his only means of transcending the jungle. He isn't able to escape or to create art; he can simply and honestly stick to his own class and his own values, no matter what the consequences may be. His recognition of his jungle and his refusal to barter for better position in a scheme he never made are the only ways he has of exercising his force and imagination »¹⁰.

Il trionfo di Smith è insomma il trionfo dell'anarchismo: egli non ha ceduto a un nemico della sua classe, né a nessuna pressione della società; la sua moralità ne è uscita intatta, la sua individualità è stata difesa.

* * *

Il finale di *Saturday Night and Sunday Morning* (1958), il primo romanzo di A. Sillitoe, che vede il protagonista, fino ad allora scapestrato e ribelle rendersi conto improvvisamente che « to live with his feet on the ground did not demand ... that he go against his own strong grain of recklessness ... but also accepting some of the sweet and agreeable things of life »¹¹, è stato visto da molti come un finale positivo, un atto di presa di coscienza, di maturità e rigenerazione¹².

Secondo J. Hurrell, ad esempio, Arthur « has been conditioned by his background to preserve his integrity through resistance to organized society, but in the course of the novel he comes to see that given present conditions this is a purely destructive urge, rendering his life joyless and sterile » e per questo, « his prospective marriage at the end of the book, dreary as it appears to him, is at least based on a true assessment of his nature; in existentialist terminology ... he makes an "authentic" choice. He has taken a step towards freedom from the "code of the working-class" that no longer seems to apply to his predicament. His freedom may consist of loss of "independence" but it is still freedom »¹³.

⁹ *The Loneliness etc., cit.*, pag. 48.

¹⁰ J. Gindin, *op. cit.*, pag. 33.

¹¹ A. Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning*, Pan Books, 1960, pag. 177.

¹² Cfr. H. B. Staples in *Modern Fiction Studies*, Summer, 1964, X, pag. 174: « Part I, four-fifths of the book, is devoted largely to the hero's symbolic birth, growth and death; part II deals with his symbolic re-birth and re-dedication to the cyclical ritual ».

¹³ J. H. Hurrell, « A. Sillitoe and the Serious Novel », in *Critique*, Fall-Winter, 1960-61, iv, pag. 11.

A noi invece appare una vera e propria soluzione di compromesso, a cui il personaggio arriva perché è incapace di vedere chiaro nella sua posizione, condizionato com'è da tutto il sistema in cui è preso come in trappola, perché insomma non è libero e non lo è mai stato.

Arthur Seaton, il protagonista di *Saturday Night*, ha 22 anni ed è operaio in una fabbrica di biciclette a Nottingham¹⁴. Guadagna abbastanza per comprare tutto quello che desidera: vestiti, sigarette, birra; con le donne ha un facile successo. E' un tipo allegro e chiacchierone; i suoi discorsi spavaldi gli hanno creato tra i compagni di fabbrica la fama di ribelle o anarchico, ma in fondo sono solo un modo di dar sfogo alle sue frustrazioni, a una rabbia repressa e impotente. « If they said: 'Look, Arthur, here's a hundredweight of dynamite and a brand-new plunger, now blow up the factory' then I'd do it, because that'd be something worth doing »¹⁵, oppure: « I don't believe in share and share alike, Jack. Tek them blokes as spout on boxes outside the factory sometimes. I like to hear 'em talk about Russia, about farms and power stations they've got, because it's interesting, but when they say that when they get in government everybody's got to share and share alike, then that's another thing. I ain't a communist, I tell you. I like 'em though, because they're different from these big fat Tory bastards in parliament. And them Labour bleeders too. They rob our wage packets every week with insurance and income tax and try to tell us it's all for our own good »¹⁶.

Senza esserne consapevole, Arthur cerca in questo modo di difendersi dal processo di disumanizzazione che si compie giorno per giorno nella fabbrica; egli vorrebbe in qualche modo sottrarsi alla misera "routine" quotidiana, e realizzare e affermare la propria individualità al di fuori del sistema. E' invece prigioniero di un'altra "routine": le sbornie del sabato e della domenica, l'amore, fatto di nascosto, con la moglie di un compagno di fabbrica, le chiacchiere e le liti con gli amici del *pub*, i pugni con i mariti traditi, e uno spreco enorme di energie.

Il punto debole del personaggio è, secondo noi, proprio in questa sorta di consapevolezza incompleta che egli raggiunge. Arthur, allo stesso modo di Smith, arriva fino al punto di "sentire" che il "siste-

¹⁴ La fabbrica di cui si parla è la "Raleigh" di Nottingham, il complesso industriale più grande del mondo per la fabbricazione di biciclette, in cui Sillitoe stesso ha lavorato come operaio, dopo aver lasciato la scuola a 14 anni.

¹⁵ *Saturday Night etc., cit.*, pag. 32.

¹⁶ *ibid.*, pag. 28.

ma" è una minaccia continua alla sua libertà e alla sua indipendenza, ma non riesce a superare il momento individualistico per qualcosa di più costruttivo e rilevante nel suo contesto sociale.

Nessuno dei due sembra credere sostanzialmente alla possibilità di cambiare la sua situazione. La vita per loro è una lotta da combattere fino alla fine, in cui ognuno deve pensare a se stesso.

Smith dice ad un certo punto: « They can drop all the atom bombs they like for all I care: I'll never call it war and wear a soldier's uniform, because I'm in a different sort of war ... a war of my own. Government wars aren't my wars; they've got nowt to do with me, because my own war's all that I'll ever be bothered about »¹⁷. Arthur, dal canto suo, è convinto che per il resto della sua vita, ci sarà sempre qualcuno contro cui lottare, da cui difendersi con l'astuzia. « And trouble for me it'll be, fighting every day until I die. ... Fighting with mothers and wives, landlords and gaffers, coppers, army, government. ... There's bound to be trouble in store for me every day of my life, because trouble it's always been and always will be. Born drunk and married blind, misbegotten into a strange and crazy world, ... slung into khaki at eighteen, and when they let you out, you sweat again in a factory, grabbing for an extra pint, doing women at the weekend and getting to know whose husbands are on the night-shift, working with rotten guts and an aching spine, and nothing for it but money to drag you back there every Monday morning »¹⁸.

C'è stato chi ha detto che Arthur è un personaggio a sé, con delle caratteristiche che lo rendono atipico della sua classe, e che questa sia una delle debolezze essenziali del romanzo¹⁹. Ma noi siamo d'accordo con il Craig quando afferma: « I cannot accept Dr. Klotz's argument that Seaton's lack of consistent militancy makes him less typical. In an age when the Labour Party has steadily lost votes by the hundred thousand, a Conservative Government has been in for eleven years, and the Trade Unions are worried by apathy in their ranks, a worker-character, to be typical, would have to show traits of apoliticalism and cynism. One strength of the novel is that it shows this but shows it accompanied by explosive hatred of all boss attitudes. This hatred is surely class-consciousness in embryo »²⁰.

¹⁷ *The Loneliness etc.*, cit., pp. 15-16.

¹⁸ *Saturday Night etc.*, cit., pag. 191.

¹⁹ Cfr. G. Klotz in *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Berlin, Ors. 1963, xi, pag. 37.

²⁰ D. Craig, « The British Working-Class Novel Today », in *Zeitschrift*, 1963, xi, pag. 37.

A giudicare però dal tono in cui Arthur parla della macchina e delle ore trascorse accanto ad essa in fabbrica, ci pare che egli abbia le idee alquanto confuse, e questo ci toglie molte speranze sulla possibilità che l'"embrione" si sviluppi in coscienza e solidarietà di classe.

« If your machine was working well — the motor smooth, stops tight, jigs good — and you spring your actions into a favourable rhythm you became happy. You went off into pipedreams for the rest of the day. ... It was marvellous the things you remembered while you worked on the lathe... » e « This lathe is my everlasting pal because it gets me thinking »²¹. Altrove egli mette insieme datori di lavoro e lavoratori, nella categoria di persone che lo sfruttano: « So you earned your living in spite of the firm, the rate-checker, the foreman, and the tool-setters, who always seemed to be at each others' throats except when they ganged-up to get at yours, though most of the time you didn't give a sod about them but worked quite happily for a cool fourteen nicker, spinning the turret to chamfer in a smell of suds and steel, actions without thought so that all through the day you filled your mind with vivid and more agreeable pictures than those round about »²².

Arthur è insomma il tipico operaio alienato a causa del lavoro meccanico che fa, che non gli appartiene e non lo interessa e che lo sfinisce nel corpo e gli distrugge lo spirito. Il suo modo d'agire corrisponde esattamente alla analisi data da Marx nel saggio *Il lavoro estraniato*, del 1844: « Ne viene quindi come conseguenza che l'uomo (l'operaio) si sente libero soltanto nelle sue funzioni animali come il mangiare, il bere, il procreare, e tutt'al più ancora l'abitare una casa e il vestirsi; e invece si sente nulla più che una bestia nelle sue funzioni umane. Ciò che è animale diventa umano, e ciò che è umano diventa animale. Certamente mangiare, bere e procreare sono anche funzioni schiettamente umane. Ma in quell'astrazione, che le separa dalla restante cerchia dell'attività umana e le fa diventare scopi ultimi ed unici, sono funzioni animali »²³.

Non si può negare che, grazie all'opera delle Trade Unions, le condizioni degli operai per quanto riguarda ore di lavoro, salario, assistenza, circoli ricreativi, etc., sono migliorate molto, e Arthur stesso, secondo standards puramente materialistici, è in grado di apprezzare

²¹ *Saturday Night etc.*, cit., pag. 31 e pag. 176.

²² *ibid.*, pag. 25.

²³ K. Marx, *Manoscritti Economico-Filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 1968, pag. 75.

la differenza enorme tra la generazione di suo padre, ad esempio, e la sua: « The old man was happy at last, anyway, and he deserved to be happy, after all the years before the war on the dole, five kids and the big misery that went with no money and no way of getting any. And now he had a sit-down job at the factory, all the Woodbines he could smoke, money for a pint if he wanted one, though he didn't as a rule drink, a holiday somewhere, a jaunt on the firm's trip to Blackpool, and a television set to look into a home. The difference between before the war and after the war didn't bear thinking about »²⁴.

Arthur gode oggi di tutti i vantaggi del "Welfare State", ha un lavoro sicuro e soldi in tasca da spendere come vuole, ma ciò evidentemente non basta. Le Trade Unions, perseguendo la loro politica reazionaria e di compromesso e accontentandosi delle concessioni in tal modo ottenute dal governo, non hanno fatto altro che servire gli interessi della società capitalista, rendendo sempre più grave la contraddizione interna al sistema. E così, mentre la fabbrica rimane il posto di sfruttamento per eccellenza, al di fuori di essa il processo di sfruttamento e svitalizzazione continua, ad opera della società dei consumi, e i membri della classe operaia, sempre meno consapevoli, si inseriscono man mano negli schemi di una vita borghese o piccolo-borghese, costruiti dalla società capitalista.

P. Weiss affermava in un recente articolo che: « What trade union movements and "labour" governments can do is restricted by the forces of monopoly capitalism, which will never willingly relinquish its property. The most developed welfare state is quite simply a class society on a higher level, where the erstwhile revolutionary proletariat tends to assume the norms of the bourgeoisie »²⁵.

Anche Arthur, come il resto della massa, una volta sposato e sistemato, con nuove responsabilità sulle spalle, farà volentieri a meno dei suoi impulsi ribelli; e mentre afferma che « once a rebel, always a rebel ... and it's best to be a rebel so as to show 'em it don't pay to try to do you down », aggiunge rassegnato: « Ay, by God, it's a hard life if you don't weaken, if you don't stop that bastard government from grinding your face in the muck, though there ain't much you can do about it unless you start making dynamite to blow their four-eyed clocks to bits »²⁶.

²⁴ *Saturday Night etc., cit.*, pag. 20.

²⁵ P. Weiss, « The Necessary Decision », in *New Left Review*, feb. 1968, pag. 21.

²⁶ *Saturday Night etc., cit.*, pag. 176.

La seconda parte del libro è, secondo noi, una graduale capitolazione del personaggio alla sicurezza di una vita tranquilla, alle gioie del matrimonio e della pesca nel canale "away from it all for a few hours", al conformismo borghese.

* * *

Il protagonista di *Billy Liar* (1959) di K. Waterhouse è anche lui un ragazzo insoddisfatto, in cerca di se stesso, o di una identità diversa da quella che l'ambiente in cui è nato e cresciuto gli ha imposto, e poiché è straordinariamente ricco di energia creativa repressa, egli ha addirittura creato un suo mondo privato, Ambrosia, nel quale può astrarsi ogni volta che la realtà lo delude.

« Liz, do you know what I do? When I want to feel invisible? ... I've never told anybody. I have a sort of — well, it's an imaginary country, where I go. It has its own people ... it's a whole country. I'm supposed to be the Prime Minister. You're supposed to be the Foreign Secretary or something- »²⁷.

Nelle sue fantasticherie egli possiede inoltre un fucile mitragliatore che rivolge senza esitazione contro tutti quelli che in qualche modo lo contrariano.

Billy vive in una cittadina dello Yorkshire, è figlio di un piccolo imprenditore di trasporti, ed è impiegato in una agenzia di pompe funebri. Conduce un'esistenza priva di sorprese e un po' squallida, a contatto con gente rassegnata, repressa più di lui, e tutto quello che fa è stranamente associato con la morte. Non c'è diversivo nemmeno durante gli incontri con la sua ragazza che si svolgono nel cimitero locale, uno dei posti da lei prediletti.

Billy desidera evadere dal chiuso e opprimente ambiente familiare, lasciare quel lavoro mortificante, e andar via dal paese e dagli amici noiosi, e vorrebbe andare a Londra e scrivere copioni per un noto comico della televisione. Per il momento, si accontenta di fantasticare. « I was spending a good part of my time, more of it as each day passed, on this thinking business. Sometimes I could squander the whole morning on it, and very often the whole evening and a fair slice of the night hours too. I had two kinds of thinking (three, if ordinary thoughts were counted) and I had names for them, applied first jocularly and then mechanically. I called them No. 1

²⁷ K. Waterhouse, *Billy Liar*, Penguin Books, 1962, pp. 151-152.

thinking and No. 2 thinking. No. 1 thinking was voluntary, but No. 2 thinking was not; it concerned itself with obsessional speculations about the scope and nature of disease such as a persistent yawn... »²⁸.

L'attività in cui egli indulge, il sogno ad occhi aperti, è una manifestazione morbosa. Billy è un disadattato al suo ambiente sociale, eppure non è disposto a far niente che possa mettergli di fronte delle responsabilità. Secondo Freud infatti, la fantasticheria è, come il sogno, un adempimento di desiderio, ma è sostanzialmente un'attività regressiva, simile per molti versi al gioco, nel quale il bambino si astrae dalla realtà per ricreare l'ambiente preferito.

Il sabato sera Billy fa un piccolo numero di varietà al New House, un *pub* vicino casa sua. Quella sera, quando è sulla pedana, si guarda intorno, e si rende conto che non ha niente in comune con la gente seduta in sala, neanche con i suoi coetanei. « I was surprised and depressed to see that Bob and Harry, the two young men involved in the miming act, had sat down with a crowd old enough to be their fathers; they were smoking the same Woodbines and drinking the same mild beer. All the people in the concertroom sat so comfortably, as though they had reached a reasonable agreement with life and death, as though they knew all about it, all that there was to know about it »²⁹. Presto non ci sarà più scampo neanche per lui. La domenica successiva, in coincidenza con la morte di sua nonna, egli decide finalmente di piantare tutto e partire per Londra.

Ma al momento di salire sul treno, Billy torna indietro e, quasi di corsa, si dirige verso casa, fischiando l'inno nazionale di Ambrosia. Si sente eccitato e felice, leggero, come liberato da un peso, eppure la strada che percorre è quella che lui stesso ha definito poco prima, "the valley of the shadow of death".

La ricorrenza della parola e del concetto di "morte", per tutto il libro, non è causale. Billy è legato ormai inevitabilmente alla sua vita piccolo-borghese, squallida e monotona, ma in fondo comoda e senza serie preoccupazioni. Per questo, quando il momento arriva di scegliere tra questa vita, che lui ben conosce, e l'ignoto, l'avventura, e certo delle responsabilità, gli manca il coraggio di agire, e torna indietro nel mondo dei morti.

Le storie dei tre ragazzi, che abbiamo seguito nelle loro linee essenziali, si svolgono in ambienti e situazioni molto diversi tra loro; tutte però rivelano nei loro protagonisti un senso di disagio o insod-

²⁸ *ibid.*, pp. 14-15.

²⁹ *ibid.*, pag. 119.

disfazione, per la posizione a cui la loro classe, educazione, etc., li hanno destinati, e tutte si risolvono con un esito non-rivoluzionario.

Nella successione in cui le abbiamo esposte, si può rilevare una sorta di parabola discendente. La protesta di Smith, dall'interno di un riformatorio, per quanto sterile, ha una sua coerenza e validità. Per Arthur, che lavora in fabbrica da sette anni, arrendersi completamente al sistema in cui è già inserito, rappresenta la soluzione più comoda. Billy appartiene alla piccola borghesia ed ha un lavoro di ufficio; è condizionato più degli altri al sistema e gli riesce difficile svincolarsene. La sua soluzione, l'astrazione volontaria e completa dalla realtà, è non solo inadeguata ma completamente negativa.

Abbiamo rilevato in tutti e tre i ragazzi una mancanza totale di educazione politica e sociale, e ci pare poter individuare in questo la causa prima del fallimento o della sterilità della protesta. In ogni caso, la risposta è stata individuale, e pertanto, destinata a fallire comunque, perchè incapace di contrapporre valori collettivi al processo massificante del sistema.

Le tre soluzioni sono indice di una grave crisi che investe tutti i settori della società e che si rivela specie nel momento di inserimento dei suoi membri più giovani nel sistema³⁰.

A distanza di dieci anni dal tempo in cui le storie sono ambientate, la società è ancora ben lontana dall'offrire ai giovani strumenti adeguati di analisi e di informazione, sia mediante il sistema educativo, che rimane fortemente competitivo e selettivo, che attraverso i mezzi di comunicazione di massa.

Citiamo dall'introduzione di un libro apparso nel 1962, *Education and Working Class*, di B. Jackson e D. Marsden: « The dominating class in Britain still underrates the colossal waste of talent in working-class children. ... In the search for equality through education there is a peculiar blockage. Much has been gained — compulsory schooling, free schooling, secondary schooling for all. But was it altogether worth it? Did the child gain or lose in winning through to middle-class life, and growing away from working-class origins? ... This book was our attempt to find out where was gain and where was loss. We hoped it would help to ask whether, in a world of contradictions, the working-class child must or must not accept the

³⁰ Abbiamo ritenuto opportuno limitarci, in questa sede, a tre casi, ma l'analisi naturalmente potrebbe estendersi ad altri settori della società, attraverso i romanzi di altri autori contemporanei.

present price of access to high culture, to intellectual satisfactions and to material well-being for himself and his children »³¹.

I mezzi di comunicazione di massa, inoltre, sono tutti nelle mani di una "élite" della quale difficilmente si entra a far parte. Essi offrono in genere una visione distorta e parziale della realtà; sono al servizio del sistema, e fin quando resteranno tali, non potranno servire allo stesso tempo da agenti di chiarificazione o trasformazione.

L'atteggiamento nei confronti della televisione, nei tre libri in esame, è significativo. Per quasi tutti i personaggi di *Saturday Night*, la televisione rappresenta qualcosa di cui non possono più fare a meno. « It's marvellous, our Arthur. I never thought I'd be able to afford one, but Albert don't drink so much any more, and he said he'd pay the thirty-bob a week. So whenever he gets on to me, I can switch on the pictures and forget him »³².

Arthur è l'unico a resistere, anzi la odia: « Television, he thought scornfully ..., they'd go barmy if they had them taken away. I'd love it if big Black Marias came down all the streets and men got out with hatchets to go in every house and smash the tellies. Everybody'd go crackers. They wouldn't know what to do. There'd be a revolution, I'm sure there would, they'd blow up the Council House and set fire to the Castle. It wouldn't bother me if there weren't any television sets, though, not one bit »³³.

Per Billy, la TV rappresenta un altro dei mondi ideali in cui cercar rifugio dalla misera realtà e, allo stesso modo in cui si vede primo ministro di Ambrosia, sogna di entrarvi a far parte come scrittore di copioni.

Per Smith e i suoi fratellini, il televisore, comprato con i soldi dell'assicurazione, costituisce un nuovo giocattolo con cui divertirsi: « Yes, we played so many good stunts on the box of tricks that mam used to call us the Telly Boys, we got so clever at it »³⁴. I programmi pubblicitari rivelano loro nuovi modi di vita, ed essi ne sono affascinati, illudendosi forse che qualcosa di tutto ciò che vedono sia

³¹ B. Jackson-D. Marsden, *Education and the Working Class*, Pelican Books, 1966, pag. 16. L'indagine, svolta dai due autori per conto dell'« Institute of Community Studies », è stata condotta su 88 ragazzi e ragazze di estrazione operaia, educati a Huddersfield, un centro industriale del Nord Inghilterra, tra il 1949 e il 1959. Il libro si compone delle interviste con i ragazzi, ora adulti, e i loro genitori; corredato inoltre di varie tavole schematiche e statistiche, e di una interessante appendice bibliografica.

³² *Saturday Night etc., cit.*, pag. 159.

³³ *ibidem.*

³⁴ *The Loneliness etc., cit.*, pag. 21.

destinato a loro. « The adverts on the telly had shown us how much more there was in the world to buy than we'd ever dreamed of when we'd looked into shop windows but hadn't seen all there was to see because we didn't have the money to buy it with anyway. And the telly made all these things seem twenty times better than we'd ever thought they were »³⁵.

C'è da una parte diffidenza istintiva e irrazionale, dall'altra accettazione passiva o inconscia di un mondo che a loro non appartiene e che non ha alcun rapporto con le loro vite; ma il sistema ha già previsto queste possibili reazioni, e sa come utilizzarle tutte per i suoi interessi.

Concludiamo citando brevemente Marx da un altro dei suoi scritti giovanili: « The worker may only have enough for him to live, and may only want to live in order to have that »³⁶.

Paola Splendore

³⁵ *ibid.*, pag. 19.

³⁶ K. Marx, *The Economic & Philosophic Manuscripts of 1844*, New York, 1964, International Publishers, pag. 150 (The Meaning of Human Requirements).

Maria Ludovica Koch

LA LIRICA DI ERIK JOHAN STAGNELIUS



Erik Johan Stagnelius (Kungl. Biblioteket, Stockholm)

I

SCHEMA BIOGRAFICO

Prima stranezza a proposito di uno strano poeta, l'estrema povertà delle notizie che lo riguardano. Il fatto, in pieno Ottocento e per uno scrittore quasi immediatamente sollevato fra le glorie nazionali, appare eccezionale e si spiega difficilmente: ci si può forse vedere l'effetto esercitato dalla 'leggenda nera' di Stagnelius su un paio di generazioni tenacemente borghesi. Comunque questo sia avvenuto, i dati biografici che si conservano di lui sono scarni, malcerti e insignificanti, così che tutti i problemi fondamentali sembrano destinati a rimanere senza risposta. I rapporti con la famiglia, i tratti del carattere e le sue predilezioni, molte letture, la malattia. La vita condotta negli anni centrali di Stoccolma: la consistenza dell'unica storia di amore che si è creduto possibile ricostruire attraverso la sua lirica, i fondamenti dell'ipotetica conversione, il legame con la cultura locale contemporanea, e le circostanze che lo condussero a morire solitario a ventinove anni.

Vissuto praticamente senza amici e al di fuori volutamente da ogni circolo ufficiale, con l'opera pubblicata in gran parte soltanto postuma, la principale fonte di conoscenza su di lui deve essere individuata necessariamente in quello che lasciò scritto, tenendo conto dell'altissimo grado di elaborazione.

Verso la fine del 1793, il 14 ottobre, nasce come quarto di sei fratelli nella parrocchia di Gärdlösa, un villaggio sulla costa orientale dell'isola di Öland. Degli anni che la famiglia trascorse in questo relativo isolamento, prima di trasferirsi nel 1820 a Kalmar alla nomina di Magnus Stagnelius da pastore a vescovo, sopravvive nella produzione del nostro autore poco più di una rievocazione convenzionale (*Till Öland* e le poesie dedicate alle reminiscenze d'infanzia), e soprattutto scene frequenti di mare aperto, evidentemente prese dal vivo per la nitidezza quasi allucinata dell'osservazione (si pensi per esempio al *Mistero dei sospiri*, n. 41). Quello che sappiamo dei genitori è interessante, ma estremamente frammentario. Il padre viene descritto secondo

una tradizione come uomo pratico e piuttosto limitato, cultore di una ortodossia quasi gretta sebbene fervente; secondo un'altra come profondamente umano nel suo moralismo, dotato di gusto e comprensione, qualità che rende verosimili il suo successivo comportamento — ispirato a un'ammirata indulgenza — verso il figlio. Della madre, che il poeta non nomina per nessun motivo, ci è tramandato pochissimo: praticamente solo la doverosa tenerezza verso la famiglia e il ricordo di uno squilibrio psicologico di cui si ignora la portata, ma che avrebbe trasmesso a tutti i figli maschi con esiti patologici diversi¹.

Che Erik Johan conducesse la vita del solitario, non ancora quella dell'esiliato, fin dall'adolescenza e ancora più in là, fin dall'infanzia, sembra accertato. Fu probabilmente un errore in questo senso anche non avergli mai fatto frequentare una scuola: forse il padre si inorgogliava di dirigere lui stesso gli studi del figlio prediletto e più geniale. Ma i molti anni di letture « matte e disperatissime » nella biblioteca di famiglia, per la maggior parte di classici, non giovarono certo a chi era nato con una malformazione cardiaca talmente grave da impedirgli una crescita fisica regolare e in seguito sempre un ritmo di attività che somigliasse a quello degli altri².

A diciotto anni, nel 1811, si iscrive all'università di Lund per studiarvi teologia e latino, ma quasi immediatamente si trasferisce a Uppsala e cambia anche facoltà: cancelleria, cioè una specie di corso di segretariato per futuri impiegati statali. La scelta è per lo meno sorprendente, data la precocità e la violenza con cui gli si era rivelata la chiamata letteraria: la sua prima poesia pubblicata risale a quando aveva dodici anni. Ma ragioni di ordine diverso devono essere intervenute: non tanto le tentazioni della pigrizia o della vanità³, quanto l'incubo del suo stato disastroso di salute, forse le pressioni del padre che si tormenta trovandolo « troppo filosofo » per la sua età, e soprattutto l'ideale di civismo mistico che contraddistingue questo suo periodo. Tutto quello che scrive ora emana patriottismo fervente: i carmi di esaltazione sfrenata per il nuovo re Bernadotte come i carmi di denigrazione altrettanto sfrenata per Napoleone: seguiti regolarmente gli uni e gli altri da accessi di cinismo pure documentati nella produzione.

¹ Cfr. S. Björck, *Stagnelius och hans Kalmarmiljö*, Svensk litteraturtidskrift 1939, pp. 123 segg.

² Cfr. O. Holmberg, *Stagneliusproblem*, Samlaren 1933, pp. 169-179 e *Var Stagnelius sinnessjuk?* Dagens Nyheter, 26-5-1926.

³ L'ipotesi è stata avanzata da F. Böök (*Stagnelius, liv och dikt*, Stockholm 1954, p. 29), ma si rivela infondata a chiunque consideri l'enorme mole di lavoro letterario che Stagnelius si sobbarcherà per tutto il tempo libero dall'ufficio nei prossimi otto anni.

Negli anni in cui Uppsala era il centro di irradiazione del romanticismo nascente attraverso i cenacoli dei giovani rinnovatori della cultura, Stagnelius sembra dedicarsi esclusivamente ad approfondire le sue conoscenze dei classici e a comporre in completo isolamento odi di sonora scuola settecentesca. Tuttavia il contatto di gomito con i romantici non poté restare senza effetti, come apparirà evidente nella produzione poco più tarda.

Il 1815 è un anno decisivo di svolta nella vita dello scrittore, che si trasferisce a Stoccolma, prende servizio negli uffici della Pubblica Istruzione (dove resterà fino alla morte con qualche piccolo scatto di carriera, da amanuense a segretario) e dà inizio alla lirica d'amore nel nome di Amanda.

Intorno a questo misterioso personaggio femminile, l'unico che raccolga intorno a sé con dignità e coerenza di simbolo un gruppo di composizioni centralissime nella produzione di Stagnelius, la critica si è fin dall'inizio sbrigliata in un'orgia di supposizioni. Si tratta di una persona realmente esistita, per quanto stilizzata dalla fantasia? e in questo caso che volto darle, quello del primo amore d'adolescenza, Constance Magnét, come si ritiene generalmente, o quello di una ragazza di Stoccolma, ammirata e perduta in breve tratto di tempo (Fredrique Almgrén, Lovisa Ulrika Block⁴)? E' possibile ricostruire attraverso le liriche una sua autentica vicenda d'amore con il poeta, fatta di fiammate e disinganni?

Passata la fase storica della critica come *Erlebnis*, per cui il problema di Amanda divenne la chiave stessa della questione stagneliana, si tende ora per motivi soprattutto interni (l'assenza di tratti personali nelle descrizioni, la fortissima astrazione che arriva a identificare la donna cantata con la potenza stessa d'amore che sta alla radice della creazione) a ritornare alla prima interpretazione, quella di Böök che vide in Amanda la quintessenza della bellezza irraggiungibile e magica in cui si sublimano desideri e delusioni effettivamente sperimentati⁵. La tragicità del simbolo consisterebbe appunto nel non essere che un simbolo; e d'altra parte non si vede la ragione di negare credibilità al poeta stesso, che ribadì una volta come « Amanda non fosse che una idea »: conscio evidentemente più di chiunque altro del fatto che proprio nell'essere un'idea e un mito si nascondesse la novità maggiore del suo personaggio.

A quello stesso 1815 risale un'importante *Elegia* che concentra in

⁴ V. S. Cederblad, *Amanda i dikten och verkligheten*, Samlaren 1925, pp. 91-112.

⁵ F. Böök, *Stagnelius, liv och dikt* cit., p. 61 e S. Björck, *Stagnelius*, Ny illustrerad svensk litteraturhistoria, vol. III, p. 154.

tre punti le 'illusioni' di cui il poeta si era fino allora nutrito e quindi le sue più profonde sorgenti di infelicità. La lotta per la liberazione dell'Europa, combattuta senza di lui (e qui il motivo non assume soltanto l'accezione in cui comparirà per esempio presso Leopardi, ma deve alludere anche al fallimento della precedente lirica patriottica e allegoricopolitica). La nuova età aurea della poesia, introdotta trionfalmente prima di lui da A. W. Schlegel, madame de Stael e Chateaubriand, e da Oehlenschläger e Ling fra gli scandinavi (è questa l'unica occasione in cui Stagnelius fa riferimento diretto ai suoi autori e a una sua poetica ideale, e nell'elenco le assenze sono significative più delle inclusioni: basti pensare, soltanto in Svezia, ai capiscuola stessi del romanticismo, Atterbom da un lato, Geijer e Tegnér dall'altro)⁶. La grazia e le consolazioni dell'amore, da cui pure l'eroe mancato, il poeta messo a tacere prima ancora di spiegare la voce sembra irrimediabilmente escluso.

Testimonianze dell'epoca ci documentano l'impressione scostante che il disgraziato fisico e le maniere aspre suscitavano intorno al giovane impiegato-scrittore; tuttavia è necessario ricordare quanta parte di ferma deliberazione entrasse nella storia di solitudine percorsa da Stagnelius negli otto anni di Stoccolma. Per amara e coraggiosa che fosse la visione dell'esistenza che era venuto foggiandosi, non si può dubitare dell'avversione autentica verso la realtà quotidiana, cose e persone, che per tutta la vita lo scrittore alimenta in sé con alterne vicende come l'altra faccia del suo soggiorno sulla terra di esule volontario, tutto volto a cose più alte. Impregnato delle voghe malinconiche dell'epoca come un atteggiamento del genere fu certamente, è necessario per una retta comprensione del personaggio vedervi soprattutto un fatto psicologico dolorosamente profondo, il rifiuto di entrare nel sistema dei patti con la vita a cui è tenuto ogni essere umano adulto.

Da quest'anno fino a quello della morte la produzione letteraria si fa quasi miracolosa per fervore se si considera come fosse frutto del solo tempo libero, e quale livello di elaborazione esigessero gli spasimi di perfezione che l'educazione classicistica aveva svegliato in lui una volta per sempre. Il periodo di apprendistato dura tutto sommato un anno

⁶ Ci viene riferito a questo proposito come Stagnelius, quasi adolescente e ancora oscuro, usasse « disconoscere ogni genialità » all'allora influentissimo Tegnér, che lo ricambiava con disprezzo uguale. Con Geijer ci fu una parvenza di rapporto cordiale, o forse soprattutto compassionevole da parte del più anziano, soltanto nell'ultimo anno di vita del nostro scrittore, 1823; e comunque si può parlare in questo caso di un influsso letterario consistente. Ma l'autore nonostante tutto più congeniale a Stagnelius dovette essere quello che non nomina mai e con cui secondo Cederblad (*Studier i Stagnelii romantik*, Uppsala 1925, pp. 32 segg. e 56 segg.) mantenne il debito più grosso, Atterbom.

o due soltanto, prima che il gusto si assesti in alcuni filoni originali. Si tratta di esperimenti con le forme più diverse, epiche liriche e drammatiche, accentrate intorno ai tre nuclei retorici che ispiravano il grosso della produzione contemporanea: « Thule, Sion e Atene »⁷. Cioè la voga genericamente goticista (*Gunlög, Högtidssång, Norden*); la corrente biblica fra l'altisonante e il visionario, rappresentata soprattutto dal rielaboratore del salterio svedese, Wallin; e la folta schiera dei modelli classici e neoclassici, Properzio e Ovidio, Gessner e Creutz. Da loro Stagnelius riprende preferibilmente il genere pastorale, come il più adatto a raccogliere le stizzate fantasie erotiche che in questo momento gli stanno a cuore (*Inno a Cerere, L'amore e la campagna, Cidippe*).

E' questa anche l'unica fase della sua carriera di scrittore in cui gli interessi conquistare riconoscimenti pubblici per la sua attività. Così dedica allo zar Alessandro un poema omerico-cristiano che dovrebbe ottenergliene il favore (*Vladimiro il Grande*, 1817) e partecipa, riportando solo il secondo premio, a un concorso poetico indetto dall'Accademia svedese allo scopo di mantenere in vita la tradizione di elegante oratoria di cui era custode dai tempi di Gustavo III. Le delusioni ricevute in seguito ai suoi tentativi di gloria contribuiscono evidentemente a facilitare il raccoglimento in se stesso a cui il poeta deve la parte più vitale della prima raccolta (*Poesie liriche ed elegie*, 1815-18, divise dall'autore stesso in quattro sezioni e rimaste inedite fino alla pubblicazione postuma delle opere a cura di Lorenzo Hammarsköld); e quindi la stupefacente evoluzione interiore di cui è frutto il lavoro immediatamente successivo, *I gigli di Saron* (edito in due volumi nel 1821).

I tre anni di transizione e di conversione a nuovi interessi, gli anni appunto fra il 1818 e il 1821, vengono ritenuti i più importanti nella storia spirituale di Stagnelius. Gli avvenimenti esterni che segnano questo periodo sono singolarmente scarni: qualche crisi acuta della sua misteriosa malattia di cuore, certamente aggravata dall'alcolismo e forse dall'abuso di oppio⁸; e di conseguenza due o tre lun-

⁷ La definizione è di Wirsén, ripresa da Böök (op. cit. p. 62).

⁸ Sembra che l'abitudine a drogarsi sia stata trasmessa a Stagnelius da un suo amico medico, Jacob Berggren (Björck, *Stagnelius och hans Kalmarmiljö* cit., pp. 133 segg.). In ogni caso non si conosce l'estensione di questa pratica nella vita del poeta, e appare quindi completamente fuori posto la tendenza a metterlo sullo stesso piano degli altri celebri drogati romantici, Coleridge, Baudelaire e De Quincey; o addirittura a far risalire regolarmente all'oppio i fattori visionari o esotici che contrassegnano la sua poesia matura (come fa S. Cederblad, *Stagnelius och hans omgivning*, Stockholm 1936 e *Romantikern Stagnelius*, Samlaren 1923 pp. 1-64; 1925 pp. 1-90).

ghi intervalli dal lavoro d'ufficio, resi possibili dal fatto che il diretto superiore di Stagnelius, Nils von Rosenstein, era un vecchio amico di famiglia e protettore letterario del poeta stesso.

I periodi di permesso, che si estendevano per molti mesi, venivano trascorsi di solito in famiglia, nel vescovato di Kalmar o nella prebenda estiva di Dörby. Dalle testimonianze si direbbe che soltanto in quell'ambiente, viziato e protetto dal padre e dai fratelli e circondato da una compagnia giovane abbastanza sfaccendata, lo scrittore riuscisse a spezzare il suo drammatico isolamento. Arrivava in queste occasioni a dar fondo a tutte le sue facoltà mondane, che forse non erano sviluppatissime; ma di spirito e grazia era indubbiamente dotato, come confermano le eleganti composizioni d'occasione scritte a Kalmar. L'indulgenza e l'affetto con cui il padre vescovo accoglieva questi soggiorni del figlio prediletto possono essere apprezzati al giusto valore se si pensa al dolore che dovevano suscitare in lui non solo la vita condotta da Erik Johan a Stoccolma e il suo stato di avanzato alcolismo, ma anche la grave crisi spirituale attraversata in questi anni, che lo condusse prima a posizioni materialistiche e scettiche e quindi all'elaborazione di una speciale mitologia gnostico-manicheo-pitagorica di cui rivestirà i suoi dilemmi filosofici e religiosi.

I *Gigli di Saron*, dal titolo ispirato al Cantico dei Cantici, raccolgono nella prima sezione le liriche 'teosofiche' più spinte (ma molte altre composizioni ispirate agli stessi temi e di livello poetico almeno uguale devono essere cercate nel canzoniere inedito di questi anni), nella seconda e nella terza soprattutto un dramma in versi sul martirio come suprema voluttà erotico-religiosa, intitolato appunto come quello di Chateaubriand *I martiri*. Basato com'era su letture diffuse per tutto il romanticismo europeo — Böhme, Swedenborg, Saint Martin — e pubblicato con l'appoggio del capitolo del duomo di Kalmar (strana sorte per un'opera così eterodossa, e tale da provare ancora una volta quanto sapesse andare lontano l'amore paterno del vescovo), il libro conobbe un successo notevole anche di recensioni e diede origine ai primi circoli di ammiratori stagneliani.

Tuttavia, come sempre avviene, l'interesse si accentrò piuttosto sulle attrattive superficiali della raccolta, i toni esoticheggianti e il prezioso decorativismo quasi preraffaellita, che sui motivi ideologici profondi, destinati a trovare evoluzione nel dramma classico-religioso pubblicato l'anno dopo, *Le baccanti*. Qui culminano tutte le conquiste espressive e formali dello Stagnelius maturo, ma soprattutto il pensiero si fa talmente denso e complesso da caricare i simboli scelti (la passione redentrice di Orfeo, l'alternativa dell'estasi dionisiaca nelle baccanti) di un'inquietta polivalenza. Così che questo lavoro, il più limpidamente classico che il nostro autore abbia mai prodotto, rimane

ancora oggi il più ambiguo a causa della ricchezza dei temi che vi sono calati e del trattamento ricevuto dai diversi piani di significato in continua sovrapposizione. Sulle *Baccanti* spero di poter ritornare in un altro momento. In questa enunciazione rapida basta ripetere che il dramma viene considerato il momento supremo delle ricerche espressive di Stagnelius come della sua tematica filosofica e religiosa.

Nell'ultimo anno di vita lo scrittore si dà a esperimenti febbrili per vie di nuovo divergenti. Tre foschi drammi d'amore e morte nella vena byroniana più dozzinale, in cui degrada i motivi della ricerca esoterica e il suo autentico nichilismo; e una serie di lavori che si riconnettono in un senso o nell'altro al filone settecentesco da cui aveva preso le mosse dieci anni prima. *Blenda*, poemetto fantasioso di una scherzosa eleganza sullo stile dell'*Oberon* di Wieland; *Il pescatore Thorsten*, commediola holberghiana frutto indubbiamente di notevole bravura, ma in cui è fuori posto cercare i semi di un'evoluzione letteraria in senso realistico interrotta dalla morte⁹, ripetendo il discorso che si usa fare per il *Cap and Bells* di Keats e il *Don Juan*; e alcune liriche di intonazione nuovamente sensuale (*Lo stoppino arde piano*, n. 43, ecc.), in cui si è voluto vedere un ritorno del cinismo giovanile come reazione al crollo degli entusiasmi mistici.

Pensando alla morte solitaria del poeta in quello stesso anno 1823 in cui avrebbe compiuto trent'anni, quindici giorni dopo essere stato arrestato per ubriachezza pericolosa ed essere stato di conseguenza sospeso dalla carica che occupava in ufficio, è in un certo senso consolante ricordare che le sue due liriche più perfette, e più famose fra tutte, *Endimione* e *Il tritone*, risalivano a non molte settimane addietro: così che praticamente doveva averle ancora sul tavolo.

⁹ V. soprattutto F. Böök, *Stagnelius. Liv och dikt* cit., pp. 264 segg.

BIBLIOGRAFIA

- D. Andreae, *Erik Johan Stagnelius*, Stockholm, 1955.
- S. Bergsten, *En Stagnelius-bibliografi kritiskt sammanställd*, Uppsala, 1965.
Baccbanterna, Samlaren, 1960 e 1964.
- S. Björck, *Stagnelius och hans Kalmarmiljö*, Svensk litteraturtidsskrift, 1939, pp. 121 segg.
I förödelsens stund, Studiekamraten, 36 (1954), pp. 28-30.
Erik Johan Stagnelius, Ny illustrerad svensk litteraturhistoria, Stockholm, 1956, vol. III pp. 149-173.
- F. Böök, *Erik Johan Stagnelius*, Stockholm, 1924.
Kalmar och Öland, in: *Resa i Sverige*, 1924, pp. 82-99.
Stagnelius. Liv och dikt, Stockholm, 1954.
Kreaturens suckan och andra Stagneliusstudier, Malmö, 1957.
- S. Cederblad, *Amanda i dikten och verkligheten*, Samlaren, 1925, pp. 91-112.
Stagnelius och hans omgivning, Stockholm, 1936.
- O. Holmberg, *Var Stagnelius sinnessjuk?*, Dagens Nyheter, 26-5-1926.
Stagneliusproblem, Samlaren, 1933, pp. 151-180.
Stagneliuskronologi, Samlaren, 1939, pp. 122-145.
- B. Malmberg, *Stagnelius-Narkissos*. In: *Ett författarliv*, Stockholm, 1952.
- A. Nilsson, *Kronologien i Stagnelii diktning*, Uppsala, 1926.
- H. Olsson, *Stagnelius' studiegång*, Samlaren, 1925 e 1933.
- J. B. Simonsson, *Erik Johan Stagnelius. Lif och dikt*, Lund, 1909.

II

INTRODUZIONE ALLA LIRICA DI STAGNELIUS

L'unitarietà profonda che percorre la produzione non epica e non drammatica di Stagnelius (e quindi per definizione la sua opera lirica, secondo i canoni della poetica classica in cui lo scrittore amava inserirsi) permette di elaborare un discorso sul suo sviluppo interno che trascuri tanto la distinzione in parti edite e parti inedite, quanto il rapporto di subordinazione alle opere 'maggiori' in cui l'autore aveva voluto situarla. Sebbene Stagnelius fosse lontano dal considerare *nugae* le sue poesie brevi, le sue ambizioni letterarie si volgevano ad altre direzioni: più della metà dei *Gigli di Saron* è occupata dal dramma in versi *I martiri*, ed è questa la sola occasione in cui il poeta curi la pubblicazione di un suo gruppo di liriche; gli ultimi due anni, gli anni della fama, si accavallano freneticamente le opere 'pubbliche', drammi byroniani, *romances*, *Le baccanti*.

E' accaduto tuttavia che fin dalle prime edizioni difettose delle *opera omnia* l'interesse dei lettori si accentrasse intorno al canzoniere, riconoscendone l'appartenenza a un genere eccezionale per la Scandinavia. Di conseguenza le tracce lasciate da Stagnelius nella letteratura svedese, la sua responsabilità nella fioritura poetica di fine secolo e particolarmente in un'opera a livello europeo come quella di Fröding, le suggestioni esercitate sugli scrittori del Novecento, dai surrealisti agli apocalittici, hanno avuto origine essenzialmente dal *corpus* lirico che occupa oggi il primo volume e gran parte del secondo nell'edizione di Böök.

Messi in grado dalla ricostruzione cronologica proposta quarant'anni fa da Nilsson e completata in seguito da Holmberg di raggiungere un'autentica comprensione dell'evoluzione letteraria stagneliana, si è arrivati a capovolgere la concezione che il poeta stesso aveva della sua opera e a riconoscere l'autosufficienza della lirica e la sua indipendenza dal resto della produzione 'maggior'. Con questo non si intende mettere in dubbio la stretta intimità che lega il canzoniere maturo ai *Martiri* e soprattutto alle *Baccanti*, ma stabilire la fondamentale completezza spirituale su cui si basa la possibilità di una trattazione autonoma della lirica dal 1814-15 al 1823.

E' necessario tuttavia andare ancora oltre questi presupposti e accettare come ipotesi di lavoro l'organicità interna che fa di una produzione distesa lungo otto o nove anni un'unica creazione, dotata di una coerenza di intenti da cui si irraggia l'assidua ricerca espressiva. Una simile impostazione combatte come inconsistenti le molteplici barriere e distinzioni elevate tradizionalmente dalla critica fra lo Stagnelius 'gustaviano' e quello romantico, fra il vagheggiatore di Amanda, l'epicureo panteista e il creatore di miti trascendentali, fra il 'naturalista' pseudorousseauiano e il visionario, assistito o no dall'alcool e dall'oppio. In modo particolare, uno studio complessivo della lirica di Stagnelius ha il dovere di prescindere dalla spaccatura dell'opera operata generalmente intorno al 1818: l'anno in cui si pone come scontata la 'conversione' del poeta a rigidi ideali mistici, e di conseguenza l'adozione da parte sua di differenti strutture letterarie. In realtà l'analisi interna, tanto superficiale che approfondita, non conforta in nessun modo una contrapposizione fra prima e seconda fase stagneliana. Basti pensare all'episodio del *Tritone* e di *Endimione*, forse le ultime due composizioni dello scrittore in assoluto, che prima del 1926 venivano allineate all'unanimità con le ballate di imitazione schlegeliana scritte intorno al 1817.

La sola delimitazione cronologica accettabile sembra quindi essere quell'anno 1815 in cui Stagnelius si stabilisce a Stoccolma e lascia da parte gli esercizi stilistici da dilettante che avevano costituito la sua produzione di ragazzo prodigio in favore di un'attività letteraria meditata e densa, già tutta accentrata intorno alla visione dualistica dell'esistenza. Da questo momento è possibile individuare le direzioni verso cui si evolve la sua tecnica del metro e del linguaggio, e ricostruire la poetica che veglia dietro all'opera giovanile facendola sfociare in quella matura e definitiva.

La prima impressione che riceve chi legga anche solo dieci o quindici liriche del canzoniere stagneliano è quella di una poesia tutta riflessa, letteraria e preziosa, dove la passività della contemplazione si accorda per via d'antitesi all'inseguimento delle più sottili capacità evocative della lingua e del ritmo. Come le diverse liriche confluiscono nell'opera a formare un complesso poetico fra i più caratteristici del romanticismo europeo, così all'interno delle liriche meglio riuscite le strutture immaginative, stilistiche e metriche si modificano a vicenda con un effetto di estrema unitarietà artistica. Alla vecchia concezione del poeta, e in particolare del romantico, come creatore 'naturale', si è costretti anche dalla semplice lettura a sostituire quella di un artefice di sistemi dove la rispondenza reciproca di elementi originariamente eterogenei è legata a una necessità quasi rituale.

Un'analisi prospettica delle strutture letterarie in cui prende forma la lirica di Stagnelius — considerata, ripetiamo, come un'opera unica in evoluzione — tenterà di isolare per via orizzontale dapprima lo strato

del ritmo e del metro, poi le unità di significato che determinano il linguaggio inconfondibile di un prodotto poetico, l'uso dell'immagine e della metafora, il complesso 'mitico' particolare della poesia e infine il problema dei generi letterari con particolare riguardo alla dimensione storica dell'opera, in quanto fenomeno soggetto a influenze e fonte di influenza¹. La ripartizione verticale, per esempio quella adottata dall'importante libro di Malmström sullo stile di Stagnelius, presenta il rischio di indebolire con differenziazioni più che altro formali la fondamentale unità che, secondo quanto si è postulato e si cercherà di dimostrare, sta alla base dell'opera. Sarà quindi opportuno combinare le sue soluzioni con l'altro metodo, ottenendo il vantaggio di un discorso meglio articolato.

* * *

Che una particolare concezione poetica e il tipo di verso che le fa da veicolo si condizionino largamente a vicenda è un teorema critico fra i più antichi e famosi, e il fondamento di tutte le dottrine canoniche dei generi letterari. Si può vederne una conferma nel fallimento, avvenuto in tempi abbastanza recenti, dei metodi puramente acustici e musicali nell'accedere alle strutture metriche², e di conseguenza nella necessità di ristabilire una correlazione fra unità semantica e unità ritmica per vie come quella della teoria 'gestaltica'. Le direzioni in cui la ricostruzione potrà svolgersi saranno due, l'analisi interna delle 'figure' così individuate e l'impostazione statistico-storica, che le inserisce nel generale sistema evolutivo di un autore o di un'opera.

Un esempio di unità metrico-semantica caratteristica per lo stile di Stagnelius allo stadio perfetto si può rintracciare nel *Mistero dei sospiri*, n. 41:

Säg, vad var det? Blott en suck av vemod,
som, ur andelivets källa fluten,
vilsefor i tidens labyrinter³.

Parallela come andamento alle due 'ondate' precedenti (vv. 1-2, 3-6)⁴, la figura non appare per questo meno autonoma nella costruzione prima ascendente e poi discendente (secondo l'immagine del sospiro che informa tutta la lirica: cfr. p. 479), nel gioco onomatopeico delle spiranti in allitterazione (*säg, suck, som; vad var, vemod, vilse; fluten, for*), nella tecnica di rispecchiamento fra domanda e risposta, nella estrema mobilità delle cesure e nella variabile lunghezza delle arsi

¹ Cfr. R. Wellek e A. Warren, *Theory of Literature*, New York, 1942, tr. it. II ed. Bologna, 1965, pp. 189 segg.

² Wellek e Warren, op. cit., p. 229.

³ « Che cosa è stato? La malinconia / di un sospiro sgorgato alla sorgente / degli spiriti e persosi nei dedali / del tempo ».

che forzano il semplice metro trocaico alterandone la fisionomia in analogia con l'inquieto fluire del pensiero sottostante. Un altro esempio potrebbe essere tratto dal finale di *Se stanco della sferza del destino*, n. 15:

Gud! slockne i mitt hjärta
vart jordiskt hopp och ljuv blir dödens smärta⁵

dove la struttura antitetica di tradizione settecentesca, sottolineata anche dallo schema incrociato delle arsi e delle cesure (*Gud/död, hjärta/hopp, allitteranti, jord/död, hopp/smärta, ljuv/smärta*) viene completamente trasformata dal paradosso mistico, il nucleo da cui si irradiano le immagini, in un complesso caratteristico del 'manierismo' romantico che più in là avremo occasione di discutere.

Un sistema di corrispondenze interne così sviluppato caratterizza non solo le composizioni ideologicamente più importanti (oltre alle due già citate, si possono ricordare *La croce*, n. 35, *L'oracolo*, n. 36, *Che sospira la siepe?*, n. 22, *La campagna sacra*, n. 23), in cui il 'ritmo interno' assume il predominio su quello plasmato dalle tradizioni, imparando a determinare non solo il trattamento dello schema metrico scelto, ma gli effetti linguistici e l'intera struttura della composizione. La concentrazione sempre maggiore dell'andamento ritmico in figure e i rapporti che si instaurano fra una figura e l'altra (di simmetria, d'opposizione e di intensificazione) spezzano o dilatano la traccia preesistente determinando così un graduale predominio delle forme 'aperte' su quelle chiuse, della composizione ascensionale su quella circolare. Questa tendenza generale, l'unica di questo tipo che sia possibile rintracciare in una produzione limitata a pochi anni e schiva sempre dal tentare veri e propri esperimenti formali, si manifesta soprattutto nel periodo intorno alla composizione dei *Gigli di Saron* ai vari livelli del verso, della strofa e dell'intera lirica. *La condizione per vivere*, n. 40, ne offre un esempio particolarmente suggestivo.

Sul piano storico, considerazioni come quella che Stagnelius fin dall'inizio della sua carriera possedesse una notevole sicurezza tecnica, unita al culto 'sensuale' dell'eufonia, o l'altra che la frequenza con cui determinati metri vengono adottati non abbia nulla a che fare con criteri cronologici (versi come le pentapodie giambiche e trocaiche e gli alessandrini si ritrovano da un capo all'altro della sua produzione)⁶.

⁴ S. Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius lyrik*, Lund, 1961, p. 407.

⁵ «Dio, spegnimi nel cuore / le speranze terrestri: allora dolce / diventerà la pena del morire».

⁶ O. Sylwan, *Den svenska versen från 1600-talets början*, Göteborg, 1926-34, III, p. 94.

permettono tuttavia di trarre alcune conclusioni sul suo sviluppo prosodista. L'artigiano di versi non particolarmente originale, ma dotato di buon gusto e di orecchio, di Sylwan viene così da Malmström rivalutato come maestro tanto delle forme classicheggianti quanto di quelle romantiche, esperto in particolar modo nell'elaborare per ogni tipo metrico la 'dizione' più congeniale⁷. Accanto alla concezione tradizionale di uno Stagnelius 'gustaviano', seguace dello pseudoclassicismo settecentesco, si delinea una figura di classicista e quasi di filologo. L'imitatore occasionale di Oxenstjerna e di Kellgren si dimostra più spesso nelle sue opere allievo di Orazio, di Catullo e di Propertio, tentando come fa di adattare i criteri quantitativi a una lingua eminentemente accentuativa perché germanica e alle tradizioni metriche moderne basate sul numero sillabico. I risultati di questo sforzo non sono quelli che otterrebbe un purista: la prosodia è a volte incerta, guidata dalle letture piuttosto che da un rigore accademico⁸, la cesura tende a fissarsi sulla posizione maschile, il dattilo compare raramente, e quasi sempre in prima sede, al contrario dell'uso classico. Tutt'altra frequenza assume invece il piede generalmente più caro ai romantici, l'anapesto, che tende a occupare le posizioni interne del verso sostituendosi allo spondeo anche dove questo sarebbe di rigore e favorendo l'evolversi del caratteristico vocabolario stagneliano, fatto di aggettivi trisillabici di origine greco-latina, di participi preesati e di composti descrittivi⁹. Dalle prime liriche in poi ogni strofa porta il suo piccolo carico decorativo di *elysisk, ambrosisk, strålande, rosendröm* come contributo alla formazione di un linguaggio stilizzato e relativamente immobile che offra quasi un corrispettivo formale al sistema simbolico sottostante. Tuttavia, se è vero che la prevalenza degli anapesti conferisce al discorso un andamento fra il febbrile e il languido, trasformando un metro rigoroso in un profluvio palpitante di parole¹⁰, è possibile anche dimostrare una tendenza da parte di Stagnelius a sperimentare, con il perfezionarsi della sua tecnica, sugli anapesti una ricercata scansione coriambica che riconduce direttamente all'ambito classico. Cfr. ad esempio

Jag / plågas härup/pe, men / lycklig jag bli/ver

dell'*Ode alla Corruzione* con il verso di Gray citato da W. P. Ker¹¹

⁷ Cfr. in particolar modo i capitoli sull'ode, pp. 27 segg., sull'elegia, pp. 278 segg., sul sonetto e sul verso sciolto: pp. 331 segg. e 361 segg.

⁸ Sylwan (op. cit. p. 97) ricorda come sintomatico il fatto che Stagnelius non prendesse parte in nessun modo alla diatriba scientifica che intorno al 1815 tentava di stabilire i fondamenti di un esametro svedese.

⁹ S. Malmström, op. cit., pp. 471 segg.

¹⁰ O. Sylwan, *Den svenska versen* cit., III, p. 102.

¹¹ *Form and Style in Poetry*, London, 1928, p. 218.

With beauty,/with pleasure/surrounded,/to languish

che tende alla divisione romantica in anfibrachi, e dall'altro lato con lo schema di un doppio gliconeo acefalo e catalettico (reiziano), ben noto alla lirica greca ma non sconosciuto neppure alla tradizione latina, data l'identità del tipo ritmico con quello del terzo enne asillabo nella strofa alcaica. Cfr. Orazio, *Carm.* II, 1, 27: « sors exitura et nos in aeternum ».

Mentre per la tragedia e per il poema filosofico il rispetto della tradizione classica è pressoché assoluto (trimetri giambici e metri corali per la prima, l'esametro per *La natura delle cose* e *Fantasia astronomica*), il trattamento dei metri trocaici e giambici risente a volte degli usi romantici, come nelle strofe formate da tetrapodie trocaiche non rimate. L'imitazione diretta dai poeti latini aurei (mancano le prove di una sua conoscenza dei classici greci) resta praticamente limitata all'elegia (volta spesso anche a funzioni di poesia metafisica¹²) all'inno e all'ode, che seguono elegantemente i diversi modelli proposti da Orazio, dall'anacreontica all'ode didattica. Nei metri più semplici, trattati anch'essi con estrema eleganza, è possibile distinguere le diverse funzioni affidate ai versi lunghi e a quelli più brevi; così la pentapodia trocaica è volta a effetti riflessivi e didattici, mentre la tripodia giambica catalettica (uno dei metri prediletti da Stagnelius) viene generalmente associata a « rievocazioni elegiache, rimpianti, malinconie e fantasie di morte »¹³.

All'uso delle forme metriche italianeggianti, l'ottava, la canzone e il sonetto, Stagnelius venne introdotto dalla larghissima fortuna decretata loro dai romantici tedeschi e francesi. E' stato dimostrato in particolare che una struttura singolarmente adatta ad accogliere la visione antitetica del mondo propria di Stagnelius come il sonetto, tutto equilibrato da un gioco interno di contrappunti, fu insegnata al nostro poeta da uno dei suoi autori più ammirati, A. W. Schlegel¹⁴. Il trattamento della *Bellezza* (n. 26) o di *Narciso* (n. 11) sembra infatti ricalcare da vicino la teoria schlegeliana del sonetto; ma non è possibile escludere l'intervento di altri influssi, dato lo schema delle rime che li avvicina al tipo cosiddetto shakespeariano (tre quartine e un distico) piuttosto che al modello tedesco dichiarato.

* * *

Sulla lingua di Stagnelius, 'dorata', 'sfaccettata', carica di profumi e di echi sono state scritte molte pagine, con l'intenzione volta

¹² S. Malmström, op. cit., pp. 314 segg.

¹³ S. Malmström, op. cit., p. 7.

¹⁴ Cfr. S. Malmström, op. cit., pp. 340 segg.

a volta di ravvisarvi la mano dell'« ultimo grande retore » della letteratura svedese o quella del primo decadente, pioniere dell'estetismo. Assai meno ci si è occupati di stabilire una linea di sviluppo che colleghi il linguaggio manierato e accademico adottato nelle prime liriche ai risultati stilistici di indubbia originalità conseguiti tanto nella linea di un'« oscurità » nata da estrema pregnanza semantica, quanto nella direzione 'simbolistica' di cui sono tappe *Endimione* e *Il tritone*.

Per di più molte delle affermazioni che ricorrono con frequenza presso i critici appaiono francamente erronee o quanto meno inadeguate a rendere l'immagine di un cultore dello stile quale fu indubbiamente Stagnelius in modo da staccarlo dalle generalizzazioni di cui si fa ancora oggi uso parlando dei romantici. Così non solo è difficile conciliare l'opinione di Cederblad¹⁵ sulla « plasticità scultorea » che contraddistinguerebbe la lingua stagneliana con quelle degli altri critici che la trovano invece « impressionistica » o essenzialmente musicale, « opulenta » o astratta; ma non si raggiunge l'accordo neppure trasferendo il discorso su un piano rigorosamente culturale, dal momento che determinati filoni di parole o di espressioni vengono fatti risalire a turno a influssi « tipicamente gustaviani » e fosforisti, tedeschi o francesi; che gli stessi effetti stilistici sono chiamati « miltonici » o « keatsiani ». Sulla effettiva posizione letteraria di Stagnelius, d'altra parte, ben pochi risultati sicuri è stato possibile ottenere, e si tratta più che altro di conferme di dati già noti o addirittura rivelati dal poeta stesso¹⁶; né la ricerca strettamente linguistica sembra in grado di integrare queste nozioni, per il grado altissimo di stilizzazione formale che contrassegna la produzione del nostro autore.

Una via d'uscita può essere offerta dallo studio dei nuclei semantici: come si determinino storicamente all'interno della poesia stagneliana, in che rapporti si pongano fra loro, in che misura si irraggino da un sistema fantastico unitario. E' facile determinare, fin dal primo momento, che l'evoluzione di un linguaggio libero e personale va di pari passo con l'uscita graduale dallo stadio degli esperimenti, dove l'uso del vocabolario e dei nessi sintattici appare irrigidito in varia misura dalla soggezione alle tradizioni interne dei generi adottati. Nella traduzione ho cercato di mantenere visibile il trapasso ricorrendo a formule vagamente neoclassiche in liriche come *Nostalgia del divino* (n. 1) e *Rievocazioni d'infanzia* (n. 6), ad altre rococò in *Notte di temporale* (n. 4) e *Alla Follia* (n. 5), e a giri di frase di imitazione leopardiana nel-

¹⁵ *Studier i Stagnelii romantik*, cit., p. 18.

¹⁶ Cfr. quanto è detto nel quarto capitolo, *La caratteristica posizione di Stagnelius nella storia letteraria europea*.

l'ode celebre *Alla Corruzione* (n. 12) o in *Narciso* (n. 11). La prima composizione in cui sia possibile individuare un'articolazione coscientemente originale del linguaggio è probabilmente *Amanda* (n. 7), che introduce anche un trattamento ormai inconfondibilmente stagneliano del metro e del ritmo.

Si ritrovano qui, amalgamate con sicurezza ed eleganza, le caratteristiche più evidenti di quello che sarà il linguaggio maturo del poeta. I costrutti arcaici, i vocaboli latineggianti (*pol* per cielo) si accompagnano ai tipici composti dal primo membro praticamente fisso (*himlagestalt*, *gulbarpan*) e ai participi presenti indicativi di percezioni e stati d'animo: *susande*, *skummande*, *dånande*, *suckande*. Fra tutti i motivi più espressamente stagneliani sono forse l'«oro di pace» (*gyllene vila*, altrove *gyllene ro*) il «languore» amoroso, l'angelo della morte. Ad eccezione della terza strofa, che introduce deliberatamente la prospettiva metafisica della «riconciliazione», la lirica trova il suo baricentro in una singola immagine, quella della stella che è insieme «impronta divina» per eccellenza (cfr. la teoria böhmiana della «segnatura») ed esperienza sinestetica della bellezza creata in forma di luce, musica, profumo e colore. E' essenzialmente il linguaggio usato a rendere evidente il duplice livello di significato su cui si sviluppa la lirica: non solo alcuni termini si caricano di ambiguità perché adottati in più di un'accezione semantica (è il caso di *anda*, che vuol dire «respiro» e «spirito», e qui anche «profumo»: la sua traduzione, «fiato», intende conservare la polivalenza originaria), ma a un'intera serie di immagini disseminate lungo le prime due strofe sono associati per tradizione simboli religiosi o semplicemente spirituali: il vento, il sole, l'arpa, l'ala, l'uva, figura del corpo di Cristo; e tutti gli attributi con cui viene evocata *Amanda*, da «angelo» a «dea», si riferiscono direttamente alla sfera soprannaturale. Inoltre la stessa coscienza dell'antiteticità dell'esistenza che costituisce l'esperienza fondamentale del pensiero romantico e su cui si impernia l'intera «visione» di Stagnelius plasma l'andamento rigorosamente simmetrico del ritmo come il gioco dei contrappunti sintattici e concettuali (cfr. per tutti i vv. 1, 3, 31-32 e l'intera terza strofa, con il paragone implicito fra Dio e l'oceano, le anime e i torrenti).

Amanda è il primo esempio, relativamente assai semplice, di questo trattamento del linguaggio come mediazione e specchio di un coerente sistema fantastico. Con l'arricchirsi della tecnica, i nuclei simbolici da cui si irradiano vocaboli e espressioni si moltiplicano, la loro influenza si sovrappone e l'evocazione di ogni determinato complesso ideologico rimane affidata a un numero sempre più limitato di vocaboli, che per contrasto si caricano di eccezionale potenza semantica. Più che l'immagine sottostante è quindi proprio la parola singola, verbo aggettivo o sostantivo, ad assumere compiti di «predicazione»; e i rapporti fra

segno e simbolo si fanno talmente stabili da rendere possibile all'epoca dei *Gigli di Saron* individuare un certo numero di termini (sempre gli stessi) che con la loro sola presenza determinano il livello interpretativo di un'intera lirica o di un complesso simbolico. L'esempio più importante è probabilmente il gruppo di vocaboli che si riferisce al rispecchiamento, al riflesso e alla riflessione: veicolo del principale «mistero» romantico già proprio dei medioevali e dei secentisti, le «corrispondenze»¹⁷, e in particolare ossatura del sistema mistico stagneliano.

La ricchezza relativa del vocabolario di Stagnelius si spiega quindi essenzialmente con la tendenza delle parole più importanti a raggrupparsi intorno a un certo numero di poli simbolici, e con la progressiva polivalenza di cui vengono investite a seconda dell'articolarsi nella produzione matura di un vero e proprio complesso ideologico. In questo contesto assumono una posizione subordinata i criteri «sensuali» con cui, come è stato ripetuto molte volte, Stagnelius elaborerebbe il suo linguaggio, trasformandolo in una profusione «orientale» di impressioni sonore, coloristiche e olfattive, la serra calda dei decadenti. E' stato dimostrato¹⁸ come, al contrario di quanto si è soliti credere, gli altri romantici vadano generalmente molto al di là del nostro autore nello sfruttamento delle qualità decorative della lingua: si è portato ad esempio nella sola Svezia Atterbom, ma sarebbe possibile estendere il paragone a Keats. E se leggendo i *Gigli di Saron* vengono con una certa frequenza alla mente i preraffaelliti, la ragione non sta tanto nel fatto che grondino gemme e fiori dalla poesia di Stagnelius come da quella di Rossetti, quanto in una certa comune immobilità del tessuto di fondo, nell'astrattezza che si propaga attraverso contorni e tinte lucentissimi e che impedisce di raggiungere mai pienamente quella *suspension of disbelief* che dovrebbe essere condizione primaria della lirica di «visione».

Così anche le altre caratteristiche di novità, e quindi di efficacia nel trattamento dei segni, o al contrario di convenzionalità e pesantezza discendono dal particolare universo immaginativo che sta dietro al linguaggio poetico in quanto tale.

* * *

Parlare dell'«immaginazione» di un autore significa muoversi in una duplice direzione, da una parte ricostruendo il genere di rapporti da lui intrattenuti con i suoi oggetti, dall'altra considerando le strutture fantastico-stilistiche in cui il discorso interiore viene effettivamente calato. Proprio a questo livello della ricerca deve essere cercato il seme

¹⁷ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, 1960.

¹⁸ S. Malmström, op. cit., pp. 248 segg.

dei molteplici fraintendimenti in cui sembra caduta la critica svedese nei riguardi del nostro scrittore. Le accuse rivoltegli a più riprese di 'sensualità', decorativismo, sfrenate aberrazioni esotiche da oppio-mane, o all'opposto di intellettualismo e di oscurità misteriosofiche, appaiono tutte collegate all'interpretazione classicistica secondo cui è compito precipuo del poeta calare in forme piacevoli un significato di portata universale. Il simbolo, la figura retorica, lo stesso mito devono articolarsi all'interno di un superiore equilibrio espressivo, e l'autonomia che le immagini tendono ad assumere nella lirica di Stagnelius, sviluppando da un singolo nucleo emanatore una dinamica di contrasti, appare abnorme, viziosa, dovuta appunto a un predominio della sensualità sull'iniziale coerenza fantastica.

In particolare, secondo il recente libro di Bergsten, questa sensibilità deviata sarebbe di origine erotica, e la barriera elevata tradizionalmente fra la lirica giovanile di Stagnelius e quella 'mistica' cadrebbe del tutto nel momento in cui si identifichi lo stesso principio psicologico alla base del simbolismo naturale della prima sezione e di quello pseudo-religioso nella seconda¹⁹.

La teoria, che presenta l'indubbio merito di trattare per prima come un solo fenomeno organico la produzione lirica stagneliana da un capo all'altro, restringe in modo inaccettabile il panorama spirituale da cui questa discende²⁰. Per poter capovolgere il discorso e indicare il principio unitario della visione di Stagnelius non nella sua dimensione psicologica, ma in quella metafisica, è necessario uscire dall'equivoco diffuso in tutta la critica ottocentesca — e ripreso dagli studiosi recenti del mito come manifestazione dell'inconscio collettivo — su che cosa sia poesia 'simbolica'.

Sulle orme di Goethe, un'« infelice controversia »²¹ durata per molte generazioni ha accumulato sul simbolo, dalla sfera della logica e della teologia trasferito all'estetica, definizioni e distinzioni contrastanti. E' « il particolare che viene a rappresentare l'universale, non come un sogno o un'ombra, ma come una rivelazione viva e momentanea dell'incrutabile », scriveva Goethe²²; e Coleridge: « è una certa trasparenza dello specifico nell'individuale, e del generale nello

¹⁹ S. Bergsten, *Erotikern Stagnelius*, Stockholm, 1966.

²⁰ Cfr. anche la recensione di L. Vinge al libro di Bergsten in *Samlaren*, 1967, pp. 216-19.

²¹ A. Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca-New York, 1964, p. 13.

²² *Maximen*, cit. da R. Wellek nella sua *History of Modern Criticism*, New Haven, 1955, I, p. 211.

specifico, e soprattutto la trasparenza dell'eterno attraverso il temporale e nel temporale »²³.

Si è quindi sviluppata con alterne vicende una concezione secondo cui il simbolismo 'puro' è una caratteristica propria a ogni opera letteraria di un certo livello, tanto più se ideologicamente complessa, e in particolare delle creazioni posteriori alla rivoluzione romantica dei piani di significato. Ma, prescindendo dalle sovrapposizioni e generalizzazioni di termini operate successivamente dalla psicologia del profondo, è necessario anche sul piano strettamente letterario ricondurre l'opera di Stagnelius piuttosto nell'ambito dell'altra categoria goethiana, quella dell'allegoria, definita come « l'inseguimento del particolare in quanto esempio dell'universale »²⁴. Si tratta di un procedimento originariamente religioso e filosofico che, per non essere mai presente come modalità pura, dà origine a strutture simboliche a molti livelli, dove ricorrono in grado diverso le caratteristiche del « demonico », del « cosmico », dell'« isolamento », della « magia », dell'« ambivalenza emotiva »²⁵.

E' certo che il trattamento dell'immagine letteraria come dato sensibile fonte di per sé di una serie di suggestioni e di associazioni è in ogni caso ingiustificato. « Si è sempre attribuito eccessiva importanza », scrisse I. A. Richards²⁶, « alle qualità sensoriali dell'immagine. Ciò che la rende efficace non è tanto la sua vivezza quanto il suo carattere di evento mentale ». Ma quando è l'immagine allegorica a venire isolata come fenomeno 'visivo' ornamentale, il rischio che si corre è quello di un fraintendimento totale dell'opera d'arte. Fletcher ricorda giustamente l'effetto negativo che ebbe per una comprensione della *Faerie Queene* l'insistenza della critica ottocentesca sulle qualità smaglianti, « da arazzo », del poema. « La sola idea che esista in poesia uno stile 'spenseriano' tipico, ricco di immagini, ad andamento lento e reso labirintico dalla continua tendenza alle digressioni deriva da un rifiuto di prendere sul serio l'allegoria »²⁷. Non commettiamo forse lo stesso errore quando a Stagnelius attribuiamo senza riserve un'« opulenza orientale » e una 'sensualità abnorme'? Chi userebbe le stesse definizioni a proposito di un Blake?

Che la dimensione simbolica dell'opera stagneliana consista innanzi tutto nell'allegorizzazione dei temi è confermato non solo dalla lirica di genere teosofico raccolta nei *Gigli di Saron*, ma anche nella cosid-

²³ *The Statesman's Manual*, in *Works*.

²⁴ Goethe, *ivi*.

²⁵ A. Fletcher, *op. cit.*, pp. 312 segg.

²⁶ *Principles of Literary Criticism*, London, 1924, p. 119.

²⁷ A. Fletcher, *op. cit.*, p. 313.

detta produzione giovanile. Allegorie compiute sono *Amanda* e *Il testimone segreto* (n. 8), *Il prigioniero* (n. 3) e *Narciso* non meno delle *Lacrime e il sangue* (n. 27) o della *Sorgente* (n. 34). La proiezione metafisica del 'mito' rievocato si attua non solo attraverso il sistema di corrispondenze fra microcosmo e macrocosmo che, come si è detto, appartiene in genere alle 'età platoniche' (e quindi al medioevo e al Cinquecento prima che al romanticismo), ma anche e soprattutto attraverso scambi tra sfere semantiche differenti. Particolarmente degne di nota sono le allegorie mistiche, che portano al massimo grado di tensione associazioni rituali²⁸ come quella dell'esperienza religiosa con l'unione di oggetti inanimati fra loro o di relazioni umane, prima fra tutte quella d'amore fra uomo e donna.

La simbologia erotica pervade tutta la lirica di Stagnelius, quella profana come quella gnostica, e appare come si è detto talmente collegata a livelli superiori di significato che proprio sulla sua base è stato compiuto il solo tentativo apparso finora di unificare in un organismo la poesia stagneliana²⁹. Ma appunto la dimensione allegorica che il tema assume fin dall'inizio presso il nostro autore impedisce di condividere la concezione per cui il congiungimento fra uomo e donna si trasferisce successivamente dal piano del sogno a quello cosmico, e quindi a livello di dramma psicologico.

L'amore è messo costantemente in rapporto con una storia di riconciliazione metafisica, e in seguito religiosa, per un procedimento ben noto ai mistici di tutti i tempi e rinfrescato recentemente dal romanticismo³⁰. Ne è conferma anche l'esito opposto a cui Stagnelius volge a momenti l'allegoria erotica, in direzione cioè non più della conciliazione ma dell'estrema dissoluzione metafisica e dell'annullamento che è pure essenzialmente fatto religioso (cfr. *Alla Corruzione*, n. 12).

Le caratteristiche di intellettualismo, di oscurità, di arbitrarietà che sono state riscontrate nella produzione centrale di Stagnelius, quella 'teosofica', discendono quindi essenzialmente dalla struttura allegorica adottata, che comporta di per sé il predominio del commento sulla descrizione, il controllo razionale dell'inventività e la violazione del consueto criterio artistico del 'disinteresse'³¹. Anche l'esuberanza decorativa e il perseguimento degli effetti sensibili fino alle estreme involuzioni hanno origine, come si è accennato, nella stessa impostazione

²⁸ Cfr. M. A. Ewer, *Survey of Mystical Symbolism*, London, 1933, pp. 164-6.

²⁹ *Erotikern Stagnelius*, di Bergsten, cit.

³⁰ « Lo scambio reciproco tra le sfere del sesso e della religione prova che il sesso è una religione e che la religione è un amore ». R. Wellek e A. Warren, *Theory of Literature*, cit., p. 286.

³¹ A. Fletcher, op. cit., pp. 305 segg.

zione da cui dipendono i piani simbolici subordinati, quello delle isole di significato e quello delle metafore e delle altre figure. E' facile dimostrare che le connotazioni dei sensi sparse da Stagnelius nella sua lirica (assai meno roventi, comunque, e più generiche di quanto si sia soliti credere: se si pensa a un componimento dei più sfrenatamente 'esotici', *Se stanco della sferza del destino*, n. 15, ci si rende conto come le immagini di lucentezza, musicalità e languore non spezzino i moduli in cui le aveva adagiate una lunga tradizione) si raccolgono intorno a due o tre nuclei di emanazione, e che questi sono posti in funzione diretta di una visione che si sforza di essere coerentemente panteistica³².

Le impressioni di splendore visivo (il rosso, l'oro), i profumi di nardo e di rosa, gli effetti acustici tutti basati su un contrappunto di echi — si tratti di sospiri o di cori osannanti — non denotano così necessariamente il cultore di sensazioni opulente, ma l'artista moderno che è ossessionato dall'indifferenziazione fra uomo e natura e che subisce fino in fondo il processo di reificazione che è l'altra faccia di ogni panteismo³³. Questo tipo di connotazioni fisiche si ricollega da vicino alle rappresentazioni simboliche caricate nella poesia di Stagnelius del significato più universale: alle stelle, mediatrici angeliche e guardiani, le luci e i colori; al rispecchiamento e a tutti i gradi di corrispondenze, gli echi; alla spersonalizzazione che ha effetto nello stesso tempo di esperienza mistica suprema e di voluttuoso annullamento di sé, i profumi e i languori.

Le metafore e le altre figure adottate comunemente dal poeta sono costruite in base a questo stesso rapporto e secondo alcuni fra i principi che presiedono alla nascita di un'immagine, la 'duplice visione', il dato sensoriale come rivelazione dell'impercettibile e la proiezione animistica³⁴. Esempi compiuti dei tre generi possono essere cercati nel *Mistero dei sospiri* (n. 41) o in una qualunque delle liriche 'ideologiche'. Si può dire, dal punto di vista storico, che si tratta di immagini assai più vicine alla pratica barocca, mistica e pluralistica, imitata spesso dai ro-

³² L'accordo con la teoria romantica dell'Immaginazione, come l'aveva enunciata Wordsworth, è perfetto:

There is creation in the eye
Nor less in all the other senses; powers
They are which colour, model, and combine
The thing perceived with such an absolute
Essential energy that we may say
That those most godlike faculties of ours
At one and the same moment are the mind
And the mind's ministers.

³³ Cfr. G. H. Hartman, *The Unmediated Vision*, New Haven, 1954, pp. 158 segg.

³⁴ R. Wellek e A. Warren, op. cit., p. 270.

mantici, che all'uso essenzialmente metonimico dei neoclassici. Per fare un esempio, il paradosso intorno a cui ruotano le figure in un componimento di Vaughan sulla tomba (*As time one day by me did pass*):

O calm and secret bed where lies
In deaths dark mysteries
A beauty far more bright
than the noons cloudless light

ricorda assai più da vicino i primi e ultimi versi dell'*Ode alla Corruzione* di quanto non faccia un passo come questo di Pope (*Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady*):

Yet shall thy grave with rising flowers be dress'd,
And the green turf lie lightly on thy breast:
There shall the morn her earliest tears bestow,
There the first roses of the year shall blow;
While angels with their silver wings o'ershade
The ground now sacred by thy reliques made.

Di tradizione invece ancora decisamente neoclassica sono le antitesi, le figure simmetriche e la tendenza a interpretare epigrammaticamente i distici conclusivi di strofe o di interi componimenti. Solo, questi, tratti che accompagnano — a differenza di altri, l'epiteto ornamentale e la personificazione retorica, che caratterizzano soprattutto alcune liriche giovanili — l'intera produzione poetica di Stagnelius. Diverso è però il trattamento che vi ricevono, apparendo con la crescente sicurezza tecnica interiorizzati e volti a veri e propri effetti drammatici: un po' come aveva fatto Donne³⁵, Stagnelius schiera in campo concetti e simboli l'uno contro l'altro e lascia che dal loro affrontarsi e sovrapporsi nasca la dinamicità interna della figurazione. Si pensi a una celebre strofa del *Cimitero* (n. 38):

Sola è vita
quella a cui dai nome di morte, e chiami
sfacelo la creazione vera: il tumulo
fiorito oggetto del tuo orrore è un talamo.
Lo spirito sublime è generato
per tre volte, dapprima dalla vita
che si effonde dall'intimo del Verbo,
poi dalla donna, e dalla terra infine.

³⁵ Cfr. M. Praz, *John Donne*, Torino 1958, *passim*.

La tua seconda nascita, dal grembo
della morte dell'anima, ti ha fatto
schiavo di morte, e ti saprà redimere
la croce sola.

* * *

Non a caso i segni più vistosi del processo di rinnovamento creativo coincidono per Stagnelius con le meditazioni sulla morte: *Alla Corruzione*, *Canto nuziale della sposa morente* (n. 13), *Me ne andrò*, *Amanda* (n. 20), *L'angelo della morte* (n. 17), *La tomba* (n. 31), *Il cimitero*, e si potrebbero aggiungere *Non lo spazio né il tempo* (n. 8) e *La Croce* (n. 35).

In una massima spesso citata, La Rochefoucauld ricordava come non si possa guardare fisso alla morte più di quanto si possa guardar fisso al sole; e si è soliti prendere per buone affermazioni di questo genere per rendere conto della povertà relativa di varianti sul tema apparse nella letteratura occidentale fino a romanticismo inoltrato. Ma per Stagnelius è possibile ripetere quello che è stato scritto di Rilke e di Kafka, che cioè proprio in quanto scrittore « è colui che scrive per poter morire, ed è colui che trae il suo potere di scrivere da una relazione anticipata con la morte »³⁶.

Solitudine e malattia contribuirono certo ad affinare un determinato tipo di sensibilità³⁷, ma la vera e propria coscienza della morte ha in lui origine filosofica, è eredità delle antinomie inerenti al pensiero postkantiano e della spersonalizzazione operata nella psicologia romantica da quel voler assumere su di sé la condizione cosmica.

La meditazione su questo tema ricorre veramente come filone sotterraneo lungo il circolo descritto dal suo discorso poetico. L'opera testimonia del pellegrinaggio attraverso forme note e forme nuove del commercio con la morte: il naufragio, la « notte senza spettri », il « vortice incantato di voluttà », la marea dell'eternità che sale, l'inseguimento « della realtà nell'ideale », che non porta rose come non ne portò a Narciso. Da un atteggiamento di passività morbosa, vagheggiamento di se stesso che sprofonda senza resistenza nella dimenticanza e nella dissoluzione, si passa alla visione della morte come *Weltinnenraum*, dimensione intima del mondo³⁸ che immerge l'uno nell'altro il soggetto e la realtà al di fuori di lui; è lo stadio contrassegnato da *Non lo spazio né il tempo* e dall'*Angelo della morte*. L'idea successiva è quella della misteriosa contiguità fra la morte come Caos e la morte

³⁶ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, 1955, tr. it., Torino, 1967, p. 75.

³⁷ D. Andreae, *Erik Johan Stagnelius*, Stockholm, 1955, p. 38.

³⁸ L'espressione è di Rilke, in una poesia dell'agosto 1914.

come Dio, fra annullamento e dispersione mistica e mistica riconciliazione (*Nell'ora dell'abbandono*, n. 19, ecc.). In questa fase del discorso deve probabilmente essere cercata quell'intuizione della fondamentale ambiguità metafisica che spinse intorno al 1818 il poeta a ricorrere alle allegorie gnostiche per raffigurarla e risolverla.

La storia dello gnosticismo stagneliano appartiene ai pochi tratti relativamente noti della sua biografia, specialmente in seguito alla ricerca di G. Widengren³⁹. La dedica dei *Gigli di Saron* a Matthias Norberg, professore a Lund di lingue orientali dal 1780 al 1820, e la sua celebrazione nella prima lirica della raccolta con frasi altisonanti che richiamano l'elogio lucreziano di Epicuro, indicano con sufficiente evidenza quale fosse la fonte principale per la cultura di Stagnelius in materia. Lo studioso aveva tradotto in latino e pubblicato nel 1815-17 a Lund, ottenendo immediatamente un vasto successo di pubblico, un manoscritto scovato a Parigi che conteneva una trascrizione siriana del *Libro di Adamo* o *Ginza* («tesoro»). Si trattava di una raccolta di testi magico-religiosi (i più antichi dei quali risalivano al settimo secolo) che era stata tenuta in onore di libro sacro dai mandei, seguaci separati della gnosi sopravvissuti fino a epoche relativamente recenti in Mesopotamia. L'errore di Norberg fu quello di mettere il libro in rapporto con la setta siriana dei Nazareni, su cui aveva raccolto a Costantinopoli confuse notizie, e di intitolarlo perciò *Codex Nazaraeus*; con la conseguenza di travisamenti prolungati.

Che Stagnelius e con lui molti altri in Svezia (fra cui Tegnér) studiassero e rielaborassero questo testo, a preferenza o a fianco di altre fonti gnostiche⁴⁰ è testimoniato da ragioni interne ed esterne; sono d'altra parte cosa nota sia il fascino esercitato tradizionalmente dal Medio Oriente come culla delle religioni, sia il favore goduto presso il romanticismo europeo dalla gnosi e da altri culti misteriosofici.

Accade così che lo scrittore, formatosi su una cultura per metà platonica e neoplatonica e per metà cristiana, oltre che discepolo degli idealisti tedeschi, faccia discendere gran parte della sua predicazione matura da mitologie care al gusto dell'epoca e da reminiscenze astrologiche⁴¹. Il fatto non sta solo a indicare un curioso sincretismo ideologico, ma piuttosto la necessità di adottare un'attraente facciata allegorica per l'enunciazione e l'eventuale soluzione della tormentata visione filosofica che era venuto elaborando.

³⁹ *Gnostikern Stagnelius*, Samlaren, 1944, pp. 115-178. Le conclusioni tratte da questa ricerca vanno talvolta oltre i limiti autorizzati dai dati interni, come ha messo in rilievo F. Böök (*Stagnelius' gnosticism*, Svenska Dagbladet 29-8-45).

⁴⁰ Cfr. F. Böök, *Stagnelius' gnosticism*, cit.

⁴¹ S. Bergsten, *Stagnelius och astrologin*, Samlaren, 1964, pp. 92-142.

Abbastanza stranamente, al momento di situare intorno al 1818 la data della conversione allo gnosticismo del nostro autore i critici hanno trascurato di domandarsi fino a che punto un intellettuale sofisticato quale fu indubbiamente Stagnelius potesse credere ai miti di Anima esiliata da Pleroma e del demiurgo figlio di Achamoth, il primo eone caduto. Oppure, all'opposto, hanno dato prova di completo scetticismo dichiarando che il rivestimento teosofico dei *Gigli di Saron* e delle liriche ad essi contemporanee svolge funzioni esclusivamente decorative, in omaggio al culto corrente dell'orientalismo.

Che Stagnelius non possa in nessun modo essere considerato un adepto ottocentesco dell'antica gnosi, l'affermava già Böök: e d'altra parte *I gigli di Saron* sono ben lontani dall'offrire un repertorio coerente di miti gnostici, dato che vi sono profuse a piene mani reminiscenze orfiche, pitagoriche, manichee, greche classiche (da Eraclito a Epicuro) ed ellenistiche; oltre, come si è detto, a spunti propri dell'alchimia e dell'astrologia.

Ma dietro le figurazioni di ogni genere sussiste indubbiamente un valido sistema ideologico, collegato a filoni specificamente religiosi. Come per Novalis, come per Blake, è facile rintracciare al di là degli arabeschi mitologici il familiare rapporto dei romantici con il Vecchio Testamento⁴² — Giobbe, i salmi, il Cantico dei cantici — San Paolo e la tradizione innografica protestante. Né è possibile sottovalutare l'influenza dei grandi mistici europei del Sei e Settecento, Böhme e Paracelso, Swedenborg e Saint Martin: padri più o meno riconosciuti di tutte le teosofie in voga e maestri veneratissimi della spiritualità ottocentesca⁴³.

Il nucleo del discorso articolato con il contributo di patrimoni del pensiero così eterogenei può essere individuato nella tragica visione dualistica del mondo e nelle aspirazioni a un evento di 'riconciliazione' metafisica. L'opposizione fra i domini del tempo e quelli dell'eternità, e l'ambigua attrazione del cuore verso gli uni e verso gli altri, vengono messi dai romantici in rapporto con il principio unitario di tutte le esistenze riconfermato dall'enorme progresso delle scienze naturali: e quindi con il rovesciamento del panteismo, operato dalla filosofia del Settecento e poi da quella idealistica in conformità al principio platonico di 'pienezza'⁴⁴. L'anima stessa della realtà appare così fin dal

⁴² Cfr. fra gli altri lavori M. Roston, *Prophet and Poet. The Bible and the Growth of Romanticism*, London, 1965.

⁴³ Cfr. in particolare J. Roos, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique*, Strasbourg, 1951.

⁴⁴ A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, Mass., 1936, p. 296.

principio profondamente scissa: la sorgente della diversità e del rinnovamento perenne viene a coincidere con il principio del conflitto.

L'originalità della visione romantica consistette essenzialmente in un trasferimento del misterioso meccanismo di unità e discordia, la 'natura' in senso metafisico, sul piano psicologico⁴⁵ attraverso procedimenti di *Einfühlung*, di empatia, di *comprehensio aesthetica*. Perduta la concezione del mondo come creazione diretta di Dio, che era stata il contributo essenziale del pensiero ebraico-cristiano alla filosofia occidentale, il poeta ormai moderno avverte su di sé il peso dell'indifferenziazione fra l'uomo e la natura esterna, è ossessionato dalle lacerazioni all'interno dell'esistenza e dallo sforzo di soffocamento reciproco fra spirito e materia⁴⁶. La nuova soteriologia dovrà nascere da questo stesso principio di opposizione e sofferenza, dal « gemitto della creazione » di cui aveva parlato San Paolo; e in essa sembra possibile distinguere tre stadi, l'affermazione di Blake che « tutto ciò che presuppone la realtà del mondo naturale, opposto allo spirito, è Ateismo »: l'altra di Novalis, per cui « il mondo deve essere reso romantico (e cioè salvato) attraverso l'unione dei suoi elementi infimi e supremi »: e infine il ritorno al concetto manicheo di *Jesus patibilis*, la luce divina prigioniera della materia che si tende verso la redenzione⁴⁷.

A una concezione originariamente metafisica si sovrappone per questa via la dimensione religiosa del peccato e della liberazione, della tenebra e della luce, nell'accezione esasperata a cui aveva abituato la tradizione protestante. Dietro ai miti di origine gnostica più o meno ortodossa che Stagnelius viene rielaborando nella sezione centrale della sua poesia (Anima esiliata nel deserto della materia a struggersi di nostalgia per lo sposo perduto e il cielo perduto, un incrocio fra le leggende di Amore e Psiche e la raffigurazione secentesca della Maddalena; Cristo sceso a riscattarla, che specchia sacramentalmente il suo volto in ogni fiore, in tutte le sorgenti, nelle messi, nell'uva; il tirannico Principe del mondo, che si orna di pietre preziose e comanda ai demoni delle stelle) non sta quindi una conversione all'occultismo e tanto meno un'adesione postuma alla gnosi di Valentino. Né si ripete in minori dimensioni il miracolo operato da Blake, che era riuscito qualche decennio prima a mettere insieme un originale sistema profetico. Stagnelius non ha poteri divinatori: sebbene voglia dar vita a una lirica di vi-

⁴⁵ A. Gérard, *L'idée romantique de la poésie en Angleterre*, Paris, 1955, p. 76-7.

⁴⁶ G. H. Hartman, *The Unmediated Vision*, cit., pp. 158-160.

⁴⁷ S. Cederblad, *Stagnelii panteistiska Kristusuppfattning*, Samlaren, 1917, p. 117.

sione, la sua contemplazione non è mai allucinata, né si intravedono oscuri panorami simbolici dietro ogni colore e ogni gemma. Il trattamento univoco dei simboli, la chiarezza dei movimenti di opposizione e di riconciliazione permette di penetrare l'allegoria dopo brevissima iniziazione; e l'ideologia sottostante si rivela a carattere sostanzialmente non mistico, metafisico piuttosto e tutta accentrata intorno allo schema dei due universi opposti che si incontrano in figura di croce.

Anche l'amplificazione data a quest'ultimo simbolo, la croce, per cui la tradizione gnostica nutriva un interesse solo specifico, conferma le stesse conclusioni: l'atteggiamento di partenza non è quello doloroso e personale di uno spirito credente, ma l'investigazione appassionata del 'nodo' ontologico fondamentale, che estende il suo potere redentivo a più dimensioni contemporaneamente. Con il 'segno' della croce culmina nei *Gigli di Saron* la tematica della morte come spazio interiore che abbiamo visto coltivata per tutta la lirica di Stagnelius fino a questo momento. L'altro possibile svolgimento del motivo, carico anch'esso di implicazioni sovrarazionali, è quello adottato nelle *Baccanti* come evoluzione estrema, Orfeo con il suo « linguaggio dell'invisibile » che sarà molto più tardi di Rilke.

Se ci soffermiamo ora a parlare del secondo grande tema, l'amore, nella fase teosofica di Stagnelius, saremo costretti allo stesso modo a risalire alle figurazioni ambigue che questo aveva assunto nella lirica giovanile, come disfacimento di sé da un lato e dall'altro riconciliazione. La coincidenza fra gli effetti dell'amore e gli effetti della morte è come si vede portata molto avanti: i due piani considerati sono sempre quello nichilistico e quello assolutistico, tutti e due gravati di ripercussioni soprannaturali.

Nei *Gigli di Saron* e nelle liriche degli stessi anni l'eros assume carattere di vera e propria metafora cosmica, dotata dell'ambivalenza connaturata alla concezione del mondo da cui sgorga. L'amore è la reminiscenza platonica del cielo perduto e la nostalgia degli archetipi che traversa l'intera creazione; è soprattutto lo straziante rimpianto che spinge Anima per il mondo a cercare Cristo in esilio, dove ogni cosa reca le sue tracce. Il primo stadio, quello del 'sospiro' immenso, è sviluppato in metafore di un acceso erotismo, e l'attimo della rappacificazione fra 'immagini' e 'idee' è raffigurato come rispecchiamento (del Fuoco nell'Acqua, del pastore alla sorgente, del cielo negli occhi di Maria), attraverso una figura tipica del congiungimento sessuale⁴⁸.

⁴⁸ Cfr. l'accezione in cui la metafora viene usata nella lirica tarda *Lo stoppino arde piano e si consuma*, n. 43.

Ma è anche amore l'attrazione che lega l'anima in seguito al peccato originale, la discesa nel mondo materiale, al Demiurgo e ai suoi splendori e colori; e anche quell'attrazione si incarna in violento commercio erotico (cfr. *Le lacrime e il sangue*, *La prigioniera*, n. 32).

Tutto il romanticismo europeo, è cosa nota⁴⁹, era venuto affermando l'intimo legame fra sessualità e misticismo che sarà alla base di molta letteratura moderna: si pensi solo fra gli inglesi a Yeats, Eliot, Lawrence, e naturalmente a Joyce e ai suoi seguaci. Sviluppando questo principio molto al di là di quanto fosse consueto in quegli anni, Stagnelius giunge a elaborare una vera e propria teoria dell'amore come movimento cosmico per eccellenza, fattore supremo di trasformazione metafisica. Il punto di arrivo deve essere probabilmente cercato nel capovolgimento della cosmogonia tradizionale che il poeta simboleggia nel bacio di Diana a Endimione.

⁴⁹ G. Enscoe, *Eros and the Romantics*, Den Haag, 1967.

BIBLIOGRAFIA

- H. Adams, *The Contexts of Poetry*, London, 1965.
 E. Barat, *Le style poétique et la révolution romantique*, Paris, 1904.
 M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, 1955, tr. it., Torino, 1957.
 S. Bergsten, *Erotikern Stagnelius*, Lund, 1966.
 F. Böök, *Stagnelius och Chateaubriand*, Samlaren, 1909, pp. 33-68.
 Studier i Stagnelii ungdomslyrik, Uppsala, 1911.
 Textkritiska problem hos Stagnelius. Studier tillägnade Karl Warburg, Stockholm, 1912, pp. 13-26.
 Svenska studier i litteraturvetenskap, Stockholm, 1913.
 Den romantiska tidsåldern i svensk litteratur, Stockholm, 1918.
 Stagnelius än en gång, Stockholm, 1942.
 Stagnelius' gnosticism, Svenska Dagbladet, 29-8-1945.
 Kreaturens suckan och andra stagneliusstudier, Malmö, 1957.
 C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, London, 1950.
 P. Brachin, *Les influences françaises dans l'oeuvre de Erik Johan Stagnelius*, Lyon-Paris, 1952.
 M. Bradbook, *The School of Night*, Cambridge, 1936.
 C. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.
 D. Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, New York, 1957.
 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, 1925.
 Wesen und Wirkung des Symbolsbegriffs, Darmstadt, 1956.
 S. Cederblad, *Lidner och Stagnelius*, Samlaren, 1916, pp. 34-75.
 Studier i Stagnelii romantik, Uppsala, 1925.
 Stagnelius och hans omgivning, Stockholm, 1936.
 Daniel-Rops, *La poésie et les puissances de la nuit*, Paris, 1947.
 M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, 1952.
 T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, u.e. 1960.
 On Poetry and Poets, London, 1957.
 W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, u. e. London, 1968.
 Seven Types of Ambiguity, London, III ed. 1953, tr. it. Torino, 1965.
 G. Enscoe, *Eros and the Romantics*, Den Haag, 1967.
 D. W. Erdman, *Blake's Early Swendenborgianism*, Comparative literature, 1953.
 M. A. Ewer, *Survey of Mystical Symbolism*, London, 1933.
 H. N. Fairchild, *The Romantic Quest*, New York, 1931.
 Religious Trends in English Poetry, III: 1780-1820, Romantic Faith, New York, 1949.
 C. Fehrman, *Diktaren och döden*, Stockholm, 1952.
 Kyrkogårds romantik, Lund, 1954.
 Liemannen, Thanatos och Dödens ängel, Lund, 1957.
 H. Fisch, *Jerusalem and Albion. The Hebraic Factor in XVIIth Century Literature*, London, 1964.
 A. Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, New York, 1964.

- I. Fletcher, ed., *Romantic Mythologies*, London, 1967.
 R. H. Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley*, Chapel Hill, 1949.
 N. Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton, 1947.
Anatomy of Criticism, Princeton, 1957.
 A. Gérard, *L'idée romantique de la poésie en Angleterre*, Paris, 1955.
 K. Hagberg, *Stagnelius och Milton*, Svenska Dagbladet, 21-5-1961.
 P. Hallberg, *Natursymboler i svensk lyrik. Från nyromantiken till Karlfeldt. I-III*, Göteborg, 1951.
 G. H. Hartman, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry*, New Haven, 1954.
The Poetry of Wordsworth, New Haven, 1964.
 E. Heller, *The Artist's Journey into the Interior*, 1966.
 S. K. Heninger, *The Renaissance Perversion of Pastoral*, Journal of the History of Ideas, 1961, pp. 158 segg.
 O. Holmberg, *Six kapitel om Stagnelius*, Stockholm, 1941.
 R. Jean, *La littérature et le réel*, Paris, 1965.
 H. Jonas, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston, 1958.
 I. Jonsson, *Swedenborgs skapelsedrama De cultu et amore dei. En studie av motiv och intellektuell miljö*, Stockholm, 1961.
 C. G. Jung, *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zurigo, 1942, tr. it. Torino, 1968.
 I. J. Kapstein, *The Symbolism of the Wind and the Leaves in Shelley's Ode to the West Wind*, PMLA LI (1936), pp. 1069-1079.
 W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1954.
 W. P. Ker, *Form and Style in Poetry*, London, 1928.
 H. S. Langfeldt, *The Aesthetic Attitude*, New York, 1920.
 J. Livingston Lowes, *The Road to Xanadu*, II ed. London, 1951.
 T. Lundén, *Den stora mystiken*, Stockholm, 1956.
 S. Lundwall, *Generationsväxlingen inom romantikens klassicism*, Stockholm, 1960.
 S. Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius lyrik*, Lund, 1961.
 M. Marache, *Le symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe*, Paris, 1960.
 F. Marsh, *Wordsworth's Imagery: a Study in Poetic Vision*, New Haven, 1952.
Metaphor and Symbol, Proceedings of the XII th Symposium of the Colston Research Society, held in the University of Bristol (March 28-31, 1960), London, 1960.
 P. Meyer Spacks, *The Poetry of Vision*, Cambridge, Mass., 1967.
 H. Midboe, *Romantikens balladediktning*, Oslo, 1946.
 A. Mordell, *The Erotic Motive in Literature*, u.e. New York, 1962.
 A. Nilsson, *Svensk romantik*, u.e. Lund, 1964.
Kronologien i Stagnelii diktning, Uppsala, 1926.
 A. Österling, *Stagnelius och Baudelaire*, Svenska Dagbladet, 5-2-1906 e 6-2-1906.
 H. W. Piper, *The Active Universe*, London, 1962.
 M. v. Platen, *Elva diktanalyser (Endymion)*, in *Biktare och bedragare*, Stockholm, 1959.
 G. Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, 1950.
 M. Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, u.e. Firenze, 1966.
 I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, 1936.
Practical Criticism, New York, 1955.
Principles of Literary Criticism, u.e. London, 1959.
Coleridge on Imagination, London, 1962.
 J. Roos, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique. Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg, 1951.

- M. Roston, *Prophet and Poet*, London, 1965.
 J. P. Sartre, *L'imagination*, Paris, 1936.
 W. Shumaker, *Literature and the Irrational*, Englewood Cliffs, N. J., 1960.
 E. J. Stagnelius, *Samlade Skrifter*, utg. av Svenska Vitterhetssamfundet, a cura di F. Böök, I-V, Stockholm, 1911-19.
Samlade skrifter, a cura di F. Böök, I-IV, Malmö, 1957.
 S. Stolpe, *Stagnelius*, Ord och Bild, 1925, pp. 357-367.
 O. Sylwan, *Den svenska versen från 1600-talets början*, vol. III, Göteborg, 1926-34.
Svensk verskonst från Wivallius till Karlfeldt, Stockholm, 1934.
 A. Tate, (ed.) *The Language of Poetry*, Princeton, 1942.
 E. M.W. Tillyard, *Poetry, Direct and Oblique*, London, 1948.
 J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, 1968.
 S. Ullmann, *Romanticism and Synaesthesia, a Comparative Study of Sense Transfer in Keats and Byron*, PMLA, 1945, pp. 811-825.
Language and Style, Oxford, 1964.
 E. von Erhardt-Siebold, *Synaesthesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts*, Englische Studien, 1919, pp. 1-157, 196-334.
Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism, PMLA, 1932, pp. 577-592.
 R. Wellek, *The Concept of Romanticism in Literary Scholarship*, Comparative Literature, 1949, pp. 1-23, 147-72.
A History of Modern Criticism, II: The Romantic Age, New Haven, 1955.
The Concept of Romanticism e Romanticism Re-examined, in *Concepts of Criticism*, New York, 1963.
 R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York, 1942, tr. it. II ed. Bologna, 1965.
 Ph. Wheelwright, *The Burning Fountain*, Bloomington, 1959.
 G. Widengren, *Gnostikern Stagnelius*, Samlaren, 1944 pp. 115-178.
 C. Willard Smith, *Browning's Star-Imagery*, Princeton, 1941.
 G. Wilson Knight, *The Starlit Dome. Studies in the Poetry of Wisdom*, London, 1959.
 W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, 1954.

III

SUL CONCETTO DI MANIERISMO ROMANTICO

L'idea, come molte delle più fertili per il pensiero moderno, sembra risalire al genialissimo Friedrich Schlegel, che aveva una volta chiamato « manieristi » (e intendeva capricciosi, amanti del grottesco e degli sfrenati arabeschi fantastici, perennemente ai margini dei filoni immaginativi e stilistici allora correnti) Jean Paul come Zacharias Werner e Adam Müller¹. Ci resta di lui anche una sottile definizione del suo *Studio sulla poesia greca* (1796) come « un inno manieristico in prosa »; e fu Schlegel indubbiamente a incoraggiare parecchi dei pensatori che lo seguirono, Schopenhauer in testa, a riprendere la metafora applicando qua e là a un tipo di letteratura o di pensiero per qualche verso 'irregolare' una categoria che notoriamente aveva appartenuto alla storia delle arti figurative soltanto: e anche lì era venuta faticosamente da Vasari in poi precisandosi piuttosto come concetto ambiguo e grossolanamente negativo, mero stile di transizione fra rinascimentale e barocco².

Una scienza del manierismo nasce solo con la critica contemporanea, critica d'arte che sappia farsi anche storia spirituale e del costume. Vale la pena di ricordare come i primi e più importanti risultati per la determinazione di questa categoria stilistica siano stati il frutto del cambiamento di gusto provocato in generale dall'espressionismo e dalle altre tendenze eversive del primo dopoguerra. Ne uscì fra l'altro una fioritura di studi assolutamente eccezionale sull'applicazione alla letteratura dell'idea di barocco (in Germania soprattutto, ma subito dopo in Italia, in Spagna e Francia, nei paesi slavi e quindi in Inghilterra e in

¹ Cfr. M. Thalmann, *Romantik und Manierismus*, Stuttgart, 1963, n. 20

² Fra gli studi italiani in proposito, cfr. L. Coletti, *Intorno alla storia del concetto di Manierismo*, in « Convivium » VI (1948), pp. 801 segg. e G. Nicco-Fasola, *Storiografia del Manierismo*, in « Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi », Roma 1956, I, pp. 429 segg. V. anche L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, u.e., Torino, 1961.

America)³. Per questa strada si giunse da un lato alla ricostruzione di una vera e propria civiltà europea comune estesa nella seconda metà del Cinquecento a tutti i campi dello spirito. Dall'altro si credette di poter elaborare per astrazione un concetto di barocco talmente omogeneo⁴ (non vi si distinguono ancora in questa fase i due estremi del manierismo e del rococò) da passare per categoria universale della sensibilità: e quindi per una possibilità espressiva sempre viva nella storia sotto i più diversi travestimenti⁵.

La seconda ondata critica nella stessa direzione, quella appunto che si sforza di isolare all'interno del generico 'universo secentista' un filone ben preciso di contenuti e di atteggiamenti — storicamente una fase non barocca e prebarocca, che sarà detta manieristica ricalcando lo stesso procedimento di definizione, per cui un concetto proprio di una determinata sfera artistica viene esteso metaforicamente a tutte le altre prese in osservazione per analogia — si condensa in un lasso di tempo

³ Cfr. R. Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1946), 2, pp. 77-109. Sulle orme di Wölfflin (*Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888; v. anche *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915), una serie di studiosi tedeschi di primo piano — H. Hatzfeld (*Don Quixote als Wortkunstwerk*, Leipzig, 1927 e *Rokoko*, cit.), W. Michels (*Barockstil in Shakespeare und Calderón*, in *Revue Hispanique* LXXV, 370-458), F. Brie (*Englische Rokokoepik*, München, 1927), K. Viëtor (*Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung*, Germanisch-Romanische Monatsschrift, IV, 145-83, e *Probleme der deutschen Barockliteratur*, Leipzig, 1928), W. P. Friederich (*Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik*, Wiener Beiträge, 57, 1932), K. Vossler e L. Spitzer in diversi articoli fra il 1920 e il 1930 — tentano di abbozzare una teoria di barocco letterario europeo. Li seguono per diverse strade e con accezioni a volte opposte M. Praz e B. Croce in Italia (*Secentismo e Marinismo*, Firenze, 1925 e *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929), E. d'Ors in Spagna (*Du Baroque*, Paris, 1935), in Francia (l'unica nazione importante che rifiuta, per il resto, quasi generalmente il termine, v. Wellek, op. cit., p. 83) M. Raymond (*Classique et baroque dans la poésie de Ronsard*, in *Festschrift für H. Wölfflin*, Bâle, 1944); e naturalmente T. S. Eliot e la sua scuola inglese e americana con studi sulla letteratura 'metafisica' elisabettiano-giacobina.

⁴ R. Wellek, op. cit., p. 86: « In discussing such a term as baroque, we have to realize that it has the meaning which its users have decided to give to it ». L'affermazione può in una certa misura apparire valida anche oggi, a vent'anni di distanza.

⁵ Fra i primi tentativi, O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Wildpark-Potsdam, 1925, G. Weise, *Das « gotische » oder « barocke » Stilprinzip der deutschen und nordischen Kunst*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, X (1932), 206-243, e naturalmente il paradossale libro di E. d'Ors, cit.

recentissimo, lungo poco più di vent'anni⁶. La sua storia, le sue difficoltà e le sue ambizioni ricalcano in modo sorprendente quelle dell'altra controversia: così come per molti versi appaiono simili le circostanze spirituali che presiedettero al suo sviluppo, avvenuto questo nel secondo dopoguerra. E' fin troppo ovvio, allo scopo di rendersi conto di una singolare predilezione critica, tornare a sottolineare le analogie vere o presunte fra l'epoca anatomizzata e quella anatomizzatrice: crisi ideologiche, crisi politiche, gravissime tensioni psicologiche, rovesciamento dei diversi umanesimi. Si è parlato così di neomanierismo e di funambolismo⁷ a proposito delle testimonianze letterarie e artistiche più vicine a noi.

Qui interessa tuttavia soprattutto isolare un paio dei risultati più vistosi che emergono dalla complessa collaborazione internazionale a una rivalutazione del manierismo. Appare notevole la definitiva liberazione di questa categoria stilistica dall'altra con cui era stata tradizionalmente travolta e confusa, il barocco: e anzi la contrapposizione decisa tra l'una e l'altra, fra il potente slancio espansivo, ascensionale barocco e la scoperta tendenza manieristica all'astrazione e all'introversione⁸. Ne discende un entusiasmo da pionieri che porta a proposte come quella di Curtius (applicata da Eugenio D'Ors al barocco, e ripresa in seguito da G. R. Hocke⁹), adottare cioè l'idea di 'manierismo' come « denominatore comune di tutte le tendenze che si oppongono al classicismo, siano queste preclassiche, postclassiche o contemporanee a qualunque forma di

⁶ Ricordiamo qui almeno alcuni degli scritti più famosi: le opere dei predecessori (M. Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924; W. Friedländer, *Die Entstehung des antiklassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 46, 1925; W. Pinder, *Zur Physiognomik des Manierismus*, in «Festschrift für L. Klages», Leipzig, 1932) e quelle dei protagonisti del dibattito accentrate come si è detto intorno agli ultimi vent'anni: il libro di Curtius già citato, quelli di G. R. Hocke (*Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957, e *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959), di R. Stamm (*Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern, 1956) di M. Raymond (*Baroque et renaissance poétique*, Paris, 1955), W. Sypher (*Four Stages of Renaissance Style*, New York, 1956), i saggi di N. Pevsner (*The Architecture of Mannerism* in: *The Mint*, I, London 1946), E. d'Ors (*A propos du Baroque*, in: *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1955) e soprattutto le brillanti rielaborazioni di tutto il problema a cura di A. Hauser (*Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958 e *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und das Ursprung der modernen Kunst*, München, 1964).

⁷ G. Melchiori, *The Tightrope Walkers, Studies of Mannerism in Modern English Literature*, London, 1956, tr. it.: *I funamboli*, Torino, 1963.

⁸ Cfr. Accademia Nazionale dei Lincei, *Problemi attuali di scienza e di cultura*, 52 (1962): *Manierismo, barocco e rococò: concetti e termini*, p. 33 e altrove.

⁹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, cit., E. d'Ors, *A propos du baroque*, cit., G. R. Hocke, *Manierismus*, cit.

classicismo»¹⁰; e mettersi quindi in grado di identificare nella storia della cultura europea, vista come un tutto, almeno cinque momenti 'manieristici' principali, dalla letteratura alessandrina e latina argentea al gotico, dal tardo cinquecento al rococò e al simbolismo.

Spogliandola a forza del suo carattere, strettamente storico, di approssimazione stilistica si è voluto così fare di una definizione accademica uno strumento ideologico generale e una dimensione perenne dello spirito: la somma delle sue potenze dinamiche, la sorgente di 'moderna' inquietudine che accompagnerebbe in dialettica inesauribile la 'gravità riposata' del classicismo. Alle fondamentali coppie di opposti intorno a cui si era venuta arrampicando la storia del pensiero, essere contro divenire, molteplicità contro unità, romanticismo contro classicismo, Apollo e Dioniso, si aggiunge per questa via un'ulteriore *discordia concors*, platonesimo e Riforma, rinascimento e manierismo, atticismo e asianesimo¹¹. Si tratta ancora una volta dell'antica 'sanità' e dell'antica 'malattia'; e della prediletta malattia si impara nuovamente a scrutare le pieghe, raccontare le avventure, trionfare delle inesauste possibilità dialettiche.

Lontana dal mortificare il manierismo riducendolo a semplice revulsione anticlassica, la critica moderna ne canta le ricchezze segrete e i meriti per la nascita dell'individuo moderno, avvenuta soltanto in piena crisi del rinascimento. Per cui si verifica il paradosso — perfettamente adeguato a un'arte paradossale per definizione — che una delle categorie della sensibilità più profondamente ambigue sia stata limpidamente anatomizzata e quindi ricostruita dall'interno con un rigore e una finezza altrimenti raggiunti ben di rado, anche per epoche spirituali meno tormentose.

Dopo il 1520, è stato detto¹², non nasce più una sola opera veramente classica. La crisi dell'utopia rinascimentale già alla fine della sua prima generazione è un fatto notissimo e generale: all'ambiguità del concetto religioso di predestinazione corrisponde il relativismo delle scienze, lo scetticismo filosofico, la 'doppia morale' della politica e un'estetica profondamente divisa in se stessa. Il manierismo si manifesta così immediatamente come antiumanesimo, antinaturalismo, irrazionalismo per ec-

¹⁰ E. R. Curtius, op. cit., p. 275.

¹¹ G. R. Hocke (*Manierismus*, cit., tr. it. Milano, 1965, p. 17 e *passim*), propone di adottare una terminologia letteraria meno consunta, la denominazione delle due 'scuole' antitetiche della retorica classica, impostate sugli ideali stilistici della *mimesis* l'una, della *phantasia* l'altra.

¹² H. Wölfflin, op. cit., p. 3.

cellenza¹³. Ma è anche un supremo movimento creativo, che crede sopra ogni cosa alla potenza informatrice dello spirito ed è incapace di placarsi in una raffigurazione oggettiva dell'esistenza¹⁴.

Un tentativo di sintesi che vada al di là delle rappresentazioni unilaterali tende a incarnare nel manierismo, in quanto congiunzione di opposti inconciliati, lo scandalo e il paradosso di Kierkegaard: una tensione portata all'estremo limite fra classico e anticlassico, naturale e artificio, razionale e irrazionale, sensuale e spirituale, tradizione e smania di innovazioni, convenzione e rivolta contro ogni conformismo¹⁵. Il suo stile è anch'esso supremamente scisso e supera le sue ambivalenze solo grazie a un virtuosismo supremo. E' frutto e insieme simbolo della « condizione umana » a cui è vincolato, sociologicamente alienata, psicologicamente narcisistica.

L'applicazione alla letteratura di una categoria così elaborata, o piuttosto la verifica in essa di un clima spirituale ricostruito per questa via, non può naturalmente farsi trasposizione meccanica di schemi da una sfera all'altra, come continua occasionalmente a fare lo studioso che definisca « lineare » un sonetto di Spenser o « pittorico » *Il Penseroso*¹⁶. Al contrario, lo spostamento dell'analisi non solo fa risorgere immediatamente i grossi problemi connessi all'idea stessa di manierismo (la storicità e astoricità del concetto, la distinzione certa e chiara di che cosa sia da prendersi per manieristico, che cosa per classico, che cosa per barocco)¹⁷, ma rivela una così vasta graduatoria di questioni specifiche da porre addirittura in dubbio la liceità dell'ipotesi di partenza, l'unità fondamentale dello stile e del gusto¹⁸. Tuttavia si ritorna immediatamente ad affermare che una stessa concezione del mondo e filosofia della vita deve dar luogo ad analoghi atteggiamenti della sensibilità nelle arti figurative come in letteratura. Anche condotto per strade autonome, lo studio della poesia postrinascimentale indurrebbe alle stesse conclu-

¹³ Friedländer, op. cit.

¹⁴ Dvorák, op. cit., pp. 270 segg.

¹⁵ A. Hauser, op. cit., p. 13.

¹⁶ W. Sypher, op. cit., p. 19 e 20. Le coppie di *Grundbegriffe* proposte da Wölfflin, come piano-profondità, lineare-pittorico, appartengono alla pittura e non possono evidentemente venire applicate alle altre arti senza snaturarsi.

¹⁷ Cfr. Hauser, op. cit., p. 253: « La leggerezza con cui i concetti di Manierismo e di Barocco vengono usati e confusi nella storia letteraria è tanto più grave, in quanto il passaggio dall'uno all'altro stile segna una delle cesure più nette nella storia della letteratura e dell'arte occidentale... Anche nei casi limite, quando è forse impossibile sbrogliare l'intrico delle forme, almeno per principio ci tocca pur sempre stabilire una distinzione di stile fra di esse ».

¹⁸ A. Hauser, op. cit., pp. 254-5.

sioni di fondo e autorizzerebbe a parlare di lirica manieristica come di quella che « mescola reale e irreale, tende ai forti contrasti e predilige le difficoltà insolubili, ama il paradosso, è intellettualistica e irrazionalistica »¹⁹: in ogni caso quindi altamente elaborata e destinata a una ristretta cerchia di intenditori.

Pur riservandosi di rispettare in ciascun campo dell'indagine il suo particolare linguaggio, si può addirittura arrivare a riconoscere in letteratura l'uso di soluzioni tecniche più o meno analoghe a quelle adottate nelle arti: la mancanza di unità compositiva, il gusto dell'arbitrario, l'uso di metafore e concetti, la dissociazione dei motivi. Inoltre, e questo è un punto fondamentale della questione, lo studio della grande letteratura manieristica in Occidente arricchisce il concetto stesso di manierismo e permette di andare molto più in là di quanto sia possibile alla storia dell'arte nell'individuare le vie per cui il fenomeno di gusto si ricollega alle sfere della psicologia, della metafisica e della religione.

A questi risultati ha contribuito per un verso anche la più grossa difficoltà di questo tipo di ricerca, il fatto cioè che (a differenza di quanto avviene in campo figurativo) il manierismo letterario non abbia avuto un centro storico da cui irradiarsi: né i rapporti fra letteratura ed evoluzione delle arti erano più stretti come durante il Rinascimento. Quindi non solo questo stile nacque e tramontò nella poesia con un certo ritardo rispetto all'altra sfera, ma assunse in Inghilterra in Francia in Spagna in Italia caratteristiche che differivano abbastanza profondamente a seconda del rapporto con la tradizione, del livello variabile di audacia sperimentale, della fertilità dei 'generi' adottati. E' naturale che la critica abbia seguito fin dall'inizio la ripartizione nazionale e si sia preoccupata di ricostruire per ogni singola letteratura le sue specifiche categorie ideologiche e di gusto. Per cui allo studioso dei 'metafisici' inglesi o dei gongoristi, allo specialista di Montaigne e a quello di Tasso l'introduzione dell'idea di cultura manieristica europea suona necessariamente almeno in parte estranea, se non frutto di indebita astrazione²⁰.

Avviene così che le sole trattazioni d'insieme del manierismo in letteratura siano opera per lo più di storici dell'arte, e che le più stimolanti critiche contemporanee sul periodo preferiscano proporre storie di discendenze o rintracciare verticalmente i diversi « momenti manieristici » nella storia letteraria al precisare una geografia e una cronologia

¹⁹ A. Hauser, op. cit., pp. 254 segg.

²⁰ Cfr. anche E. R. Curtius, op. cit., p. 284: « Mentre esiste una sola maniera di dire le cose naturalmente, ce ne sono mille per dirle in modo innaturale. Quindi ricondurre il manierismo a sistema, come si è sempre tornati a fare, è inutile e sterile ».

della fitta trama di influenze ideologico-formali tra un paese e l'altro in quegli stessi 'momenti'²¹. L'esempio che si offre più immediato è la famosa teoria di Eliot, che propose di identificare sulla base della categoria della « sensibilità unificata » tre stadi di poesia metafisica europea, dallo stilnuovo ai seguaci di John Donne e quindi ai simbolisti francesi²²; e a un quarto stadio moderno si sforzò di contribuire con l'opera lirica più fertile di influenze del nostro secolo. La funzione ideale verso cui Eliot mobilita la letteratura dovrebbe come si sa essere il superamento dell'antinomia secolare classicismo-manierismo attraverso « una regressione dalla moderna all'antica Musa Metafisica »²³; e quindi la ricreazione di un simbolismo « duro, asciutto, classico »²⁴ che sia in grado di dare voce e spazio a un'esperienza universale come aveva fatto il modello dantesco.

Non interessa qui tanto rifare la storia della polemica sorta intorno a questo programma (la bibliografia è vastissima; cfr. per tutti i saggi di R. Wellek e di A. Oras)²⁵ quanto inserire nel discorso alcune considerazioni generali che rendano conto di un'ipotesi critica affiorata molto recentemente con carattere dichiaratamente rivoluzionario, l'idea cioè di un romanticismo almeno in parte manieristico²⁶.

Se è necessario per ogni elementare metodologia tenersi stretti al principio secondo cui uno stile, come un artista, come una singola opera, non può ripetersi in nessun caso in quanto fenomeno storico, è però altrettanto importante assumere fra gli strumenti di lavoro ormai acquisiti un'ipotesi che ha trovato numerose dimostrazioni: che cioè determi-

²¹ Come era già avvenuto per il barocco (v. R. Wellek, op. cit., H. Hatzfeld, *The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1955, 2, pp. 156-64; B. Morrisette, *Expression littéraire de la sensibilité au XVIIème siècle*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 11, Paris, 1969), la discussione si è svolta sui piani più diversi, da quello stilistico a quello socio-psicologico, a quello più generale della sensibilità e dell'ideologia.

²² *The Sacred Wood, On Poetry and Poets*.

²³ M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, 1960 (7ª ed.), p. 676.

²⁴ Sono le parole famose del saggio antiromantico di T. E. Hulme, *Romanticism and Classicism*, in R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism*, 1920-48, New York, 1949, p. 3.

²⁵ R. Wellek, *The Criticism of T. S. Eliot*, in: The Sewanee Review, luglio 1956; A. Oras, *The Critical Ideas of T. S. Eliot*; D. Schwarz, *The Literary Dictatorship of T. S. Eliot*, Partisan Review, Feb. 1949; M. C. Bradbrook, *T.S.E.*, London, 1950. V. anche H. Fisch, *Jerusalem and Albion*, London, 1964, p. 11.

²⁶ Il suggerimento appare in genere già in M. Praz, *La carne la morte e il diavolo*, cit., p. 173): « L'epoca romantica riproduce fino al parossismo certe caratteristiche dell'età elisabettiana », e in E. Faguet (*Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, Paris, s.a., II, p. 171 segg. e altrove) che accosta la poesia francese intorno al 1630 a quella di Lamartine.

nate condizioni del clima spirituale portino con sé anche tipologie artistiche chiaramente riconoscibili e paragonabili. Per cui se si ammette l'esistenza, ad esempio, di una psicologia del dubbio in una data epoca, la verifica porterà a scoprirvi accanto un'arte del dubbio, una religiosità del dubbio e così via. Non solo, ma in quel particolare clima tenderanno a riemergere anche fattori culturali propri di epoche precedenti in qualche modo simili e rimasti corrente di influsso sotterraneo. Questa legge più o meno universalmente accettata spiega come mai si notino a più riprese tendenze manieristiche nella storia della cultura e « si affermino con maggior vigore quando si verifica un mutamento di stile legato a un'acuta crisi spirituale »²⁷, quale fu appunto il crollo delle splendide utopie rinascimentali, o il corrompersi dell'ottimismo illuministico, o il passaggio dal naturalismo al simbolismo.

Se quindi un'analisi del movimento romantico porta a cercarne l'origine nel principio stesso di contraddizione, l'essenza nella « coscienza implicita o esplicita dell'antinomicità della vita »²⁸, le caratteristiche in una convivenza di tutte le principali polarità dialettiche della storia spirituale (interiorità e exteriorità, soggetto e natura, Dio e individuo, come anche classicità e germanesimo, medioevo e rinascimento, sensualità pagana e cristianesimo), il primo corollario a discenderne sarà quello della stupefacente somiglianza, a distanza di oltre due secoli e al di là di tutte le conquiste dell'età barocca e di quella illuministica, di questo clima dell'anima con la sensibilità manieristica come l'ha ricostruita la critica odierna; e il secondo metterà in rilievo la categoria espressiva dell'ambiguità come contrassegno dell'una e dell'altra epoca²⁹.

Anche per quanto riguarda il caratteristico intellettualismo romantico, i pareri sono da molto tempo concordi. Lautréamont diceva che « i sospiri poetici di questo secolo non sono altro che sofismi »³⁰, Friedrich Schlegel scrisse che « la poesia romantica è fra le arti quello che l'arguzia è per la filosofia »³¹, Baudelaire: « Tutto ciò che è bello e

²⁷ A. Hauser, op. cit., p. 327.

²⁸ U. Spirito, *Il Romanticismo*, in: *La vita come arte*, 3ª ed., Firenze, 1948, p. 151.

²⁹ Osservazioni come quelle di Spirito (op. cit., p. 160 e 165) sembrano infatti adeguarsi perfettamente al manierismo come al romanticismo per cui sono state scritte: « Si giunge al piano del soggettivismo, ma quando le antinomie sorte su tale piano hanno reso assolutamente problematico il soggetto stesso e hanno tolto addirittura la possibilità di caratterizzarlo in contrapposizione a qualcosa che soggetto non sia ». « La meta è sempre quella: raggiungere se stesso o l'unità o Dio; ma è tanto problematica che per giungervi si tenta perfino la via che sembra a priori allontanarci da essa: la via dell'altro da sé, del molteplice, del diabolico ».

³⁰ *Poésies I*, p. 440 delle *Opere Complete*, Torino, 1967.

³¹ Frammenti dall'*Athenäum*, 97.

nobile è il risultato della ragione e del calcolo»³², Novalis: « Se non potete mediatamente (e casualmente) rendere intellegibili i pensieri, procedete inversamente e fate immediatamente (e volontariamente) intellegibili le cose esterne »³³.

Uno studio del romanticismo secondo l'angolatura manieristica ottiene il risultato prezioso di portare alla luce alcune *Nachtseiten* del movimento, le ragioni profonde mal conosciute dai protagonisti, trascurate ancora oggi dagli storici, in cui soltanto è possibile cercare la giustificazione e l'unità delle sue più sregolate manifestazioni a vari livelli. Il primo passo da compiere è evidentemente quello di liberarsi definitivamente delle sempre fraintese categorie schilleriane dell'ingenuo e del sentimentale, come dell'utopia 'popolare', e riconoscere alla poesia romantica nel suo complesso i connotati di prodotto altamente letterario, esclusivo e riflesso³⁴, in grado assai maggiore della letteratura settecentesca che tende, al contrario, a una relativa democratizzazione della cultura; e forse anche in grado maggiore delle elaboratissime epoche letterarie che lo seguirono. Su questo piano lo scrittore volge tutte le sue potenze creative, l'ingegno della lingua e dell'immagine, a portare a termine il processo di autoconoscenza iniziato dalla filosofia dei Sei e del Settecento e quindi a superare la profonda antinomia metafisica e morale che si era aperta dopo Kant e che è alla base come si è detto di tutto il periodo. Il romanticismo, nato dalla dissoluzione del 'piccolo rinascimento' illuministico³⁵ tenta con caratteristico pessimismo di aggirare la disfatta facendo intervenire nel discorso i valori sovrarazionali³⁶ e sforzandosi di ricondurre la visione del mondo a unità attraverso la scienza rinnovata della metafora³⁷. L'esame degli atteggiamenti

³² *Curiosités esthétiques: Éloge du maquillage.*

³³ *Fragments*, III, 1768.

³⁴ G. Lukàcs (*La distruzione della ragione*, tr. it., Torino, 1959, p. 156-7) vede nell'aristocraticismo della gnoseologia idealistica in parte una causa, in parte un effetto della deviazione irrazionalistica della dialettica dopo Kant. Dato il notissimo postulato romantico dell'identità fra verità e poesia, fra filosofia e religione, è naturale che le espressioni letterarie del periodo risentano dello stesso spirito di cenacolo.

³⁵ R. Ayrault (*La genèse du Romantisme allemand*, 2 voll., Paris, 1961) identifica addirittura la nozione di genesi romantica con quella di crisi: crisi politica, filosofica, religiosa, estetica. Tutta la trattazione è condotta secondo queste quattro categorie.

³⁶ G. Lukàcs, op. cit., p. 94.

³⁷ H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bonn, 1961: « La metafisica si è dimostrata una metaforicità presa alla lettera: ma la scomparsa della metafisica reinstaura la metaforicità » (cit. e tr. E. Zolla, *I mistici*, Milano, 1963, p. 31).

romantici più comuni verso la realtà esterna, verso la natura, verso se stessi, verso Dio offre da un lato un panorama di contraddizioni esasperate fra i due poli dell'estasi e dell'annullamento³⁸, dall'altro una rinnovata alchimia universale, accentrata tutta intorno al soggetto poetante, che è eminentemente manieristica³⁹.

Sul piano strettamente estetico, le implicazioni di un pensiero che attraverso Leibniz si riconnette all'aspetto più inquieto e moderno del fondamentale filone platonico e neoplatonico⁴⁰ (come per mezzo di Montaigne aveva fatto la tarda filosofia del Rinascimento) portano alle estreme conseguenze l'ambiguità nascosta nel principio della *Fülle des Lebens*. L'idealizzazione della diversità, per cui all'artista si assegna il compito di imitare non tanto le opere della natura, quanto i suoi stessi processi creativi, ispirati a un'infinita *Mannigfaltigkeit und Eigentümlichkeit* (Schleiermacher), si fa ben presto « glorificazione dell'imperfetto »⁴¹, culto dell'individuale, dell'irripetibile fino alle ultime involuzioni dell'idiosincrasia⁴², spasmodico inseguimento dell'originalità⁴³, avversione per ogni tipo di semplificazione e di livellamento. Di qui in campo stilistico la smisurata proliferazione dei generi e delle forme metriche, l'ammissione del *genre mixte* come esteticamente legittimo, il gusto dello sviaceramento delle sfumature fino a capovolgere il senso. La stessa idoleggiata ironia dei romantici potrebbe essere interpretata come sintomo di frattura spirituale, al modo del sottile problematico sorriso del San Gio-

³⁸ Cfr. U. Spirito, op. cit., p. 166: « I concetti di libertà, di necessità, di creazione, di determinismo e di finalità a volta a volta si escludono o si confondono, dando luogo alla morale dell'arbitrio, del dovere, della pura attività, della bellezza, dell'eroismo, del giuoco. Il giuoco, anzi, può diventare l'espressione più adeguata della realtà, in quanto trascende la determinatezza di ogni valore logico ed etico e si concilia con l'esigenza dell'infinito. Il terrore del limite induce a rinnegare ogni valore tradizionale e a un certo punto si va addirittura in cerca del positivo di tutto ciò che è ritenuto negativo ». Cfr. anche quanto è detto del « tranquillo manicheismo » secentesco in P. Charpentrat, *Remarques sur la structure de l'espace baroque*, La nouvelle revue française, agosto 1961.

³⁹ V. in G. R. Hocke, *Manierismus*, cit., il capitolo sull'Ingegno di immagini (tr. it., pp. 118 segg.), e M. Thalmann, op. cit., p. 34: « Dio, dice Novalis, vuole degli dei ».

⁴⁰ Leibniz ripropone in questo modo il tema del processo di differenziazione introdotto dall'emanazionismo: « La gloria di Dio viene moltiplicata da tante rappresentazioni del suo mondo così totalmente diverse fra loro » (*Monadologia*, par. 57 e 58).

⁴¹ A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, New York, 1960, pp. 293-4.

⁴² V. l'attenzione che M. Praz ha dedicato alle manifestazioni di questa tendenza centrifuga in *La carne la morte il diavolo*, cit.; e altrove.

⁴³ Cfr. ad esempio testi teoretici di particolare importanza come F. Schlegel, Frammenti dall'*Athenäum* III, 15 e Novalis, *Schriften* ed. K., II, 224-5.

vanni leonardesco. E del resto tutte le considerazioni fatte fin qui trovano facili paralleli nell'arte anticlassica alla fine del Cinquecento, sulla base di uno stesso ideale estetico di assoluta inclusività dell'esperienza⁴⁴: la famosa «regolata mescolanza»⁴⁵, la tendenza dello *Stofftrieb* a sopraffare il *Formtrieb*⁴⁶, l'amore per il *rich and strange*, il grottesco, il culto della «meraviglia». E' facile, nell'uno e nell'altro caso, additare la sorgente di irradiazione nello sforzo, (assai vicino al fatto specificamente mistico⁴⁷) di 'riconciliare' in una visione il più possibile dilatata e 'totale' la dolorosa dissociazione di fondo. E ci si può divertire a mettere in rilievo la stupefacente somiglianza di soluzioni espressive e perfino tecniche proprie del romanticismo con quelle corrispondenti nell'arte antirinascimentale, collegate tutte alla categoria centrale dell'ambiguità che, come si è visto, rappresenta il sostrato comune all'uno e all'altro clima spirituale. La scoperta del paesaggio⁴⁸, conseguenza della concezione crollata dell'uomo come microcosmo e fonte dell'antagonismo 'moderno' fra natura e individuo⁴⁹; la concezione del mondo come labirinto⁵⁰ o come *stately pleasure dome*, creazione artificiale ad opera del veggente⁵¹; la contemplazione affascinata della morte, che ispira tropi opposti come il carnaio e il disfacimento voluttuoso, fratello del Sonno⁵². E ancora, l'amor sacro e l'amor profano ormai dissociati per sempre sul piano psicologico, e che si tenta di riportare a unità per vie occultistiche; il panteismo rivisitato, alla cui base sta ancora una volta la dottrina delle corrispondenze («Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes»⁵³; l'emblema mistico della croce, suprema conciliazione dei «due stili dell'uomo»⁵⁴ e os-

⁴⁴ F. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung* XVIII.

⁴⁵ M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, Milano, 1960, p. 39, che rinvia a sua volta al noto studio di F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino, 1957.

⁴⁶ A. O. Lovejoy, op. cit., p. 312.

⁴⁷ V. ad esempio F. W. Dillistone, *The Function of Symbols in Religious Experience (Metaphor and Symbol)*, London, 1960, p. 112.

⁴⁸ J. M. Cohen, *The Baroque Lyric*, London, 1963, capitolo *Gardens and Landscapes* (pp. 89 segg.).

⁴⁹ E. Zolla, op. cit., p. 25; R. M. Rilke, *Del paesaggio e altri scritti*, Firenze 1949; J. P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, 1947; E. R. Curtius, op. cit. capitolo *Die Ideallandschaft* (pp. 189 segg.).

⁵⁰ Cfr. Hocke (*Die Welt als Labyrinth* cit.) e M. Thalman (op. cit., p. 41).

⁵¹ J. M. Cohen, op. cit., pp. 73 segg.

⁵² J. M. Cohen, op. cit., pp. 38 segg.; J. Rousset (*La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1953) postula per questi temi un ulteriore parallelo manieristico, quello con il Trecento.

⁵³ C. Baudelaire, *Curiosités*, cit., ed. Garnier, Paris, 1962, p. 329.

⁵⁴ G. R. Hocke op. cit., p. 324. V. anche R. Guénon, *Le Symbolisme de la Croix*, Paris, 1957.

simoro supremo, gioia dolente. E' possibile dimostrare anche l'uso di un'*ars combinatoria* e di una meccanica dell'effetto per molti versi simili nell'una e nell'altra letteratura⁵⁵; come pure l'abitudine a scegliere le immagini con criteri analoghi, conferendo loro una carica di significato attiva contemporaneamente sugli stessi piani⁵⁶.

Il rovescio della medaglia, i pericoli cioè nascosti in questo tipo di discorso 'misto', teso a combinare liberamente fra le categorie stilistiche, ideologiche e specificamente espressive di un periodo quelle che possono condurre a guardarlo sotto un'angolatura diversa da quella riconosciuta e intenzionalmente adottata dai protagonisti stessi di quel periodo, si rivelano con chiarezza al momento dell'applicazione di schemi così ricostruiti. Se prendiamo ad esempio un componimento abbastanza noto di Hölderlin, *Lacrime (Oden, 1800-1801)*, appare subito evidente come un'analisi orientata in senso manieristico corra seri rischi di trasformarsi da elegante esercitazione in interpretazione tendenziosa.

TRÄNEN

Himmlische Liebe! zärtliche! wenn ich dein
Vergässe, wenn ich, o ihr geschicklichen,
Ihr feurigen, die voll Asche sind und
Wüst und vereinsamet ohnedies schon,

Ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt!
Ihr nämlich geht nun einzig allein mich an,
Ihr Ufer, wo die abgöttische
Büset, doch Himmlischen nur, die Liebe.

Denn allzudankbar haben die Heiligen
Gedinet dort in Tagen der Schönheit und
Die zornigen Helden; und viel Bäume
Sind, und die Städte daselbst gestanden,

Sichtbar, gleich einem sinnigen Mann; itzt sind
Die Helden tot, die Inseln der Liebe sind
Entstellt fast. So muss übervorteilt,
Albern doch überall sein die Liebe.

Ihr weichen Tränen, löschet das Augenlicht

⁵⁵ V. tutto il terzo capitolo del *Manierismus* cit. di Hocke, *Pararetorica e concettismo*.

⁵⁶ Cfr. R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1962.

Mir aber nicht ganz aus; ein Gedächtnis doch,
Damit ich edel sterbe, lasst ihr
Trügrischen, Diebischen, mir nachleben⁵⁷.

La struttura è ispirata a esigenze tradizionalmente classificate come manieristiche: antiteticità, paradossalità, astrazioni. E manieristiche appaiono le figure retoriche: i concetti, le personificazioni, le reminiscenze mitologiche, la *discordia concors*, le metafore a catena; manieristici il tipo di effetti perseguiti (ricerca del nuovo, dilatazione dei motivi, costruzione a parabola, struttura strettamente intellettualistica su cui si innesta da un lato l'elemento soprannaturale, dall'altro il nichilismo) e l'iconografia: il micro- e macrocosmo, l'isola nell'occhio, l'acqua in movimento, lo specchio.

Tuttavia il nucleo centrale della lirica, le lacrime concepite come il sacro arcipelago greco, appartiene a un genere di tematica specificamente romantico; e lo slancio della metafora, gloriosamente univoca, supera di gran lunga le audacie di un Donne nello sfaccettare il paragone delle lacrime con le monete coniate dalla zecca, cioè il volto della donna che vi si riflette (*A Valediction: of Weeping*). Ma, soprattutto, la qualità più profonda anche di un solo componimento emerge soltanto a patto che

⁵⁷ *Lacrime*, tr. G. Vigolo (F. Hölderlin, *Poesie*, Torino 1963, p. 79):

Celeste amore! così tenero! se io
Di te mi scordassi, se di voi, cariche di destino,
O ignee, seppure coperte di cenere
Siate ora e deserte e devastate,

Isole care, occhi del prodigioso mondo!
Uniche e sole fate oggi per me;
O rive, ove fa penitenza, ma solo
Per i Celesti l'idolatrato amore.

Poiché con troppa adorazione i santi
Hanno servito lì nei giorni della bellezza
E gl'iracondi eroi; tanti alberi,
Tante città lì erano visibili,

Simili a uomo assorto a contemplare;
Ora gli eroi sono morti, le isole dell'amore sono
Quasi sfigurate. Così ovunque è dell'amore:
Ingenuo e sempre ingannato.

O delicate lacrime, non mi spegnete però
Tutta la luce degli occhi; una memoria,
Perché nobilmente io muoia,
O ingannevoli, o ladre! lasciatemi viva.

l'analisi parta dalla concezione globale dell'opera come creazione organica, diversa da tutte sebbene legata in più modi al sostrato comune del periodo.

Compito della critica è nonostante tutto appunto questo muoversi fra monadi. Se si vuole perciò conservare il valore storico di paralleli come quelli che sono stati tentati a distanza fra estetiche, ideologie, modi di sentire e stili 'manieristici' o 'barocchi' o 'classici' sarà necessario non tanto azzuffarsi su questioni di terminologie e di appropriazioni, quanto distinguere per quanto possibile all'interno del materiale proposto i fattori occasionali da quelli necessari, gli *hâpax legômena* dalle soluzioni coscienti e costanti, gli sperimentalismi dalla ricerca come esigenza primordiale e soprattutto i sintomi generali e ricorrenti delle età di crisi⁵⁸, con tutto il loro strascico di fenomeni culturali e di costume, dall'autentico fatto creativo, che mantiene comunque le sue caratteristiche di sintesi geniale e di novità.

Appare quindi necessario abbandonare una volta per tutte il vecchio metodo di classificazione, rinverdito quanto si voglia⁵⁹ che consiste nel mettere faccia a faccia un complesso di criteri preesistenti da un lato e un autore, un'opera o una fase della sensibilità dall'altro; con il rischio grandissimo di dar luogo a una profonda ambiguità concettuale proprio quando più si desidera contribuire a gettar luce, e con l'altro, su cui già tanto si è ironizzato, di trovarsi a far rientrare mezza letteratura europea in una categoria (che perciò si svuota immediatamente di significato) e di rimettere in piedi le due eterne schiere degli eletti e dei reprob⁶⁰. L'unico sistema che sia sembrato finora promettente e fertile è invece quello della monografia specialistica, che isoli un tema o uno stile e ne discuta le vicissitudini orizzontali e verticali. Un libro recente ispirato appunto a questi propositi, opera di una giovane studiosa

⁵⁸ Una concezione del genere ha caratteri talmente universali e indiscutibili da essere inutilizzabile praticamente in uno studio filosofico o letterario. Così possiamo trovare in un teologo come P. Tillich (*The Courage to Be*, New Haven, 1952, p. 46 segg. dell'ed. it., Roma 1968) una teoria delle tre « epoche dell'angoscia moderna », alla fine del Medioevo, alla fine del Rinascimento e alla fine dell'Illuminismo, che coincide perfettamente con quella proposta per la storia del manierismo da uno Hocke o da uno Hauser (opp. citt.); ma è anche completamente inutile in un discorso di questo secondo tipo, perché il legame di causa ed effetto fra i contenuti spirituali di un'epoca e le sue manifestazioni di vita pratica e di cultura è tutt'altro che facilmente dimostrabile o comunque vincolante.

⁵⁹ V. ad esempio J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, cit., che si sforza di riassumere in quattro grandi punti (instabilità, mobilità, metamorfosi, prevalenza del decorativismo) uno schema del barocco letterario che faccia da contrappeso a quello stabilito da Wölfflin per le arti figurative. Ma la vastità e l'indeterminatezza stesse delle categorie ne compromettono l'efficacia.

⁶⁰ Cfr. R. Wellek, art. cit., p. 87.

svedese⁶¹ rintraccia gli sviluppi del tema di Narciso, fra tutti forse il più sintomatico della visione del mondo che si è detta manieristica, da Ovidio al primo Ottocento. La discussione dei legami fra le diverse manifestazioni del celebre motivo in letteratura e la storia spirituale dell'Europa medioevale e moderna potrebbe essere portata molto più in là, come pure sarebbe stato necessario trattare un argomento come questo in strettissimo collegamento con la storia delle arti figurative. Tuttavia la rigorosa enunciazione storica è di per sé sufficiente a individuare un filone particolare della sensibilità presentatosi come la tipica soluzione intellettualistica di una dissociazione metafisica profonda, che celebra i suoi fasti appunto nel Seicento e nel Romanticismo.

Così, nel momento stesso in cui si dispera di poter mai ricostruire una vera cronologia e geografia di quelle che abbiamo convenuto di chiamare tendenze manieristiche dei romantici, ci si spalanca invece davanti un campo quasi vergine di analisi, per cui (senza offendere il centro di irradiazione profondo del movimento) è possibile rovesciare le interpretazioni tradizionali di fenomeni notissimi e tracciare come ipotesi di lavoro una linea spirituale che vada da Novalis a Shelley⁶² e che raccolga tutta una serie di autori di primo o secondo piano su una base comune psicologica e non stilistica. Che potrebbe essere una concezione del mondo talmente dilaniata fra i due estremi da dar luogo a una rete di corrispondenze regolarmente basate sul paradosso; o un procedimento fantastico che contravvenga talmente agli schemi di dosaggio abituali da assimilarsi per ragioni unicamente artistiche a sintomi di 'alienazione'; o l'accentramento ossessivo intorno a uno schema intellettuale che si contrapponga alla generale tendenza centrifuga e al gusto delle forme 'aperte' presso gli altri romantici.

Considerato sul piano orizzontale, il quasi sconosciuto Stagnelius si pone certamente in questi orientamenti.

⁶¹ L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early XIXth Century*, Lund, 1967.

⁶² Mi ha sempre stupito il fatto che, sebbene Novalis sia quasi a una voce considerato il capostipite e il principale rappresentante del cosiddetto manierismo dei romantici (Hocke, Hauser, la Thalmann), venga invece generalmente ignorato sotto questo punto di vista un autore con tanti contrassegni manieristici nel modo di ragionare e nello stile come Shelley.

BIBLIOGRAFIA

- Accademia Nazionale dei Lincei, *Manierismo, barocco e rococò: concetti e termini*, Problemi attuali di scienza e di cultura, 52, Roma, 1962.
- Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques, L'art romantique*. Garnier, Paris, 1962.
- J. M. Cohen, *The Baroque Lyric*, London, 1963.
- B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929.
Saggi sulla letteratura italiana del Seicento, Bari, u.e., 1962.
- E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948.
- E. D'Ors, *Du Baroque*, Paris, 1935.
- W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, u.e., London, 1962.
- L. O. Forkey, *A Baroque "Moment" in the Contemporary French Theater*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1959, pp. 80 segg.
- G. Genette, *Narcisse baroque*, La nouvelle revue française, 1961.
- H. J. C. Grierson, *Cross Currents in English Literature of the XVIIth Century*, London, u.e., 1966.
- J. H. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago, 1958.
- H. Hatzfeld, *Rokoko als literarischer Epochenstil in Frankreich*, Studies in Philology, 1938.
The Language of the Poet, Studies in Philology, 1946, pp. 93-120.
Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1947, pp. 1-21.
The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1955, pp. 156-64.
- A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958.
Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und das Ursprung der modernen Kunst, München, 1964, tr. it., Torino, 1967.
- A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, Mass., 1936.
- G. Melchiori, *The Tightrope Walkers*, London, 1956, tr. it. *I funamboli*, Torino, 1963.
- G. Michaud, *Le thème du miroir dans le symbolisme français*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Paris, maggio 1959.
- M. Praz, *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, Firenze, 1925.
Foscolo manierista, in *Motivi e figure*, Torino, 1945.
Studi sul concettismo, Milano, 1934.
Gusto neoclassico, II ed., Napoli, 1959.
Bellezza e bizzarria, Milano, 1960.
- M. Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, 1955.
Vérité et poésie, Neuchâtel, 1964.
- J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1953.
- R. Scrivano, *Il manierismo nella letteratura italiana del Cinquecento*, Padova, 1959.
- U. Spirito, *La vita come arte*, Firenze, 1948.
- W. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, II ed., New York, 1956.
- E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, 1960.
- R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, u.e., Chicago, 1962.
- L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, III ed., Torino, 1964.
- L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, 1967.
- R. Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1946, 2, pp. 77-109.
- H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888.
Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München, 1915.

IV

LA CARATTERISTICA POSIZIONE DI STAGNELIUS
NELLA STORIA DELLA LETTERATURA EUROPEA,
FRA NEOCLASSICISMO E SIMBOLISMO

Gli unici dati certi sullo Stagnelius letterato vengono forniti dalla professione di alcuni suoi interessi specifici fatta una volta all'inizio della carriera, nell'*Elegia* del 1815. In quell'occasione lo scrittore si limitava a dichiarare la sua ammirazione in Francia a Madame de Staël e Chateaubriand, in Germania a A. W. Schlegel e al goticista Ling in Scandinavia. Tutto il resto del suo panorama culturale deve essere ricostruito sulla base delle testimonianze interne, e in questo delicato lavoro la critica novecentesca ha progredito per cinquant'anni ben poco, restringendo la sua attività a cercare nell'opera conferme agli indirizzi di gusto proclamati dallo stesso autore.

Così oltre a Schlegel sono risultati maestri tedeschi di Stagnelius Wieland e Bürger, lo Herder delle ballate e i 'dioscuri'; è certo l'influsso almeno della *Nähe der Geliebten* di Goethe e del *West-östlicher Divan*¹, mentre a proposito di Schiller la scelta si fa più vasta (*Der Triumph der Liebe, Der Abend, Die Götter Griechenlands, An den Frühling*)². Anche Chateaubriand è stato messo accuratamente a raffronto con il suo discepolo svedese, artigiano come lui del *merveilleux du christianisme* e come lui nemico di Napoleone³; e si è andati oltre i dati certi a proposito delle relazioni del nostro autore con la letteratura francese supponendo che il generico rousseauianesimo sparso nella poesia giovanile di Stagnelius risalisse a influenze dirette piuttosto che alla voga del tempo⁴. Un Orazio e un Ovidio poco più che scolastici, la salmistica luterana dell'epoca e i fortissimi legami con la letteratura nazionale sia

¹ F. Böök, *Stagnelius. Liv och dikt*, cit., pp. 89-90, e *Komm.* a proposito delle singole liriche.

² S. Malmström, op. cit., pp. 87-91 e altrove; è probabile inoltre l'imitazione delle *Elegie romane* di Goethe.

³ P. Brachin, *Les influences françaises dans l'oeuvre de Erik Johan Stagnelius*, Lyon-Paris, 1952 e F. Böök, *Stagnelius och Chateaubriand*, Samlaren, 1909, pp. 33-68.

⁴ P. Brachin, op. cit., p. 24.

settecentesca (gustaviani e preromantici, da Creutz a Lidner⁵; poi Oxenstjerna e Bellman) che contemporanea⁶ completerebbero il quadro delle letture stagneliane.

Il recente studio di Malmström è il primo a proporsi il compito di cercare più a fondo e con altri metodi nell'opera indicazioni della posizione culturale del suo autore. L'analisi dello stile stagneliano è impostata perciò in senso dichiaratamente storico, come quando ha la funzione di sottolineare il carattere di imitazione gustaviana che assumono certi tratti caratteristici del discorso — la composizione simmetrica, l'uso delle antitesi e delle perifrasi — o quello romantico riconoscibile, per esempio, nel trattamento dialettico del sonetto. Ma soprattutto nuova è l'indagine condotta dal filologo per distinguere all'interno della maniera generalmente classicheggiante i tropi di derivazione settecentesca (indirettamente francese) dagli elementi che denotano un'assidua frequentazione di Pindaro e degli elegiaci latini⁷. Sulla stessa traccia dovrebbe essere possibile dimostrare quante delle caratteristiche in apparenza imitate dai romantici tedeschi e da quelli locali risalgano in realtà a tradizioni europee più antiche, anche non strettamente letterarie, quante si presentino comuni ad autori quasi certamente ignoti a Stagnelius, e infine quali appaiano in anticipo rispetto al loro tempo, foriere di evoluzioni nel gusto e nello stile che sfoceranno nei grandi movimenti poetici del secondo Ottocento.

I riferimenti testuali proposti nel commento alle liriche dell'antologia intendono appunto suggerire una linea di sviluppo in questa direzione. Anche sulla base dei pochi autori da cui è stata tratta l'esemplificazione (soprattutto i metafisici inglesi; Blake, Coleridge, Shelley e Keats; Novalis e Hölderlin; Rossetti, Poe, Baudelaire, Rilke) sembra possibile abbozzare una teoria dell'evoluzione letteraria di Stagnelius che lo inserisca sperimentalmente nel panorama europeo. Su questi fondamenti, e quindi in gran parte *a posteriori*, ci si sforzerà di ricostruire una sua poetica che apra la strada alla valutazione.

L'elemento di congiunzione fra il nostro poeta e i lirici religiosi

⁵ Oltre all'opera fondamentale di Malmström cit. e al *Kommentar* di Böök cfr. S. Cederblad, *Lidner och Stagnelius*, Samlaren, 1916, pp. 34-75.

⁶ Si è già accennato alla disputa critica sui rapporti di Stagnelius con le principali correnti svedesi del suo tempo, i goticisti che nomina appena e i fosforisti che affetta di ignorare del tutto, nonostante la relativa affinità spirituale che avrebbe dovuto riconoscere in Atterbom. Per tutto il problema, cfr. S. Cederblad, *Studier i Stagnelii romantik* cit., seconda parte (in particolare: pp. 31 segg., 57 segg.).

⁷ S. Malmström, op. cit., pp. 441 segg. e altrove.

inglesi della cosiddetta scuola di Donne deve essere cercato non solo nella fratellanza spirituale del clima 'manieristico' romantico con un certo Seicento letterario, ma nel concetto stesso di poesia di meditazione⁸. Il genere è stato praticato in ogni tempo da chi vedeva nella riconciliazione delle 'potenze dell'anima' la funzione suprema della letteratura: la « semplicità » di Herbert, l'« unità dell'Essere » di Yeats, l'*inscape* di Hopkins. Forse appunto Hopkins ha contribuito più di ogni altro alla teoria delle corrispondenze riallacciate dalla contemplazione fra la geografia psicologica del soggetto e le strutture e la tensione interna delle cose⁹. Eliot arriverà a proporre senz'altro di sostituire, per un intero filone che va da Donne a Rilke e Valéry, la classificazione di poesia meditativa a quella di lirica¹⁰.

Secondo un principio applicato già dallo Stil Novo¹¹, la poesia succede così al rituale nella raffigurazione dell'anatomia spirituale e del sopravvento per cui lottano all'interno dell'anima i fattori divini con quelli materiali. Gli schemi della lirica di corteggiamento vengono anch'essi trasposti a narrare la storia dello spirito sulla via della Sapienza, secondo una prassi tramandata per molte tappe da Petrarca ai secentisti inglesi e spagnoli¹², rinverdata dal romanticismo¹³ e riproposta dalla scuola metafisica moderna, quella di Eliot. E' questa probabilmente l'interpretazione più adeguata anche per il ciclo di liriche dedicate da Stagnelius ad Amanda, che hanno suscitato finora soltanto dispute sulla realtà o idealità del personaggio femminile; e invece segnano essenzialmente le tappe di un pellegrinaggio interiore, dalla dissociazione delle facoltà all' 'intelletto attivo' che riscopra l'unità profonda di tutte le esistenze (*La campagna sacra*). Ma all' 'arte della meditazione' come veniva praticata nel Seicento il poeta è legato soprattutto dal processo psicologico che ha bisogno di mettere in opera per raggiungere alla fine l'armonia della visione, e che somiglia per

⁸ Cfr. L. Martz, *The Poetry of Meditation, A Study in English Religious Literature of the XVIIth Century*, New Haven-London u.e., 1965, pp. 321 segg.

⁹ « And this is much more true when we consider the mind; when I consider my selfbeing, my consciousness and feeling of myself, that taste of myself, of I and me above and in all things, which is more distinctive than the taste of ale or alum, more distinctive than the smell of walnutleaf or camphor... » (*The Notebooks and Papers of Gerard Manley Hopkins*, London, 1937, p. 309).

¹⁰ *The Music of Poetry*, in *On Poetry and Poets*, London, 1957, p. 33.

¹¹ Cfr. E. Zolla, *Le potenze dell'anima*, Milano, 1968, pp. 39 segg.

¹² E Zolla (op. cit., p. 41) cita in proposito il son. XLV di Shakespeare, ma l'esempio migliore in Inghilterra è Donne (*The Canonization, Loves Infinitesse, The Dream*, ecc.).

¹³ Cfr. per tutti Shelley, *To Jane: The Invitation*.

molti versi all'appello alle 'tre facoltà dell'anima', memoria intelletto e amore, raccomandato da Sant'Ignazio immediatamente dopo la preliminare « composizione del luogo »¹⁴. Per una dimostrazione di questa pratica si prestano quasi tutte le liriche a carattere contemplativo raccolte nell'antologia che presentiamo, mentre particolarmente esemplari appaiono l'elegia *Alla notte* (n. 9) e *Che sospira la Siepe?* (n. 22).

In comune con i 'metafisici', per vie totalmente indipendenti o a causa del sostrato comune, la predicazione protestante, Stagnelius ha pure un certo repertorio di motivi, il trattamento 'drammatico' dei concetti, la « geometrizzazione logica e l'austerità »¹⁵. Come loro rinnova forme originariamente medioevali, il dialogo fra l'anima e il corpo, fra l'anima e l'angelo, la raffigurazione del mondo in sfacelo nell'ultimo giorno, l'associazione delle immagini erotiche con quelle di sepoltura, la ricerca di ispirazione nelle sfere dell'alchimia e dell'occultismo. Ma il campo dove la parentela si fa più vistosa è quello del gusto che si è convenuto di chiamare manieristico, per cui la chiusa dell'elegia *Nell'ora dell'abbandono* (n. 19) potrebbe essere ricondotta senza fatica alla sfera di Herbert, e l'altra di *Se stanco della sferza del destino* (n. 15) non sembra posteriore di molto a un Vaughan:

S'odono solo quieti singhiozzare
gli angeli della croce nelle tenebre:
l'eterno chiama dal profondo mare
dal caos che già sommerge la mia sponda.
Fra breve le campane
dell'esistenza più non scanderanno
le mie ore. Dio! spegnimi nel cuore
le speranze terrestri: allora dolce
diventerà la pena del morire.

Al filone di religiosità 'gotica' che non si spegne mai del tutto nei paesi germanici e che celebra i suoi massimi splendori appunto nel Quattrocento, nel Seicento e durante il romanticismo, si sovrappone al crollo dell'illuminismo il misticismo teosofico. Sulla base di cinque autori

¹⁴ L. Martz, op. cit., p. 39: « The enormous popularity of methodical meditation in this era may be attributed to the fact that it satisfied a natural, fundamental tendency of the human mind — a tendency to work from a particular situation, through analysis of that situation, and finally to some sort of resolution of the problems which the situation has presented. Meditation focused and disciplined the powers that a man already possessed, both his innate powers and his acquired modes of logical analysis and rhetorical development ». La continuità che sembra possibile additare fra i procedimenti della meditazione metafisico-religiosa nelle varie epoche deriva perciò essenzialmente dall'impulso organizzativo, variamente codificato, che sta alla base di ogni pellegrinaggio intellettuale.

¹⁵ M. Praz, *John Donne*, cit., p. 248.

in cui ravvisano i loro principali precursori, Platone, Tommaso da Kempis, Jacob Böhme, Paracelso e Madame Guyon, si moltiplicano dopo il 1770 gli 'Illuminati' e le società mistiche. Il pensiero di Saint Martin e di Swedenborg, diffuso all'inizio all'interno di vere e proprie sette, si propaga quindi soprattutto per opera di Lavater nei salotti e nelle corti, incrociandosi qui con le correnti principali della cultura e con voghe come l'orientalismo e le religioni comparate. Complicatasi con le contaminazioni di cui viene fatta oggetto da parte di altri filoni pseudo-mistici (il Rosacrocianesimo), delle folte schiere di negromanti, alchimisti e guaritori che popolavano soprattutto la ribalta francese (Cagliostro) e del magnetismo di Mesmer, la teosofia approda attraverso il millenarismo al piano politico, dove viene utilizzata dai giacobini e poi dal neopaganesimo rivoluzionario come strumento di lotta¹⁶. Con la generazione napoleonica e l'affermarsi del romanticismo, il culto rinato del soprannaturale non esclude nessuna delle esperienze mistiche precedenti, ma al contrario le fruga e le insegue alla ricerca delle emozioni religiose più insolite¹⁷. Si può così affermare che il dissodamento spirituale operato a suo tempo dalla massoneria e dal pietismo non ha più importanza della filologia e della filosofia antica (che insegnano ad allineare fra i maestri accanto a Platone e Plotino Pitagora, l'orfismo, la Cabala, gli gnostici e i mistici medioevali) nel plasmare il volto mutevole della religiosità romantica, cristianesimo aconfessionale sempre più o meno complicato di sentimentalismi e di risvolti estetizzanti.

Novalis in Germania, Ballanche in Francia proporranno farraginosi sistemi che combinano l'occultismo con il cattolicesimo¹⁸, mentre il protestantesimo secolarizzato aveva dato origine al complesso filone della meditazione preromantica¹⁹. Ma il personaggio più originale fra tutti, l'elaboratore della più articolata mitologia di caduta e redenzione che opponga, come la luce alle tenebre, il sacerdozio dell'energia spirituale alla religione e alla morale 'naturali' del Settecento, William Blake, è anche il più isolato. La sua « spaventosa simmetria » che prefigura splendidamente le antinomie e le smanie di riconciliazione dell'universo romantico maturo, ha in realtà su questo universo un'influenza molto limitata, circoscritta comunque all'Inghilterra. Pure Blake è l'au-

¹⁶ A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme*. Paris, 1928, vol. I, capp. 5 e 6.

¹⁷ Cfr. A. Viatte, op. cit., vol. II, p. 276. Per la Svezia, cfr. il libro fondamentale di M. Lamm, *Upplysningstidens romantik*, Stockholm, 1918-20, voll. I-II.

¹⁸ V. fra gli altri studi in proposito J. Roos, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique*, Strasbourg, 1951.

¹⁹ H. Schöffler, *Protestantismus und Literatur*, Würzburg, s.a.

tore che aiuta meglio a capire la funzione del mito come armonizzatore della congerie di elementi eterogenei che confluiscono nella spiritualità di fine Settecento come in un bacino di raccolta, e in particolare illumina come nessun altro l'avventura allegorica di Stagnelius.

Non è il caso di ripercorrere qui il cammino profetico dell'inglese, a tutt'oggi uno fra gli autori più misteriosi e studiati nella letteratura europea²⁰, ma piuttosto di mettere in rilievo la natura della sintesi da lui compiuta, sulla base di fonti mitico-religiose note a gran parte dei suoi contemporanei e più o meno simili a quelle da cui probabilmente partì Stagnelius. La riconciliazione di Paradiso e Inferno, Innocenza e Esperienza prende le mosse dalla concezione del mondo come prodotto della Caduta, anziché creazione di Dio, ha luogo interamente a livello del nuovo dominio romantico, le profondità dello spirito umano²¹, e spinge alle estreme conseguenze la dissociazione propria dell'epoca fra libertà e legge, ragione e immaginazione. Dall'amarezza del conflitto lo scrittore è condotto a diffidare delle strutture di spazio e tempo, la natura, a chiudersi quindi davanti la « via affermativa » del mistico e a intrappolarsi in una condizione che non è neppure quella del vero e proprio artista, ma piuttosto del mago²² e del superuomo²³.

Stagnelius, pur nell'ambito angusto del suo sistema, rimane indietro di gran lunga alle conquiste del suo predecessore. La fusione degli elementi subrazionali con quelli soprarazionali che il misticismo romantico sviluppa nelle due direzioni opposte del 'discensionalismo' e del 'trascendentalismo'²⁴ si attua per lui soltanto in un grado imperfetto; e per analogia non giunge mai a compimento il passaggio dalla divisione verticale della realtà (mondo sopralunare e mondo sublunare: umano, biologico e infernale) alla proiezione orizzontale con una barriera fra l'interno e l'esterno dell'esperienza, in cui si è soliti far consistere il fondamento della rivoluzione romantica²⁵. Lo stadio più avanzato a cui sfocia in Stagnelius la ricerca metafisica deve essere probabilmente cercato nel finale di Narciso:

²⁰ Cfr. soprattutto N. Frye, *Fearful Symmetry*, Princeton, 1947, S. Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Boston-New York, 1924, G. Mills Harper, *The Neo-Platonism of William Blake*, North Carolina, 1961, D. Hirst, *Hidden Riches*, London, 1964.

²¹ D. Hirst, op. cit., p. 317, N. Frye, *The Drunken Boat*, in *Romanticism Reconsidered*, New York-London, 1963, pp. 6 segg.

²² D. Hirst, op. cit., p. 306.

²³ E. S. Hamblen, *On the Minor Prophecies of William Blake*, cit., pag. 25.

²⁴ Cfr. H. N. Fairchild, *The Romantic Quest*, New York, 1931, pp. 141 segg.

²⁵ N. Frye, *The Drunken Boat*, cit., pp. 10 segg.

Per chi scoprì balenare il divino
nel profondo di sé, a colui che insegue
nell'ideale la realtà, la terra
non porta rose.

E l'altra distinzione importante, in un parallelo con Blake, consiste nel fatto che l'ispirazione mitopoeica — l'« arpa eolia »²⁶ che forma il legame fra il poeta romantico e il più vasto processo creativo in cui si inserisce coscientemente — resta sempre confinata per Stagnelius a una dimensione sostanzialmente letteraria. La 'visione' non evade dal sistema di immagini che le ha fatto da impalcatura, il trattamento dei simboli somiglia piuttosto all'uso che si può fare dei segni, disponendoli in figure come tessere immobili di mosaico, senza lasciare libero gioco al loro potenziale dinamico. Una constatazione del genere aiuta a ricostruire il legame fra le strutture mentali che stanno dietro alla prima produzione stagneliana e quella rivestita di attribuiti mistici dei *Gigli di Saron*; oltre che a riconoscere il carattere essenzialmente architettonico e ritualistico che l'apparato religioso assume presso il nostro autore.

Ma più avanti di Blake si inoltra Stagnelius nel tentativo romantico di riconciliare soggetto e natura, conscio e inconscio, di mettere in dubbio per la prima volta, come è stato scritto, il primato ontologico dell'oggetto sensibile²⁷. Per questa strada è inevitabile investirsi del famoso *spleen*, la principale manifestazione psicologica dell'esotismo²⁸, incrocio di spiritualismo e sensualità che fa da presupposto a ben guardare a tutti i tipi di religiosità in voga. Con Novalis e con Keats — il tedesco indubbiamente noto a lui e spesso imitato, non solo nei *Discepoli di Sais* ma, come ho cercato di dimostrare nel commento alle liriche, soprattutto negli *Inni alla Notte*; l'inglese con molta probabilità del tutto sconosciuto — Stagnelius presenta affinità che vanno oltre qualunque altra sua parentela culturale.

Novalis svolge per lui una vera e propria funzione esemplare, tra-

²⁶ N. Frye, *The Drunken Boat*, cit., p. 14. Novalis scriveva: « Elemente des Romantischen. Die Gegenstände müssen wie Töne der Aeolsharfe da sein, auf einmal, ohne, Veranlassung — ohne ihr Instrument zu verraten » (*Fragmente der letzten Jahren*, IV, 2634). Cfr. anche M. L. Abrams, *The Correspondent Breeze: a Romantic Metaphor*, *The Kenyon Review*, 1957, pp. 113-30.

²⁷ P. De Man, *Structure intentionnelle de l'image romantique*, *Revue internationale de philosophie*, 1960, p. 83.

²⁸ Cfr. F. Brie, *Exotismus der Sinne. Ein Studie zur Psychologie der Romantik*, Heidelberg, 1920.

ducendo come fa per vie di « filologia mistica »²⁹ in un sistema simbolico specificamente letterario³⁰ esperienze metafisico-religiose assai simili a quelle da cui partirà il nostro poeta: il filone mistico platonico-cristiano, l'occultismo, Böhme, Spinoza, gli idealisti. La portata della sua costruzione va assai oltre i risultati cui potrà accedere Stagnelius, ma le strutture centrali di 'corrispondenze' e di identità sono comparativamente ancora poco elaborate; e il carattere essenzialmente onirico e musicale di cui tiene a rivestire la visione rimane in gran parte estraneo allo svedese. Il nucleo della concezione novalisiana consiste nel celebre *vernünftiges Chaos*; questa versione dell'infinito romantico, che assume su di sé tutte le aspirazioni mistiche originarie, propone per vie soprarazionali la riconciliazione del dualismo in cui il nostro poeta va ancora dibattendosi.

Keats, che non lavora a erigere una simile visione magica del mondo, ha invece in comune con Stagnelius il senso della polarità dell'esistenza e risente come lui di un'ambigua attrazione verso la bellezza contaminata dalla fuggevolezza o dalla malinconia, verso i colori che stanno per dissolversi e lo splendore prossimo a morire. Il disperato pessimismo dell'inglese, risolto letterariamente nella « negative capability » di cui parla una lettera³¹ — il coraggio cioè di tenersi nella zona del mistero e dell'ombra, senza aggrapparsi in modo « irritante » ai fatti e alla ragione — si oppone solo apparentemente allo sforzo di costruzioni profetiche in cui l'altro poeta identifica la funzione della letteratura. La spersonalizzazione dell'artista, poeta-camaleonte³², e l'estremo grado di passività che esige la visione — per cui immagini di torpore, deliquio, 'stupore' quasi narcotico sono costantemente rivestite dell'accezione di epifania — somigliano molto allo stato di *trance* religiosa in cui si è identificato in ogni tempo il principale rito iniziatico, e che Stagnelius coltiva come fondamento della sua ispirazione. Dove Keats parla di *drowsy numbness* lo svedese descrive ebbrezze e « vortici di voluttà », i suoi aggettivi per le esperienze sublimi sono « celeste »

²⁹ *Allgemeines Brouillon*, III, 1600. Le citazioni di Novalis contenute in questo capitolo e nel precedente non sono tratte dall'edizione canonica di Kluckhohn, ma dai *Gesammelte Werke* a cura di C. Seelig.

³⁰ E' nota la funzione profetica che Novalis conferisce alla poesia. Cfr. *Fragmente des Jahres 1798*, III, 1247: « Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer... »

³¹ *Letters*, ed. Hyder Rollins, London, 1958, vol. I, p. 77.

³² *Letters*, cit., I, p. 245. Il passo è notissimo: « It (il temperamento poetico) has no self — it is everything and nothing — it has no character — it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated — it has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher delights the camelion Poet ».

ed « elisio », mentre l'altro preferisce di solito « sognante », « stellare » e i celebri « charmed magic casements... in faery land forlorn ».

Ma con il procedere della ricerca si rende necessario staccare i piani di soluzione dei due poeti, la tendenza estetizzante in cui si risolve l'agnosticismo dell'uno dal rigore con cui Stagnelius subordina le evoluzioni fantastiche all'esplorazione spirituale. Per citare l'esempio più vistoso, l'eroticismo appare in Keats l'esperienza più avanzata delle due facce della sua realtà, il fasto e la misteriosa 'malattia mortale'. Paragonando la *Belle Dame Sans Merci* ad Amanda e a Anima ci si rende conto del carattere eminentemente intellettualistico che il motivo assume invece in Stagnelius, dove il languore per l'oggetto amato è proiettato totalmente al di fuori di sé, nell'ambizione di penetrazione metafisica. La redenzione incompleta della realtà nell'immaginazione che è frutto degli sforzi di Keats finisce così per svilupparsi in una direzione contrastante rispetto alla dicotomia esistenziale di Stagnelius, che eredita dai mistici e dai filosofi le tecniche del superamento dialettico.

Fra gli altri romantici europei i soli che si possano legittimamente accostare allo Stagnelius lirico sono Shelley (quasi certamente ignoto a lui che non sapeva l'inglese) per il trattamento del mito e le manifestazioni di gusto 'manieristico', e lo Hölderlin degli inni, provato dal « fuoco del cielo ». Non veramente Chateaubriand, troppo esteriore nelle sue forme sontuose (sebbene il giovane Stagnelius, come Hugo, potesse essersi proposto di diventare « Chateaubriand ou rien »), non Schlegel e gli altri autori di ballate, ancora meno Lamartine. I rapporti che lo svedese dovette intrattenere con Goethe e Schiller sono ancora assai poco noti, e non dovettero comunque essere più che generici; oltre all'influenza diretta di singoli componimenti, si potrebbe parlare di una imitazione goethiana nel trattamento degli *Ursymbolen*, acqua cosmo luce³³, ma sarebbe necessaria una monografia che affrontasse sistematicamente il problema. L'influsso di Schiller si ridusse probabilmente alle liriche filosofiche e mitologiche, e a un certo gusto deterioro diffuso per tutta l'Europa sulla scia dei *Räuber*, il *besoin de la fatalité* che ispira i drammi tardi di Stagnelius, chiamati più sopra 'byroniani'. Sui legami coi due romanticismi scandinavi, il filone goticista e quello fiabesco, la critica svedese si è indugiata a sufficienza.

Che Stagnelius debba essere considerato uno dei più tipici temperamenti romantici della letteratura occidentale risulta a questo punto evidente; per la Svezia, è il primo romantico multiforme. La sua interpretazione prende le mosse dall'esperienza dell'unità metafisica, intui-

³³ Cfr. M. Marache, *Le symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe*, Paris, 1960.

zione fondamentale dei teorici contemporanei, e dalla conseguente 'identità ipostatica' della triade sacra, bellezza, verità e bontà; si inserisce nella dottrina del mito « filosofico » come l'aveva inteso Friedrich Schlegel³⁴ e dopo di lui lo Schelling della *Filosofia dell'Arte*; scarta deliberatamente le evoluzioni della letteratura in direzione storicistica (a sinistra) o, a destra, in senso pittorico-musicale. Dei tropi romantici più diffusi coltiva con fervore Bisanzio e il *Weltschmerz*, l' 'amore e morte' e il volto duplice della natura, la *Sehnsucht* e le 'illusioni'. L'interiorizzazione di tutte le esistenze, il culto dell'estasi e del sogno come rituale di rivelazione

(Solo in sogno discende
fra i mortali l'Olimpo

Endimione)

danno la misura dei vincoli esistenti fra la sua presunta « conversione » religiosa e il misticismo romantico, inteso contemporaneamente come *Einfihlung*, intuizione dell'ignoto, o dell'inconscio, per vie subrazionali, e come trascendentalismo.

Questo particolare filone anglotedesco del romanticismo è, come è noto, fra tutti il più fertile per le ramificazioni letterarie successive, fino alle opposte involuzioni del *marmoréen* e dell'estetismo mistico: così che l'inserimento in esso di Stagnelius si incarica anche di rendere conto di certe caratteristiche del nostro autore che sembrano andare oltre il suo tempo.

Si è già parlato delle somiglianze occasionali con i preraffaelliti, e ancora più notevoli è possibile ravvisarne con il Poe di *Ulalume*, *Bridal Ballad* e *The Sleeper*, che sviluppa al massimo la pratica romantica del frammento, immobile e carico di implicazioni. Ma il rigore geometrico che distingue questo *corpus* di liriche, teso all'astrazione e all'arabesco; l'estetica dell'ignoto e dell'orrido che si intravede dietro a raffigurazioni come quella della croce o dell'« oceano dell'eternità »; l'uso di sensi acutissimi e perennemente insoddisfatti per trapassare le cose, ignorandone completamente la qualità e toccando direttamente il simbolo; il capovolgimento della creatività universale nella gratuità dell'artificio, sono presentimenti che saranno degnamente assorbiti soltanto dalla venuta di un Baudelaire.

Così il parallelo proposto fuggevolmente da Österling, all'inizio di questo secolo (che intendeva soprattutto accentuare in Stagnelius

³⁴ V. anche R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, New Haven, 1955, vol. II: *The Romantic Age*, pp. 43 segg.

certi tratti di necrofilia) dovrebbe essere sviluppato perché sia possibile valutare nella giusta misura la barriera che l'intellettualismo dello svedese frappone a una reale conoscenza di ciò che esiste, e la direzione in cui avrebbe potuto evolversi il suo tipo di meditazione. Lo 'spirituale' in Stagnelius viene per lo più a identificarsi con « i limbi traslucidi della vita interiore »³⁵, il suo evolversi significa soprattutto disfarsi, la mitologia cui ricorre si fa rapidamente « un piège de cristal »: così che soltanto l'accostamento a Baudelaire mette veramente in luce il fallimento ultimo del suo sforzo di disegni metafisici, e la modernità che gli deriva dal trasferimento delle contraddizioni esistenziali all'interno della coscienza. Rimandiamo per ora il discorso su Lautréamont e Nerval.

L'obbligo per il poeta di « divenire veggente », stabilito ancora una volta da Rimbaud, sta come è noto alla base del movimento simbolista che dominò la poesia europea dal 1885 al 1891 e la cui dipendenza dalla rivoluzione romantica è stata messa in rilievo fino all'esagerazione. Fra tutti, soprattutto Laforgue con i suoi « spleens cosmiques »³⁶ sembra continuare la vocazione metafisico-religiosa in cui si erano inseriti Novalis e Stagnelius; e la ricerca dell'inconscio collettivo che sta dietro ai principali miti simbolisti discende direttamente dall'aspirazione romantica ai valori assoluti trasferita sul piano psicologico. La dottrina del simbolo, emozione poetica universale, succede così alla dottrina schlegeliana del mito, fra esistenza e immagini si annoda di nuovo una rete di corrispondenze, questa volta a carattere soggettivo e musicale, e la « philosophie éternelle »³⁷ prende le mosse dall'esoterismo rivisitato nelle sue due facce, la teosofia e l'occultismo.

La nuova letteratura ha bisogno di maestri, e a questa funzione vengono sollevati i romantici delle correnti più eversive. Stagnelius, ancora ignoto all'estero, fa scuola in Svezia ai tardi romantici e alla grande lirica decadente: Ola Hansson, lo Heidenstam dell'ultima raccolta, *Nya dikter* (1915). Ma il maggiore di tutti i suoi seguaci *fin de siècle* fu indubbiamente Fröding, fradicio come lui di letteratura, cultore di scienze occulte come lui lacerato fra il senso luterano del peccato, la nostalgia dell'età d'oro e un torbido erotismo. Si pensi, leggendo *Un brandello di futuro*, al giovane Stagnelius di *Desiderio* o *Ecco il giorno benedetto*:

³⁵ J. P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, 1947.

³⁶ G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, 1961, p. 301.

³⁷ G. Michaud, op. cit., p. 373.

Verso l'Eden va il sole
e l'Eden è la stella
a cui guida un sentiero
lucente il corso errante
del sole. Segue lieta
sulla sua scia la terra
il cammino del sole.
Ecco, aprile è vicino
e va smorendo inverno.

Senti come la vita
si dilata, e una forza
rovescia le barriere
che a lungo ci tenevano
esiliati: si fonde
il ghiaccio secolare
sulle vette del polo.
E lentamente naviga
ormai la terra in porto,
nei domini dell'Eden.

Con il Novecento il gusto, educato dal freudanesimo dilagante alle interpretazioni psicologiche della letteratura, individuò all'interno della sensibilità romantica quel filone di ambiguo e inquieto erotismo che fu in Italia oggetto di importanti scoperte critiche a opera di Mario Praz³⁸. In questo contesto devono essere inseriti tanto la recentissima ripresa degli studi stagneliani in Svezia³⁹, quanto le affinità tematiche e fantastiche che la nuova lirica ha creduto di scoprire nell'opera del giovane impiegato-scrittore morto centotrent'anni prima. E appunto questo particolare angolo visuale renderebbe conto della valutazione unilaterale o addirittura deformata a cui Stagnelius sembra essere stato sottoposto con frequenza nel suo paese.

La poetica del nostro autore ne fa in realtà uno dei creatori più originali del romanticismo, e in linea assoluta il più personale della Svezia. Se la sua concezione del mondo come 'metafora universale dello spirito' lo accomuna a Novalis, nuova è l'insistenza sull'anima

³⁸ *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, u.e. 1966.

³⁹ Oltre ai due volumi citati più volte, il saggio di Malmström e quello di Bergsten, altri lavori sono in via di pubblicazione su Stagnelius, come una monografia di Louise Vinge.

umana come modificatrice e sorgente del reale in tutte le sue componenti: dall'abisso oscuro della precoscienza, il 'sonnambulismo', alla *pâturage de la raison*, lo sregolamento del cuore e dei sensi e l'avventura dell'inconscio divinizzato. Nuova l'oggettivazione della trama di analogie e corrispondenze, che irrigidisce i simboli in tessere di mosaico, l'estrema dilatazione del soggetto poetante che tocca la spersonalizzazione — l'altra faccia del narcisismo —, la riconciliazione dell'esperienza interiore e di quella esterna nel supremo ascetismo intellettuale dell'allegoria. A livello storico, una posizione del genere non può venire classificata come tradizionalmente romantica né tanto meno come decadente, e si ricollega forse soltanto ai manieristi di fine Cinquecento e ai « funamboli » di questo secolo.

BIBLIOGRAFIA

- M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, 1960.
- E. Auerbach, *Mimesis*, Bern, 1946, tr. it., Torino, 1964.
- R. Ayrault, *La genèse du romantisme allemand*, I-II, Paris, 1961.
- J. B. Barrère, *Sur quelques définitions du romantisme*, *Revue des sciences humaines*, 1951, pp. 93-110.
- Hugo, *L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1952.
- J. Barzun, *Romanticism and the Modern Ego*, Boston, 1947.
- A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, II ed., Paris, 1940.
- W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, 1963.
- La poetica del decadentismo*, u.e., Firenze, 1968.
- A. Blanck, *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur*, Stockholm, 1911.
- H. Bloom, *The Visionary Company, a Reading of English Romantic Poets*, New York, 1961.
- Shelley's Mythmaking*, New Haven, 1959.
- Keats and the Embarrassments of Poetic Tradition*, New York, 1965.
- E. Cecchi, *I grandi romantici inglesi*, u.e. Firenze, 1961.
- F. P. Chambers, *The History of Taste. An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, New York, 1932.
- G. Cohen, *Essai d'explication du « Cimetière Marin »*, Paris, 1933.
- B. Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, 1942.
- La poesia*, Bari, 1936.
- Storia d'Europa nel XIX secolo*, Bari, u.e. 1968.
- H. G. De Maar, *A History of Modern English Romanticism*, voll. 3, New York, 1964.
- G. De Ruggiero, *Da Vico a Kant*, u.e., Bari, 1968.
- La filosofia del romanticismo*, I-II, Bari, 1949.
- Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, II: Structure du mythe*, Paris, 1961.
- H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956.
- N. Frye, *Three Meanings of Symbolism*, *Yale French Studies*, 1952, pp. 11-19.
- Romanticism Reconsidered*, Columbia U. P., 1963.
- G. Fröding, *Skrifter*, I-VI, Stockholm, 1944.
- M. Fubini, *Critica e poesia*, Bari, 1956.
- R. F. Gleckner-G. E. Enscoe, edd., *Romanticism: Point of View*, Englewood Cliffs, N. J., 1962.
- R. Guardini, *Romantik*, Tübingen, 1948.
- G. M. Hopkins, *The Poems*, edd. H. Gardner e N. H. Mackenzie, Oxford, 1967.
- G. Hough, *The Romantic Poets*, III ed., London, 1967.
- J. Keats, *The Poems*, Oxford, 1960.
- W. P. Ker, *The Art of Poetry*, Oxford, 1925.
- F. Kermode, *The Romantic Image*, London, 1957.
- A. de Lamartine, *Recueils poétiques*, Garnier, Paris, 1966.

- M. Lamm, *Upplysningstidens romantik*, I-II, Stockholm, 1918-20.
Andliga strömningar under upplysningstiden, in: Turnberg e S. E. Bring.
Världshistoria, Stockholm, 1930, vol. X, pp. 660 segg.
- A. O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948.
- F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*, Cambridge, 1963.
- G. Lukàcs, *Goethe und seine Zeit*, Bern, 1947.
Die Zerstörung des Vernunftes, Berlin, 1952, tr. it., Torino, 1959.
- L. L. Martz, *The Poetry of Meditation*, New Haven, 1965.
- R. Mc Keon, *Critics and Criticism*, Chicago, 1952.
- G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, 1961.
- Novalis, *Schriften*, hrsg. v. P. Kluckhohn, I-IV Leipzig, s.a.
- E. A. Poe, *Complete Poems and Stories*, I-II, New York, 1951.
- G. Poulet, *Timelessness and Romanticism*, Journal of the History of Ideas, XV, 1954.
Les métamorphoses du cercle, Paris, 1961.
- M. Praz, *Gusto neoclassico*, II ed. Napoli, 1959.
- M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1947.
- W. Raleigh, *William Blake*, in *Prospettiva della letteratura inglese, da Chaucer a Virginia Woolf*, a cura di M. Praz, Milano-Roma-Firenze, 1946.
- J. Roos, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique*, Strasbourg, 1951.
- C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, 1960.
- H. Schenk, *The Mind of the European Romantics*, London, 1966.
- M. Sherwood, *Undercurrents of Influence in English Romantic Poets*, Cambridge, Mass., 1934.
- F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, 1967.
- L. Spitzer, *A Method of Interpreting Literature*, Northampton, Mass., 1949.
- E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946.
Die Kunst der Interpretation, Zürich, 1955.
- R. W. Stallman, ed., *Critiques and Essay in Criticism, 1920-1948*, New York, 1949.
- F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*, Bern, IV ed. 1949.
- A. K. Thorlby, ed., *The Romantic Movement*, London, 1966.
- E. Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley, 1960.
- A. Tate, *On the Limits of Poetry*, New York, 1948.
- P. Valéry, *Oeuvres I, Pléiade*, Paris, 1964.
- P. Van Tieghem, *La sensibilité et la passion dans le romantisme européen au XVIIème siècle*, Revue de littérature comparée, 1926.
Le préromantisme, I-II, Paris, 1930.
Le romantisme dans la littérature européenne, Paris, 1948.
- A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme. Illuminisme et théosophie, 1770-1820*, I-II, Paris, 1928.
- W. B. Yeats, *The Collected Poems*, New York, 1957.

V

ANTOLOGIA LIRICA

TESTI E TRADUZIONI

ABBREVIAZIONI DELLE MONOGRAFIE CRITICHE
CITATE PIU' FREQUENTEMENTE NEL COMMENTO

- And.* D. Andreae, *Erik Johan Stagnelius*, Stockholm 1955
- EJS.* F. Böök, *Erik Johan Stagnelius*, Stockholm 1919
- Erot.* S. Bergsten, *Erotikern Stagnelius*, Lund 1966
- Gnost.* G. Widengren, *Gnostikern Stagnelius*, in *Samlaren* 25 (1944) pp. 115-178.
- Komm.* F. Böök, *Kommentar*, vol. V di: E.J.S., *Samlade Skrifter*, utg. af Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1911-19
- Kreat.* F. Böök, *Kreaturens suckan och andra Stagneliusstudier*, Malmö 1957
- Kron.* A. Nilsson, *Kronologien i Stagnelius' diktning*, Uppsala 1926
- LD.* F. Böök, *Stagnelius. Liv och dikt*, Stockholm 1954
- Omg.* S. Cederblad, *Stagnelius och hans omgivning*, Stockholm 1936
- Sex* O. Holmberg, *Sex kapitel om Stagnelius*, Stockholm 1941
- Sg.* F. Böök, *Stagnelius än en gång*, Stockholm 1942
- SRom.* S. Cederblad, *Studier i Stagnelii romantik*, Uppsala 1923
- Stil* S. Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius lyrik*, Lund 1961
- SvRom.* A. Nilsson, *Svensk romantik. Den platoniska strömningen*, u. ed. Lund 1964
- Ung.* F. Böök, *Studier i Stagnelii ungdomslyrik*, Uppsala 1911

LYRISKA DIKTER OCH ELEGIER (1813-18)

I) *Moraliska, religiösa och patriotiska sånger*

LÅNGTAN EFTER DET HIMMELSKA

När månans förtrollande öga
 Nedstirrar på tigande kojor,
 När stjärnor bekransa det höga,
 Och stillhet kring jordkretsen rår;
 Då svingar den smäktande anden, 5
 Ur kvalet av sinnliga bojor,
 Sig upp till de himmelska landen,
 Och tjusningens fullhet där når.

På gyllne, balsamiska vingar
 Än hänryckt kring etern han dansar, 10
 I himmelska parker än klingar
 På harpan sitt jublande mod.
 Av himmelska rosor han binder
 Sig aldrig förvissnande kransar,
 Och speglar förklarade kinder 15
 I livets krystalliska flod.

1. *Nostalgia del divino*

Metro: enopli, rimati ABAC DBDC.

La lirica appartiene alle primissime di Stagnelius, come fanno capire una certa stereotipia del linguaggio (che abbiamo cercato di conservare nella traduzione) e l'andamento reso lento dalle insistenze descrittive e didattiche. Tuttavia il tema, al di fuori delle compiacenze verso un genere in voga tanto nel Settecento che nel romanticismo, denota già con evidenza il dualismo metafisico su cui si imposterà l'intera produzione matura: si tratta qui dell'opposizione, tradizionale nel vecchio Testamento e nella salmistica protestante, fra la vanità della terra

LIRICHE ED ELEGIE (1813-18)

I) *Carmi morali, religiosi e patriottici*

NOSTALGIA DEL DIVINO

Quando la luna l'occhio incantatore
 china sui casolari silenziosi,
 quando di stelle s'inghirlanda l'etere
 e tiene l'orbe altissima quiete,
 svincolato dai lacci tormentosi
 del senso, l'egro spirito si slancia
 agli inviolati confini celesti
 e attinge vette di delizie e d'estasi.

Ora rapito per l'azzurro danza
 su ali d'oro odorose, ora con l'arpa
 fa echeggiare di giubilo i giardini
 del cielo: per sé rose in cielo schiuse
 torce in serti che mai scoloreranno
 e la faccia fulgente va a specchiare
 nel fiume cristallino della vita.

e le estasi celesti; mentre lì, caduti i toni ascetici stoico-cristiani, la tensione platonica del mondo delle immagini verso quello delle idee prime si rivelerà in piena luce. Che il tipico vagheggiamento stagneriano delle realtà 'dietro lo specchio' rimanga fondamentale immutato contribuiscono a testimoniarlo anche una serie di motivi: le rose, il riflesso nell'acqua, il « fiume di cristallo » simbolo, come per Böhme (*Psychologia Vera*, cap. 40, par. 4: « Diese Erde wird gleich sein einem kristallinen Meer, da alle Wunder der Welt werden gesehen werden ») e per Novalis, del soprannaturale (cfr. *L'angelo della morte*, n. 17); e l'arpa, immagine stessa dello spasimo verso un mondo superiore.

La costruzione della lirica è rigidamente pendolare: l'ultima strofa riprende il discorso della prima, chiudendo la composizione nella forma 'circolare' che caratterizza lo stile della meditazione settecentesca (*Stil*, 413 segg.).

Hur saligt den frälsade andas,
 Där, över solar och stjärnor,
 Hans stämman med änglarners blandas,
 Som festligt kring tronerna stå. 20
 Ej bägeromblixtrade borden,
 Ej löjet av blomstrande tärnor,
 Ej glimmande kronor till jorden
 Att vända hans blick mer förmå.

Med helgonens vitklädda skara 25
 Vad sällhet däruppe att vandra!
 Där breder ej lasten sin snara,
 Där smilar ej lustans försåt.
 Förtroliga andar där sluta 30
 I glänsande armar varandra:
 De tindrande ögon där gjuta
 Blott glädjens och andaktens gråt.

Försvinnen, I töckniga stränder!
 Ett kvidande därhus är världen. 35
 Jag längtar till sällare länder,
 Till helgonens saliga kor.
 O, rycktes jag fjärran ur gruset,
 Från villorna, ondskan och flärden,
 Dit opp, där i etern och ljuset
 Den himmelska kärleken bor! 40

1814

A conferma dell'influsso da parte di una determinata tradizione innografica protestante, riportiamo una strofa sullo stesso tema del secentista inglese Henry Vaughan, da una lirica di *Silex Scintillans*:

O that I were winged and free
 And quite undrest just now with Thee
 Where freed souls dwel by living fountains
 On everlasting, spicy mountains!

Di là da stelle e soli, liberato
 respira beatitudine, e la voce
 scioglie coi cori d'angeli esultanti
 stretti ai Troni. Le mense balenanti
 di calici disdegna ormai lo sguardo,
 e il riso delle floride fanciulle,
 e i serti rilucenti della terra.

Felicità suprema accompagnarsi
 lassù alle bianche schiere dei beati!
 Non insidie di vizio, non lussurie:
 splende fedele l'abbraccio dei santi,
 solo versano gli occhi luminosi
 pianto d'adorazione e di letizia.

Addio, fosche contrade. Altro la terra
 non è che albergo di follia e di pianto.
 Anelo a terre più felici, al coro
 degli eletti. Strapparmi dalla polvere
 mi sia dato, fuggire vanità
 male e spettri, e lanciarmi nella luce
 eterea, ai piedi dell'eterno amore.

1814

La lirica ha quindi essenzialmente valore di documento: di una crisi nella religione tradizionale intesa come sostegno e protezione, di un avvio al superamento degli atteggiamenti stoici, di un ravvicinamento ai filoni preromantici e romantici che darà impulso alla trasformazione dell'ode meditativa neoclassica in un nuovo genere di lirica mitologico-religiosa, e di transizione verso un complesso sistema occultistico (*Omg.* 104, *EJS.* 210).

II) *Visor, romanser och idyller*

ANNA

- Lilla Anna i sitt fönster står.
Svala väder hennes kind förfriska,
Fläkta vänligt hennes långa hår
Och förtroligt viska:
»Kom, o flicka, kärlek, vår och hopp 5
Ute härska. Kom, o sköna flicka,
Träden blomma, alla rosor spricka
Ur sin knopp.»
- Dagens bloss sitt varma middagssken 10
Över lundar, över ängar gjuter.
Anna träder utom hyddan ren.
Vårens prakt hon njuter.
Bäcken sjunger i sin blomsterdal:
»Kom, o flicka, mellan gröna kullar, 15
Under lindar jag i gullsand rullar,
Tyst och sval.»
- Anna vandrar. Månget skuggrikt träd
Över henne ljuvt sin krona välver.
Purpurblomman, lockande och späd, 20
Vid dess fötter skälver.
Viskar sakta: »Stanna, sköna mö!
En minut allena värdes stanna.
Bryt mig, bryt mig! På din barm, o Anna,
Vill jag dö.»
- Anna lyssnar och till blomman ned 25
Att den bryta leende sig böjer,
Då en huggorm, väsande och vred,
Sig ur gräset höjer.

2. *Anna*

Metro: strofa classicheggiante sul modello di Klopstock e Schiller: versi a base trocaica, rimati ABAB. Il contrasto fra la forma metrica settecentesca e il contenuto, una favola inquietante di schietto sapore romantico, è evidentemente ricercato per i suoi effetti preziosi.

II) *Ballate, romanze e idilli*

ANNA

Anna fanciulla sta alla finestra:
la fresca brezza le carezza il viso
ondula dolce i suoi lunghi capelli
le dice piano:
Vieni fanciulla, fuori regna amore
speranza, primavera. Vieni: in fiore
già sono i rami e dai bocci si slegano
le rose.

Lo splendore del mezzogiorno scorre
caldo su boschi e prati. Già abbandona
Anna la casa, si esalta nel fasto
di primavera.
Canta il ruscello fra sponde fiorite:
Vieni fanciulla, sulla sabbia d'oro
scorro fra colli verdi e tigli in fresco
silenzio.

Anna cammina e su di lei s'incurva
dolce la volta degli alberi ombrosi.
Trema occhieggiando alle radici un tenero
purpureo fiore,
sussurra: Bella, fermati; un istante
solo, ti prego, arrestati. Raccogliami,
spezzami, Anna: in grembo a te desidero
morire.

Anna l'ascolta, e ridendo si china
verso il fiore a raccogliarlo. Dall'erba
una vipera s'alza allora e sibila
incollerita.

Il componimento si ispira a una notissima ballata di Goethe, *Das Veilchen*, e verrà ripreso da Stagnelius verso la fine della sua carriera per essere inserito (con una strofa in meno) nel fosco dramma in versi *La torre del cavaliere* (SRom. 108). La vicenda narrata è chiaramente simbolica, come fa capire anche la coloritura erotica del linguaggio: il fiore rosso è la rosa (Komm. 21), tradizionalmente immagine di per-

Anna dignar. Flydd är kindens glöd.
 Livets värma hennes kind förläter.
 Lunden sörjer, mulnad himlen gråter
 Hennes död.

30

fezione, volta da Stagnelius regolarmente a significati di bellezza femminile e d'amore; il serpente è simbolo antichissimo della forza vitale in natura, e anche naturalmente del male e della tentazione, soprattutto

Anna cade. Fuggito lo splendore
 dal volto, anche il calore della vita
 abbandona il suo volto. Il bosco è in lutto
 e il cielo annuvolato ne compiangere
 la morte.

per opera di una donna. Non occorrono quindi sforzi particolari per riconoscere nella ballata di Anna un'ennesima allegoria della tragica esclusione del poeta dall'anima stessa della creazione, l'amore.

FÅNGEN

Fången, på sin låga bädd,
Låg i häktets valv:
Nattens måne, blek och rädd,
Mellan stormmoln skalv.

Knarrande för vädrens lek
Tornets flagga ljud.
Ugglan i en hålig ek
Sjöng om kval och död.

Fången glömde allt sitt ve.
Löst ur sina band,
Han i drömmen vandrade
Genom blomsterland .

Fåglarne från varje häck
Hördes kvittra där.
Mellan liljor dalens bäck
Löpte, blå och skär.

Rankorne av klasars mängd
Tyngdes vänligt ned.
Rosen kring den stilla ängd
Himmelsk vällukt spred.

Vännen med en fylld pokal
Milt i skuggan log.
Älskarinnan i en dal
Glad sin luta slog.

Men av tunga riglars gny
Fången snart blev väckt.
Ljus var redan österns sky,
Månens lampa släckt.

3. *Il prigioniero*

Metro: tetrapodie e tripodie trocaiche catalettiche alternate, rimate ABAB. Si tratta di un breve apologo, nel più puro stile neoclas-

IL PRIGIONIERO

Nella cella oscura veglia
sul giaciglio il prigioniero:
tra le nubi timorosa
trema pallida la luna.

Sulla torre lo stendardo,
preda ai venti, stride e geme:
dalla quercia cava il gufo
canta cupo pena e morte.

Ma i suoi mali il prigioniero
scorda e scioglie le catene;
sogna e libero percorre
fresche terre, campi e fiori.

Da ogni siepe s'ode il lieve
cinguettare degli uccelli.
Puro e azzurro nella valle
corre in mezzo ai gigli un rivo.

Dolcemente l'uva grava
sulla vite che s'inchina.
Tutto intorno nel silenzio
va l'odore delle rose.

Leva all'ombra il nappo e ride
invitandolo l'amico:
e l'amata nella valle
tenta il liuto lietamente.

Ma improvviso il chiavistello
stride e desta il prigioniero.
Chiaro già ad oriente è il cielo
e la luna è tramontata.

sico; la rappresentazione della vita terrena come un periodo di prigionia è antichissima e molto diffusa, da Platone in poi (v. anche *Elegia*, n. 24 vv. 21 segg.). In che direzione possa svilupparsi nelle mani di un artista

Och han fördes till sitt mål,
 Böjde hjässan ned 30
 För den lyfta bilans stål,
 Drömde aldrig mer.

Arma fångar äro vi
 Här på världens ö. 35
 Drömma städs att sälle bli,
 Vakna opp och dö.

più maturo il tema dell'inafferrabile bellezza e verità del sogno mostrano da un lato l'*Urna greca* di Keats, dall'altro *Endimione*, forse l'ultima com-

La sua fine ormai l'attende:
 curva il capo, e si solleva
 balenando l'ascia: i sogni
 a lui mai ritorneranno.

Una fosca isola è il mondo
 che ci tiene prigionieri.
 Qui sogniamo di godere
 per destarci, e per morire.

posizione nella vita di Stagnelius (n. 45). Cfr. anche *Se stanco della sferza del destino* (n. 15).

ÅSKNATTEN

Stjärnor blicka
Ned från luftens tjäll:
Herden smyger till sin flicka,
Bävande och säll.

Svarta skyar 5
Månens lampa släckt.
Natten över fält och byar
Tunga vingar sträckt.

Blixtar korsa 10
Himlens mörka sky.
Våldsamt regnets skurar forsa,
Storm och åskor gny.

Skogen böjer 15
Trötta kronor ned.
Böljan sig mot stranden höjer
Hotande och vred.

Herden vilar 20
Roligt hos sin brud.
Ej förskräckt av stormens ilar,
Ej av åskans ljud.

Väder, bjuden
All er fasa opp!
Lugn och rolig kröner bruden
Herdens blyga hopp.

Kyssar bytas, 25
Viskningar och namn.
Nöjets blyga rosor brytas
Tyst i nattens famn.

4. *Notte di temporale*

Metro: trochei (una dipodia e una tetrapodia alternate a due tripodie catalettiche) rimati ABAB.

NOTTE DI TEMPORALE

Le stelle altissime
dalla volta dell'etere contemplano:
giunge nascosto il pastore all'amata,
trema, è beato.

Oscure nuvole
spengono la lanterna della luna.
Stende la notte su villaggi e campi
la sua greve ala.

E lampi squarciano
nel cielo tenebra e nubi. S'avventa
in scrosci selvaggi la pioggia:
tuoni, tempesta.

I boschi curvano
a terra chiome d'alberi esauste.
Si leva irosa e minaccia
l'onda alla riva.

Ma è steso calmo
accanto alla sposa il pastore:
non l'atterrisce l'uragano, e l'alto
urlo del tuono.

Tempesta, aduna
l'orrore delle tue mille potenze!
Compie la sposa serena le timide
speranze del pastore.

Scambiano baci,
sussurri, dolci nomi. Silenziose
sfogliano in grembo alla notte le rose
pudiche del piacere.

Come in altre poesie 'pastorali' (cfr. *Il testimone nascosto*, n. 8), il travestimento arcadico fornisce soltanto un'occasione per la fantasia erotica, appesantita da una sensualità inquieta e contraddittoria. Il co-

Inget öra
 Ha de älskande, 30
 Ingen syn att åskan höra
 Eller blixten se.

Fåfängt fölle
 Himlavalvet ned.
 Fångne dem i döden hölle 35
 Nøjets rosenked.

siddetto 'contrasto elegiaco' fra l'armonica soddisfazione della natura in se stessa e la straziante solitudine del soggetto (un motivo che segna buona parte della produzione stagneriana giovanile) è qui solo apparentemente capovolto, perché il poeta si schiera in realtà dalla parte del-

Non hanno orecchie
 gli amanti, non sguardi per udire
 trascorrere il grido del tuono,
 scorgere i lampi.

Inutile potrebbe
 precipitare la volta celeste.
 Scenderebbero a morte incatenati
 dalle rose dell'estasi.

l'uragano, invidioso e impotente a spezzare la 'catena di rose' che lega in perfetta intesa i due amanti. Le immagini sono tutte collegate a un simbolismo di vita e di fertilità che accentua la violenta impressione erotica in cui è il nucleo della composizione.

III) *Erotiska sånger*

TILL DÅRSKAPEN

Höga dårskap, starka trollgudinna!
 I hur många växlande gestalter
 Du mitt hjärta satt i rök och lågor!
 Mig att fånga av Olympens hela
 Gudaskara hamnarna du lånat. 5
 Än som Venus, krönt av nöjets myrten,

I den stilla blomsterdalens sköte
 Du befallde dansande kariter,
 Amuretter, fjärilar och duvor. 10
 Än som vingud, rosenröd och frodig,
 Purpurdruvor om de gyllne håren,
 Satt du glad vid blomsterkrönta skålar.

Än vid månens bleka ljus från Pindens
 Lagerkullar steg du som Camena
 Till din älskling med teorben neder. 15
 Fräcka, ja, du blygdes ej att iklä'
 Dig Minervas ljusa hamn och tala
 Idel vishet med bombastisk tunga.

5. *Alla Follia*

Metro: pentapodie trocaiche, sciolte.

Dal punto di vista formale e compositivo, siamo di fronte a un'ode della più perfetta tradizione classica e neoclassica, completa di apostrofe iniziale e di invocazione — introdotta dal « Te » anaforico — nella quarta strofa. Tuttavia il trattamento elegantemente ironico, unito alla gamma coloristica (di impronta romantica) che va dagli effetti lunari a

III) *Carmi d'amore*

ALLA FOLLIA

Follia divina dai possenti incanti,
 quanti aspetti mutevoli rivesti
 per darmi fuoco al cuore! Per vedermi
 in catene di quanti dei l'Olimpo
 ospita prendi il volto. Ora ti cinge
 la fronte il mirto del piacere, quasi
 Venere, e nel segreto delle valli
 silenziose tra i fiori evochi a danze
 grazie e amorini, farfalle, colombe.

Ora s'intreccia all'oro dei capelli
 purpurea vite: dio del vino florido,
 lieta siedi fra calici fioriti.
 Al pallido chiarore della luna
 dagli allori del Pindo ora discendi
 con la tiorba all'amato, e sei la Musa.
 Né, insolente, di Atena il chiaro aspetto
 esiti a rivestire, e la tua lingua
 non parla che saggezza in gonfi accenti.

quelli lussureggianti, riesce a liberare il genere dall'astrattezza retorica di cui l'aveva caricato il Settecento. Sbaglierebbe d'altro lato chi si limitasse a vedere in questo piccolo capolavoro una « lieve fantasia mitologica » (*Stil* 111); è sufficiente ricordare a questo proposito come tutte le personificazioni e i simboli che Stagnelius apostrofa direttamente lungo la sua produzione (la Musa, la Notte, la Natura, l'Amore, la Corruzione) rivestano per lui un profondo significato personale e svolgano sempre funzioni liberatorie o beatificanti (*Stil* 46). Anche la scherzosa preghiera

Grymma Dårskap, o, hur skall jag undfly
 Dina snaror, dina blomsterbojor? 20
 Dig jag dricker ur den fulla bågarn,
 Dig jag kysser i var rosig flicka,
 Dig jag läser i var bok jag öppnar.
 O, hur slippa dina trollband, häxa?

alla Follia nasconde perciò una serietà appassionata di fondo, che deve essere ricollegata ai frequenti esercizi nichilistici della fantasia in questi anni di evoluzione per la strada del dubbio e del dolore.

Come mai sfuggirò, Follia crudele,
 le catene di fiori, i tuoi tranelli?
 Te bevo nella coppa traboccante,
 te bacio in ogni tenera fanciulla,
 te leggo in ogni libro che mi è caro.
 Chi mi salva dai tuoi lacci stregati?

V. 15: la tiorba è uno strumento musicale a corde, simile al liuto e diffuso fra il Cinque e il Seicento.

ÅTERBLICK PÅ BARNDOMEN

Barndomsminnen, församlens än
Vid min klagande lutas röst!
Ack, som dagg på brända rosor
Vederkvicken I själen!

Visken sakta hur säll jag var, 5
Då, i menlösa fröjders sköt,
Inga kval mitt hjärta fyllde
Inga tårar mitt öga.

Sol och måne med himmelsk frid
Nederblickade då på mig. 10
Och omkring mig jorden myste
I romantisk förtrollning.

Mina bröder och systrar då,
Hårda människor, voren I,
Och i eterns blåa länder 15
Bodde allas vår fader.

Honom lyftes min fromma blick
I den stjärniga nattens lugn,
Honom brann ett heligt rökverk
I mitt skuldfria hjärta. 20

Fri som tanken om dagen jag
Lopp kring ångande blomsterfält,
Blev var natt av Herrans ängel
Sövd i gyllene drömmar.

6. *Rievocazione d'infanzia*

Metro: strofe di tipo klopstockiano, formate da due gliconei, una tetrapodia trocaica e un ferecrateo, sciolti. Classificata da Hammarsköld come ode, la composizione fa parte di quelle più vicine formalmente ai modelli classici nell'intera produzione di Stagnelius (sebbene la tetrapodia trocaica non offra corrispondenze dirette con la lirica greca e latina,

RIEVOCAZIONE D'INFANZIA

Tornate ad affollarvi intorno al pianto
del mio liuto, memorie d'infanzia!
Come rugiada alle rose bruciate,
rendete vita all'anima, e freschezza.

Rievocatemi piano lieti giorni
lontani, quando in braccio a gioie pure
avevo il cuore sgombro d'ogni affanno
e ignaro di lacrime l'occhio.

Su me piovevano sguardi
sole e luna in pace di cielo.
Intorno in prodigio di favola
si effondeva il riso del mondo.

Fratelli miei vi chiamavo e sorelle,
uomini contro me fatti oggi amari.
E abitava un Padre comune
le distese azzurre dell'etere.

Verso lui s'alzava lo sguardo
religioso in quiete stellata.
Per lui nel cuore innocente
bruciava sacro l'incenso.

E giorni, più del pensiero
libero, in corse tra fiori
e prati: notti cullate
dall'angelo in sogni dorati.

che preferisce, p. es. nell'alcaica, un terzo verso formato da quattro giambi). Di scuola classica è anche il trattamento metrico e contenutistico degli ultimi due versi, fortemente staccati dal resto della strofa. E' probabile tuttavia che lo schema metrico sia sorto sotto l'influenza di *Der Abend* di Schiller (*Stil* 7-8), che costituirà in seguito il modello diretto per *Endimione* (n. 45).

Ljuvlig slummer vid källors rand
Och i feiska land en färd,
Paradisisk dygd och glädje,
Så jag tänkte mig livet. 25

Då mitt öga i rosens prakt
Såg den kommande flickans bild,
Hennes lena röst jag hörde
I den viskande bäcken, 30

Och åt mystiska framtidsdar
Sträckte glödande armar ut —
O, vi tjusar mig ej längre
Hoppets jordiska himmel? 35

Ej jag visste att världen blott
Guld och purpur sin dyrkan ger,
Ej att övermodet rysligt
Trampar likar i stoftet. 40

Hårda öde, vi tog jag med
Ur min ljuvliga barndomsdal
Samma hjärta, samma oskuld
I den brottsliga världen?

Kan jag hycklade offers skatt
Ge åt målet för mitt förakt?
Kan jag väl med rökverk hylla
Jordens låga idoler? 45

Il motivo della divinità dell'infanzia è uno dei tropi romantici più importanti: è naturale ricordare Wordsworth, Novalis

(Die Vorzeit, wo die Sinne licht
In hohen Flammen brannten,
Des Vaters Hand und Angesicht
Die Menschen noch erkannten...
Die Vorzeit, wo noch blütenreich
Uralte Stämme prangten
Und Kinder für das Himmelreich
Nach Quad und Tod verlangten...

VI. *Hymne an die Nacht*)

Sonno dolce all'orlo di una fonte,
viaggio in contrade fatate,
purezza e gioie di cielo,
così mi fingevo la vita.

Ma un giorno in splendore di rose
balenava una forma di fanciulla
verso me, e la sua morbida voce
contro il sussurro del rivo,

e a misteriosi spazi futuri
tendevo infiammato le braccia...
— ah, paradiso in terra, non hai
per me più incanti, speranza!

Ignoravo che a porpora e oro soltanto
si piega nel mondo il ginocchio;
che la superbia calpesta cadaveri
nella polvere, in orrido incesso.

Destino spietato, perché dalla valle
ridente d'infanzia a una terra
d'infamia costringermi a trarre
quel cuore e quell'innocenza?

Forse tesori d'ipocrita offerta
potrei sacrificare a ciò che sdegno
e onorare con fumo d'incenso
i feticci spregevoli del mondo?

e soprattutto la famosissima *Da ich ein Knabe war* di Hölderlin, che non si può fare a meno di supporre presente alla memoria di Stagnelius durante la composizione di questa sua *Recollection from Early Childhood*. La stilizzazione classicheggiante che impronta tutta la rievocazione della perduta età dell'oro allontana invece l'ode dall'altro principale filone romantico che interpreta lo stesso tema: dal genere cioè che chiameremmo genericamente leopardiano.

Tuttavia non è possibile dubitare del fatto che anche in una professione ideologica tanto solenne (perché sotto questo punto di vista deve essere considerata la rassegna delle 'illusioni' e l'anelito all'annullamento intellettuale come evasione nel sogno o come naufragio; cfr. altri

O, när randas den gyllne dag,
Då för sorger och mödor fri,
Jag, natur, får åter vila
I ditt blomstrande sköte? 50

Då i susande bokars skygd
Mig besöker en trofast vän,
Och ur evighetens drömmar
Flickans kyssar mig väcka? 55

Aldrig! aldrig! Kring ödets hav
Oupphörligt jag vräkas skall
Och en störtlåg jullen sänka
Snart i fradgande djupet. 60

(*Senast sommaren 1815*)

documenti dello stesso periodo, fra cui la grande elegia *Ond och besvärlig är tiden*, convertita inoltre come si è detto in atto di adesione a una determinata corrente culturale, siano calati spunti autobiografici (*Sex* 164). Così appare indubbiamente autentica l'esperienza dello scherno della società, dell'amore frustrato, dei disegni di gloria dispersi sul nascere. Lo stile risente ancora della malinconia manierata che contraddistingueva le

Ah, quando giunge a riva il giorno d'oro
quando, natura, tornerò a posarmi,
sgombro infine di fatiche e d'affanni,
col capo sul tuo grembo fiorito?

Quando fedele tornerà un amico
a me, e baci di fanciulla
nel sussurrare ombroso di betulle
mi desteranno da sogni d'immenso?

Mai più! Per l'oceano del destino
me ne andrò senza tregua naufragando
e presto sorgerà un'onda ad abbattere
lo scafo nell'abisso ribollente.

(*non oltre l'estate 1815*)

'meditazioni' settecentesche e preromantiche: Böök fa l'esempio del *Melankolisk sång* di Lidner, da cui verrebbero ripresi ad orecchio atmosfera e motivi (*Komm.* 31). Per l'immagine conclusiva del naufragio nell'oceano del destino, che viene fatta pure risalire a Lidner (*Komm.* 32), si preferisce invece pensare alla tradizione classica, e naturalmente all'*Infinito* di Leopardi.

AMANDA

I blomman, i solen
 Amanda jag ser.
 Kring jorden, kring polen
 Hon strålar, hon ler.
 I rosornas anda, 5
 I vårvindens pust,
 I druvornas must
 Jag känner Amanda.

När gullharpan klingar,
 När västan sig rör 10
 Med susande vingar,
 Amanda jag hör.
 Allt, ängel, bestrålar
 Din himlagestalt,
 Lik skaparns i allt 15
 Din gudom sig målar.

7. *Amanda*

Il tema di questa famosissima lirica appartiene al repertorio romantico più caratteristico, come dimostra qualsiasi confronto: ma ha subito profonde differenze di trattamento. Cfr. per esempio:

vv. 5-14: Breathed but of her to the enamoured air;
 And from the breezes whether low or loud,
 And from the rain of every passing cloud,
 And from the singing of the Summer birds,
 And from all sounds, all silence. . .
 Her Spirit was the harmony of truth.

(Shelley, *Epipsychidion*)

vv. 25-28: Doch uns ist gegeben,
 Auf keiner Stätte zu ruhn,
 Es schwinden, es fallen
 Die leidenden Menschen
 Blindlings von einer
 Stunde zur andern.

(Hölderlin, *Hyperions Schicksalslied*)

AMANDA

Nel fiore, nel sole,
 Amanda ravviso.
 Sul mondo, nel cielo,
 irraggia, sorride.
 Nel fiato di rose
 nel vento d'aprile
 nel mosto dell'uva
 Amanda conosco.

Se echeggia arpa d'oro,
 se l'euro trascorre
 sull'ali fruscianti,
 di Amanda è la voce.
 Del volto celeste
 tuo raggia ogni cosa:
 tu, pari al creatore,
 su tutto un suggello
 imprimi divino.

vv. 27-32: . . . Einsam, wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben — kraftlos, nur ein Gedanken des Elends noch — . . . durch die Wolke sah ich die verklärter Züge der Geliebten.

(Novalis, III. *Hymne an die Nacht*)

Metro: gliconei acefali e catalettici alternati a palinadoni, e rimati ABABCDDC. Questa lirica, datata fra il 1815 e il 1816, quindi fra le prime importanti di Stagnelius, viene di solito portata ad esempio per dimostrare le qualità di « splendente artista del verso » (F. Böök, *Svensk litteraturhistoria*, II, p. 198) del nostro scrittore contro chi lo trova « alla lunga monotono » (O. Sylwan, *Svensk verskonst*, p. 99). Già all'interno delle prime strofe il ritmo, apparentemente facile e scorrevole, tende a fissarsi per influsso del contenuto su uno schema anfibraco (*i blömmän*) che è poi quello del nome di Amanda. Nella seconda parte la prosodia cambia, si fa più variabile e audace (v. soprattutto i vv. 17, 21, 27), stabilendo paralleli interni che ripetono la simmetria della sintassi. L'ultima strofa riprende il motivo iniziale, quello della donna amata che « splende nel sole, nel cielo », in una composizione circolare di tradizione settecentesca (*Stil* 171-175 e 413-16). Si noti come anche il contrasto

Se! Själarne ila,
 Vid dödsängeln bud,
 Till gyllene vila
 I famnen av Gud. 20
 Se! Floderna hasta
 Med skummande fart.
 I havet de snart
 Sig dånande kasta.

Men aldrig min trånad 25
 Till målet skall nå.
 Blek, suckande, hånad,
 Jag enslig skall gå,
 Skall evigt, gudinna,
 Lik stjärnan dig se 30
 Högt över mig le
 Och aldrig dig hinna.

della donna irraggiungibile come una stella e dell'amante languente che la guarda dal basso riprenda le contrapposizioni studiatissime dei primi quattro versi: la cosa più piccola e quella più grande, la cosa più bassa e quella più alta e così via.

Da un punto di vista formale, vale ancora la pena di sottolineare l'uso di *polen* per cielo, alla latina (cfr. anche *Gli Elfi*, n. 16), la reminiscenza ovidiana nella terza strofa (*Metam.* IV, 441-2) e quella da Lidner notate già da Böök (*Komm.* 33).

Questa breve lirica, fraintesa al punto da venir definita una volta « parodistica » da Fröding (*Karlstads-Tidningen*, 21 ottobre 1893), è carica della massima importanza anche perché fa per la prima volta il nome dell'amata-simbolo di Stagnelius. Esplicitamente ad Amanda sono indirizzate altre 14 liriche, che risalgono tutte al periodo 1816-19 e si ispirano a stati d'animo progressivi dalla disperazione alla rassegnata rievocazione e, infine, alla venerazione in Amanda della donna angelicata, mediatrice fra l'uomo e Dio (nella nostra raccolta, v. *Me ne andrò, Aman-*

S'affrettano al cenno
 dell'angelo a cogliere
 l'abbraccio di Dio
 gli spiriti eletti
 nell'oro di pace.
 I fiumi, canuti
 di spuma, raggiungono
 con alto urlo il mare.

Ma il mio desiderio
 non può mai placarsi
 nel porto. In eterno
 sprezzato, gemente,
 con livido volto,
 da solo in cammino,
 ti guarderò in cielo
 sorridere altissima,
 così come levo
 le mani a una stella,
 divina, impotente
 per sempre a raggiungerti.

da, n. 20; *Non lo sapzio né il tempo*, n. 18; *La campagna sacra*, n. 23). Amanda appare come nome in Svezia per la prima volta nel 1792, introdotto probabilmente dalla letteratura inglese (Sheridan, Smollett, Thomson) o dall'*Oberon* di Wieland (*Sex* 127), dove si può pensare che lo prendesse Stagnelius, che conobbe il poema e lo imitò in *Blenda*. Il motivo del panerotismo nella natura risale ad Orazio, ma in epoche più vicine al nostro autore vi avevano attinto Kellgren (*Den nya skapelsen*, qualcosa di simile alla *Bellezza dell'Universo* montiana) e Goethe (*Nähe der Geliebten*) (*Stil* 171, *Ung.* 130). E' possibile così stabilire un progresso all'interno della lirica d'amore stagneliana, che si era fino a questo momento accontentata di trasferire nel mondo del sogno il desiderio impossibile a soddisfarsi nella realtà (*Omg.* 130); ora il dramma d'amore è dilatato nell'universo, attraverso l'identificazione della bellezza femminile con il principio vitale della creazione, e l'esclusione del poeta da questa epifania assume un significato ontologico; per venire più tardi (*Erot.* 42-3), nella lirica teosofica, trasferito alla sfera metafisica.

IV) *Pastorala dikter*

DET HEMLIGA VITNET

Stum, darrande av tjusning, nyss
 Jag såg ett herdepar i ängen
 Ömt byta mången trofast kyss
 Vid almens rot, på blomstersängen.
 Av buskar dold jag stod och brann — 5
 Hur månet kärligt ord de sade!
 Hur ljuvt om halsen på varann
 De sina armar lindat hade!

Jag såg en blomsterkransad mö —
 Dess anlet brann av purpurlågor, 10
 Och barmen skimrade, likt snö,
 Likt fradgan utav älvens vågor.
 I hennes sköte herden drack
 Med eldtörst livets gudanektar
 Och ljuva suckar, brutna ack! 15
 Är allt det språk, hans tjusning mäktar.

Mer säll i mytens gyllne dar
 Ej Myrrhas son, den sköna jägarn,
 I mörka skogen druckit har
 Vid Fröjas hjärta vällustbägarn. 20
 Mer säll i grottans dunkla sköt
 Endymion ej, i gudadrömmen,
 Den höga Lunas kyssar njöt,
 Som rusig lämnat silvertömmen.

8. *Il testimone nascosto*

Metro: pentapodie giambiche catalettiche e tetrapodie giambiche alternate, rimate ABAB. Il primo verso, eccezionalmente, è un gliconeo acefalo (telesilleo).

La lirica è il migliore esempio di come Stagnelius usi trattare la tradizione pastorale settecentesca: lo stato d'animo teocriteo che cercava il rifugio di un Eden letterario è naturalmente lontanissimo, e così il trattamento 'cosmico' del genere da parte dei cinquecentisti, che vi trasferivano il paradosso della simultanea divinità e mortalità dell'uomo (S. K. Heninger Jr., *The Renaissance Perversion of Pastoral*, in: *Journal*

IV) *Poesie pastorali*

IL TESTIMONE NASCOSTO

In un prato pastore e pastorella
 vidi, muto e tremante di delizia,
 tra i fiori ai piedi dell'olmo severo
 scambiarsi baci trepidi e sinceri.
 Celato dai cespugli m'infiammavo
 di parole d'amore e del soave
 reciproco allacciarsi. La fanciulla
 coronata di fiori ardeva in viso
 di chiara fiamma e il seno come neve
 splendeva, bianco più di spuma d'onda.
 A lei riverso in grembo il pastorello
 assetato suggeriva quel divino
 vitale nettare e soavemente
 esalava sospiri rotti, il solo
 idioma in quel trasporto di delizia.

Non era più felice alla dorata
 età delle leggende il cacciatore
 bellissimo, da Mirra nato, in fondo
 ai boschi quando stretta Freia al cuore
 delibava la coppa del piacere.
 Né più beato nell'oscura grotta
 Endimione nel suo sogno divino
 godeva i baci dell'altera Luna,
 scesa inebriata dal cocchio d'argento.

of the History of Ideas, XII (1961), 2, p. 261). Ma anche i principali filoni della poesia pastorale rococò, che partivano dal principio sociologico di « mettere il complesso nel semplice » (W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, London 1935, pp. 23 e 53) per mostrare quindi in un'orgia di sentimentalismo come fuggire i tre grandi mali, « l'ennui, le vice et le besoin », non forniscono a un autore dell'Ottocento (fondamentalmente estraneo a questo tipo di procedimento) che gli schemi e la tecnica per una mascherata allegorica. Se pure quindi l'influsso di Oxenstjerna (*Dagens stunder, Stil* 117) si fa sentire nello stile, l'accostamento più giusto rimane quello con Schiller, *Das Geheimnis der Reminiscenz* (Komm. 43); e il nucleo del componimento deve essere cercato nel

Av lövet dold jog länge stod, 25
 Då sved av ömma kval mitt hjärta.
 På kinden rann en tåreflod
 Och själen fylldes opp av smärta.
 Ren klädde purpurn västerns fjäll,
 Sin gyllne lampa Cypris tände. 30
 Allena till mitt öde tjäll
 Av åtrå kvald jag återvände.

'contrasto elegiaco' fra la misteriosa armonia della natura da un lato e l'esclusione del soggetto dall'altro a cui è dedicata la maggior parte della produzione stagneliana giovanile (in questa raccolta: *La sera avanza, Amanda, Anna*). Non si tratta neppure di una 'parabola', nel senso in cui saranno parabole *Narciso* e *Endimione*; l'elaborazione fantastica è ancora poco sviluppata, e agisce invece l'impulso panerotico che contraddistingue questa fase poetica come elemento unificatore delle immagini e del linguaggio. D'altra parte sarebbe avventato parlare di spunti

Nascosto a lungo dalle fronde, il cuore
 mi spasimava in tenero tormento,
 una pioggia di lacrime sul volto
 corse e traboccò l'animo di pena.
 Già una fiamma tingeva ad occidente
 le vette e apriva l'occhio luminoso
 Venere; alla dimora vuota, solo,
 di nostalgia straziato ritornavo.

masochistici e voyeuristici per questa singola lirica che, proprio a causa del mancato coordinamento spirituale delle sue componenti, tradisce in modo insolitamente vistoso quanto entri di maniera nel suo trattamento.

Nota ai vv. 17-20: il figlio di Mirra è Adone, Freia è naturalmente Venere. Il mito di Endimione sarà ripreso da Stagnelius diversi anni più tardi (1822-23) in una delle sue ultime liriche, probabilmente fra tutte la più perfetta e la più commovente (n. 45).

V) *Elegier*

TILL NATTEN

Redan med Cynthias lampa i hand, omglimmad av stjärnor,
 Kommer du, vänliga Natt, åter från skuggornas land.
 Tystnaden jämte dig går och sömnen, av vallmo bekransad,
 Lekande drömmars tropp följer ert segrande tåg.
 Heliga Natt, i din famn jag med lågande känslor mig kastar. 5
 Uslingens enda skatt, slavarnes frihet du är.
 Dölj mig för människors syn, bjud människorösterna tiga
 Och på moderlig arm vagga ditt gråtande barn.
 Kan du ej hela de blödande sår mig dagen har givit,
 Klaga min smärta för dig skall du ej neka likväl. 10

9. *Alla Notte*

Metro: distici elegiaci. Di nuovo un motivo antico quanto la letteratura e interpretato comunemente dai romantici con struggenti toni personali (i lettori italiani pensano immediatamente al sonetto celeberrimo di Foscolo, gli inglesi all'*Ode to Night* di Shelley e all'altra *To a Nightingale* di Keats, i tedeschi naturalmente agli *Hymnen an die Nacht* — soprattutto al primo e al quarto: « Himmlische Müdigkeit fühl' ich in mir » —, i francesi a *Le crépuscule du Soir* di Baudelaire:

C'est le soir qui soulage
 les esprits que dévore une douleur sauvage).

Lo stile denota in modo straordinariamente evidente la posizione culturale di transizione che caratterizza questi anni: l'andamento descrittivo classicheggiante dei primi due distici, arricchito dalle consuete raffigurazioni allegoriche della mitologia (cfr. soprattutto Ovidio, *Fasti*, IV, vv. 661 sgg. e altrove, ma anche Oxenstjerna in *Dagens stunder* (*Stil* 116-7), e i settecentisti europei in genere) trapassa bruscamente in una invocazione semplice e veemente, e la personificazione iniziale della notte come una dea che avanza trionfante e cinta di stelle dà il passo a un'altra, un'immensa figura materna dalle braccia consolatrici (*Stil* 117). La contrapposizione mette anche in rilievo la tendenza di Stagnelius a svilup-

V) *Elegie*

ALLA NOTTE

Dalla terra delle ombre già discendi,
 dolce Notte, levando alta la face
 di Trivia, cinta di stelle; il Silenzio
 e il Sonno incoronato di papaveri
 con te incedono: accorrono al corteggio
 sogni in frotte festanti. O santa Notte,
 fra le tue braccia infuocato mi getto.
 Tu liberi gli schiavi e sei ricchezza
 al misero. Nascondimi allo sguardo
 degli uomini, fai tacere la voce
 degli uomini. Maternamente culla
 in grembo questo tuo figlio piangente.

pare lo schema dell'ode tradizionale in una duplice direzione: verso un tipo di inno tutto accentrato intorno alla funzione dell'entità apostrofata nel contesto cosmico-metafisico (*Stil* 135), o verso una vera e propria lirica dialogata, come quella che si evolve intorno all'epoca dei *Gigli di Saron*.

La situazione spirituale che fa da sfondo a questa elegia è praticamente quella dominante nel periodo 1816-17, quando le tre « illusioni » che si era prefisse come mete, onore letterario amore amicizia, appaiono definitivamente spogliate di speranza e il poeta si abitua a venticinque anni a parlare un linguaggio di morte, mescolato di presentimenti, terrori e nostalgie (*Sex* 157). E' importante notare come anche la religiosità di Stagnelius attraversi una crisi radicale, e il soprannaturale si cambi nella sua valutazione dal valido sostegno dell'ortodossia a una dimensione di eternità a carattere prevalentemente negativo, verso cui si tendono le esigenze nichilistiche che segnano questi suoi anni. Lo stadio successivo sarà quello della sfera mistica riconosciuta come unica realtà, del cielo vagheggiato come compensazione per la terra inospitale (*Sex* 161): su questa piattaforma si svilupperà quindi la mitologia esoterica del periodo fra il 1819 e il 1821.

Non si può tuttavia trascurare l'influsso, che non si limita a fatti di terminologia o di atmosfera, dell'innografia liturgica (i cantici dei

O att du evig blev! Men allt är förgängligt i tiden,
 Vågorna skifta ej så fjärran på sjöarne om.
 Snart är ditt välde förbi, snart strålar den rosiga Eos,
 Fordom min glädje och nu fasans och sorgernas bud.
 Dock jag känner en natt, som aldrig sig ändar, en vila, 15
 Aldrig av spöken störd, aldrig av drömmarnes här.
 Mäktige gudar, unnen mig den! Snart, snart mig den unnen!
 Icke en annan bön har jag att ställa till er.

(1816-1817?)

Vespri, e i salmi della sera di tradizione luterana) su questo componimento: per cui non appaiono fuori posto raffronti con esemplari di poesia religiosa anche molto più antichi, come potrebbe essere *The Night* di Vaughan:

Dear night! this worlds defeat:
 The stop to busy fools: cares check and curb:
 The Day of Spirits; my souls calm retreat
 Which none disturb!

Il giorno ha inferto ferite profonde.
 Lascia che a te lamenti il mio dolore,
 se guarirmi non sai. Potessi eterna
 durare! Passa ciò che il tempo abbraccia,
 muta come sul lago muta l'onda.
 Declina in breve il tuo dominio, in breve
 splende rosea l'aurora, un tempo incanto,
 oggi d'orrore e pianto messaggera.
 Ma so una notte senza fine, quiete
 che non turbano spettri e infausti sogni.
 Concedete, potenti dei, a me presto
 quella notte! Di null'altro vi imploro.

(1816-1817?)

o *A Hymn to Christ at the Authors Last Going to Germany* di Donne:

To scape stormy days, I chuse
 An Everlasting Night.

E' necessario infine far notare una caratteristica tecnica che accomuna tutte le composizioni in distici di Stagnelius: la linea principale secondo cui si sviluppa il discorso è indicata generalmente dal primo emistichio dei pentametri (*Kommer du, vänliga Natt...; klag min smärta för dig*, ecc.) (*Stil* 316).

STRÖDDA DIKTER INTILL 1818

DEN SIGNADE DAG SOM VI HÄR SE, ETC.

Sig gryningens silver i rodnande glans
 Förbyter och östern betäcker,
 Och morgonen, prydd av sin himmelska krans,
 Sin hjässa ur vågorna räcker.
 Han fågeln till sänger och djuren till dans, 5
 Till andakt människan väcker.

Se lärkan som svävar i skyarnes höjd,
 Förtjusning lyfter dess vingar!
 Hon dricker den svalkande morgonens fröjd,
 Sin skapares ära hon klingar.
 Är människan den enda i skapelsen röjd, 10
 Den skapelsen tjusning ej bringar?

O, minnoms den saliga morgonstund,
 Som nåd och frälsning oss tydde!
 Han tillog oss frid med sin rosenmund 15
 Och villor och skräckbilder flydde,
 Ty räddaren nedsteg ur änglars förbund
 Och lagen för stoftlivet lydde.

10. *Ecco il giorno benedetto*

Metro: enopli, alternati a versi doppi, formati da un gliconeo acfalo e catalettico e un palinadonio.

Si tratta di una elegantissima rielaborazione operata su un antico cantico natalizio del salterio svedese (n. 354 del *Gamla Psalmboken*); Wallin lo trasforma quindi definitivamente (*Var hälsad, sköna morgonstund...*) adattandolo nella sua edizione (1819). Tuttavia il modo in cui il tema della Natività viene qui trattato non è certo di esclusiva tradizione luterana: basti pensare a Crashaw:

We saw thee in thy baulmy Nest,
 Young dawn of our eternal Day!
 We saw thine eyes break from their Easte . . .
 (*Hymn of the Nativity*)

RIME SPARSE FINO AL 1818

ECCO IL GIORNO BENEDETTO . . .

Ad oriente s'arrossa in fiamma fulgida
 l'alba argentea: il mattino
 dall'onde leva cinta di celeste
 serto la fronte e suscita
 l'uccello ai canti, alla danza le bestie,
 alla preghiera l'uomo.

Ecco, nei cieli altissima l'allodola
 si libra su ali d'estasi,
 sugge la gioia del fresco mattino,
 canta lodi al creatore.
 Unico nel creato non ha parte
 l'uomo nella sua ebbrezza?

Quel mattino beato ci fu segno
 di grazia e di salvezza.
 Pace a noi la sua rosea bocca rise,
 fuggirono illusioni
 e orrori: il redentore
 scese dai cori angelici a seguire
 le leggi della polvere.

a Vaughan (*The Search e Rules and Lessons*):

*Mornings are Mysteries: the first worlds Youth,
 Mans Resurrection, and the futures Bud
 Shrowd in their births . . .*

e naturalmente a Herbert o a Milton (*On the Morning of Christ's Nativity*). Può invece presentare un certo interesse la constatazione che, come Stagnelius, anche Novalis tenda a sviluppare lo stesso tema di tradizione liturgica nelle direzioni che gli stanno veramente a cuore, quella del panteismo e quella della *lacrimae rerum*:

I strofa: *Wie des Lebens
 Innerste Seele. . .
 Atmet es
 Der funkelnde, ewigruhende Stein,
 Die sinnige, saugende Pflanze,*

Så skön över jorden en dag ej ler,
Så länge dess låga ej räcker, 20
Att blek han ej sjunker i västern ner,
Att natten dess fackla ej släcker.
Så lyckan oss fåfängt sitt solsken ter,
Snart dödens natt oss betäcker.

Som trälen längtar att ropad bli 25
Av aftonens klockor till vila,
Så bidar en kristen sin stund att bli fri,
Han gläds att timmarne ila.
Mot honom förhoppningens stjärnor i 30
Den tysta skymningen smila.

(1813)

Und das wilde, brennende,
Vielgestaltete Tier.
Vor allen aber
Der herrliche Fremdling.

(I. Hymne an die Nacht)

III strofa:

Und die fröhliche Botschaft
Tausendzweigig emporwuchs.

Sul mondo mai così splendido un giorno
riderà, che il suo fuoco
il livido declino ad occidente
non vinca, e non l'estingua
la notte. Sole fragile,
splende felicità: di morte subita
la notte ci sommerge.

A sera anela il servo alla campana
che lo chiami al riposo:
così attende il cristiano a liberarlo,
lieto, che fuggan l'ore.
Nel tacito crepuscolo a lui ridono
le stelle di speranza.

(1813)

Bald nach des Sängers Abschied
Ward das köstliche Leben
Ein Opfer des menschlichen
Tiefen Verfalls.

(V. Hymne an die Nacht)

NARCISSUS

Narcissus gick att släcka törstens brånad
 I källans tysta, spegelklara våg,
 Sin egen skuggbild han i vattnet såg
 Och intogs genast av en mystisk trånad.

Från glädjen skiljd i livets blomstermånad, 5
 Med våta kinder och förvirrad håg
 Vid källans spegel suckande han låg,
 Och snart till ända löpte Parkens spånad.

11. Narciso

Metro: sonetto, rimato ABBA, ABBA, CDC, DEE.

I successivi trattamenti letterari della storia di Narciso dal III libro delle *Metamorfosi* di Ovidio al primo Ottocento sono stati recentemente analizzati da L. Vinge, (*The Narcissus Theme in Western European Literature*, Lund 1967) che si è anche indugiata a mettere in rilievo la funzione quasi di spina dorsale del gusto assunta dal mito in determinati momenti della storia culturale europea (*l'aetas ovidiana* del XII secolo, il manierismo: cfr. anche Hauser, *op. cit.*, pp. 106 segg.; e il tardo Settecento, che fa di Narciso il simbolo dello scienziato e dell'artista).

La letteratura romantica svedese è probabilmente in Europa quella che offre la galleria più ricca di Narcisi, proposti tutti da autori che presentano tratti vistosi di narcisismo nel carattere (A. Werin, *Svenskt 1800-tal. Litterära essayer*, Lund 1948, p. 76). Oltre a Stagnelius, perciò, una folta famiglia di letterati si lascia attrarre dal mito, talvolta ispirandosi l'un l'altro: Atterbom e Vitalis, Rydberg, Wikner, e alle soglie della letteratura contemporanea Fröding e Ekelund. Come già aveva fuggevolmente supposto S. Cederblad (*SRom.* 133 nota), sembra che si possa dimostrare un influsso massiccio sulla rappresentazione stagneliana di Narciso della *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (prima edizione 1810-12), opera colossale e allora molto diffusa di Friedrich Creuzer (L. Vinge, *op. cit.*, pp. 314 segg.). Impregnato di teorie neoplatoniche, Creuzer giunge indipendentemente a un'interpretazione della leggenda assai vicina a quella di Plotino, di cui pubblica *l'exkursus Sulla bellezza* (*Enn.* I, 6) con un'ampia introduzione dedicata appunto a Narciso, Circe e Calipso. La morte del giovane mitologico viene così da lui considerata un'allegoria del pellegrinaggio dell'anima dal mondo delle idee alla vita terrena, e il fiore un simbolo visibile della caduta da un'esistenza superiore. Nello stesso tempo, il mito sarebbe anche

NARCISO

Narciso scese a spegnere la fiamma
 della sete alla fonte chiara e all'onda
 silente. Emerse dall'acqua il suo volto
 e l'aggredì un languore misterioso.

Scorda la gioia nell'età fiorita,
 sospira accanto alla fonte e turbato
 china invasa di pianto sullo specchio
 la faccia. Il filo della Parca corre

la storia di un'anima che, separata dal suo archetipo, cerca di soddisfare nell'esistenza terrena il suo anelito verso l'essenza perduta, decedendo perciò completamente dalla capacità di riunirsi alla sfera divina (L. Vinge, *op. cit.*, pp. 318-321).

Stagnelius mostra da un lato di essere familiare con la versione ovidiana, che rielabora elegantemente nel tardo balletto *Narciso* e a cui si rifà due o tre volte in composizioni del primo periodo lirico (*Opere*, I, p. 227 e p. 314); dall'altro fa capire di avere assimilato in profondità l'ambigua interpretazione neoplatonica dell'episodio secondo l'enunciazione di Creuzer. Per questa strada anzi va tanto in là da calare nel mito di Narciso il suo intero sistema metafisico, integrandolo con i simboli personali più importanti relativi alla bellezza e all'amore. La dissociazione del motivo della trasformazione in fiore dal corpo centrale del mito deriva da un'esigenza di concentrazione esclusivamente espressiva, dato che il simbolo del fiore reclinato verso il suo riflesso nell'acqua ricorrerà in tutta la produzione matura come immagine dell'anima decaduta e imprigionata nella materia (basti ricordare per tutti *Guarda quel fiore!*, n. 42). Si può facilmente controllare, d'altra parte, la presenza nella grandissima maggioranza delle liriche stagneliane centrali di motivi di rispecchiamento con valore mistico-metafisico costante di epifania: il congiungersi del mondo delle idee e di quello delle immagini, di cielo e terra, e dell'anelito dell'una verso l'altro in uno spasimo congiunto di redenzione. Cfr. gli sviluppi successivi di questo simbolo in letteratura in: G. Michaud, *Le thème du miroir dans le symbolisme français*, Cahiers de l'association internationale des études françaises, 11, maggio 1959.

E' interessante notare come per questa strada Stagnelius ripercorra a ritroso il cammino originario del mito di Narciso, in cui gli studiosi tendono a identificare un'allegoria a carattere cosmico prima che psicologico (G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la*

Ej ärans lager blomstrat i hans hår,
Han gladdes aldrig i en krets av vänner
Och ingen flicka kysste bort hans tår.

Ve den, vars själ sin egen gudom känner
Och idealets verklighet begär!
För honom jorden inga rosor bär.

(Före 1816)

matière, Paris 1942). L'ultima terzina contiene tuttavia anche un'audace intuizione in direzione della filosofia dell'inconscio che l'apparenta da un lato alla teoria junghiana dell'*imago* (*Tipi psicologici*, 1920, *L'io e l'inconscio*, 1928), dall'altro a stadi letterari molto successivi come potrebbero essere i *Fragments du Narcisse* di Valéry.

I precedenti sono tuttavia di ordine strettamente mistico: sulle orme di Böhme, cfr. Blake (*Marriage of Heaven and Hell*, p. 16): « All deities reside in the human Breast », e Novalis (*Blütenstaub* II, 17): « Ist denn das Weltall nicht in uns? In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welsen, die Vergangenheit und die Zukunft ». La complessità della concezione, che aduna in sé più livelli di significato (non sono completamente d'accordo con chi sostiene la relativa fissità dei simboli in Stagnelius, Louise Vinge e altri prima di lei) rende possibile distinguere nettamente questo componimento dalla schiera delle contemporanee rielaborazioni romantiche del mito in Germania e in Inghilterra. Qui predomina, sulla scia di *Das Veilchen* di Goethe, l'interpretazione che fa di Narciso la vittima dell'*intoxicating beauty*, continuando su un piano psicologico il filone settecentesco e perfino secentesco (L. Vinge, *op. cit.*, pp. 220 segg.). Così Keats colora il tema della sua nostalgia fondamentale, quella dello *swooning to death* (*I Stood Tiptoe...*) e Shelley fa morire i narcisi *of their own dear loveliness* (*The Sensitive Plant*). Solo Hölderlin, in un passo che stranamente non trovo ricordato nelle storie del tema di Narciso (*Der gefesselte Strom*), sembra allontanarsi dall'estetismo generale in direzione di un rinnovato misticismo:

veloce a fine. Non lauro glorioso
gli fiori tra i capelli, né s'allegria
d'amici in lieta schiera, mai coi baci
gli tergerà le lacrime l'amata.

Per chi scoprì balenare il divino
nel profondo di sé, a colui che insegue
nell'ideale la realtà, la terra
non porta rose.

(prima del 1816)

Was schläfst und träumst du, Jüngling, gehüllt in dich,
Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger...

E' stata recentemente messa in rilievo (*Stil* 344 sgg.) l'accurata simmetria interna del sonetto, che si richiama a una precisa tecnica adottata nelle liriche stagneliane più elaborate. L'enunciazione del mito è concentrata nelle due quartine, dove l'ultimo verso (rispettivamente il quarto e l'ottavo) si carica del *climax* tragico. Le due terzine forniscono l'interpretazione più generale dell'episodio: la prima ha carattere riflessivo e autobiografico, e la rievocazione delle tre 'illusioni' principali viene fatta nell'ordine inverso a quello consueto; la seconda svolge il significato profondo del simbolo, e l'ultimo verso si riconnette tematicamente alla prima terzina. L'analisi interna è condotta ancora più in là da L. Vinge (*op. cit.*, p. 414 nota): le quartine sono dedicate alla descrizione dei due impulsi che agitano Narciso, la sete (prima quartina) e l'anelito mistico (seconda quartina), e vengono separatamente interpretate nei vv. 12 e 13, che contengono un'antitesi fra 'conoscenza' e 'desiderio' piuttosto che un parallelo.

La costruzione eccezionalmente studiata e armonica del componimento è in forte contrasto con le abitudini romantiche alla 'forma aperta', e spiega la tendenza da parte di Stagnelius ad adottare sempre più spesso il breve schema del sonetto per la sua poesia ideologica (cfr. anche *Fuggevolmente visita la terra...* n. 26).

TILL FÖRRUTTNELSEN

- Förruttelse, hasta, o älskade brud,
Att bädda vårt ensliga läger!
Förskjuten av världen, förskjuten av Gud,
Blott dig till förhoppning jag äger.
- Fort, smycka vår kammar — på svartklädda bären 5
Den suckande älskarn din boning skall nå.
Fort, tillred vår brudsäng — med nejlikor vären
Skall henne beså.
- Slut ömt i ditt sköte min smäktande kropp!
Förkväv i ditt famntag min smärta. 10
I maskar lös tanken och känslorna opp,
I aska mitt brinnande hjärta.
Rik är du, o flicka! — i hemgift du giver
Den stora, den grönskande jorden åt mig.
Jap plågas häruppe, men lycklig jag bliver 15
Därnere hos dig.

12. *Alla Corruzione*

Metro: enopli alternati a versi doppi, formati da un gliconeo acefalo e catalettico e un palinadonio. Il verso finale di ogni strofa è un palinadonio.

Si tratta probabilmente della lirica più famosa di Stagnelius, quella che gli è valsa la nomea locale di poeta maledetto e che ha fatto parlare a più riprese, da Österling in poi, di analogie con Baudelaire e i decadenti. Molto nota è anche la piccola storia del testo manoscritto (escluso dalla prima edizione postuma delle *Opere*) dove al terzo verso una commovente correzione — sembra di mano del padre vescovo — altera completamente il senso: « Il mondo m'ha reietto, ma non Dio ».

I primi studiosi stagneliani, che si scandalizzarono davanti all'erotismo macabro che ispira l'ode (*Sex* 168) o arrivarono al punto di individuarvi una disperazione « demoniaca » (*Ung.* 90), non tennero probabilmente in conto adeguato le concessioni che Stagnelius fa qui al tipico gusto necrofilico dei romantici, né il relativo rigore fantastico che gli veniva dall'educazione classica (*Stil* 284). Novalis, per esempio, spinge oltre la sconsecrazione del mistero:

Wir sinken auf der Nacht Altar
Aufs weiche Lager.

ALLA CORRUZIONE

Amata sposa, Corruzione, accorri,
a noi prepara un letto solitario.
Dio mi ripudia, il mondo m'ha reietto:
in te sola s'aduna la speranza.
Orna a nozze la stanza: alla tua casa
in bara nera giungerà l'amante
languido. Appresta il talamo, che sparge
di garofani chiari primavera.

Teneramente il corpo che si strugge
chiudi in grembo e le braccia tue addormentino
in me la pena. Fanciulla, il pensiero,
gli affetti sciogli in groviglio di vermi,
disperdi in cenere gli ardori del cuore.
Ricca è la dote che m'arrecchi: immensa
la terra verdeggiante. Qui m'è affanno
la vita: giù con te sarò beato.

Die Hülle fällt,
Und angezündet von dem warmen Druck
Entglüht des süßen Opfers
Reine Gut.
Zehre mit Geisterglut
Meinen Leib,
Dass ich listig mit dir
Inniger mich mische
Und dann ewig
Die Brautnacht währt.

(*I. Hymne an die Nacht*)

e già Blake il mistico propone immagini più violente:

The Grave shrieks with delight & shakes
Her hollow womb & clasps the solid stem:
Her bosom swells with wild desire,
And milk & blood...

(*The Song of Los, Asia*)

Quanto a Baudelaire, la difficoltà di accostamento consiste soltanto nella scelta fra passi tutti famosi:

Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes?
O Mort, quand viendras-tu, sa rivale en attraits,

Till vällustens ljuva, förtrollande kvalm
 Oss svartklädda brudsvenner följa.
 Vår bröllopssång ringes av klockornas malm
 Och gröna gardiner oss dölja. 20
 När stormarne ute på världshavet råda,
 När fador den blodade jorden bebo,
 När fejderna rasa, vi slumra dock båda
 I gyllene ro.

(*Senast 1818*)

Sur ses myrtes infects enter tes noirs cyprès?
 (*Les deux bonnes soeurs*)

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés!

(*Une charogne*)

Il v. 20 fa venire curiosamente in mente André Breton:

Ils vont tes membres déployant autour de toi des draps verts...

(*L'Air de l'Eau*)

e i vv. 9-10 la celebre conclusione del leopardiano *Amore e Morte*:

Null'altro in alcun tempo
 Sperar, se non te sola;
 Solo aspettar sereno
 Quel di ch'io pieghi addormentato il volto
 Nel tuo virgineo seno.

E' stato notato spesso come questa lirica e l'altra quasi gemella, *Canto nuziale per la sposa morente* (n. 13) siano gli unici due luoghi stagneliani dove dalla meditazione sulla morte non germogli il pensiero dell'eternità (*Sex* 169). E certo anche il trattamento di quest'ode, che infrange lo schema classicistico di invocazione (l'inno solenne composto dalla descrizione degli attributi tradizionali alla divinità apostrofata, dal suo elogio dettagliato e solo a questo punto dalla preghiera:

Al vortice soave incantatore
 di voluttà ci scoteranno schiere
 nuziali in vesti nere. Le campane
 per noi rintoccheranno gli imenei,
 e a celarci cadranno verdi veli.
 Se sull'oceano infuriano tempeste,
 se il terrore la terra insanguinata
 governa e guerre divampano, in oro
 di pace dormiremo il nostro sonno.

(*non oltre il 1818*)

Stil 24) per un discorso che è tutto un incalzarsi di paradossi fa pensare — al di là di tutte le voghe — a una tragica confessione di scetticismo e di impotenza. La personificazione della Corruzione rimane tuttavia la più viva e, stranamente, la più 'religiosa' fra tutte le figure simboliche apostrofate da Stagnelius in odi diverse; a tratti assume i tratti caratteristici di Venere, a tratti quelli dell'innografia mariana. Il colorito misticeggiante che riveste, anche qui, gli aneliti nichilistici di Stagnelius è determinato appunto da certi elementi della raffigurazione centrale: per cui non risulta fuori luogo proporre fra le fonti dell'ode un filone assai più remoto delle tradizioni preromantiche e romantiche, quello della poesia religiosa sulla morte tardomedioevale e soprattutto secentesca. Assai più di Jean de Sponde e della *Coy Mistress* di Marvell, sono infatti quei mistici a fondere (come in certi monumenti funebri degli stessi periodi) gli elementi filosofico-escatologici con quelli sensuali. Cfr. in Inghilterra *Death be not proud* di Donne, *The Exequy* di Henry King e soprattutto un passo di Herbert:

Thou art grown fair and full of grace,
 Much in request, much sought for, as a good...
 Therefore we can go die as sleep, and trust
 Half that we have
 Unto an honest faithfull grave,
 Making our pillow either down or dust.

(*Death*)

D. Andreae (*And.* 38) ricorda addirittura il libro di Giobbe: « La corruzione chiamo mio padre e i vermi mia madre e mie sorelle ».

DEN DÖENDES BRUDSÅNG

Bereden åt bruden Den glänsande skruden! O skynden att kläda Den trånande späda I svepning av snö!	5
Hon längtar att ila Till brudgummens möte. Hon längtar att vila I sovkammarns sköte, Att blunda, att dö.	21
O brudtärnor, vriden Cypresser i håren Vid sånger och glam! O brudsvänner, skriden Med täcket och bären	15
Allt närmare fram! Fort upp då att föra, Fort upp att ledsaga Den bleknade svaga Till brudgummens hus.	20

13. *Canto nuziale per la sposa morente*

Metro: quattro gliconei acefali e catalettici seguiti da un palinodionio. Lo schema delle rime è liberissimo, legato strettamente com'è al mutevole sviluppo del ritmo interno.

Il motivo delle nozze con la morte, o meglio dell'estasi erotica dell'annullamento, è uno dei temi romantici più importanti e diffusi, a cui è vincolata tutta una serie di tropi, dalla « bellezza medusea » (M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze 1966 u.e., pp. 23 segg.) alla vera e propria necrofilia. Ci limitiamo qui a ricordare qualche passo famoso che si avvicini particolarmente alla nostra lirica:

I strofa:

And I am dead or shall be soon — my knell
Will mix its music with that merry bell.
Does it not sound as if they sweetly said:
« We toll a corpse out of the marriage bed »?

CANTO NUZIALE PER LA SPOSA MORENTE

Recate alla sposa
la veste lucente!
In fretta avvolgete
la dolce languente
in drappi di neve.
Anela ad accorrere
incontro allo sposo,
sospira il riposo,
tra tenere coltri
dormire, morire.

Ancelle, intrecciate
cipresso ai capelli
con liete canzoni.
Voi, paggi, avanzate
la coltre e la bara:
veloci portate
veloci scortate
la pallida spoglia
agli atri nuziali.

The flowers upon my bridal chamber strewn
Will serve unfaded for my bier...

(Shelley, *Ginevra*, vv. 77-81)

II strofa:

Zur Hochzeit ruft der Tod,
Die Lampen brennen helle,
Die Jungfrau sind zur Stelle..

(Novalis, V. *Hymne an die Nacht*)

III strofa:

Welche Wollust,
Welchen Genuss
Bietet dein Leben,
Die aufwögen
Des Todes Entzückungen?

(Novalis, IV. *Hymne an die Nacht*)

Tillbaka, tillbaka!
 Må vittnen ej störa
 Den vällust vi smaka. —
 Ej solguden röje, 25
 De älskandes nöje,
 De saligas löje
 Ej stjärnornas ljus. —
 Min brudgum är döden.
 Ei skakas av öden,
 Ej tåras av nöden 30
 Hans ensliga bo.

När Boreas viner
 Kring jordens ruiner,
 När vårfloden kryssar,
 När kärliga vindar 35
 Omtumla, med kyssar,
 I ångande lindar;
 När tegarne svalla,
 När skördarne falla,
 När skördarne gro, 40
 När dagens gudinna,
 När stjärnorna brinna —
 Vi slumra i ro.

(Senast 1818)

Insieme con l'*Ode alla Corruzione*, di cui rappresenta uno sviluppo più articolato e meno tragico, è questa l'unica lirica di Stagnelius in cui l'idea della morte non sia accompagnata dal pensiero dell'eternità (*Sex* 170), ma al contrario dia origine a orgiastiche fantasie di dissolvimento. Si è supposto che alla base della concezione stia l'influsso del *Bergsmannen* di Geijer (pubblicato nell'*Iduna* 1811, 2); ma la lirica deve essere vista invece in un contesto europeo per la limpidezza e la

Indietro! Tornate!
 Nessun testimonio
 profani l'ebbrezza
 che oggi gustiamo.
 Né Febo riveli
 le gioie d'amore
 né lume di stelle
 l'estatico riso.
 Mio sposo la morte:
 non scuote il destino
 non rode il bisogno
 l'altera dimora.

Se geme Borea
 sul mondo in rovine,
 se gonfi serpeggiano
 i fiumi d'aprile,
 se venti amorosi
 nel lento vapore
 dei tigli s'avvincono
 fra baci e rincorse,
 se il campo si gonfia,
 si falcia il raccolto,
 la messe verdeggia,
 se splende la dea
 del sole, o le stelle, —
 noi in pace dormiamo.

(non oltre il 1818)

potenza con cui il tema romantico è trattato. D'altra parte l'abbinamento delle immagini e del vocabolario d'amore con quelli della morte ha origini remote; senza voler ricordare gli elegiaci greci e latini, pensiamo a un filone lirico ben noto del Trecento e a tutta la letteratura manieristica e barocca d'Europa, dove accadeva anche che lo stesso verbo significasse morire e fare l'amore.

AFTONEN NALKAS*

Aftonen nalkas: I skuggornas hägn Dalarne svalkas Av pärldaggens regn. Kvällen azuren	5
Med gullstjärnor strör: Hela naturen I vällust nu dör.	
Fjärilen gungas På törnrosens barm:	10
Ljuvt hon betungas, Dess vän är så varm. Tyst han sig gömmer I tjuserskans sköt, Slumrar och drömmer	15
Om allt vad han njöt.	
Turturn av bruden Till hägnande dal Vinkad och bjuden Förgäter sitt kval.	20
Länge de kyssas I sviktande bo, Domna och vyssas Av vinden till ro.	

14. *La sera avanza*

Metro: quinari rimati ABAB che formano due a due un gliconeo di base dattilica e clausola anapestica. La breve lirica, curatissima nel vocabolario e nel ritmo, riprende un motivo assai frequente nella rac-

LA SERA AVANZA

La sera avanza;
piove alla valle
ombra e frescura,
perle di brina.
Astri dorati
sbocciano in cieli
crepuscolari.
Langue il creato
di voluttà.

La rosa culla
in grembo, lieta
del caldo peso,
una farfalla
come un amante
che si nasconda
fra le sue braccia
d'incantatrice
muto, e che sogni
quel che ha goduto.

Quando la sposa
fa cenno e invita
verso la valle
dove ha rifugio,
anche la tortora
scorda i tormenti.
In lunghi baci
entro la mobile
volta, li cullano
brezze al riposo.

colta giovanile, quello del « contrasto elegiaco » fra la pace e la beatitudine della natura e l'inquietudine del soggetto che si sente irrimediabilmente escluso dalla sua misteriosa armonia. Qui il tema è sviluppato parallelamente nelle singole strofe e l'erotizzazione generale è portata

Cypria blinkar	25
Från skyarne ner.	
Herden hon vinkar	
Till hyddan — och ler.	
Porten och famnen	
Han öppnade ser.	30
Seglarn i hamnen	
Ej fröjdar sig mer.	
Brudsäng är jorden	
Sen dagen förgått.	
Himlen är vorden	35
En sänghimmel blott.	
Kärlekens nektar	
Besällar en var —	
Ensam jag smäktar	
Och eldsuckar drar.	40

(1818-19)

talmente avanti (basta notare come tutti i verbi presenti nella lirica siano in qualche modo legati all'atto d'amore) che lo stesso doloroso dualismo di fondo ne è quasi riassorbito. Un grado ulteriore di evoluzione

Trema nell'etere
Ciprigna e accenna
col riso l'umile
casa al pastore.
Gli si spalancano
braccia e portone:
né più s'allegra,
salvo nel porto,
il marinaio.

Al declinare
del giorno immenso
talamo il mondo
diviene, e il cielo
è un baldacchino.
Ognuno in estasi
gode del nettare
dolce d'amore;
io solo languo,
m'infiammo e piango.

(1818-19)

dello stesso motivo può essere cercato in *L'usignolo e la rosa*, nel *Salmo notturno del malato* e infine nella *Sera*, che appartiene già alle poesie teosofiche (*Stil* 310-13).

Si noti, ai vv. 35-36, il gioco di parole fra *himmel*, cielo e *sänghimmel*, cielo del letto, baldacchino.

NÄR TRÖTT AV ÖDETS ILAR

- När trött av ödets ilar,
 När mättad av att sträcka
 En fåfång blick i tidens labyrinter
 I sömnens famn jag vilar
 Och skuggor mig betäcka —
 Straxt grönska nya vårar i min vinter.
 Kring fält av hyacinter
 Där tusen färger pråla,
 Ur böljan evigt unga
 Gullröda solar ljunga, 10
- Som nejderna med purpurglans bestråla,
 Och rosenröda minnen
 I mystisk dans omgyckla mina sinnen.
- Mitt fornliv blomstrar åter.
 Glad som i purpurstrålen 15
 En fjäril far, så hjärtat fröjdfullt andas.
 Lyäi druva gråter
 Sin purpurdagg i bålen
 Och vänners sång med glasens samljud blandas.
 Bland gyllne skyar randas 20

15. *Se stanco della sferza del destino*

Metro: trimetri giambici catalettici e tetrapodie giambiche catalettiche alternati, rimati ABCABC CDEED FF. Il trattamento della canzone da parte di Stagnelius tende a rivestire perfino questa forma metrica eminentemente romanza di un certo carattere classicheggiante attraverso la regolarizzazione della struttura dei versi e dello schema di rime. Il distico a rima baciata che suggella ogni strofa svolge una particolare funzione di 'cornice' o di epitome (*Stil* 64).

Si è voluto vedere in questo componimento la prova definitiva dell'abuso di oppio che ispirerebbe la poesia visionaria di Stagnelius, arrivando a definire come perversione sardanapalesca della fantasia (*Ung.* 139) il godimento che il poeta confesserebbe di trarre — in vesti di despota ebbro di potenza — dai gemiti delle sue vittime. L'interpretazione

SE STANCO DELLA SFERZA DEL DESTINO

Se stanco della sferza del destino
 se estenuato dal tendere lo sguardo
 nei dedali del tempo che l'infrangono
 fra le braccia del sonno mi riposo
 e mi ricopre l'ombra,
 nel mio inverno verdeggia un nuovo aprile.
 Per campi di giacinti
 mille colori splendono
 dall'onda eterni e giovani
 soli d'oro balenano
 imporporando i colli.
 Intorno ai miei sensi si stringe una magica danza,
 fantasmagoria di ricordi rosati e illusioni.

Torna a fiorire la vita di un tempo.
 Come lieta si libra la farfalla
 nel rosso raggio del sole, respira
 gioiosamente il cuore.
 La sacra uva di Bacco
 piove rugiada rossa nella coppa
 e il canto degli amici si intreccia al tinnire dei calici.
 Nubi d'oro incorniciano

fa capire a quali eccessi grotteschi il desiderio di giustificare la fama 'demoniaca' di Stagnelius possa spingere i suoi critici. All'opposto, l'elegante finitezza delle scene di ebbrezza dionisiaca che si succedono strofa per strofa tradisce a tal punto la maniera classicheggiante da farle assomigliare ai quadri campestri dell'*Urna greca* piuttosto che a una *rêverie* del tipo romantico corrente (cfr. *Erot.* 39): non che da oppiomane.

L'importanza della canzone consiste essenzialmente nell'impostazione religiosa, addirittura liturgica, delle intuizioni ottenute attraverso il *long dérèglement des sens*, secondo quanto consigliava Rimbaud. La fonte può essere cercata in un rito iniziatico comune ai culti misterici di ogni tempo, e attestato anche presso gli gnostici, che lo combinano con la pratica dell'Eucaristia: il 'pasto consacrato' seguito dallo 'sposalizio'. « Lo gnostico Marco pretende di consacrare una bevanda in cui è sciolto del vino e profferisce lunghe invocazioni... e chi assiste vuole assaggiare di

Den sköna kärleksdagen.
 Av vällust luften bävar,
 Från himlavalvet svävar
 Idalia ned av silversvanor dragen,
 Och gratier henne följa 25
 Och gudaglans beskimrar diktens bölja.

Då ilar jag kring världen,
 Den stora, njutningsfulla,
 En konung lik som kring sitt rike tågar.
 Av flickor vimlar färden. 30
 Kring vagnarne som rulla
 Amurer sväva högt med bloss och bågar.
 Mitt rökverk festligt lågar
 I varje vårdälds sköte. 35
 Och tärnor undersköna,
 Dem Indiens pärlor kröna,
 I varje stadspört glatt mig göra möte
 Och blommor strö och kväda
 Vid harpors ljud, som nejdens eko gläda.

quel calice per essere colmato da ciò che il mago denomina Grazia. Egli offre la bevanda mescolata alle donne, e ne fa rendere grazie... dicendo: Prendi da me e per mio tramite la Grazia, apprestati come sposa a ricevere lo sposo, affinché tu sia quel che sono io e io sia quel che sei tu. Da' luogo nel tuo talamo al seme di vita». (S. Ireneo, *Contra haereses*, cap. 11; tr. E. Zolla, *I mistici* cit. pp. 227-8).

Tuttavia, sebbene già in questi anni 1818-19 la religiosità di Stagnelius si dimostri tinta fortemente di esoterismo, non è necessario pensare a un influsso preciso delle dottrine gnostiche. La canzone si inserisce infatti senza difficoltà in una tradizione letteraria già altamente sviluppata per opera del romanticismo tedesco. Già Hölderlin, il poeta-vate

(Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen,
 Gönnen das strömende Wort, das, wie die Lebenden, sei
 Schlummerlos, und vollern Pokal und kühneres Leben,
 Heilig Gedächtnis auch, wachend zu bleiben bei Nacht.

Brot und Wein, 2)

la bella alba d'amore.
 Trema estatica l'aria.
 Dall'empireo discende
 su cigni argentei Venere
 e le Grazie la scortano.
 L'onda del canto balena di luci divine.

Simile a un re che visiti il suo regno
 m'affretto allora a correre
 lo sconfinato mondo del piacere,
 e viaggio tra fanciulle.
 Intorno ai carri in corsa
 con torce ed archi volano amorini.
 Il mio incenso s'innalza
 tra vallette d'aprile
 e vergini bellissime
 di chiare perle adorne
 ad ogni sosta liete mi ricevono
 spargendo fiori e cantano
 sull'arpa: l'eco si diletta intorno.

e Novalis avevano operato lo stesso sincretismo di elementi sensuali e mistici allo scopo di assicurarsi la 'rivelazione'. Gli *Hymnen an die Nacht* presentano un'intera serie di passi che possono essere paragonati alla canzone stagneliana. Ne proponiamo qualcuno:
 I strofa:

Fernen der Erinnerung,
 Wünsche der Jugend,
 Der Kindheit Träume,
 Des ganzen langen Lebens
 Kurze Freuden
 Unvergebliche Hoffnungen
 Kommen in grauen Kleidern
 Wie Abendnebel
 Nach der Sonne
 Untergang.

(I. Hymne)

Då firas stolta fester 40
 I kransbehängda salen,
 Vars gyllne väggar kronans eld beskiner,
 Då samlas muntra gäster
 Kring flickan och pokalen.
 O änglaliv! Musik och dans och viner! 45
 Snart vinka amoriner,
 Kapelletts dörrar slutas.
 Vems änglabarm är denna?
 Vems nektarkyssar bränna
 I skuggorna som kring den sälle gjutas? 50
 Vem suckar? o vem viskar
 Lik vindans fläkt som odlaren förfriskar?

II-III strofa:

Süsser schmeckte der Wein
 Von sichtbarer Jungendfülle
 Geschenk, —
 Ein Gott in den Trauben...
 Der Liebe heilger Rausch
 Ein süsßer Dienst
 Der schönsten Götterfrau.
 Ein ewig buntes Fest
 Der Himmelskinder
 Und der Erdbewohner
 Rauschte das Leben
 Wie ein Frühling
 Durch die Jahrhunderte hin.
 Alle Geschlechter
 Verehrten kindlich
 Die zarte, tausendfältige Flämme,
 Als das Höchste der Welt.

(V. Hymne)

E superbi conviti
 in sale d'oro ornate di festoni
 di fiori e illuminate da corone.
 Allegri si raccolgono
 gli ospiti intorno alle fanciulle e ai calici.
 Vita celeste! armonie, danze, vini!
 Ma a un cenno dei cupidi
 si serra la cappella.
 Di chi il seno celeste
 di chi i baci di nettare
 ardenti nella densa
 ombra intorno all'estatico mortale?
 Chi geme? chi sussurra
 come alito di vento
 che rinfreschi lo stanco agricoltore?

IV strofa:

Sie wissen nicht,
 Der des zarten Mädchens
 Busen umschwebt
 Und zum Himmel den Schoss macht.

(II. Hymne)

Un ulteriore accostamento, per via d'opposizione, può essere suggerito da uno dei famosi *Spleen* baudelairiani, quello che comincia:

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
 Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux

e termina con un'immagine anch'essa molto stagneriana, « ce cadavre hébété / OÙ coule au lieu du sang l'eau verte du Léthé ».

L'ultima strofa è ideologicamente la più importante. L'autunno ricorre in tutta la lirica del nostro autore come figura dell'esistenza terrena, mentre la primavera è simbolo di resurrezione e di vita eterna (*Gnost.* 139-40). Per il tema della croce e degli angeli della croce, cfr. *Elegia* (n. 24) e *La Croce* (n. 35;); il legame tra gli opposti eternità e caos si ritrova in *Nell'ora dell'abbandono*, n. 19, le campane

Men drömmens tavlor blekna,
 Ur dvalans ro jag vaknar
 Och höstligt verkligheten kring mig ryter. 55
 Ack, hjärtats fibrer vekna,
 Jag yrans vällust saknar
 Och tåren vemodsfull ur ögat flyter.
 En vredgad stjärna bryter 60
 Ur oceanens vatten.
 I glömskans dunkla trakter
 Fly alla gudamakter —
 Blott korsets änglar snyfta dovt i natten,
 Och evigheten kallar 65
 Ur kaoshavet, som min strand besvallar.
 Snart slå ej alltets klockor mina stunder.
 Gud! Slockne i mitt hjärta
 Vart jordiskt hopp, och ljuv blir dödens smärta.

(1818-19)

nell'ode *Alla Corruzione* (n. 12), il tema del naufragio alla fine di *Rievocazione d'infanzia* (n. 6), la fuga degli dei soprattutto nell'*Elegia*

Ma le scene del sogno impallidiscono,
 dal placido sopore mi ridesto,
 e mi urla intorno la realtà autunnale.
 Ah, viene meno il cuore,
 rimpiango la vertigine
 di voluttà, scorrono tristi lacrime.
 Dai gorghi dell'oceano
 si libera una stella irata: fuggono
 le potenze celesti
 nella notte d'oblio.
 S'odono solo cupi singhiozzare
 gli angeli della croce nelle tenebre:
 l'eterno chiama dal profondo mare
 del caos che già sommerge la mia sponda.
 Fra breve le campane
 dell'esistenza più non scandiranno
 le mie ore. Dio, spegnimi nel cuore
 le speranze terrestri: allora, dolce
 diventerà la pena del morire.

(1818-19)

(vv. 89 segg.). L'uso di interrogativi incalzanti che rimangono senza risposta è un tratto stilistico a cui Stagnelius ricorre spesso nei momenti di visione più o meno estatica (*Stil* 64).

ÄLVORNA

O människor, tron ej att jordens klot
Blev skapat allena för er,
Försvinnande väsen, dem tidens fot
Lätt trampar, likt vårblommor, ner!

Att solen ur morgonens port är förd 5
Fördenskull, I dårlige, blott
Att druvorna mogna och axens skörd,
Att villor må lysas och brott;

Att månens fackla, när kvällens gull 10
Har bleknat och stjärnorna le,
Blott skimrar för älskarns och mördarns skull,
Som tyst sig till målet bege;

Att lunden så gästfri och dunkelgrön 15
Sin skugga blott vandraren ger;
Att silvrade bäcken, så frisk och skön,
Blott sorlar för djuren och er.

Där pol-isen hämmar vart forskningståg,
Där sandfält i havsvågor gå,
Där solstrålen aldrig ett fotspår såg, 20
Där lever och gläds man ändå.

I skogarnas öken, bland havets skum,
I leende majdalars ro,
I klippor, i skyar, på varje rum,
Gudomliga varelser bo.

16. *Gli elfi*

Metro: decasillabi e ottonari a struttura giambica e anapestica, rimati ABAB.

Tutto l'arco della lirica stagneliana più matura può essere inserito fra due diverse interpretazioni allegoriche della mitologia nordica, questi *Elfi* e *Il Tritone*, che appartiene agli ultimi componimenti in assoluto dello scrittore (n. 44). L'accostamento permette di valutare alla giusta importanza i risultati del processo di concentrazione fantastica e della

GLI ELFI

Uomini, non crediate che creata
fosse la terra per voi soli, effimere
creature senza sforzo calpestate
dal tempo come fiori a primavera!

che dalle case dell'aurora il sole
si innalzi, folli, solo a maturarvi
uve e biade nei campi e a rischiarare
la vanità delle sciagure umane;

che, scolorendo l'oro della sera
nel riso delle stelle, la sua face
levi la luna solo a favorire
tacite imprese di predoni e amanti;

che unico il pellegrino goda l'ombra
del cupo verde bosco solitario;
solo a voi e agli animali volga il canto
argenteo e fresco lo splendente rivo.

Pure esulta la vita al polo gelido
che infrange ogni scoperta, o dove il sole
irraggia terre vergini di passi,
o alle onde scende il fuoco del deserto.

Nel folto dei boschi presenze incantate
aleggiano e in mezzo alla spuma del mare,
sui clivi ridenti di maggio, fra nubi,
su rupi, dovunque lo spazio s'estenda.

tendenza a un estremo rigore stilistico che si manifestano tra il 1818 e il 1823. Paragonata alle quattro lucide strofe del *Tritone*, questa ballata di quarantotto versi rivela chiaramente i suoi difetti, il greve decorativismo e l'allentamento dell'ispirazione (*Kron.* 79, *Stil* 434-7). Ci sono tuttavia almeno due ragioni per considerarla importante; una esterna: per la prima volta in Svezia appaiono riuniti un contenuto di genere 'goticista' e una forma stilistica e metrica tipicamente romantica quale appunto la ballata (sulla divergenza fra loro delle due scuole contemporanee, quella dell'*Iduna* e quella del *Phosphoros*, che hanno come fonte

- Säg, känner du älvornas glada släkt?
De bygga vid flodernas rand.
De spinna av månsken sin högtidsdräkt
Med liljevit, spelande hand. 25
- I tallarnes skugga, på gräsig vall
De samlas till festliga mål,
Och dricka den pärlande daggkristall
Ur vårblommans gyllene skål. 30
- De samlas till lekar, till skämt och dans,
När flyktad är himmelens sol
Och tindrande stjärnor, i midnattsglans,
Befolka den sörjande pol. 35
- På fält, som försilvrats av månens prakt,
I hjulande ringar de gå.
Grönskäggiga näcken, med tjusfull makt,
Hörs harpan i flodgrottan slå. 40
- Men höja de stämman till sången opp,
Då glädja sig höjder och däl.
Straxt älvorna sakta sitt tordönslopp,
Och nattstormens vinge är fälld.
- Och vandraren stannar på nattlig stråt 45
Med hänryckt klappande bröst,
Och liljan försmälter i silvergråt
Vid sångens melodiska röst.

(1818-19)

comune la tradizione di Herder e Oehlenschläger, cfr. *Ung.*, 77-8); e una interna, il trattamento, sperimentato qui per la prima volta, del patrimonio leggendario popolare in senso simbolico e metafisico (*EJS.* 164).

Che gli elfi appartenessero alla cultura mitologica allora comune a tutti gli strati della popolazione di Öland (*Sex* 41), come del resto a quella di tutta la Svezia, è stato dimostrato, e ne consegue naturalmente che Stagnelius era familiare con questo tipo di cultura fin dall'infanzia, anche a prescindere dalle successive esercitazioni goticiste. Questo non impedisce l'estrema libertà della rielaborazione, che tende volentieri ad allontanarsi

Conosci degli elfi la lieta famiglia?
Si fanno dimore sul ciglio del fiume,
di chiaro di luna s'intessono manti
in danza armoniosa di candide mani.

Sulle pendici erbose e sotto l'ombra
degli abeti s'adunano a festini;
bevono la rugiada cristallina
che imperla l'aureo calice dei fiori.

Quando dal sole il cielo è abbandonato
e splende mezzanotte, quando in pianto
di stelle tutto l'empireo s'avviva,
s'adunano a intrecciare giochi e danze.

Mentre la luna a fasto veste i prati
d'argento, in lieti cerchi li percorrono.
Dalle grotte del fiume, in verdi chiome,
suona il tritone l'arpa incantatrice.

Ma quando in canto levano la voce
monti e valli s'allegnano; il tonante
corso i torrenti frenano; s'abbatte
l'ala dell'uragano nella notte.

S'arresta il viaggiatore palpitante
nel cammino notturno e ascolta in estasi,
il giglio scioglie lacrime d'argento:
passa l'eterna melodia del canto.

(1818-19)

dai leziosi toni favoleggianti (strofe 7 e 8) per inseguire i prediletti effetti notturni (vv. 9 sgg., 35 sgg.) o misticeggianti (le ultime due strofe). La contrapposizione fra il ruscello e il torrente appartiene ai temi più caratteristici del simbolismo naturale stagneliano, e così l'immagine congiunta dell'uva e delle messi: il v. 32 trova una corrispondenza nella più tarda lirica 'preraffaellita' *Maria* (n. 33, v. 26). Per la terza strofa è stato proposto da Österling un accostamento a Baudelaire (*Le crépuscule du soir*, vv. 1-4; *Svenska Dagbladet*, 5 febbraio 1906).

LYRISKA DIKTER EFTER 1818

DÖDSÄNGELEN

- Sig allt förvandlar, dagens brud dig glömmer,
O skapelse!
- I evigt mörker nattens måne gömmer
Sitt anlete. 5
- Nyss över polens runda, högblå eter
Ett sorgmoln gick.
- På mig nedstirra brinnande kometer
Med vredgad blick.
- Men Herrans ängel sig i natten målar
Vid skaldens bädd. 10
- I himmelsk purpur, vävd av morgonstrålar,
Hans kropp är klädd.
- Hans ljusa vingar ambraångor sprida
Och silverglans;
- Och hoppets Iris ses kring hjässan vrida 15
Sin sköna krans.
- »Statt upp, o yngling!» musikaliskt ljuder
Hans gudaröst;
- »Mot livets plågor, arme, jag dig bjuder
»En ljuvlig tröst. 20
- »Förlossas skall du ifrån syndagarnen,
»Från jordens grus,
- »Och gyllne stjärnor blekna straxt, och falla
»I Fadrens hus.
- »Snart domsbasunerna sitt dunder skalla 25
»Kring skapelsen.
- »Och gyllne stjärnor blekna straxt, och falla
»Från himmelen.

17. *L'angelo della morte*

Metro: giambi, esapodie catalettiche alternate a dipodie e rimate ABAB. La lirica risale al periodo 1817-18, e segue quindi immediatamente un anno di crisi spirituale che aveva reso il pensiero della morte una compagnia abituale per il poeta. Dagli spasimi di annullamento nell'elegia *Alla*

LIRICHE POSTERIORI AL 1818

L'ANGELO DELLA MORTE

Tutto va trasformandosi, creazione,
e la sposa del giorno ti dimentica.
Tenebra senza fine accoglie il volto
che la luna notturna in lei nasconde.
Il lutto di una nuvola è passato
sulla profonda volta azzurra. Cadono
su me sguardi infuriati di comete.

Ma al letto del poeta, nella notte
l'angelo del Signore si dipinge
in abito di porpora, tessuto
coi raggi del mattino. Aliti d'ambra
le ali lucenti emanano, e riflessi
d'argento. La speranza gli incorona
d'arcobaleno splendido la fronte.

Cade armoniosa la voce divina:
« Su, fanciullo. A guarirti dai tormenti
che la vita ti ha inferto, scendo a offrirti
un conforto dolcissimo. Fra breve
strappandoti alle maglie del peccato
e alla polvere greve della terra
nella casa del padre andrai a raggiungere
i suoi figli ormai santi. La creazione

sarà scossa fra breve dalle trombe,
sarà il Giudizio, e pallide dal cielo
piomberanno le stelle: l'universo
divorerà una fiamma orrenda, e il mondo

Notte (n. 9) e dalle torbide fantasie dell'ode *Alla Corruzione* (n. 12) viene testimoniato come Stagnelius fosse andato percorrendo diversi gradi nella psicologia del nichilismo; anche se non ne consegue necessariamente l'assiduo vagheggiamento del suicidio che si vorrebbe attribuirgli in questo periodo (*Omg.* 209).

La raffigurazione dello spirito della morte come un angelo è relativamente nuova per il nostro scrittore, che fino a questo momento

- »En ryslig flamma alltet skall förtära,
»Och världen så, 30
»Med all dess höghet, lustar, guld och ära,
»Till intet gå.
- »Men oupphörligt skall din ande glädas
»Hos världars Gud; 35
»Din eterkropp av helgonen skall klädas
»I himmelsk skrud.
»Med fromma andars här, i cedernatten,
»Du tala skall,
»Se palmer speglade av livsens vatten 40
»I mild kristall.
- »Bedragne yngling, i min famn dig kasta
»Med ljungeldsfart;
»Vi tomma rymden sedan genomhasta
»Och vila snart. 45
»Se, över oss sig öppna nya himlar —
»O, yngling, kom!
»Snart världssystemet med dess solar vimlar
Likt grand nerom. »
- På dig med tjusning än mitt sinne tänker,
O jordens vår! 50
Åt dig, o lyra, än mitt öga skänker
En avskedstår.
Nu sista sucken från mitt hjärta bävar —
O jord, farväl!
Ur jordens grus till eterlanden svävar 55
Min fria själ.

preferiva indulgere all'immagine classicheggiante di Thanatos (C. Fehrman, *Liemannen, Thanatos och dödens ängel*, Lund 1957, p. 80). Già apparso fuggevolmente in *Amanda* (n. 7), questo personaggio simbolico si ritroverà con più frequenza nella lirica del filone teosofico, dove, come il *Todesengel* di Klopstock, appare costantemente legato al suo opposto, l'enigma della vita (C. Fehrman, op. cit., p. 191).

I motivi caratteristici della concezione religiosa che sarà propria allo Stagnelius dei *Gigli di Saron* sono già tutti presenti in questo componimento, che segna fra l'altro il passaggio dalla contemplazione

cadrà nel nulla con le sue superbie,
con l'oro, le passioni e i suoi splendori.

Gioia incessante presso il Dio dei mondi
vedrà intanto il tuo spirito, e il tuo corpo
fatto ormai d'aria e fuoco i santi a gara
vestiranno di cielo. Andrai parlando
con le schiere beate nella notte
odorosa dei cedri, e contemplando
palme riflesse come nel cristallo
dall'acqua della vita.

Come il lampo
gettati in me, fanciullo che la terra
ha ingannato e deluso. Correremo
attraverso gli spazi abbandonati
al riposo vicino. Cieli nuovi
ci s'aprono sul capo e mondi e soli
con le loro strutture brulicare
vedrai come pulviscolo ai tuoi piedi.

Ma pure, primavera della terra,
estatici i miei sensi ti rievocano
e, mia lira, una lacrima d'addio
ti dedicano gli occhi. Lascia il cuore
rabbrivendo un ultimo sospiro:
terra, ci separiamo, e s'erger in volo
l'anima liberata dalla polvere

passiva degli effetti della morte sul proprio spirito e sul proprio corpo all'osservazione condotta dall'esterno, nei termini di un dramma soprannaturale che compromette cielo e terra. C'è il simbolo del rispecchiamento, che come si è visto ha sempre per il poeta il significato di epifania suprema, del contatto escatologico del mondo delle idee con quello delle immagini; in più, l'acqua cristallina assunta, qui come altrove, a simbolo del mondo soprannaturale tradisce un influsso di Böhme (*Psychologia Vera*, 40, par. 4), che può essere considerato diretto o mediato da Novalis (cfr. la *kristallene Woge* degli *Hymnen an die Nacht*; J. Roos, op. cit., p. 233). C'è l'altro motivo delle stelle come guardiani mi-

O starke ängel, dig, som tanken, vinga! —
 Vi nalkas Gud.
 Ren hör jag himlens silverklockor ringa
 Med festligt ljud.
 Sig ren med etern rosendoftet blandar
 Från Edens land,
 Och vid dess ingång vinka ljusa andar
 Med vänlig hand.

60

(Omkring 1818)

nacciosi (la figura delle comete risale secondo Böök a Lidner; *Komm.* 113) e poi delle stelle cadute dal cielo per il giudizio (cfr. *La croce*, n. 35); c'è il tema del cedro, sacro albero di vita e figura di Cristo (*L'oracolo*, n. 36) con quello degli elementi superiori, fuoco e aria, finalmente liberati dalla schiavitù della materia; e infine vi si ritrova ad uno stadio già inoltrato il procedimento stagneriano caratteristico di erotizzazione del

ai domini dell'etere. O potente
 angelo, assumi le ali del pensiero!
 Ci avviciniamo a Dio. Sento dal cielo
 le campane d'argento mosse a festa,
 e già un fiato di rose dal giardino
 d'Eden si mischia all'etere. All'ingresso
 ci fanno segno con le mani alzate
 spiriti luminosi come amici.

(intorno al 1818)

soprannaturale, nell'ambigua concezione dell'angelo che tende chiaramente (vv. 41-44) a trasformarsi in un personaggio femminile (Fehrman, op. cit., p. 191), simile a quello della sposa in *Non lo spazio né il tempo...* (n. 18).

La struttura ricalca il movimento a spirale della visione evocata, fra cielo e terra; è infranta qui con decisione la tendenza tanto spesso vittoriosa alla composizione circolare settecentesca.

ICKE AV TID OCH RUM DE LEVANDE

Icke av tid och rum de levande andarne fängslas;
 Lyda blott kärlekens lag. — Drömmen mig detta har lärt.
 Ty då, vid månens sken, i den tysta förlamande dvalans
 Armar min tröttade kropp sjunkit, och Fantasos' barn,
 Dunkelbevingade gossar, i dans omflögo mitt läger, 5
 Själen, bevingad och fri, mäktigt ur fängelset bröt,
 Bredde sig älskande ut, så vitt som ekvator och poler,
 I sin mystiska krets, famna den ändlösa rymd;
 Mängde sig djärvt i änglarnas kor och, med lekande händer,
 Kärlekens rosenband mellan äonerna knöt. — 10
 Adam med Eva firade då, i skuggan av Edens
 Palmer, sin brudnatt än; Psyche, ur bojorna löst,
 Sökte och fann sitt hjärtas idol, den himmelska Amor,
 Och försoningens stund slog i de evigas sal.
 Åter jag var i min älskade däld, min älskade hydda, 15
 Och i ett glättigt Nu byttes mitt heliga F ö r r.
 Likt fullmånens, min bild från källans spegel tillbaka
 Då i sin urlans log, stilla och broderligt huld,
 Medan kring lockarnas fladdrande guld den himmelska fridens
 Genier, ljusets släkt, bundo av liljor en krans. 20
 Stjärnan, som länge av moln var betäckt, framtindrade åter.
 Smyckad av rosor och myrt, under syrenernas valv,
 Glänste mitt jordlivs drömda objekt, den älskade tärnan;
 Ömt hon mig räckte sin hand, prydd av förlovningens ring.
 Öppen var templets port. Altaret av blommor bekransat. 25
 Klädde till kärlekens fest, änglar, i mänskogestalt,

18. *Non lo spazio né il tempo*

Metro: distici elegiaci, uno schema prosodico che di solito favorisce un procedimento epigrammatico del discorso (v. le pagine sullo *heroic couplet* in M. Praz, *La poesia di Pope e le sue origini*, Roma, 1948), ma che già presso i classici tendeva a quell'apertura che adotteranno generalmente i romantici. Qui sono 'chiusi' i due versi iniziali, che contengono, come in una dissertazione accademica, l'enunciazione dell'argomento: subito dopo, secondando il movimento espressivo — lo sprofondare graduale del poeta nel sonno — gli *enjambements* si incalzano l'un l'altro e la tensione del ritmo viene sciogliendosi. Nella sezione centrale è sviluppata al massimo la caratteristica tecnica stagneliana che modella sull'an-

NON LO SPAZIO NE' IL TEMPO

Non lo spazio né il tempo si fanno prigionie agli spiriti
 dei viventi, che seguono soltanto la legge d'amore.
 Questo mi ha fatto capire un sogno; alla luce lunare
 già il mio corpo spossato s'abbandonava sul grembo
 del silenzioso torpore che l'irrigidiva e scherzava
 intorno al giaciglio la danza dei figli di Fantaso,
 fanciulli dalle ali abbrunate. Forzando il suo carcere
 irruppe libera l'anima sulle ali potenti, espandendosi
 colma d'amore per tutto lo spazio che poli e equatore
 abbracciano dell'infinito nei loro mistici circoli;
 poi audacemente s'immerse nei cori degli angeli e un laccio
 di rose e d'amore intrecciò fra gli eoni con mani ridenti.
 Ancora nell'Eden all'ombra di palme la notte di nozze
 festeggiavano Adamo ed Eva, disciolta dai vincoli
 Psiche cercava trovandolo l'Amore celeste, supremo
 vagheggiamento del cuore; nei regni eterni scoccava
 l'ora di redenzione. Tornato alla cara capanna
 e nella valle che amavo, mi si cambiava il passato
 sacro in gioioso presente. Come la luna al suo culmine,
 con il fulgore perduto mi sorrideva il mio volto
 riflesso nella sorgente, tenero come un fratello
 senza parlare, e gigli intrecciavano all'oro fluttuante
 dei capelli la stirpe di luce, i geni che reggono
 la pace del cielo. La stella, a lungo offuscata da nuvole,
 tornava a splendere, e ornata di mirto e di rose raggiava
 sotto una volta di glicine la donna a me cara, l'oggetto
 ch'ero venuto sognando per tutta la vita terrestre.
 E mi tendeva la mano su cui splendeva l'anello

damento sintattico prosodia e cesure, sottolineando così formalmente le corrispondenze e le antitesi interne. Più frequente che in qualunque altro luogo nella produzione del nostro poeta ricorre in quest'elegia il passaggio a nuova frase nell'ambito del pentametro (*Stil* 226-30).

Uno dei più importanti studiosi di Stagnelius è arrivato al punto di identificare in *Non lo spazio né il tempo...* il prodotto di una fantasticheria da oppiomanie (*Omg.* 160). A parte l'evidente fraintendimento critico (basta pensare al famoso libro di J. Livingston Lowes su Coleridge, *The Road to Xanadu*, per rendersi conto su quali presupposti si basi un viaggio fra le associazioni di un sogno d'oppio), la struttura ideologica dell'elegia tradisce consapevolmente l'influsso della teoria platonica

Stodo omkring oss, en väntande här. Ren klockorna sjöngo,
 Och till den älskade så talte min bävande röst:
 »Kommen, o dyrkade vän, är den festliga stunden. O, ilom
 Att i den eviges hus svärja ett evigt förbund! » — 30
 Teg. Då öppnades skyn, och en mö, vitslöjad, ur molnet
 Sänktes, Amanda lik, icke Amanda likväl.
 Stjärnor beprydde dess flygande hår, dess rodnande gördel.
 Stolt serafinnan mot mig sträckte sin heliga famn.
 Och vi ej funnos bland mänskorna mer. Som fordom med
 kämpen 35
 Olger till himmelens sal, flög hon med skalden till Gud.

(Efter 1818)

delle due Veneri, terrena e celeste (EJS. 259), oltre a quella gnostica dell'essenza superiore dell'anima (Gnost. 134; cfr. anche Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, I, 192: «Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes... Das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekanntes heiligen Welt»). E d'altra parte tutta la raffigurazione ha carattere coscientemente allegorico, come dimostrano l'uso di una serie di simboli fondamentali per Stagnelius (la rosa e il giglio, la luna e la fonte, le palme, le nuvole, Psiche) e l'imitazione diretta o indiretta dell'incontro dantesco con Beatrice nel Paradiso terrestre.

Come altre liriche più o meno contemporanee (le due versioni della *Fanciulla lunare*, per esempio), questa 'visione' ha soprattutto funzione

della promessa con tenero gesto. Era aperta la porta del tempio e recinto di fiori l'altare, mentre addobbati per il festino d'amore ci si stringevano attorno come una schiera in attesa con volto d'uomini gli angeli. Cantarono le campane, e ascoltai la mia voce tremante rivolgersi a quella che amavo: «E' giunta ormai l'ora solenne: saliamo, diletta, a giurare davanti all'eterno un legame che ci sia sacro in eterno!» Si scissero allora le nuvole, velata di bianco una vergine ne scese, lo specchio di Amanda, eppure Amanda non era. I suoi capelli ondeggianti erano ornati di stelle, così la rosea cintura. Con gesto altero le braccia la donna angelica stese verso di me, né più fummo in mezzo alla schiera mortale. Così come all'alba dei tempi fu assunto ai palazzi celesti Olger l'eroe, verso Dio s'alzò con lei in volo il poeta.

(dopo il 1818)

di compensazione escatologica per le frustrazioni della vita reale, e prepara la strada al sistema metafisico-religioso di 'corrispondenze' che ispirerà le liriche teosofiche di Stagnelius. Il tema della re-tenzione è fin d'ora posto saldamente al centro della concezione: Adamo ed Eva sono evidentemente figure dell'amore celeste, primordiale, non ancora calato nella materia, Psiche e Amore figure della riconciliazione fra cielo e terra.

All'ultimo verso è nominato un personaggio del patrimonio leggendario scandinavo, Holger Danske o Ogieri il Danese, il popolarissimo paladino di Carlomagno delle ballate e dei romanzi epici medioevali.

VÄN! I FÖRÖDELSENS STUND

Vän! I förödelsens stund, när ditt inre av mörker betäckes,
 När i ett avgrundsdjup minne och aning förgå,
 Tanken famlar försagd bland skuggestalter och irrbloss,
 Hjärtat ej sucka kan, ögat ej gråta förmår;
 När från din nattomtöcknade själ eldvingarne falla, 5
 Och du till intet, med skräck, känner dig sjunka på nytt,
 Säg, vem räddar dig då? — Vem är den vänliga ängel,
 Som åt ditt inre ger ordning och skönhet igen,
 Bygger på nytt din störtade värld, uppreser det fallna
 Altaret, tändande där flammen med prästerlig hand? — 10
 Endast det mäktiga väsen, som först ur den eviga natten
 Kysste serafen till liv, solarna väckte till dans.
 Endast det heliga Ord, som ropte åt världarna: « Bliven! » —
 Och i vars levande kraft världarne röras ännu.
 Därföre gläds, o vän, och sjung i bedrövelsens mörker: 15
 Natten är dagens mor, Kaos är granne med Gud.

(Efter 1818)

19. *Nell'ora dell'abbandono*

Metro: distici elegiaci, con uso frequente di spondei che risponde piuttosto a esigenze espressive che (come in Schlegel) a un vero e proprio sforzo classicistico (*Stil* 319). L'impostazione a domanda e risposta riprende un antichissimo modulo didattico-retorico; ma corrisponde anche, come fa capire il tono angosciosamente personale della composizione, al dualismo interiore da cui ha origine la caratteristica 'inquietudine' stagneriana (*Stil* 464-5). Lo splendente epigramma che suggella il discorso è anch'esso indubbiamente di scuola classica, ma attinge inoltre ampiamente alla tradizione mistica del paradosso, rinverdata da Lutero e dai suoi successori secenteschi. Stranamente, non sembra esserne stata notata finora l'analogia con il celeberrimo verso conclusivo dell'*Ode to the West Wind*: « If Winter comes, can Spring be far behind? ».

Tutto il linguaggio, d'altra parte, mescola le derivazioni mistiche

NEL TEMPO DELL'ABBANDONO

Nel tempo dell'abbandono, amico, quando si copre
 d'ombra lo spirito, quando memorie e presagi
 periscono nel baratro e va brancolando lo spirito
 fra fuochi fatui e fantasmi, né il cuore sa più sprigionare
 sospiri, non lacrime gli occhi, e si staccano all'anima
 smarrita fra nebbie notturne le ali di fuoco,
 quando atterrito ti senti di nuovo affondare nel nulla
 da dove un giorno eri emerso, rispondi, chi scende a salvarti?
 Quale potenza angelica ridà bellezza al tuo spirito
 e l'armonia, ricreando il mondo precipitato,
 risolvendo l'altare caduto e accendendovi il fuoco
 con mani di sacerdote? L'essere onnipotente
 che un tempo destava alla vita strappandoli a notte perpetua
 con un suo bacio gli arcangeli, e suscitava alla danza
 i soli: la sacra Parola che disse ai mondi « esistete! »
 e ancora si muovono i mondi sull'onda vivificatrice
 della sua forza. Rallegrati e infrangi, amico, col canto
 tenebre e disperazione: « La notte è madre del giorno
 e i domini del caos toccano il regno di Dio ».

(dopo il 1818)

agli influssi della 'filosofia della natura' schellinghiana (*SRom.* 99) e a reminiscenze neoplatoniche. E' possibile individuare una derivazione da Böhme: « Il Caos è la radice della natura » (*Mysterium Magnum*, cap. 33), già ripresa separatamente da Blake (*The Book of Los*, III) e da Novalis, che concilia allo spunto metafisico elementi della 'teoria nettunista' allora in voga (J. Roos, *op. cit.*, p. 240). Quanto al realismo della raffigurazione psicologica cfr. S. Björck, *I förödelsens stund*, Studiekamraten 36, 1954, pp. 28-30.

Un ulteriore raffronto con Shelley può venir suggerito dai vv. 11 sgg.:

For (Love) can burst his charnel, and make free
 The limbs in chains, the heart in agony,
 The soul in dust and chaos.

(Epipsychidion 405-7)

RESA, AMANDA, JAG SKALL

Resa, Amanda, jag skall till aldrig skådade länder,
 Dödens omätliga hem: icke du följer mig dit.
 Ej vid dess kopparport jag din hand skall trycka till avsked,
 Över dess mörka älv lyser ditt öga ej mig.
 O, huru lätt att dö för ett hjärta, som älskar och älskas! 5
 Aldrig för svepning och grav bävade kärleken än.
 Dristigt han går att lösning på livets gåta begära,
 River med segrande hand svarta ridåen i tu.
 Himmelska land han skådar bakom: arkadiska bygder,
 Sökte förgäves här, flyttas av aningen dit. 10
 Graven ett tempel är, när kärlekens rosor den smycka,
 Andars melodiska sång fyller dess heliga kor.
 Sörjande genier luta sig ned över gravmonumentet,
 Helgon, med böjda knän, bedja för själarnes ro;
 Tills, i bländande glans, den stora, den eviga dagen 15
 Strålar i gravarnas natt neder och änglarnas röst
 Väcker de sovandes par, ljuvtklingande: » Vaknen, I vänner!

20. *Me ne andrò, Amanda*

Metro: distici elegiaci. Fra tutti i componimenti di Stagnelius questo è forse il più gremito, nella prima sezione, di reminiscenze classiche (soprattutto dagli elegiaci latini). I geni che piangono « curvi sul monumento tombale », raffigurati secondo gli schemi di un Thorvaldsen o di un Canova e altrove invocati come « dolci geni », sono Hypnos e Thanatos, e dobbiamo immaginarli con le fiaccole capovolte (cfr. C. Fehrman, *Thanatos, Liemannen och dödens ängel*, Lund 1957, p. 81). La conclusione, fraintesa da Böök che la ritiene un'aggiunta posteriore (*Stridsmän och sångare*, Stockholm 1910, p. 195), conferma Stagnelius ancora una volta brillante seguace della tradizione epigrammatica del distico, e contiene forse un'allusione ironica a *Cor.* 13, 13: « fede, speranza e carità: ma la più grande è la carità » (*Stil* 286).

Dietro alla composizione di questa elegia si è voluto vedere la malattia del corpo e la depressione dello spirito fin sull'orlo del suicidio (*Sex* 132). L'interpretazione è semplicistica, e non rende conto dei trionfali risultati dello stile ormai maturo né della simbologia, che è ormai chiaramente orientata in senso teosofico. Gli accostamenti con altri au-

ME NE ANDRO', AMANDA

Me ne andrò, Amanda, in terre mai contemplate da alcuno,
 dimora senza confini di morte, e tu non verrai.
 Non stringerò alla porta di bronzo come addio la tua mano,
 né splenderà a me il tuo sguardo di là dal buio del fiume.
 Come è leggero morire per chi ama ed è amato!
 Non trema mai l'amore davanti a tomba o sudario,
 avanza intrepido a sciogliere l'enigma dell'esistenza,
 a lacerare con mano trionfale il nero velario.
 Paesaggi celestiali dietro vi scopre e campagne
 d'arcadia vi immagina stendersi, cercate invano su terra.

Si fa tempio la tomba, ornata di rose d'amore,
 e il coro sacro trabocca delle armonie degli spiriti.
 Curvi piangono i geni sul monumento tombale,
 inginocchiati i santi pregano alle anime quiete
 fino a che splenda abbagliante in quella notte dei morti
 la gloria dell'alba perenne, e la voce degli angeli

tori mettono in evidenza in modo particolarmente felice la posizione culturale dell'elegia, fra religiosità protestante ed estetismo: da un lato Vaughan

I greet thy Sepulcre, salute thy Grave.
 That blest inclosure, where the Angels gave
 The first glad tidings of thy early light
 And resurrection from the earth and night

(*Ascension-Day, Silex Scintillans*)

e Blake (*The Book of Thel*, I; un passo probabilmente riecheggiato da T. S. Eliot in *Ash Wednesday*)

And gentle sleep the sleep of death and gentle hear the voice
 Of Him that walketh in the garden at the evening time;

dall'altro *La Mort des amants* di Baudelaire:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
 Des divans profonds comme des tombeaux,
 Et d'étranges fleurs sur des étagères,
 Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Vaknen, I älskande två! Eden begynner sin maj.
 Daggiga rosor i parkerna stå: att brytas av eder
 Vänta de: livsens träd blommar av njutning och hopp». 20

Ljuv är de älskandes dröm: jag drömmer ej längre, Amanda!
 Hoppet för evigt och tron flydde med kärleken bort.

(Efter 1818)

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
 Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
 Qui réfléchiront leurs doubles lumières
 Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,

cada soave e dal sonno desti gli amanti: « Sorgete!
 Sboccia ora maggio nell'Eden, nel parco attendono rose
 umide d'essere colte: di gioia e speranza
 rinnovate fiorisce l'albero dell'esistenza.»

Dolce agli amanti il sogno, ma io non sogno più, Amanda.
 Per sempre con la speranza e la fede l'amore è fuggito.

(dopo il 1818)

Nous échangerons un éclair unique,
 Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
 Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
 Les miroirs ternis et les flammes mortes.

VATTNET

Du världshavets bölja, som fjärranifrån
 Betäckt av försvinnande fragga,
 Mot klippiga stranden ses vagga,
 Vad söker du, sorgsne? Vi irrar du så? 5
 O vadan de suckar du gjuter?
 I höglå armarne ju den grönskande jorden du sluter.
 Ett strålande ljus jag i forntiden var,
 Kring himmelska ängar jag myste
 Och änglarnes kordansar lyste 10
 Som regnbågen färgig, som majsolen klar.
 Hon sjönk, den elysiska jorden.
 Djupt ned i materiens natt jag rysligt störtad är vorden.
 En kväljande trånad mig genast betog,
 Med gråt jag beströmmade natten, 15
 Förbyttes omsider i vatten
 Och dignande armar kring jordrunnen slog.
 Förgäves jag suckar och ängslas,
 Förgäves mot himlarne ser — av tyngdkraftens bojor
 jag fångslas.
 Av sorgen förmörkat mitt anlete är, 20
 Dock ännu i purpur det målas
 Var gång det av solen bestrålas —
 I darrande skimmer jag ännu mig klär
 Var gång den olympiska månan
 Från himlen gjuter sin glans, en bild av den eviga trånan.
 (Tidigast 1819)

21. *L'acqua*

Metro: endecasillabi di tipo alcaico ed enopli alternati, rimati ABBACC. L'ultimo verso è formato da due enopli.

Cfr. anche *Inno all'Acqua*, che qui non riportiamo e *Gli Elementi: l'Acqua*, n. 30, composti negli stessi anni. I quattro elementi sono per gli gnostici (S. Ireneo, *Contra haereses*, cap. 1) immagine della Tetrade superiore: Abisso e Silenzio, Intelletto e Verità, a cui anelano a riunirsi. Sono inoltre legati due a due da desiderio reciproco, coincidendo con i principi sessuali, e la loro unione rappresenta il peccato originale, la caduta nella sfera della materia (v. p. 414). A differenza dalle altre due composizioni con lo stesso titolo, impostate principalmente in senso cosmogonico, questa lirica vuol essere soprattutto una va-

L'ACQUA

Che cerchi, onda dolente dell'oceano
 sparsa di spuma effimera, qui spinta
 da lontano a spezzarti alla scogliera?
 Perché vaghi smarrita e ti lamenti?
 Pure fra le lucenti braccia azzurre
 stringi la giovane terra.

Ero all'alba dei tempi luce fulgida,
 m'irradiavo sui prati in paradiso.
 Danze d'angeli come arcobaleni
 sfolgoravano come il sole a maggio.
 Poi la terra celeste è sprofondata.
 Precipitai fino in fondo alle orrende
 tenebre della materia.

M'invase allora un'agonia struggente.
 Il mio pianto scorreva sulla notte
 mutato in acqua, e serrava la terra
 fra le braccia morenti. Invano gemo,
 invano guardo al cielo e mi tormento,
 incatenata qui dalla spietata
 forza di gravitazione.

Ora la pena m'ha offuscato il volto,
 pure ancora di porpora s'accende
 quando il sole vi splende, e ancora vesto
 tremula chiarezza quando la luna
 dal cielo versa placida il suo raggio,
 figura dell'eterna nostalgia.

(non prima del 1819)

riante sul tema prediletto di Stagnelius, il « gemito della creazione » in attesa di essere redenta di cui parla S. Paolo (cfr. soprattutto *Che sospira la siepe?* n. 22 e *Il mistero dei sospiri*, n. 41).

Nello spasimo inestinguibile che tiene l'acqua in movimento confluiscono quindi l'« eterna nostalgia » per il mondo perduto degli archetipi e la spinta d'amore per il Fuoco, lo sposo di un tempo. Ancora adesso il fuoco torna a riunirsi all'acqua nel rito redentore che porta sole e luna a riflettersi nella sua superficie (*Erot.* 91): il motivo del rispecchiamento si riveste così della consueta molteplicità di significati, dall'immagine erotica alla funzione di epifania, con il duplice esito verso l'annullamento e verso la rigenerazione che viene tradizionalmente associato al simbolo dell'acqua.

VAD SUCKAR HÄCKEN?

Vad suckar häcken?
 Vad nordans storm som i tallen gnyr?
 Vad viskar bäcken
 Där genom dalen han sakta flyr? 5
 Vad talar solen
 Där över polen
 Hon majestätisk går?
 Vad andas hoppen
 I rosenknoppen? 10
 Vad menlös vilja
 Har dalens lilja?
 Vad tänker sippan?
 Vad menar klippan
 Där hotande och mörk hon står?
 Vi mena, vi tänka, vi sucka, vi tala: 15
 O mänska! Statt upp ur din nesliga dvala
 Och höj dig till urlivets riken igen.
 Om själv till idéernas värld du vill flytta,
 I ljusets idéer från mörkrets förbytta,
 Som du vi förklarade följa dig än. 20

22. *Che sospira la siepe?*

Metro: nella prima sezione, versi a base giambica di lunghezza mutevole e rimati fra loro con estrema libertà: tripodie catalettiche alternate a tetrapodie (che presentano in terza o in seconda sede un anapesto) e a una tripodia non catalettica (v. 7). Nella seconda sezione lo schema metrico diventa molto più regolare con l'improvviso mutamento del tono: versi doppi, formati ognuno da due gliconei acefali e catalettici, secondo uno schema molto caro al nostro autore. La struttura dei singoli versi tende a sostituire un ritmo coriambico a quello anapestico originario, creando un effetto classicheggiante ma anticonvenzionale che è anch'esso tipicamente stagneliano.

La complessità metrica ha lo scopo di accompagnare la mutevolezza del ritmo interno, che da malinconico e inquieto (le tripodie giambiche si accoppiano di solito nella produzione di Stagnelius a rievocazioni elegiache o a cupe fantasticherie, *Stil* 78) trapassa in un solenne andamento didattico al momento dell'esortazione della natura all'uomo.

CHE SOSPIRA LA SIEPE?

Che sospira la siepe?
 Che urla fra gli abeti l'uragano?
 Che sussurra il ruscello
 dolcemente correndo per la valle?
 Che dice, incedendo
 maestoso nel cielo,
 il sole? Nei bocci di rosa
 che speranza respira?
 Che brama innocente
 ha il giglio dei campi?
 L'anemone che pensa?
 Che medita la roccia
 mentre si inarca cupa e minacciosa?

Pensiamo, mediamo, sospiriamo,
 diciamo: Spezza l'infame letargo,
 uomo, sollevati ai regni di un tempo.
 Se al mondo delle idee vorrai levarti,
 le tenebre lasciare per le idee
 della luce, con te trasfigurati,
 con te risorgeremo nelle altezze.

Il motivo centrale è quello delle *lacrimae rerum* o meglio, per dirla con l'espressione paolina, quello del « gemito della creazione » che attende d'essere liberata. Cfr. Blake, *Jerusalem* 4, 16-19: « Awake! Awake! O sleeper of the Land of Beulah... Lo! we are one... Ye are my members »; e Novalis, *Allgemeines Brouillon*, III, 72: « Die Natur soll moralisch werden... Wir sind ihre Erzieher ». Come si è visto (cfr. ad esempio *L'Acqua*, n. 21), il tema appartiene ai prediletti dello Stagnelius maturo, che lo attinge alle fonti mistiche più diverse — la lettera ai Romani (VIII, 19-23), i manichei, Böhme e *L'esprit des choses* di Saint Martin (*Kreat.* 19-21, *EJS.* 349-50. In realtà Saint Martin svolge presso i romantici soprattutto la funzione di divulgatore del pensiero di Böhme, *SvRom.* 235-7) —, combinandolo con la dottrina platonica degli archetipi come l'aveva mediata Schelling. Era stato soprattutto Böhme a descrivere la capacità « magica » dello spirito di rendere il mondo soprannaturale: « Die seelische Kraft... kann durch Magiam alle Dinge, was in der äusseren Welt Wesen ist, verändern und in andere Essenzen einführen » (*Mysterium Magnum*, 17, 43).

Du själv i materiens bojur dig lade:
 Ack, samma förfärliga öde vi hade,
 Ty följa vi måste varthelst du oss för.
 Gemensam är kraften som magiskt oss driver,
 Befria blott tingen och frigjord du bliver, 25
 Befria dig själv och du frie dem gör.

(*Tidigast 1819*)

La differenza fra l'interpretazione tradizionale dello stesso tema e la rielaborazione dovuta ai romantici, che ne accentuano i toni personali e sovrappongono allo spunto metafisico i colori delle esperienze esoteriche, risalta con la massima chiarezza da un accostamento tra Novalis e, diciamo, un passo di Herbert of Cherbury (*Elegy over a Tomb*):

May we not yield some cause
 Why they themselves lament no more?
 They must have changed the course they held before
 And broke their proper Laws,
 Had not your beauties giv'n this second birth
 To Heaven and Earth?

Ed ecco il quarto *Inno alla Notte*:

In mir fühl'ich
 deiner Geschäftigkeit Ende,
 himmlische Freiheit,
 selige Rückkehr.
 In wilden Schmerzen

Le catene della materia hai assunto
 tu stesso su di te: uguale destino
 cadde su noi che dovunque ci guidi
 ti seguiamo. Una sola forza muove
 te come noi: libera la creazione
 e sei libero: libera te stesso
 e la liberi.

(*non prima del 1819*)

erkenn ich deine Entfernung
 von unsrer Heimat,
 deinen Widerstand
 gegen den alten
 herrlichen Himmel.

Novalis e Tieck fra i tedeschi (Tieck scrisse un sonetto, *Die Musik spricht*, che costituisce un vero e proprio *pendant* a questa lirica stagneliana: cfr. *SvRom.* 237), Atterbom e poi Almquist degli svedesi sono i romantici che si lasciano più impressionare dalla profondità poetica oltre che filosofica di questa dottrina. E Böhme fa da ispiratore a tutti, con la teoria della *Zerbrechlichkeit*, il peccato originale commesso da Adamo con il desiderio della donna che aveva piombato la natura intera nella colpevolezza e nel dolore (*De Electione Gratiae*, 6, par. 3). Che anche per Stagnelius la 'caduta' cosmica abbia un'origine erotica risulta non tanto da questa lirica, quanto dalla precedente, *L'Acqua*, e da tutto il filone centrale intorno all'esilio di Psiche nei *Gigli di Saron*.

LANDSBYGDEN

Kom, o Amanda, kom i landets skuggor,
 I sylfers luft, i fridens hembygd, åter!
 Med fromma händer dukar där naturen
 Ett blomsterbord för alla väsen upp,
 Och änglatungor viska mellan löven. 5

Kom, o Amanda! Räck mig liljehanden,
 Den späda hand, vars tryggade besittning
 Min drömda himmel var i forna dagar,
 Min falska religion. Ack, innan själen,
 Sömnvandrande, ur Kristi salar nedsteg 10
 I tidens natt, i demiurgens molnvärld,
 Hon drömde redan denna rosendröm,
 Och dig allena sökte hon därnere.

Räck likväl nu, förutan tvekan, handen.
 Min värld är dömd. Ej är du kvinna längre, 15
 Och jag ej man. Guds barn vi äro båda,
 I snövit oskuld klädda bägge två.
 Rent är mitt hjärta. Kvalens långa skärseld
 Till himlens altar det ånyo invigt,
 Och över stoftet svänger döden snart 20
 Förlåtelsens och fridens ljusa fana.
 Ja, kom att menlöst vid min sida dröja,

13. *La campagna sacra*

Metro: pentapodie giambiche catalettiche: i capoversi sono spesso introdotti da un coriambico, che ha la funzione di segnare il passaggio da uno stadio evolutivo del discorso all'altro e che generalmente si accompagna a un imperativo (vv. 1, 6, 14) o a un'affermazione greve di significato (*Rent är mitt hjärta, Flydd är den tid...*, ecc.). In questo secondo caso viene introdotto di regola anche l'ordine inverso della frase, che contribuisce ad accentuarne l'enfasi. E' stato osservato (*Stil* 373-4) il rigore raggiunto in questo componimento dalla simmetria interna, per cui le formule sintattiche e metriche appaiono legate le une alle altre da un

LA CAMPAGNA SACRA

Torna, Amanda, nella campagna ombrosa
 con me, alla culla della pace, all'aria
 mossa magicamente dalle silfidi.
 Pietosa stende una mensa fiorita
 la natura per tutte le creature;
 passano tra le foglie voci d'angelo.

Vieni. Dammi la tua mano di giglio,
 Amanda, mano fragile che un tempo
 possedere sereno m'era sogno
 di paradiso, fede ingannatrice.
 Quando la reggia di Cristo sonnambula
 l'anima abbandonava per discendere
 ai domini nebbiosi del Demiurgo,
 nella notte del tempo, già sognava
 il mio sogno di rose e ti cercava

sola in terra. Ma tendimi la mano
 senza timore anche oggi. E' condannato
 il mondo per cui vivo. Non sei donna
 più, io non sono uomo. Siamo figli
 di Dio ambedue, ambedue ci riveste
 la neve d'innocenza. E puro è il cuore,
 riconsacrato altare del sublime
 dal lungo purgatorio dei tormenti.
 Presto la morte innalzerà la chiara
 insegna del perdono e della pace
 sulla torbida guerra della polvere.

fitto schema di parallelismi e contrapposizioni che tende alla consueta tecnica stagneliana del *climax*.

L'argomento centrale è il trapasso dalla schiavitù colpevole dell'erotismo a un vincolo d' 'amore celeste' (secondo un concetto originariamente platonico, adottato poi dalla religiosità paleocristiana e infine dal pietismo) che integri misticamente il poeta e Amanda nell'essere umano psicologicamente perfetto e perciò divino (*Erot.* 129, *EJS.* 259). Il tema, che alcuni studiosi vogliono ricollegare a un particolare sfondo autobiografico (ritorno a Kalmar per malattia e abbattimento spirituale, e quindi irruzione dei ricordi dell'adolescenza, *Sex* 217; incontro con il primo amore, Constance Magnét ormai sposata, di cui divide l'evoluzione

På gräsets bäddar under poppelskjulen,
 Att dricka blomstrens nardusdoft och lyssna
 Till bäckens sorl, till fågelns bröllopssång. 25
 Med flärdens lyra jag ej mer dig hälsar.
 Flydd är den tid, då varje träd i skogen,
 Då nymferna i Mälarns alla grottor
 Genljudade, vid harpans klang, Amanda,
 Och jord och himmel buro hennes drag. 30
 Bräckt är den lyra, vilken du besjälade.
 Bland grus och spillror av min lyckas tempel
 Hon med idolerna förkrossad ligger,
 Och ingen trollkonst strängar mer dess barm.
 Blott dova klockors psalmodier ljuda 35
 I mina öron, varje gång från höjden
 Hänryckningens aspekter mig bestråla.
 Likkistor blott i mina drömmar skymta,
 Ej gratiers dans i månbeblänsta ängar,
 Ej flickors gång vid krumma bäckars rand. 40
 Nej! Inga offer mer åt vanskligheten
 Jag tända vill. Amanda, dina rosor,
 Liket mina hopp, förblomstra ock en dag!

Ja, sköna helgon! Ej till flärdens lekar,
 Nej, till betraktelsens och fridens sabbat, 45
 Jag bjuder dig i gröna tempelsalar
 I bygdens famn. Ej Afrodite tronar,

spirituale in direzione dei « fratelli della grazia » di Sellergren, *Kreat.* 97) si sviluppa da un lato in « fantasia da diciottenne » (*Omg.* 159) a carattere pastorale del tipo *Come live with me and be my love*; dall'altro in una grandiosa visione panteistica dell'universo che apparenta strettamente questa lirica al ciclo 'teosofico' compiuto. Anche i modelli letterari sono di genere diverso, *Das Geheimnis der Reminiszenz* di Schiller per il mito dell'eros platonico (*Ung.* 137), Oehlenschläger (il ciclo *Jesu Christi gientagne Liv i den aarlige Natur* e l'elegia *Vaaren*: cfr. *Komm.* 176 e *SRom.* 271) per l'intera concezione della natura *forêt de symboles* e corpo di Cristo.

Vieni, stenditi accanto a me innocente
 su letti d'erba, al riparo dei pioppi;
 beviamo il fiato di nardo dai fiori,
 ascoltiamo il ruscello ansare piano,
 cantare a nozze gli uccelli. S'è spenta
 la lira vana su cui ti esaltavo,
 lontani i giorni che al suono dell'arpa
 Amanda riecheggiavano le ninfe
 da ogni grotta della laguna e ogni albero
 nel bosco, e terra e cielo s'improntavano
 di lei. Infranta è la lira che animavi.

Ora giace con gli idoli spezzata
 fra la cenere e in mezzo alle macerie
 del tempio della mia felicità.
 Né c'è magia che possa ridonare
 al suo grembo la melodia perduta.
 Solo sommessi salmi di campane
 mi suonano all'orecchio, e ad ogni tocco
 mi illuminano prospettive d'estasi
 dall'alto. Nei miei sogni solo affiorano
 bare, non grazie danzanti sui prati
 che la luna rischiarava, non fanciulle
 che seguano la sponda capricciosa
 dei ruscelli. All'effimero non voglio
 sacrificare ancora. Un solo giorno
 sfiorisce, Amanda, pure le tue rose,
 un giorno sfoglia anche le mie speranze.

Bellissima Beata, non t'invito
 dunque a trastulli vani: nelle verdi

Non osservati finora, ma strettissimi i parallelismi con lo Hölderlin di alcune liriche fra le più visionarie: non soltanto perciò *Der Gang aufs Land*, ma *Unter den Alpen gesungen* (cfr. vv. 65 sgg):

Der stumme Wald spricht
 Wie vor alters, seine Sprüche zu dir, es
 Lehren die Berge
 Heilge Gesetzte dir.
 e *Patmos* (cfr. vv. 67 sgg.)
 Denn noch lebt Christus.

Den rosengördlade, violbegrönta
 Gudinnan, där. Ej hennes svanor simma
 På flodernas kristallevåg, ej kuttra 50
 I lundens sköte hennes duvor mer.
 Ett dunkelt kloster, helgat åt Maria,
 En götisk kyrka är naturen vorden.
 Högt vilar där på bergens kolonnader
 Azurens valv. I stjärnornas församling 55
 Predikar månen, prydd av ljusets mitra,
 Serafiskt klädd i vita mässedräkten,
 Och morgonsolens gyllne krucifix
 På österns rika högaltare blänker.
 I lunden klinga näktergalens psalmer. 60
 Andäktigt lyssna blommorna. De luta
 Mot jorden tankfullt sina huvud neder,
 Och daggens ängel, förd på nardusskyar,
 Vigvatten stänker över ängens folk.

Ja, kom, Amanda! Läs med mig det nya 65
 Förbundets bok, på varje blad i skogen.
 Än profeterar i naturens tempel
 Den Helige. Än över Sichars-brunnen
 Han sitter tänkande, då middagsstrålen,
 Med lodrätt sken, förbränner dalens liljor. 70
 Än livets ord och salighetens lära
 Från bergens höjder väldigt han förkunnar,

Es sind aber die Helden, seine Söhne,
 Gekommen all und heilige Schriften
 Von ihm und den Blitz erklären
 Die Taten der Erde bis itzt.

Al v. 38 proponiamo un riferimento a Baudelaire (*Alchimie de la douleur*):

Et sur les célestes rivages
 Je bâtis de grands sarcophages.

basiliche campestri a celebrare
 feste di pace e di contemplazione
 ti chiamo. Qui non regna la divina
 Afrodite coronata di viole,
 cinta di rose, né i suoi cigni nuotano
 sull'onda di cristallo dei ruscelli,
 né più dal folto del boschetto tubano
 le colombe. Convento ombroso, tempio
 gotico consacrato alla Madonna
 s'è fatta la natura. Sui pilastri
 dei monti poggia altissima la volta
 celeste; esce la luna a predicare
 a un'accolta di stelle, in paramenti
 bianchi d'arcangelo e il suo capo s'orna
 di una mitra di luce. Crocifisso
 d'oro, sul ricco altare dell'oriente
 scintilla il sole del mattino e salmi
 gorgheggiano nei boschi gli usignoli.
 Devotamente, il capo chino a terra,
 ascoltano pensosi i fiori, e l'angelo
 della rugiada da nubi di nardo
 spruzza acqua santa ai fedeli del prato.

Ma vieni, Amanda, e leggi con me il libro
 del nuovo testamento sulle foglie
 innumeri del bosco. Ancora il Santo
 profeta nel gran tempio di natura,
 a mezzogiorno siede penseroso
 alla fonte di Sichar mentre i gigli
 nella valle s'infiammano dei raggi

Il motivo della purificazione dalla passata sensualità attraverso il rimorso e la meditazione ricorda molto la grande *Elegia* del 1820 (n. 24), e così la fuga degli dei pagani davanti all'incalzare del soprannaturale, rappresentata alla Chateaubriand (*Komm.* 177). Amanda è trasfigurata in beatrice platonica, la « vergine eterna » di Böhme (*SvRom.* 255-56), la « sposa celeste » di cui si parla in altre liriche più o meno contemporanee, da *Non lo spazio né il tempo* (n. 18) alla *Fanciulla lunare*, l'idea di Bellezza del sonetto *Fuggevolmente visita la terra* (n. 26). Ma nello stesso tempo questa nuova Amanda a cui si rivolge la sezione didattica

Än källans vatten mystiskt han förvandlar
 I druvors blod, och spisar underbart
 I ödemarken trötta vandringsmänner.

75

(1819)

della lirica è la prima ipostasi del mito di Anima, come viene in questi anni atteggiandosi nei *Gigli di Saron*. Cfr. *Kärleken*, 293-4: Blott mig själv jag älskar i Amanda, / blott symbolen av mitt forna jag. (« In Amanda non amo che me stesso, / e il simbolo della mia essenza perduta »).

Ancora saldamente materialistica, la concezione di fondo fa capire come non sia ancora avvenuta l'adesione a un misticismo che si presenti come necessità intellettuale (*SRom.* 273-4).

a picco. Parla parole di vita
 ancora, e beatitudini dal monte.
 Ancora muta l'acqua della fonte
 nel sangue della vite, e con prodigi
 sfama i viandanti stanchi nel deserto.

(1819)

La dimensione panteistica di Cristo è svolta, rispetto allo *Sposo* (n. 37), in maniera elementare: e la visione della natura come « tempio gotico » non è tanto un 'concetto' da mistico quanto una traslitterazione un po' pedante di un rito a carattere vagamente cattolico (*SRom.* 272). Al v. 68 è contenuta un'allusione al Vangelo (Gv. 4, 5) e alla fonte di Giacobbe in Samaria.

ELEGI

Se, nöjets lampor flämta opp och slockna
 Likt stjärnorna, när morgonrodnans blickar
 I öster pråla. Verkligheten tänder
 Sin stränga fackla i min skymning opp.
 Vad ser jag där? Blott spår av forna fröjder, 5
 Blott hammar av ett flyktat liv, som gyckla
 Likt hemska irrbloss kring begravningsplatser.
 Ack, tömd är nöjets bågare. Förspridde
 Och vissnade jag ser de kransar ligga,
 Dem förr i diktens nardusrika lundar, 10
 Av rosor, myrten och av hyacinter,
 I menlös ro jag med kamenan knutit,
 Och krossad vilar kärlekens teorb.
 Med tårar fåfängt kallar jag tillbaka
 De unga hopp, de gyllne fantasier, 15
 Som förr kring glädjens helga altar svängde
 Vid strängars ljud sin klara fackeldans.
 I molnens rymder ser jag dem försvinna,
 Likt rädda duvor, som vid jägarns eldskott,
 I luften höja sig på silvervingar, 20
 Likt rosendrömmar om försvunna tider,
 Som fly vid dagens första purpurblickar
 Från fångens tinningar i häktets natt.

24. *Elegia*

Metro: giambi, pentapodie e trimetri catalettici. La composizione, una delle più lunghe e articolate nella lirica centrale di Stagnelius, è stata generalmente divisa dai primi editori (Hammar-sköld in testa) in due sezioni, la prima intitolata *Contemplazione*, l'altra inclusa come *Preghiera* nei *Gigli di Saron* (*Komm.* 219). Pubblicata riunita da Böök, è inevitabile metterla in relazione con la *La campagna sacra* (n. 23), attribuita a qualche mese prima, che è scritta nello stesso metro e presenta

ELEGIA

Guarda, le luci del piacere palpitano
 illanguidendo, come, quando a oriente
 divampano le fiamme dell'aurora,
 s'estinguono le stelle. Nel crepuscolo
 del mio spirito accende un'aspra fiaccola
 la realtà, ed ecco vedo solo tracce
 di gioie ormai lontane e solo spettri
 di una vita fuggita in capricciosi
 volteggi come intorno a un sepolcreto
 fuochi fatui. E la coppa del piacere
 è vuota, secche e sparse le corone
 che insieme alla Camena di giacinti
 e mirto e rose intrecciavamo un giorno
 nella quiete innocente dei boschetti
 della poesia, ricchi di nardo. E' infranta
 la tiorba dell'amore. Inutilmente
 richiamo a me piangendo le speranze
 giovani e le dorate fantasie
 che allora in danza con le torce chiare
 cingevano l'altare consacrato
 della Gioia, e vibravano le corde.
 Le ho vedute sparire fra le nuvole
 come a uno sparo s'alzano per l'aria
 le colombe impaurite sull'argento
 delle ali, o al primo giorno che s'imporpora
 sogni di rosa d'epoche smarrite
 fuggono dalle tempie al prigioniero
 lungo la notte della sua segreta.
 Sono solo. Il Rimorso, tetro genio

forti somiglianze di motivi e di trattamento con questa lirica; anche le immagini sono spesso molto simili (cfr. « la mano di giglio », E. 61, L. 6; i boschetti odorosi di nardo, E. 10, L. 23-4, la lira infranta dell'amore, E. 13, L. 31; la fuga degli dei davanti alla visione religiosa della vita, E. 63 sgg., 88 sgg., L. 47 sgg., la trasformazione della natura in altare e il trionfo della croce, E. 66 sgg., L. 52 sgg., e così via). Holmberg tende addirittura a vedere dietro all'una come all'altra lirica un solo stato d'animo, l'inquietudine e il rimorso per la vita dissoluta condotta dopo la separazione da 'Amanda', e i rigidi orientamenti ascetici per il fu-

Allena är jag. Ångrens mulna genius,
 Med dödsblek hy, i tårefloder badad, 25
 Mig ensam sällskap gör, och minnets svanor
 I aftonglansen dova sänger höja
 Vid stränderna av tidens ocean.
 Var är du, hopp? O drömda gyllne framtid!
 Vad är du vorden? Lik ett askgrått töcken 30
 Vid Cyprias sken, av höstens ängar fött,
 Du ligger för min blick, ett formlöst kaos.
 Ej jorden har en njutning mer att skänka,
 Ej gryr i tidens sköte min förlossning.
 Förgäves tömma hundra vårar åter 35
 För mina fötter sina rosenkorgar,
 Ej doftar sällhetsblomman mer för mig.
 Fast ett oändligt tal av morgonsolar
 Ur natten väcka mina trötta sinnen 40
 Och långa år av kretsande planeter
 Mig tallöst skänkas, skall dock aldrig glädjens
 Hesperiskt sköna gudomsfrukt mig vinka
 I mognad prakt, i gullröd sommarglans.
 Dock snart ur havet dödens moln sig höjer,
 Av åskor tungt, av svarta ilar jagat: 45
 En magisk hand på himlens blåa förlåt,
 Som förr på muren vid Belsazzars högtid,
 Min dödsdom skriver och från underjorden

turo; uno stesso sfondo geografico, Kalmar o Dörby, « l'angolo » dove versare « lacrime di rimpianto » (*Sex* 215). Dal punto di vista stilistico, le corrispondenze sono altrettanto importanti: l'uso delle tipiche apostrofi classicistiche, la sapiente modulazione del 'miracolo' dal movimento negativo iniziale all'epifania degli ultimi versi; la stessa costruzione a spirale, che orchestra le ricche variazioni tematiche intorno al principio del *climax*; un trattamento analogo del ritmo, scandito con forza da formule più o meno fisse, movimentato dallo sviluppo in parallelo delle strutture sintattiche (*Stil* 374-7). Il verso sciolto, spezzato volutamente da frequentissimi *enjambements*, segue l'articolazione orato-

pallido a morte e immerso nei suoi fiumi
 di lacrime mi è unico compagno,
 e levano canzoni soffocate
 nel diffuso fulgore della sera
 i cigni del ricordo dalle spiagge
 dell'oceano del tempo. Dove sei,
 speranza? O vagheggiato mio futuro
 d'oro, di te che è stato? Come nebbia
 cinerea sotto il lume di Ciprigna
 ti riveli allo sguardo, un caos informe
 nutrito dei vapori dell'autunno.
 Non ha per me più gioie il mondo in serbo
 né in grembo al tempo sta per albeggiare
 la mia liberazione. Inutilmente
 tornano cento aprili a rovesciarmi
 cesti di rose ai piedi, quando il fiore
 della felicità non ha profumo
 più per me. Se da notte mi ridestino
 i sensi esausti un numero infinito
 di soli mattutini, e lunghi anni
 le ruote dei pianeti mi concedano
 prodighe, pure mai mi farà cenno
 il bel frutto divino delle Esperidi,
 la gioia, rossa del fulgore estivo
 nel suo fasto maturo. Fra non molto
 greve di tuoni s'alzerà dal mare
 la nuvola di morte, e nere raffiche
 l'agiteranno, e sul velo del tempio
 celeste, come il giorno del convito
 di Baldassarre sopra la parete,
 verrà una mano misteriosa a scrivere
 la mia condanna. Allora inni smorzati

ria del discorso; è evidente il passaggio, avvenuto appunto intorno al 1820, di questa forma metrica dalla funzione prevalentemente didattica a quella lirica (*Stil* 392).

Il componimento appartiene indubbiamente ai più importanti del periodo centrale, rimasti fuori dai *Gigli di Saron* perché non specificamente 'teosofici'. Rappresenta in un certo senso una *summa* ideologica, raccogliendo come fa con insolito rigore i principali temi della poesia religiosa stagneliana, siano questi di origine platonica, gnostica o cristiana. L'impressione dominante è comunque determinata dal filone

Ur solens ljus mig dova sänger bjuda
Till skuggornas församling vänligt ned. 50

O, innan stum och rysande jag träder
I evighetens stilla dalar neder,

Var finns en ort att ångrens tårar gjuta?
Till fridens tempel, o, var skall jag söka
Den vestibul, där varje jordisk kärlek 55

Avklädes mig? Den klara silverkälla,
Där själen renad från dess purpurfläckar
I dristig flykt sig höja kan till Gud?

Vem nalkas där i oskuldsvita kläder
Så tyst i natten? Bönens genius nalkas, 60

Och räcker mig sin liljehand och leder
Till korsets dystra paradys min gång.

Ej Cyprias duvor kyssas i de lundar
Av höga palmer, cedrar och cypresser,
Som tonfullt susa kring försoningshöjden. 65

Blott Filomela klingar där förlåten
Vid månans kyska ljus sin gudadröm.

Av bleka stjärnor krönt mot himlavalvet
Sig korset höjer segrande i natten

Och breder kärleksrika vingars skugga 70
Från morgonens till nedergångens land.

Tillbedjande, med knäppta händer, vandra
Guds änglar på rubinbesädda kullen

mistico luterano, « vecchia Svezia » (*SRom.* 208), con il caratteristico senso del peccato e l'inquietudine appassionata che prende il sopravvento anche sugli atteggiamenti estatici di evidente origine pietistica o herrnhutistica. L'accumularsi delle tetre personificazioni fa pensare a certe incisioni fra il Sette e l'Ottocento dell'*Imitazione di Cristo*; è stato notato tuttavia come l'osservazione non si sprofondi mai in interiorità autentica, ma al contrario continui a dar forma a figurazioni fantastiche e a scene anche puramente decorative, come quella « botticelliana » (*LD.* 136) della *Götterdämmerung* ai vv. 88 sgg. (*Sg.* 83). La di-

si leveranno sottoterra, al sole
spronandomi a strapparmi per discendere
fra la comunità delle ombre.

Prima

che scenda nelle valli silenziose
dell'eterno, rabbrivendo e muto,
dove cercare un angolo per spargere
lacrime di rimpianto? Dov'è il tempio
di pace al cui vestibolo spogliarmi
d'ogni amore terreno? O quella fonte
d'argento chiaro dove si purifica
dal rosso delle colpe, per levarsi
audacemente in volo verso Dio,
l'anima? Chi s'accosta silenzioso
vestito del candore d'innocenza
nella notte? Porgendomi la mano
di giglio guida il mio cammino il genio
della preghiera verso il malinconico
paradiso che è il regno della croce.
Qui non vanno baciandosi colombe
di Venere nei boschi di cipressi,
nobili palme e cedri che sussurrano
musicalmente intorno alla collina
di redenzione. Solo l'usignolo
sotto la luce casta della luna
gorgheggia assolto il suo sogno divino.
Contro la volta azzurra, coronata
di stelle impallidite, nella notte
s'alza la croce vittoriosa e stende
l'ombra ricca d'amore delle ali
da oriente all'occidente. Con le mani
strette in preghiera gli angeli di Dio
vagano per il colle seminato

stanza dalla lirica religiosa contemporanea, di Wallin e di Geijer, resta quindi assai forte (*EJS.* 379). Anche l'altro estremo del discorso, la formulazione filosofica più o meno strettamente neoplatonica (« fuggano... i molti dei davanti al Solo, Eterno » vv. 94-5), appare poco sviluppato a causa della sua astrattezza (*EJS.* 393); e viene lasciato così ampio spazio fra l'uno e l'altro filone agli influssi della letteratura esoterica: Saint Martin, Swedenborg, il Codex Nazaraeus (*Komm.* 220-1).

Och purpurbäckar sorla vid dess fot,
 Där själarne sin törst oändligt släcka. 75
 Ej världens gny till dessa parker hinner.
 Ur flärdens kretsar ingen dit förirrar
 Sin rädda gång. Blott öknens peligrim
 Nedsjunker där, att morgonrodnan bida.
 Här även jag, i böner och i sånger 80
 Vill hänryckt nattens dunkla stund förjaga.
 O viska, harpa, dovt i natten viska
 Mitt hjärtas plågor och mitt hjärtas hopp.

En eld är smärtan. Mäktig hon förvandlar
 I rök vårt hjärtas älskade idoler 85
 Och själarne i flammors bad hon renar
 Till eterns lätta salamanderliv.
 Fly måste Venus, den av svanor dragna,
 Violbekrönta, lekande gudinnan, 90
 Begärets moder, fly den falska solgud,
 Som harpan slår i Pindens lagerskogar,
 Och han, som klädd i panterhuden, flätar
 En krans av druvor åt de långa håren,
 Fly måste diktens alla gudamakter, 95
 Mångfalden för det eviga, det ena,
 Där helgelsens och korsets ord predikas,
 Där blod och tårar mystiskt Gud försona
 Och Jesus tronar i serafers kor.
 Ej nöjets bana, labyrintiskt slingrad

v. 13: la tiorba è per Stagnelius lo strumento canonico della Musa (v. anche l'ode *Alla Follia*).

vv. 115 sgg. Cfr. *Heinrich von Ofterdingen* (I, 215) « Schmerzhaft muss jenes Band zerreissen, / Was sich um's innre Auge zieht. »

v. 122-3: l'immagine del circo in cui l'anima combatte con le belve compare anche nel dramma più o meno contemporaneo *I martiri*, ispirato a Chateaubriand e pubblicato nella seconda e terza sezione dei *Gigli di Saron*. Gli animali feroci sono un simbolo delle passioni tradizionale nella mistica cristiana e il 'deserto' è una delle figure adottate con maggior frequenza da Stagnelius per indicare il mondo sensibile, dove l'anima è esiliata (*Gnost.* 120).

v. 126: cfr. Baudelaire (*L'examen de minuit*):

di rubini e ne sgorgano alla base
 ruscelli rossi dove senza fine
 estinguono gli spiriti la sete.
 E il frastuono del mondo non raggiunge
 questi giardini. Spersosi nei gorghi
 di vanità e atterrito, non approda
 nessuno qui. Soltanto il pellegrino
 del deserto vi affonda, ad aspettare
 l'aurora. Fra preghiere e canti anch'io
 voglio scacciare estatico le buie
 ore notturne qui. Sussurri l'arpa,
 soffocata sussurri nella notte
 i tormenti del cuore e la speranza
 del mio cuore.

Il dolore è un fuoco. Cambia
 potente in fumo gli idoli adorati
 dal nostro cuore e in un bagno di fiamme
 purifica gli spiriti levandoli
 come la salamandra alla leggera
 vita eterea. Dovrà fuggire Venere,
 la dea ridente sul carro dei cigni
 cinta di viole, madre al Desiderio;
 e il falso dio del sole che fra i lauri
 del Pindo tocca l'arpa, e chi s'intreccia
 per i lunghi capelli una ghirlanda
 di pampini, vestito di pantera.
 Fuggano le divinità della poesia,
 i molti dei davanti al Solo, Eterno
 nel cui nome si predica di croce
 e santificazione; nel mistero
 il pianto e il sangue riconcilia Dio
 e fra i cori serafici trionfa

Baisé la stupide matière

Avec grande dévotion.

A. Österling (*Svenska Dagbladet*, 5-2-1906) propone un diverso raccostamento baudelairiano, quello fra i vv. 1 sgg. e l'apertura di *Recueillement*, che non appare però convincente. Più significativo il parallelo fra *Madrigal triste* e i vv. 110-11.

vv. 129 sgg. Cfr. Shelley, *Adonais*, XXXIX:

- Kring rosenfält och glada myrtenlundar, 100
 Oss för till ljusets helga rike åter,
 Försakelsen och striderna och döden
 Allena höja oss från jordens grus.
 Det yttre livets rosor måste falla,
 Om paradiset innanför skall blomstra: 105
 I natt förvandlas måste tidens solar
 Förn evighetens gyllne stjärnor lysa
 Och morgonrodnaden av högre världar
 Nedtränger segrande i livets natt.
 Likt ljumma vårregn amma kvalets tårar 110
 Den gudaplanta, som i oss förborgas,
 Och blott med känslor av en namnlös plåga
 Ur själens dunkla moderssköte födes
 Det gyllne ord, som himlen nedlagt där.
- Tung är den kedja, som vid gruset fångslar 115
 Vår andes drift. Ej trives dygdens blomma
 Uti det kalla jordiska klimatet.
 I osett fjärran strålar hennes sol,
 I Eden susa hennes västanväder.
- Vild är den öken, som oss innesluter. 120
 Planeternas och zodiakens änglar
 Med skarpa svärd den stora cirkus vakta
 Där själen kämpar med en här av vilddjur.
 Vem öppnar oss en utgång? O, vem giver

'Tis we, who, lost in stormy visions, keep
 With fantoms an unprofitable strife
 And in mad trance strike with our spirit's knife
 Invulnerable nothings.

vv. 134-5: l'oblio è uno dei termini tecnici stagneliani che si riferiscono alla caduta dell'anima dalla sfera delle idee.

vv. 136: il 'serpe del mondo', o *Midgårdsormr*, è una figura della mi-

Gesù in trono. La strada del piacere
 che fra roseti come un labirinto
 si snoda e mirti, non ci riconduce
 al sacro regno della luce. Sole
 la rinuncia la morte e le battaglie
 alzano dalla polvere terrestre.
 Perché ci si apra in fiore il paradiso,
 si sfoglino le rose della vita
 fisica; e in notte si trasformi il sole
 del tempo perché splendano le stelle
 dell'eterno, e l'aurora di più alti
 universi trionfi nella notte
 dell'esistenza. Come pioggia tiepida
 d'aprile nutre il pianto del dolore
 quella pianta divina che è nascosta
 nel profondo di noi. Così, soltanto
 il senso di uno strazio senza nome
 dà alla luce dal grembo tenebroso
 dell'anima la splendida Parola
 che in seme il cielo vi aveva depresso.

La catena che tiene imprigionato
 lo slancio dello spirito alla polvere
 è pesante. Né al clima troppo freddo
 terrestre il fiore di virtù germoglia.
 Il suo sole risplende oltre lo sguardo
 e i suoi zefiri scorrono per l'Eden.
 Ma un deserto selvaggio ci rinserra.
 Stanno guardiani con spade taglienti
 al grande circo dove lotta l'anima
 con belve a schiere gli angeli sovrani
 delle costellazioni e dei pianeti.
 Chi ci spalanca strade di salvezza?

tologia nordica, a cui Stagnelius secondo la voga del tempo attinge di tanto in tanto. La metafora deve essere interpretata in questo modo: l'anima, nel mondo finito, è circondata dalle spire del tempo come la terra dal serpe favoloso.

Nell'immagine confluisce tuttavia un simbolismo molto più complesso di origine mistica, come la teoria biblico-agnostica del gran serpente Leviatano che circonda la terra e gli altri pianeti, o addirittura una reminiscenza delle tesi degli ofiti; gli attributi del personaggio appaiono quindi ambivalenti, perché alla tradizionale malvagità si affianca la poten-

De forna vingarne åt oss igen? 125
 Ha! Kyssa vi ej själve våra bojor,
 Och drömma vi om frihet ens och eter?
 Av bistra stjärnor lyste in i livet,
 Från vaggan ren vi se de väsenlösa
 Objekten i regnbågsskimmer gyckla 130
 Inom den krets där ödets hand oss fånglar:
 Med ständigt nya villor de oss dåra
 Och skymma andevärldens scener bort.
 Ur tidens älv med gudlös törst vi drucko
 Latäisk glömska av det högre livet. 135
 En midgårdsorm sig lägrat kring vår boning,
 I cirkellinjer kring materiens former
 Oändlighetens bilder, tankens strålar
 I vek förtrollning, smäktande, sig böja
 Och rikt med vansklighetens mjöd oss mättar 140
 Den sublunariska naturens bröst.

O Du som hängde, prydd av törnets krona,
 I rosenröd försoningsskrud på korset,
 Vem, medlare, förutan dig allena
 Kan åter öppna Edens gyllne portar 145
 Och ur materiens töckensvepta riken
 På nytt oss föra i triumf till Gud?

za magica, così come il tempo svolge una doppia funzione nei confronti della vita dell'anima.

v. 150: *Ile* (*bylē*) è il nome che gli antichi filosofi greci davano alla protomateria, simbolo del principio passivo, femminile, dell'esistenza. Secondo Nicomaco di Gerasa, la *bylē* o caos primordiale veniva fecondata dal Numero. Stagnelius trae certamente il termine da Platone o da Plotino.

Aggiungiamo alcuni riferimenti a tre poeti religiosi fra il Cinque e il Seicento inglese, Donne, Herbert e Vaughan, per dimostrare come l'argomentazione dell'*Elegia* si svolga attraverso i tropi della più antica tradizione protestante:

Le antiche ali chi saprà ridarci?
 Ah, forse non bacciamo le catene
 da soli, mentre andiamo vagheggiando
 la libertà e le sfere alte dell'etere?
 Entrati nella vita sotto il raggio
 di stelle avverse, fino dalla culla
 contempliamo scherzare con riflessi
 d'arcobaleno forme inconsistenti
 nel cerchio a cui il destino ci incatena.
 Con illusioni eternamente nuove
 ci stregano, eclissandoci le immagini
 del mondo dello spirito. Bevemmo
 con empia sete dal fiume del tempo
 letea dimenticanza della vita
 superiore. Un serpente della terra
 s'è steso intorno alla nostra dimora
 in spirali concentriche: stregati
 da un molle incanto e languidi, figure
 d'infinito, barlumi di pensiero
 si curvano adattandosi alle forme
 della materia, e al seno riccamente
 ci nutre la natura sublunare
 con l'idromele del vaneggiamento.

O Tu che fosti appeso sulla croce
 coronato di spine, in paramenti
 di redenzione rossi come rose,
 chi, Mediatore, fuori di te solo
 può ancora aprirci i portoni dorati
 dell'Eden e strappandoci ai nebbiosi

vv. 1 sgg.: False glozing pleasures, casks of happiness,
 Foolish night-fires... gilded emptiness,
 Shadows well mounted, dreams in a career,
 Embroider'd lyes...

These are the pleasures here.

(Herbert, *Dotage*)

My comforts drop and melt away like snow

(Herbert, *The Answer*)

And all my pleasures are like yesterday

(Donne, *Holy Sonnets*, I)

Försonande Du steg i gruset neder.
 Ej världens ondska kuvade din kärlek,
 Ej Hyles makt, ej stjärnornas äoner, 150
 Ej jordens retelser, ej jordens kval.
 Högt över ödets stjärnbesädda himlar
 Du återvände segrande till fadren,
 Och öppnande för fångarne en utgång,
 Det stora fängelset du fånget tog. 155

O, innan ur den solbeglänsta världen,
 Den havets svall, den zodiaken famnar,
 I evig landsflykt öderna mig driva,
 Giv att med dig för varje jordisk vällust
 Jag redan dött; att varje magiskt band, 160
 Som kväljande mig fångslar än vid stoftet,
 Jag slitit har och fri på morgonstrålar
 Få höja mig till ljusets fosterland.

(1820)

vv. 8 sgg.: Then farewell joys! for while I live
 My business here shall be to grieve:
 A grief that shall outshine all joys
 For mirth and life, yet without noise.
 A grief, whose silent dew shall breed
 Lilies and Myrrhe...

(Vaughan, *Jesus Weeping*)

vv. 33-4: So that, ev'n when my hopes seem to be sped,
 I am to grief alive, to them as dead.

(Herbert, *The Crosse*)

vv. 84 sgg.: My heart, that gave fond thoughts their food,
 The Temple where an idol stood,

domini di materia, sollevarci
 nuovamente in trionfo verso Dio?
 Scendesti redentore nella polvere,
 né si lasciò il tuo amore soffocare
 dal male di quaggiù, né dal potere
 d'Ile, né dagli eoni delle stelle,
 dalle provocazioni della terra
 o dalle sofferenze della terra.
 Altissimo oltre i cieli seminati
 di stelle dal destino, ritornavi
 trionfante al padre, aprendo ai prigionieri
 la salvezza e facendo prigioniera
 questa stessa prigione sconfinata.
 Ah, prima che mi scacci da quel mondo
 dove il sole risplende, e che circondano
 la fascia zodiacale e gli alti flutti
 marini, il fato in un esilio eterno,
 concedi ch'io sia morto in precedenza
 a tutte le passioni della terra
 con te, che spezzi i magici legami
 che ancora m'imprigionano alla polvere,
 nella rivolta e nel disgusto, e libero
 mi sollevi sui raggi del mattino
 verso l'antica patria della luce.

(1820)

Henceforth in sacred flames shall burn
 And be that idol's urn.

(Herbert, *The Convert*)

vv. 56 sgg.: Or wash thee in Christs blood, which hath the might
 That being red, it dyes red soules to white.

(Donne, *Holy Sonnets IV*)

Inutile sottolineare quanto di secentesco sia inoltre in immagini come quella della croce che congiunge l'est e l'ovest (Donne, *The Crosse* e altrove), quella dei ruscelli del sangue di Cristo come di rubini; nel simbolo della salamandra, carissimo a tutte le tradizioni che hanno contatti con l'alchimia o con l'esoterismo; nel paradosso biblico del v. 155; nella distinzione dell'universo in un mondo « sublunare » e uno sopralunare (cfr. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London 1956).

UPPOFFRINGEN

Canzone

För dig, o änglaljuva,
 Jag sista gången tänder
 Min offereld, av himlens vind omfluten.
 Med sångens milda duva
 Till avsked jag dig sänder 5
 En daggig ros, i diktens lundar bruten.
 Av känslans tår begjuten,
 Amanda, skönt hon glimmar.
 Dock vet, de forna såren
 Ej pressat denna tåren, 10
 Som tindrande i purpurkalken simmar.
 Av glädje jag den fällde,
 Befriad evigt från passionens välde.

Försvunnen är min låga,
 Lik flamman, som sig höjer 15
 Från altaret mot luftens regioner.
 Ej av min fordna plåga
 Ett spår i hjärtat dröjer,
 En suck ej hörs i lutans silvertoner.
 I eviga äoner 20
 Min kärleks blomstersaga
 Ej mer skall omnämnd bliva,
 Ej mer en harpa liva,
 Ej känslövek en ynglings dröm ledsaga.
 Nej! Utan namn och minnen, 25
 O långa suckar, evigt I försvinnen.

Se Cyprias purpurblomma,
 Hur lockande hon blänker

25. *Sacrificio di sé*

Metro: canzone, formata da tetrapodie e esapodie giambiche catalettiche alternate, associate a un complesso schema di rime. La ri-

SACRIFICIO DI SE'

Per il tuo sguardo, angelica,
 sacrifico per l'ultima
 volta col fuoco, avvolto ormai dal vento
 di cielo. A mio commiato
 la colomba del canto
 ti porti dai giardini
 della poesia una rosa. Splende chiara
 imperlata dal pianto
 d'amore, Amanda. Ma non per ferita
 antica quella lacrima
 che sul calice corre scintillando
 versavo: liberato
 dalla brutalità delle passioni
 eternamente, la versai per gioia.

Come la fiamma s'alza dall'altare
 ai domini dell'aria,
 è scomparso l'ardore
 né indugiano le tracce
 dello strazio d'un tempo sopra il cuore.
 Dalla lira d'argento
 il lamento è caduto.
 Né fra gli eoni eterni rievocata
 sarà più la leggenda
 fiorita del mio amore,
 né al sogno di un fanciullo un'arpa ancora
 darà la vita, tenera
 compagna dei suoi slanci. Senza nome
 e per l'eternità senza ricordi,
 miei sospiri, cadrete.

Dallo stelo spinato
 il fiore di Ciprigna
 splende attraente e rosso nell'aprile.
 Ma presto curva il capo

cerca delle « armonie toscane » non si spinge quindi tanto oltre da staccare Stagnelius dai ritmi a lui più cari.

Composta secondo la cronologia di Nilsson nell'estate 1820 e a Kalmar come *La campagna sacra* (n. 23), la canzone presuppone

- På törnbeväpnad stjälk i vårens dagar.
 Snart vissnande den fromma 30
 Sitt bleka huvud sänker
 Och nordanvädret hennes stoft förjagar.
 Snart turturn åter klagar
 Och vårarne, som farit,
 Å nyo jorden sira 35
 Och nya rosor spira
 I dagen fram — dock ej den ros, som varit.
 Så jordisk kärlek flyktar.
 I höjden av sin prakt dess fågring lyktar.
 Död måste blomman bliva, 40
 Om hösten skall oss unna
 Från tyngda grenar sina gyllne frukter.
 Sitt larvstånd övergiva
 Skall fjärln, för att kunna
 I purpurflykt omkryssa källans bukter 45
 Och andas vårens lukter
 Och mellan rosor paras.
 Ja, kedjan måste krossas,
 Den sköra formen lossas,
 Om tingens väsende skall uppenbaras, 50
 Och som för gyllne strålen
 Ett töcken flyr, — så för idén symbolen.
 Ja, om den höga anden
 På himlaburna vingar
 Skall, fri och salig, mot sitt hem sig höja, 55
 De veka blomsterbanden,
 Vars trollmakt honom tvingar,
 Han slite först och rive tingens slöja!

lo stesso sfondo biografico e dà un'interpretazione ideologicamente più complessa degli stessi temi: rinuncia all'amore dei sensi inutile e colpevole, inseguimento dell' 'eros celeste' di Platone e superamento del mondo delle immagini per il mondo degli archetipi. Cfr. anche un passo di Novalis (*Tagebücher*, IV, 347): « Wer weiss, ob unsere Liebe nicht dereinst zu Flammen fittichen wird, die uns aufheben und uns in unsere himmlische Heimat tragen, ehe das Altar und der Tod uns erreichen... ».

illanguidito e ne sperde le ceneri
 l'aquilone. Ritorna
 fra breve a lamentarsi
 la tortora e gli aprili
 fuggiti ornano a festa
 nuovamente la terra, e nuove rose
 s'aprono nella luce, ma non quella
 ch'era stata. L'amore
 terrestre così sfugge,
 e nel pieno del fasto
 decade il suo splendore.

Deve morire il fiore
 perché i rami pesanti dell'autunno
 ci concedano i frutti.
 Abbandonare deve la farfalla
 il suo stadio di larva
 per poter veleggiare fiammeggiante
 lungo gli anfratti del ruscello e il fiato
 respirare d'aprile
 e accoppiarsi fra rose.
 Così deve spezzarsi la catena
 dissolversi l'involucro
 fragile e rivelare
 l'essenza più profonda delle cose.
 Come fugge una nebbia
 davanti ai raggi, il simbolo
 lascia il passo all'idea.

Se quindi l'alto spirito
 vorrà liberamente sollevarsi
 sulle ali rette da un vento di cielo
 lieto verso la patria,
 laceri prima i teneri
 lacci fioriti del cui incanto è schiavo

E' questa l'ultima lirica dedicata ad Amanda, e introduce immediatamente lo stadio psicologico successivo, quello della purificazione religiosa e della morte al mondo descritto nell'*Elegia* (n. 24). Il prossimo gradino consisterà nella mitologia misticizzante dei *Gigli di Saron*.

La fusione della confessione soggettiva, sviluppata attraverso i simboli consueti (la rosa, la colomba, il fuoco, la lira), con l'enunciazione metafisica è caratteristica della tecnica stagneliana matura, e lascia trac-

I evigt mörker dröja
 Det inre livets sinnen, 60
 Så länge, med förmåga
 Av vällust eller plåga,
 Det yttre härskar över deras minnen.
 Uppoffringen allena
 Befriar själarne och gör dem rena. 65

Farväl då, änglaväsen!
 Mig andra världar kalla,
 Mig vinka stjärnornas keruber sakta.
 Som blommorna, som gräsen
 Fantomerna här falla, 70
 Hell dem som trofast himlarne betrakta!
 Som tidigt lärt förakta
 Allt vad ej evigt bliver.
 O flicka, skönt du blommar.
 All världens rikedomar 75
 Jag utan tvekan för din kärlek giver.
 Men himlens eld mig bränner.
 Ett högre liv mitt väckta hjärta känner.

(Senast 1820)

ce anche sul trattamento della forma letteraria scelta. Secondo i canoni tradizionali, infatti, questa canzone verrebbe definita come essenzialmente non romantica per il raro rigore interno della struttura che dà agli ultimi due versi di ogni strofa la funzione di riassumerne il significato in una specie di epigramma. Analogamente l'ultima strofa, la più densa fra tutte, fa da epitome all'intera composizione, il cui movimento circolare è sottolineato anche da riferimenti formali come i vv. 1 e 66, 3 e 77 (cfr. anche *Stil* 356-60).

e strappi il velo delle cose. I sensi
 della vita interiore
 languono in una tenebra
 senza fine, sinché domini l'altra
 esteriore, capace
 d'ebbrezza e di tormento,
 sugli slanci che in essi alza il ricordo.
 Soltanto il sacrificio
 di sé può liberare
 l'anima e farla nuovamente pura.

Addio, creatura angelica.
 Altri universi ormai mi fanno cenno
 e dalle stelle chiamano
 i serafini. Come fili d'erba,
 come passano i fiori,
 cadono le illusioni.
 Felice chi contempla fedelmente
 i cieli, e apprese giovane
 a non curare ciò che eternamente
 non dura. Le ricchezze
 del vasto mondo in cambio del tuo amore
 darei senza esitare. Oggi mi brucia
 una fiamma celeste
 e il mio cuore presente
 ridestato una vita superiore.

(non oltre il 1820)

Böök fa risalire all'influsso della *Wissenschaft der Logik* di Hegel il motivo filosofico fondamentale, la necessità per le categorie inferiori di annullarsi per dar luogo a realtà più alte (*Komm.* 186). In realtà lo spunto dell'annullamento dialettico degli opposti manca completamente, per cui sembra più sicuro pensare invece a Platone e a Plotino (cfr. in particolare i vv. 48-52), e naturalmente al chicco di grano del Vangelo, che deve morire per dare molto frutto: cfr. i vv. 40-42 e la generale insistenza sul concetto religioso del « sacrificio di sé ».

SONETT

En flyktig gäst är Skönheten på jorden.
En vårväll blott dess änglabild hugsvalar
Vår andes trånad och med hjärtat talar
Från rosenmund de hulda trösteorden.

Ur ljusets himlar är hon skickad vorden 5
Försonande i stoftets mulna dalar.
Sitt värv hon fyller och till kända salar
Uppsvävar i triumf, till gudaborden.

Ja! Skönheten är kropparnes försoning. 10
På årets kors för stjärnans udd hon blöder
Men ljusets kärlek henne återföder.

Vår synd gör dessa fält till dödens boning,
Gör att naturen suckar jämt och lider,
Att evig vår sitt rosendoft ej sprider.

(1820)

26. Sonetto

Metro: sonetto, rimato ABBA, ABBA, CDD, CEE: cioè un sonetto del tipo detto shakespeariano, formato da tre quartine e un distico a rima baciata (cfr. anche *Narciso*, n. 11).

Caratteristica fondamentale di questo componimento è il trattamento scarsamente platoneggiante di un motivo platonico essenziale come la "bellezza celeste". Un confronto con lo *Hymn to Intellectual Beauty* di Shelley ottiene risultati molto convincenti su questo punto:

Spirit of Beauty, that dost consecrate
With thine own hues all thou dost shine upon
Of human thought or form — where art thou gone?
Why dost thou pass away and leave our state,
This dim vale of tears, vacant and desolate?

L'ispirazione è determinata ormai dallo stesso sostrato ideologico che è alla base dei *Gigli di Saron*, un complesso di elementi autenticamente mistici e di altri esoterici, dove l'influsso di San Paolo coesiste, attraverso Saint Martin, con quello di Böhme e con la teoria mani-

SONETTO

Fuggevolmente visita la terra
la bellezza. Per un'unica sera
d'aprile il volto d'angelo consola
l'anima che si strugge, e parla al cuore
dolce conforto la sua rosea bocca.

Redentrica inviata dall'Olimpo
di luce ai foschi regni della polvere,
s'erge trionfale, la missione assolta,
agli atri aviti, a mensa con gli dei.

Redenzione dei corpi è la bellezza.
Sanguina per le spine della stella
sulla croce dell'anno, ma rinasce

dall'amore che è luce. Questa terra
casa di morte rende il nostro fallo,
la creazione fa gemere, e veloce
fuggire aprile, e l'alito di rose.

(1820)

chea dello *Jesus patibilis* che sta alle radici di ogni esistenza (*EJS.* 349, *SRom.* 296). Predecessori di Stagnelius nella direzione di un analogo sincretismo, sebbene di portata assai minore, erano stati A. W. Schlegel con *Anhänglichkeit* e Schiller con *Die Ideale* (*Kreat.* 222 e *Komm.* 69): per non parlare di Oehlenschläger che, come si è visto sopra, aveva fatto strada più di ogni altro al nostro poeta verso la tipica concezione panteistica di Cristo.

Il primo e fondamentale parallelo viene condotto fra la missione redentrica, la crocifissione e la resurrezione della Bellezza e la vita e la morte di Cristo; il secondo con i cicli della natura (la « croce dell'anno » sono le quattro stagioni; è un'immagine di carattere paleocristiano o secentesco: cfr. anche *La Croce*, n. 35, v. 35) e il suo spasimo (v. 13) verso il cielo simboleggiato dalla stella, immagine dell'ardore del fuoco (*Komm.* 124). Nella « riconciliazione dei corpi » si è voluta vedere anche la promessa di redenzione dell'amore sessuale, che da un componimento così ricco di simboli mistico-erotici (la rosa, la primavera, la stella, la stessa bellezza) verrebbe ricondotto alla funzione di ripetizione dell'atto creativo originario (*Erot.* 102).

TÅRARNE OCH BLODET

*Dialog**Själen.*

Av pärlor, o konung, slavinnan en krans
 Dig räcker med bävande händer.
 För himmelens Jordan, för ursolens glans
 De mognat på hembygdens stränder.
 Av Pleromas skatter och minnen jag har 5
 Blott dessa koraller, o världsfurste, kvar.
 Dock, tag dem — jag villigt dem giver,
 Blott löst ur mitt häkte jag bliver.

Demiurgen.

Behåll dina pärlor — än fagrare ge
 De land, där min spira befaller. 10
 Otaligt i världsfurstens Jordan de le,
 Likt stjärnor, likt daggens kristaller.
 Behåll dina pärlor — vet, djurkretsens gud
 Så lätt icke säljer sin älskade brud.
 Berusad av jordiska viner 15
 Hon såldes för guld och rubiner.

27. *Le lacrime e il sangue*

Metro: endecasillabi e novenari alternati, rimati ABABCCDD, a struttura anapestica con giambo iniziale.

Con questa lirica viene per la prima volta introdotta ufficialmente la mitologia esoterica che ispirerà i *Gigli di Saron*. La personificazione dell'anima, decaduta da sposa di Cristo e prigioniera del mondo della materia, costituisce il fulcro del sistema ideologico ricostruito da Stagnelius sulla base delle dottrine gnostiche, che avevano conosciuto una fortissima diffusione in Svezia dopo il 1816. In quell'anno infatti era uscita a Göteborg la traduzione in latino della *summa* religiosa mandaica, *Ginza o Libro di Adamo*, contenuta nel Codex Nazaraeus del XVIII secolo. Che Stagnelius l'avesse letta con fervido interesse è provato tanto da ragioni esterne (la dedica a Matthias Norberg, editore e traduttore del testo, del suo lavoro più ambizioso ideologicamente, *I Gigli di Saron*) quanto da ragioni interne: i riecheggiamenti dettagliati che percorrono tutta la sua opera 'teosofica' (*Gnost.* pp. 153 sgg.).

Il mito della caduta dalla sfera spirituale (Pleroma, o Pienezza)

LE LACRIME E IL SANGUE

*Dialogo**L'anima:*

O re, la tua schiava con mani tremanti
 ti porge ora un serto di perle
 nate ai raggi del sole primigenio
 dal Giordano celeste, nella patria
 d'un tempo. Non ho più che queste gemme
 dei tesori di Pleroma, o potente.
 Accettale: lieta le dono
 se dalle catene mi sciogli.

Il Demiurgo:

Tieni le perle: più belle ne danno
 le terre che ho sotto il mio scettro.
 Nel Giordano terrestre senza numero
 ridono come stelle di rugiada.
 Tieni le perle: il dio dello zodiaco
 non vende a vile prezzo la sua sposa
 comprata, inebriata dai vini
 terrestri, con oro e rubini.

della prima emanazione secondo la formulazione di Valentino è così riassunto da Sant'Ireneo (*Contra haereses*, cap. 1: tr. in E. Zolla, *I mistici*, p. 224): « Evase la durata più giovane fra le dodici generate da Uomo e Chiesa: Saggezza (*sophia*), e senti passione fuori dell'abbraccio del coniuge Voluto, la quale passione era dianzi sorta in Intelletto e Verità e s'era propagata nella durata ribelle, Saggezza, gabellandosi per amore (*agápē*), ma era in realtà invidia della comunicazione diretta col Padre, propria dell'Intelletto... Qui dicono ebbe nascita l'essenza della materia, dell'ignoranza, della tristezza, della paura, dello sgomento ». Con essi, emanati dalla decaduta Saggezza (chiamata ora Achamoth) un demiurgo plasmò il mondo; questo stesso personaggio, nato dalla fusione del demiurgo platonico con il Dio del Vecchio Testamento — che da Marcione in poi era stato considerato il Nemico per eccellenza — fece il corpo dell'uomo e vi infuse un'anima. In questo era stato coadiuvato dagli angeli, concepiti in modo analogo agli « dei più giovani » di cui parla Platone. « L'uomo non solo è mortale, ma è peccatore per natura: il suo cuore è l'abitacolo di una moltitudine di demoni, che lo rendono e lo mantengono impuro. Soltanto il Figlio ha il potere di

Själen.

Ditt strålande guld jag, fast suckande, ger
 Och dina rubiner tillbaka.
 Med kärlekens öga ej ljusdrotten ser
 I världsfurstens smycken sin maka. 20
 Väl smärtar mig bittert min prydnads förlust.
 Ack, jorden har ock sina kronor, sin lust —
 Men sjufalt i Pleromas salar
 Mig Kristus mitt offer betalar.

Demiurgen.

De skänker du erhöj ej köpa dig fri. 25
 För evigt du hyllat mit läger.
 Min skall du ock evigt, o älskade, bli.
 I pant jag ditt famntag ju äger.
 Se, oskuldens rosor jag kysst från din hy.
 Se kedjn av blomster! — Försök ej att fly. 30
 Sju vandrante stjärnors äoner
 Dig vakta från himmelens zoner.

espellerli dal cuore dell'uomo purificandolo, e solo i puri di cuore vedranno Dio. Cristo, il Salvatore, emanazione della divinità, venne per redimere la razza spirituale che è del cielo; poiché la caduta era avvenuta nel senso della divinità, la redenzione doveva venire dalla divinità stessa. Che Cristo fosse un'emanazione di tutti gli eoni di Pleroma, ciascuno dei quali contribuì con ciò che aveva di meglio per fare di lui la bellezza più perfetta, la Stella di Pleroma (cfr. *Col.* 1, 7 e 11, 9) è un'elevata immaginazione poetica. Quando questo Gesù venne dal seno della divinità in terra, egli portò con sé un corpo dal cielo e passò attraverso la Vergine Maria senza prendere sostanza alcuna nel suo grembo » (G. F. Moore, *A History of Religions*, New York 1920, tr. it. *Il Cristianesimo*, Bari 1964, pp. 75-6).

La concezione dell'esilio terrestre di Anima in attesa della sua redenzione è determinata da un incrocio fra il famosissimo mito di Amore e Psiche, appesantito ulteriormente di tratti esoterici e orientalizzanti, e la dottrina gnostica su Saggezza-Achamoth. All'interpretazione corrente dei critici vorrei aggiungere l'indubbia influenza che esercitò sulla raffigurazione stagneliana di Anima la tradizione iconografica della Maddalena, che aveva attraversato trionfalmente la cultura europea fino a conoscere nel Seicento il suo splendore massimo come « Venere barocca » (cfr. M. Praz, *Richard Crashaw*, Brescia 1945,

L'anima:

Sospirando ti rendo i tuoi rubini
 e l'oro fulgente. La sposa
 che orna di gemme il principe del mondo
 perde l'amore del re della luce.
 Pure soffro lasciando i miei ornamenti.
 Anche la terra ha delizie e corone!
 Ma sette volte quanto sacrifico
 m'attendo a Pleroma da Cristo.

Il Demiurgo:

Non ti sciolgono i doni ricevuti.
 Per sempre hai sposato il mio letto,
 sei mia per sempre, amata, e me ne è pegno
 l'abbraccio in cui ti tengo. Ecco, coi baci
 ti spengo in volto le rose innocenti.
 T'incateno di fiori: non fuggire.
 Vagano in cielo a sorvegliarti
 sette eoni in forma di stelle.

p. 15). V. a questo proposito soprattutto *La prigioniera*, nei *Gigli di Saron* (n. 32), dove Anima somiglia veramente a una Maddalena dipinta p. es. dallo Stanzioni.

Stagnelius scinde quindi in due il personaggio dell'Eva gnostica, arricchendo dei suoi tratti compassionevoli la sposa decaduta di Dio, Anima-Psiche, e facendo di Achamoth la perfida seduttrice di Anima, la madre della materia, la madre del Demiurgo (*SRom.* 235). A sua volta il Demiurgo viene colorandosi di attributi magici di provenienza mistico-alchimistica (cfr. in seguito *Guarda quel fiore!*, n. 42). Ma, pur mettendo in rilievo la moltitudine di elementi eterogenei che confluiscono nello gnosticismo di Stagnelius, bisogna tornare a insistere sul fatto che con questa lirica, e con la rappresentazione dell'anima umana come un essere simbolico femminile, la fase 'gnostica' viene ufficialmente introdotta. Fino a questo momento, infatti, la natura soprannaturale dell'uomo era stata descritta come « spirito », prigioniero nella materia, languente, finalmente liberato (v. *Nostalgia del divino*, n. 1, *Non lo spazio né il tempo*, n. 18, ecc.): ora, con il trasferimento dell'immagine sul piano cosmico, Anima si identifica con l'umanità legata dolorosamente alla terra, e il suo « principio celeste », la sua essenza divina è lo Sposo, di cui le è dato vedere il volto nel rito purificatore del rispecchiamento (v. soprattutto *Guarda quel fiore!*, n. 42, vv. 63 sgg.). Sul carattere

Själén.

Förgäves du hotar — ej evigt hos dig
 En fånge skall Anima bliva.
 Av löftet jag tröstas — en lösen för mig 35
 Äonernas konung skall giva.
 Med blodets rubiner, den yppersta skatt
 I skapelsens Allt, ur materiens natt,
 Ur världsfurstens armar skall Guden
 Friköpa den suckande bruden. 40

(Senast 1820)

specificamente psicologico, anziché religioso o filosofico, del passaggio, cfr. la teoria di Jung su *Animus* e *Anima* (*L'io e l'inconscio*, tr. it. Torino, 1967, pp. 104 sgg.).

Il trattamento del tema dei gioielli, perle e rubini, fa pensare da un lato alla lirica profana di tutti i tempi (*EJS.* 391) e al trattamento allegorico dei motivi profani da parte della letteratura mistica, dall'altro all'antichissima attribuzione delle pietre e dei metalli preziosi alle potenze toniche, e perciò al loro significato di seduzione demoniaca. Cfr. Blake (*Jerusalem*, IV):

Be thou assured I never will be thy slave...
 Cast thou in Jerusalem's shadows thy Loves, silk of Liquid
 Rubies, Jacinths, Crysolites, issuing from thy Furnaces...

e Baudelaire:

Toi qui sais en quels coins des terres envieuses
 Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses...
 (*Les litanies de Satan*)

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
 Les métaux inconnus, les perles de la mer
 Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
 A ce beau diadème éblouissant et clair.

(*Bénédiction*)

Contemporaneamente, i gioielli simboleggiano le verità spirituali, e come nel caso delle principesse delle fiabe in attesa di un liberatore sono connessi strettamente all' 'anima' junghiana (J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, London 1962, p. 155). La duplicità dell'immagine rispecchia l'ambiguo atteggiamento di Anima, combattuta fra le attrazioni del mondo

L'anima:

Minacci invano. Non terrai in eterno
 Anima schiava della tua casa.
 Mi affido alla promessa. Il mio riscatto
 sarà versato dal re degli eoni.
 Col supremo tesoro del creato,
 i rubini del sangue, la sua sposa
 che si tormenta Dio vorrà redimere
 dalle braccia del re del mondo
 e dalla notte della materia.

(non oltre il 1820)

(secondo la tradizione mistica dell'*Imitazione di Cristo* e di Sant'Ignazio) e i valori spirituali della redenzione. « Tre ancora sono quelli che testimoniano sulla terra: lo Spirito, l'acqua e il sangue; e questi tre sono una cosa sola » (I Ep. Gv., V, 8: cit. *EJS.* 383).

I sette guardiani sono i demoni dei pianeti, secondo la mitologia gnostica, e rappresentano le passioni malvage che hanno fatto precipitare Anima del cielo (*EJS.* 33, *Gnost.* 142): cfr. anche *La prigioniera*, n. 32. Le condizioni dell'esilio nella materia sono raffigurate in modi diversi: come un vagabondaggio nel deserto, come un torpore — il *Chaotic State of Sleep* di Albione di cui parla Blake in *Jerusalem*, 27 — (cfr. *La campagna sacra*, n. 23, v. 10), come una prigionia e come un oblio per ubriachezza (v. *Elegia*, n. 24, v. 135). Qui sono commisti i temi della prigionia, con guardiani e catene, e quello dell'ebbrezza « dei vini terrestri ». Il « Giordano terrestre » è un simbolo della vita sensibile, morte dello spirito, quello celeste è un'immagine dell'eternità (*Komm.* 188, *Gnost.* 158).

Il carattere erotico di cui si riveste il dramma di caduta e di redenzione risale a un filone molto antico della mistica cristiana, che tocca le sue punte massime di intensità nel Trecento e nell'età barocca:

Yet dearely I love you, and would be loved faine,
 But am betroth'd unto your enemies:
 Divorce mee, untie, or breake that knot againe,
 Take mee to you, imprison mee, for I
 Except you enthrall mee, never shall be free,
 Nor ever chaste, except you ravish mee.

(Donne, *Batter My Heart, Three Person'd God*)

MÄNAN OCH SJÄLEN

I öknarne sitter
 Guds älskling och gråter:
 Selene med glitter
 Kristallfloden sår. 5
 Nedstråla hon låter
 Sitt läkande höga
 Gudomliga öga
 På Animas sår.

»O, torka från kinden
 Den bävande tåren!» 10
 Så susar i vinden
 Nattvandrerskans röst.
 »Tvån, böljor i älven,
 De brännande såren!
 Upp, liljor, och skälven 15
 På drottningens bröst!

Snart liljorna bytas
 I smycken av stjärnor.
 Snart solstrålar knyts
 Om Animas hår. 20
 I Pleromas salar
 Med änglar hon talar.
 Ljusblommande tärnor
 Omvimla dess spår.»

»Vem är du, o ömma, 25
 Med snöbleka kinden?
 Vem sorlar i vinden
 Fridshälsningen ner?

28. *La luna e l'anima*

Metro: strofe formate ognuna da due quartine, dove i primi tre versi sono gliconei acefali e catalettici e il quarto un palinadonio (cfr. *Canto nuziale per la sposa morente*, n. 13). Lo schema delle rime è mutevole.

LA LUNA E L'ANIMA

Fra valli deserte
 la sposa di Dio
 è in pianto: Selene
 lucente diffonde
 fiumi di cristallo
 e irraggia lo sguardo
 divino e pietoso
 che cura le piaghe
 per cui Anima geme.

«Asciuga le lacrime
 tremanti sul volto»
 sussurra nel vento
 l'errante notturna.
 «Voi, onde del fiume,
 sorgete a lavare
 le piaghe brucianti.
 Gigli, palpitate
 sul petto regale.

Fra breve saranno
 gioielli di stelle
 quei gigli: fra breve
 verranno a intrecciarsi
 i raggi del sole
 ai riccioli d'Anima.
 Negli attri di Pleroma
 discorre con gli angeli.
 Fanciulle fiorenti
 di luce fan scorta
 felice al suo passo.»

«Chi sei, che mi rechi
 conforto soave,

Il tema è quello centralissimo delle 'corrispondenze': Anima, errando nel deserto del mondo materiale (una delle più frequenti raffigurazioni del suo esilio: cfr. *Le lacrime e il sangue*, n. 27) e struggendosi per il desiderio del cielo perduto, scopre la portata cosmica della sua pena nel «gemito della natura», e in particolare nel tormento della

Ack, blodstårar strömma
På Animas kinder. 30
Ej kransar hon binder
Av stjärnblommor mer.

En öken är landet,
Där världsfursten råder. 35
Av koppar är bandet
Som fångslar mig där.
Ej livskällans åder
Bland grifterna strömmar.
Blott spöken och drömmar
Omglyckla mig här. » 40

»Ej evigt, o syster,
Du ensam skall vila
Förlåten och dyster
Vid dödsflodens sång. 45
Snart dagen skall smila
Och gulldrömmen fyllas.
Jag ock skall förgyllas
Av glädje en gång.

Vet, Luna ock brinner
Av kärlek och trånad. 50
Milt pärlande rinner
På liljan dess gråt.
Med flammande brånad
För solen hon lågar
Och spejande tågar 55
Ekliptikans stråt.

luna. Simbolo dello *hierós gámos*, il matrimonio fra cielo e terra, e quindi anche di tutte le fasi del congiungimento, creazione morte resurrezione (M. Eliade, *Images et symboles*, Paris 1952), la luna è il riflesso nel macrocosmo del doloroso dualismo dello spirito umano; e il suo anelito verso il sole è come quello dell'Acqua verso il Fuoco (*L'Acqua*, n. 30) la spinta primordiale del creato verso il mondo degli archetipi di cui è l'imma-

più bianca che neve?
Chi mormora annunci
di pace sul vento?
Ah, è un pianto di sangue
che scorre sul volto
di Anima; e serti
con fiori di stelle
non può più intrecciare.

Deserto è la terra
che domina il principe
del mondo: di bronzo
un ceppo mi lega.
Non scorre fra tombe
la fonte di vita.
Solo incubi e spettri
mi illudono a schiere.»

« Non sempre, sorella,
sola e derelitta
dovrai afflitta accogliere
il canto del fiume
di morte. Fra breve
sorriderà il giorno,
saranno realtà
i sogni dorati:
dorata di gioia
t'apparirò anch'io.

D'amore e languore
la Luna arde pure:
sul giglio il suo pianto
s'imperla soave.
S'infiamma e si strugge,
attratta dal sole,

gine. Il motivo del rispecchiamento è alla base di tutta la composizione: l'anima si riflette nella luna, la luna riflette la natura intera, la natura riflette la sfera spirituale; l'anima è un riflesso della sua essenza celeste, lo Sposo, la luna è un riflesso del Fuoco, che partecipa della Tetrade superiore, e intorno a Psiche danzano le « immagini » vuote, ultime emanazioni delle idee. Al significato rituale che Stagnelius dà comunemente

- Men fängslad vid jorden
 Hon vänder mot henne
 Sitt nattliga änne
 Fördunklat av sorg. 60
 Så lagen är vorden
 Av änglarne stiftad:
 Så lotten är skiftad
 I allfaders borg.
- Ack, vänd ifrån guden 65
 Vad smärtor hon lider!
 I kolsvarta skruden
 Förintad hon sår,
 Tills gent mot hans strimma 70
 Hon rodnande skrider,
 Och strålarne glimma
 På nytt om dess hår.
- Vår lott är densamma.
 Du även av jorden 75
 Från urlivets flamma,
 O syster! är skild.
 Till världarnes gåta
 Har Anima orden,
 Och tingen blott låta
 Dig skåda din bild. 80
- Ty smäktar förgäves
 Till solgudens möte
 Mitt hjärta, ty häves
 Ack fåfängt, min barm. 85
 Ej kunna vi närmas.
 Från solgudens sköte
 Evärdligt jag fjärmas
 Av rymderns arm,

a questo tema si è già accennato più volte: Böök vi vede soprattutto l'influsso di Swedenborg e di Saint Martin, il cui libro *L'esprit des choses* porta come sottotitolo *Quia mens hominis rerum universalitatis speculum est* (EJS. 350, *Kreat.* 22-3).

- e viaggia per l'orbita
 guardando all'amato.
- Ma schiava la terra
 la tiene, e a lei volge
 la fronte notturna
 che offusca la pena.
 E' questa la legge
 fissata dagli angeli,
 la sorte assegnata
 dal trono di Dio.
- Ah, fuggi da Febo
 che tanto la strazia!
 S'annulla, ammantata
 di nero profondo,
 finché incede, rossa
 del primo bagliore,
 incontro a lui, e splendono
 ancora fra i riccioli
 i raggi del dio.
- Uguale destino
 ci è dato: la terra
 separa, sorella,
 te pure dal fuoco
 celeste di un tempo.
 L'enigma dei mondi
 può Anima sciogliere;
 non hanno le cose
 per fine che farti
 guardare riflessa.
- Invano s'affanna
 incontro al dio Sole
 il cuore, frustrato
 si gonfia il mio petto.
 Né è dato raggiungerci.
 Per sempre all'abbraccio

La rappresentazione del deserto è straordinariamente vicina a quella, dipinta a tinte bibliche, di Blake (*The Book of Thel*, IV; cfr. anche *Jerusalem*, IV, 88):

A land of sorrow & of tears where never smile was seen.

Tills brudkransen sirar
 Din himmelska hjässa 90
 Och Pleroma firar
 Försoningens dag.
 Tills Kristus dig sluter
 I famnen, prinsessa,
 Och himlen du njuter, 95
 Då fröjdas ock jag!»

(*Senast 1820*)

She wander'd in the land of clouds thro' valleys dark, list'ning
 Dolours & lamentations: waiting oft beside a dewy grave
 She stood in silence...

divino mi strappa
 violento lo spazio,
 finché la tua fronte
 celeste s'adorni
 di serto nuziale
 e Pleroma in festa
 ti esalti redenta;
 finché fra le braccia
 di Cristo, regina,
 godrai il paradiso
 e anch'io avrò la pace! »

(*non oltre il 1820*)

Il fiume di morte è naturalmente il « Giordano terrestre » (*Le lacrime e il sangue*, n. 27); la simbologia dei gigli, delle stelle, delle onde è quella consueta nei *Gigli di Saron* (cfr. *Lo Sposo*, n. 37).

LÄNGTAN

Vadan denna evigt närda trånad?
Fjärran bort mot himlarandens blånad
Sänder jag en tårfull blick och tänker:
»O, där himlens valv sig mystiskt sänker,
Där mitt Eden blänker. 5

Där på bergen i Cytheres strålar
Glädjens frukt i kvällens skimmer prälar! »
Och jag ilar, bergets topp jag hinner
Tåren pärlande på ljungen rinner,
Öknar blott jag finner. 10

Varje bild varav min åtrå väckes
Är en meteor, som tänds och släckes.
Varje blomma som mig tjusning bringar
Är en fjärl som på rosenvingar
Ur min hand sig svingar. 15

Bäcken vandrar genom blomsterdalar.
Ack, mitt glömda modersspråk han talar.
Skogarne likt gröna sjöar svalla,
Träden susa, dovt min forntids alla
Vålnader mig kalla; 20

Över jorden svävar vårens ängel,
Liljan nickar på sin höga stängel.
Rosen kärligt ler i silvertårar.
Dunkla minne av försvunna vårar,
Grymt min själ du sårar. 25

Näktergalen hörs i lövet tona.
Edens sångare, mig ömt förskona!
Dessa visor, dessa ljud jag känner.
Grymt av forna njutningar och vänner
Saknaden mig bränner. 30

29. *Desiderio*

Metro: strofe formate da quattro pentapodie trocaiche e una tri-
podia, rimate ABBBB: è evidente l'influsso del *Geheimnis der Remi-*

DESIDERIO

Donde questo languore eternamente
nuovo? Lontano, all'orizzonte azzurro,
va lo sguardo tra lacrime e riflesso:
Là dove il cielo affonda nel mistero
splende il mio paradiso.

Laggiù ai raggi di Venere scintillano
frutti di gioia nel tenue crepuscolo!
Corro, raggiungo la vetta del monte,
perle di pianto scorrono fra l'erica,
trovo solo deserti.

Ogni forma che desta in me l'ardore
sfolgora e cade come una meteora.
Ogni fiore che a me reca diletto
è una farfalla che su ali di rosa
s'involò dalla mano.

Fra i fiori parla il ruscello la lingua
mia nativa, dimenticata. I boschi
gonfi ondeggiavano come laghi verdi:
gli alberi mormorano, chiamano piano
i fantasmi di un tempo.

Sul mondo aleggia l'angelo d'aprile,
il giglio è chino sullo stelo altero,
fra il pianto ride tenera la rosa.
Vaghe memorie di aprili perduti,
mi lacerate l'anima.

Tra le fronde alza un inno l'usignolo.
Pietà di me, dolce cantore d'Eden!
Conosco queste armonie e questi accenti.
Ah, con dolore brucia in me il rimpianto
di gioie e amici antichi.

niszenz di Schiller (*Sex* 134).

Un motivo romantico dei più diffusi, il vagheggiamento di terre
esotiche (« ô le pauvre amoureux des pays chimériques! » Baudelaire,
Le Voyage) è volto qui a rappresentare per via di metafora la dot-

O, vem för mig till de bygder åter
 Vilkas mistning evigt här jag gråter?
 Tecknar döden blott till frälsning banen?
 Himmel, bära inga vingar svanen
 Över oceanen?

35

(Senast 1820)

trina platonica della reminiscenza: le bellezze della natura destano ricordo e rimpianto del perduto mondo delle idee. Il deserto è naturalmente immagine dell'esilio nella materia, e i simboli di redenzione e di bellezza sono quelli adottati correntemente da Stagnelius: la rosa, il

Chi potrà mai ricondurmi ai paesi
 perduti che qui piango senza fine?
 Solo la morte è insegna di salvezza?
 Dei, per volare oltre l'oceano al cigno
 non saranno date ali?

(non oltre il 1820)

giglio, il ruscello, la primavera (cfr. anche *Gnost.* p. 139); e l'usignolo, figura di quanto c'è di più alto nell'anima dell'uomo.

Böök ha messo in rilievo le analogie di questa lirica con *Der Pilgrim* di Schiller (*Komm.* 196).

ELEMENTERNA:

Vattnet

Sen Elden före alla tider
Mig våldsamt ur sitt sköte drev,
Jag grät tills jag omsider
Ett Vatten blev.

Då vände jag med strida vågor 5
Tillbaka till min födslostrand.
Mig tjuste Eldens lågor,
Hans purpurbrand.

»O Eld!» jag sade, »mig förunna 10
Att störta i ditt sköte ner.
Ej mina böljor kunna
Sig hejda mer.

Ren länge jag kring rymden svävar,
Än inget stöd den arma mött. 15
Jag fryser och jag bävar,
Jag är så trött.

30. *Gli elementi: l'Acqua*

La serie delle quattro liriche dedicate agli *Elementi*, in metro vario, rappresenta probabilmente lo stadio più vicino ai *Gigli di Saron* nell'intera produzione inedita che va dal 1818 al 1821. Il motivo filosofico degli elementi originari, aria acqua fuoco e terra, appartiene come è noto ai più antichi che si conoscano in tutte le culture, e in particolare costituisce il punto di partenza del pensiero occidentale attraverso i presocratici e Pitagora. Il trattamento particolarmente complesso a cui Stagnelius sottopone l'antichissimo tema denota la confluenza in lui di due principali tradizioni culturali, quella romantica e quella classico-cristiana, secondo il filone che va da Plotino agli gnostici, e quindi alle pratiche alchimistiche del Medioevo fino a Böhme. E' facile infatti riconoscerli riunite l'interpretazione della 'colpa' e quindi della caduta seguita all'unione dei principi maschili (o attivi: fuoco, aria) con quelli femminili e passivi, acqua e terra: una tradizionale sovrapposizione della mistica cristiana alla concezione originaria dei vincoli sessuali fra le quattro

GLI ELEMENTI:

L'Acqua

All'aurora dei tempi, quando il Fuoco
crucele mi scacciò dalle sue braccia,
tanto piansi che infine
mi dissolvevo in Acqua.

Ravvolta nel torrente dei miei flutti
tornavo allora alle sponde native
languendo per il Fuoco
dagli ardori di porpora.

Concedi che ti cada fra le braccia,
pregavo, amato Fuoco. Non mi è dato
placare mai lo spasimo
che incalza le mie onde.

Da troppo tempo fluttuo nello spazio
né sa la mia miseria dove possa
posare il capo. Ho freddo
e tremo, e mi consumo.

'essenze'; e l'altra interpretazione, mediata dal grande sincretismo mitologico-religioso di Herder (*Älteste Urkunde des Menschensgeschlechts*, 1774, ecc.), degli elementi come mossi e stimolati senza tregua dalla 'nostalgia di liberazione', i « dolori del parto » della natura secondo San Paolo. E' questo il motivo che Heine e Schelling, Novalis, Tieck, Werner e Schlegel preferiscono collegare al simbolismo degli elementi nelle loro diffusissime rielaborazioni del tema, e alla stessa scuola si ispirano i romantici scandinavi: Schack-Staffeldt, Atterbom, Tegnér (cfr. *SRom.* 207-16, *SvRom.* 272 e 385-7, *Komm.* 202).

La particolare posizione culturale di Stagnelius e il suo tipo di sensibilità erotica lo portano naturalmente a identificare nelle tensioni di aria e acqua, terra e fuoco il dramma metafisico di amore frustrato che occupa ormai il posto centrale nella sua concezione, e a calarvi molti dei suoi simboli prediletti.

L'Acqua: cfr. anche *l'Inno all'Acqua* e l'altra lirica *L'Acqua* (n. 21) più o meno contemporanee a questa serie, e inoltre *Il mistero dei sospi-*

Ej vill jag delta i din ära,
Ej ljus, ej skimmer vill jag strö.
Ett djärvs jag blott begära,
Hos dig att dö.»

20

Min jämmer Elden slutligt rörde,
En evig kärleks son han var.
Min klagan milt han hörde
Med ömma svar.

Nu är jag Eldens maka vorden,
Men gudens kärlek mig förtär.
Den tårbemängda Jorden
Vår dotter är.

25

ri (n. 41) che segue immediatamente i *Gigli di Saron*. Metro: giambi, in strofe formate da una pentapodia catalettica, una tetrapodia, una tetrapodia catalettica e una dipodia.

Già per Novalis l'acqua era l'anima del mondo, da cui la terra era emersa (III, 39); e qui interveniva sia l'influsso della Genesi attraverso Böhme (*Aurora*), sia quello della teoria scientifica di Werner, detta 'nettunista' (J. Roos, op. cit., p. 240). Ma nei *Discepoli di Sais* l'acqua è soprattutto « diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerflies-

Non esserti compagna nei tuoi fasti
né con te chiedo d'irraggiare luce:
imploro, audace, solo
accanto a te morire.

E infine inteneriva il mio lamento
il Fuoco, nato da un eterno amore,
che, intento, alle mie lacrime
dava dolci risposte.

Sposa del Fuoco divenuta, ancora
l'amore per il dio va logorandomi.
Nostra figlia la Terra
è chiazzata di pianto.

sen ». Stagnelius fa della storia dell'Acqua il punto centrale della sua cosmogonia, il peccato originale per cui lo spirito si unisce alla materia (cfr. l'enunciazione della sua ideologia in proposito nella IX delle sue *Tesi*, *EJS*. 322); e insieme il momento di incontro fra la sfera delle idee e quella delle immagini riflesse di memoria platonica e neoplatonica: il mondo di Narciso, per cui il rispecchiamento è nello stesso tempo epifania e caduta. Sulle qualità seduttrici dell'Acqua, cfr. prima di Stagnelius Atterbom (*SRom*. 214).

GRAVEN

- För graven jag ej bävar.
Så fridsam kullen är.
Guds kärlek vänligt svävar
I västanfläktar där. 5
Så lugnt i jordens sköte,
Så gudatrygg man bor,
Och solens ljus i möte
En värld ur natten gror.
- Ej mer av nöden smärtat,
Ej gäckat mer av hopp, 10
Det sönderslitna hjärtat
I blommor löses opp.
Ur mullen fram de blicka
Vid västanvädrets sus 15
Och daggens tårar dricka
Och le i dagens ljus.
- Så kroppen hos sin moder
I stillhet slumra får.
Men anden från sin broder
Till fadren återgår. 20
Med solens gyllne öga
Kring rymderna han ser

31. *La tomba*

Metro: tetrapodie giambiche catalettiche e tripodie giambiche alternate, rimate ABAB.

Una meditazione escatologica sulla morte, che risente degli influssi dalla tradizione salmistica nazionale e da Atterbom (*SRom.* 64 e 92 n.). I vv. 9-12 e 17-18 ricordano la famosa ode *Alla corruzione* (n. 12), la prima strofa prepara le conclusioni del *Cimitero* (n. 38), l'ultima echeggia le molte raffigurazioni dello spirito trionfante nella lirica stagneliana precedente (cfr. ad esempio *Nostalgia del divino*, n. 1), con il simbolo consueto del rispecchiamento fra micro e macrocosmo. Si è spinti inoltre ad affiancare alla seconda strofa un passo di Hölderlin (*Menons Klagen um Diotima*, 6):

Unter blühender Erd entschlafen sind, bis dereinst sie

LA TOMBA

Non fremo davanti al sepolcro.
Il tumulo è pieno di pace.
Fluttuando sull'ali di Zefiro
lo sfiora l'amore divino.
In grembo alla terra m'attende
dimora di quiete e certezza
che fa di me un dio. Dalla notte
incontro alla luce del sole
va germogliando un mondo sconosciuto.

Caduti gli affanni del tempo
con l'ingannatrice speranza,
il cuore straziato si disfa
in fiori, che al soffio di Zefiro
da sotto la terra s'affacciano
per ridere al limpido giorno
e bere un pianto fresco di rugiada.

In braccio alla madre, nel sacro
silenzio, cadrà addormentato
il corpo. Lasciando il fratello
ascende lo spirito al padre.

Eines Wunders Gewalt, sie, die Versunkenen, zwingt,
Wiederzukehren, und neu auf grünendem Boden zu wandeln,
e un altro di Blake (*Vala*, 546):

As the seed waits, Eagerly watching for its flowers and fruits...
So Man looks out in tree and herb and bird and beast...
Wherever a grass grows
Or a leaf buds, The Eternal Man in seen, is heard, is felt...

alle ultime i versi culminanti di *The Exequy*, del secentista inglese Henry King:

Then we shall rise
And view our selves with cleerer eyes
In that calm Region, where no night
Can hide us from each others sight.
The thought of this bids me go on
And wait my dissolution
With hope and comfort.

Och svävar från det höga
I nya vårar ner.

I gyllne morgonskyar 25
Eteriskt han sig klär
Och evigt sig förnyar,
Den samma evigt är.
Han världar uppstå låter,
Och härligt strålar allt 30
Ur tusen speglar åter
Hans skimrande gestalt.

(Senast 1820)

Si potrebbe ricordare anche Hugo (*Cont.* VI, 6):

L'homme sent à la fois...
La morsure du ver de terre au fond de l'ombre
Et le baiser de Dieu.

Tuttavia la chiave della rappresentazione consiste nella polarità sessuale individuata tanto all'interno dell'uomo che nelle strutture primordiali dell'esistenza (v. *Erot.* 49), che è indubbiamente di origine gnostica come la complessa genealogia già enunciata nel ciclo degli *Ele-*

Vedrà per l'immenso con l'occhio
fulgente del sole, scendendo
sull'ali dall'etere a cogliere
gli aprili risorgenti della terra.

Fra nuvole d'oro si veste
di cielo e rinasce in eterno,
uguale in eterno a se stesso.
Fa sorgere mondi, e il creato
riflette il suo fulgido volto
nella luce di specchi innumerevoli.

(non oltre il 1820)

menti: spirito e corpo sono due emanazioni sorelle, la Terra (l'essenza più greve e materiale) è la madre, il Fuoco, l'elemento supremo, il padre (*Komm.* 203). Cfr. S. Ireneo, *Contra haereses*, 21 e 5 (tr. E. Zolla, *op. cit.*, pp. 226-7): « Raccomandano di giungere al cospetto della Potestà del male dopo la morte dicendo ciò che segue: Sono nato dal Padre, dal Padre Anteriore, e come suo figlio debbo vivere nel Padre Anteriore... Io conobbi me stesso e so di dove sono e invoco la Sagghezza incorruttibile che è nel Padre, Madre di vostra madre, che non ha padre, né coniuge maschio... ».

LILJOR I SARON

FÅNGEN

I Världsfurstens harem Är Anima fången. På grönskande mattor Hon suckande skrider, Och kronljusen sänka Från mörkblåa taket Sitt darrande skimmer På vandrerskan ned. Sju bistra demoner Med blodröda sablar Vid portarne vaka: Tolv lågande drakar Kring borgen sig lagt. Av forntida vänner Ej någon hon skådar — Blott Månguden kommer — (En väktare är han; Men Animas tårar Den kalle dock röra!) I stjärnklara nätter Han leende kommer Och klappar på fönstret Och för till den arma Gudomliga budskap Från andarnes land.	5 10 15 20 25
---	---

32. La prigioniera

Metro: gliconei acefali catalettici, non rimati.

La lirica contiene la rielaborazione in senso gnostico del mito di Amore e Psiche, a cui fin dalle origini era stato riconosciuto un carattere di allegoria penitenziale (cfr. fra l'altro E. Zolla, *Le potenze dell'anima*, Milano 1968, pp. 197 sgg.). Lo stile, come in altre composizioni con

I GIGLI DI SARON

LA PRIGIONIERA

Nell'harem del principe
del mondo è tenuta
ormai Anima schiava.
E va sospirando
per verdi tappeti:
dall'arco notturno
le faci celesti
raggiungono in tremulo
chiarore l'errante.
Guardiani, alle porte
stan sette demoni
feroci, di sangue
grondanti le spade;
e dodici draghi
la rocca circondano
d'un cerchio di fuoco.
Nessuno si mostra
dei fidi di un tempo;
soltanto la visita
il dio della luna
(le fa sentinella,
è gelido, pure
le lacrime d'Anima
lo muovono). Viene
per fulgide notti
stellari, ridente
a battere ai vetri,
recando all'afflitta
celesti messaggi

funzioni didattiche dei *Gigli di Saron* (*Dialogo, Lo Sposo*, n. 37; fuori della raccolta, *La luna e l'anima*, n. 28), appare volutamente semplice, paratattico, con ripetizioni frequenti: questo lo avvicina alla solennità orientaleggiante dei testi sacri presi a modello, il *Cantico dei Cantici* e il *Liber Adami* (*Stil* 384).

Una nota di Stagnelius a questa lirica chiarisce come per demiurgo o Principe del mondo sia da intendersi «l'uomo fenomenico, apostata da Dio, che si pone come fulcro assoluto della natura, e nella Bibbia è

- Och Soljungfrun kommer —
 (En väkterska är hon;
 Men Animas böner
 Dock henne beveka!) 30
 I ångande vårar
 Den strålande kommer
 Med blomstrande skänkerna
 Sunnan ifrån.
- Ack, Världsfursten gruvligt 35
 Den fångna behandlat.
 Från skinande barmen
 Han stjärnkedjan ryckte,
 Från snövita medjan
 Han kämpande löste 40
 Den lysande gördeln,
 Som rodnande blygsel,
 Din älskling, Maria!
 Den strålande eternas
 Gudomliga dotter, 45
 I himmelen vävt.
 Från glänsande lemmar
 Han ryckte den ljusa
 Eteriska slöjan,
 Och klädde den fallna
 I fruktansvärt svart. 50
 Ty Världsfursten älskar
 Det nattliga svarta:
 Ej kan han sig vänja
 Vid skimmer och ljus.

detto Anticristo e uomo del peccato ». Sebbene Valentino distingue fra demiurgo e Cosmocrator, la rappresentazione del personaggio si ispira fedelmente ai canoni gnostici: figlio di Achamoth (*Guarda quel fiore!* n. 42), tenta di imitare l'atto creativo di Dio attraverso l'unione sessuale con Anima (*SRom.* 242).

I « guardiani » (cfr. *Cantico dei Cantici*, III, 3: *EJS.* 384) sono un motivo comune a tutte le mistiche: i sette demoni sono i pianeti, le loro sciabole i raggi, i draghi i simboli zodiacali (*Komm.* 249). Sul significato magico dei numeri sette e dodici, cfr. *Gnost.* 142-3 e Paps, *La science des nombres*, Paris 1934; v. anche le voci corrispondenti in J. E. Cirlot,

dalle alte regioni
 spirituali. Viene
 la vergine che abita
 il sole (guardiana
 è anch'essa ma cede
 alle implorazioni
 di Anima). Giunge
 dal sud, fra i vapori
 d'aprile, radiosa
 con doni di fiori.

Crudelmente il principe
 del mondo trattava
 la sua prigioniera.
 Dal seno lucente
 strappava il monile
 stellato, violento
 scioglieva la splendida
 cintura dai fianchi
 di neve, che in cielo
 la tua prediletta,
 Maria, la modestia
 ritrosa, divina
 progenie del fulgido
 empireo, tesseva.
 Strappando alle membra
 fulgenti il velame
 celeste, avvolgeva
 la decaduta Anima
 in nero funereo
 mantello (perché ama

A Dictionary of Symbols, London 1962. Blake ricorre esattamente alla stessa immagine:

Let me see
 The Seven Devils that torment thee
 (*The Everlasting Gospel*)

The Seven Eyes of God continually
 Guard round them, but I... am also set
 The Guardian of Eternity

(*Milton*, I, 26)

Betraktelsens spegel 55
 Med darrande händer
 Den sörjande flickan
 För anletet håller
 Och kastar den bort,
 Och gråter och vrider 60
 Bloddaggiga händer
 Och ropar: »O himmel!
 Hur rysligt förvandlad
 Nu Anima är!
 Vart flydde de rosor, 65
 Som kinden förgyllde?
 Hur slocknade ögats
 Eldstrålände skimmer?
 Ur gullgula lockar
 Är solkronan fallen, 70
 Från tynande kroppen
 Är snödräkten rövad.
 O! såge mig Kristus,
 Han hatade mig.»

O Anima, torka
 Från svanvita kinden 75
 Din bävande gråt!
 Ur Pleromas salar
 Dig Kristus betraktar —

Le vesti nere con cui Anima è rivestita dal Demiurgo (altrove è detta « avvolta in veli di lutto ») sono naturalmente simboliche del suo stato decaduto e simile alla morte; che costituiscano anche un'immagine del corpo materiale (*Gnost.* 126) è confermato da un accostamento con Henry Vaughan (*Ascension-Hymn*):

If a star
 Should leave the spheare
 She must first mar

le tinte notturne
 né può sopportare
 chiarore e splendore).
 Con tremule dita
 triste alza la vergine
 al volto lo specchio
 della Riflessione;
 lo getta lontano
 piangendo e si torce
 a sangue le mani
 gridando l'orrendo
 mutamento al cielo.
 « Le rose che il volto
 doravano, dove
 fuggirono? Come
 fu spenta la fiamma
 che ardeva nel chiaro
 mio sguardo? Caduta
 l'aureola di sole
 dai biondi capelli,
 rapita la veste
 di neve dal corpo
 languente. Vedendomi
 Cristo oggi, soltanto
 in odio mi avrebbe! ».

Dal candido volto
 tergi, Anima, il tremulo
 tuo pianto. Dagli attri
 di Pleroma cade
 lo sguardo di Cristo
 su te, che più bella

Her flaming wear...
 But since he
 That brightness soil'd,
 His garments be
 All dark and spoil'd.

I vv. 5 sgg. fanno pensare a un altro passo 'biblico' di Blake (*The Marriage of Heaven and Hell: A Song of Liberty*): « Leading his starry

O, vet att i ångrens
 Försonande tårar
 Du skönare blänker
 För ljusdrottens öga,
 Än förr i den leende
 Kärlekens prakt. 85

hosts thro' the vaste wilderness ». Lo « specchio della Riflessione » (v. 55) allude al valore catartico del rispecchiamento, secondo un motivo che ricorre per tutta l'opera matura di Stagnelius; Pleroma, come spiega una nota al v. 78, deve essere inteso come « il Tutto: la rivela-

risplendi al Signore
 di Luce fra lacrime
 pentite, che annunciano
 la pace, di quando
 t'ornava la pompa
 ridente d'amore.

zione dell'Unità attraverso la molteplicità infinita; la periferia del fulcro assoluto, il mondo delle Idee, il cielo degli angeli, l'Olimpo; e anche i loro simboli nel tempo e nello spazio, il cielo delle stelle e la Congregazione ».

MARIA

Med forskande blickar
 Såg Kristus från himlen
 Till jordgruset neder
 Och sökte en tärna
 Bland människors barn. 5
 En tärna, så menlös
 Som blomstret i Saron,
 Som duvan så öm.
 En tärna, vars livsfrukt
 En gång från de mörka 10
 Demonernas välde,
 Materiens bojor
 Och synden och döden,
 Milt skulle befria,
 O Adam! din ätt. 15
 Då såg han Maria:
 I Bethlehems lundar,
 Bland susande palmer
 Och Salomos liljor,
 I aftonens skimmer 20
 Hon tänkande gick.
 Än bröt hon en blomma
 Vid ormande bäcken
 Och stänkte med tårar,
 Med andaktens tårar, 25
 Den gyllene kalken:
 Än såg hon, med stora
 Gudomliga ögon,
 I systerlig azur
 Mot Pleroma opp. 30

33. *Maria*

Metro: gliconei acefali catalettici, non rimati, con qualche variazione onomatopeica: cfr. i vv. 51 sgg. Il verso scelto è legato alla tradizione anacreontica e influisce su una certa colorazione erotica della scena (EJS. 391); cfr. per conferma *La prigioniera*, n. 32.

L'annunciazione rappresenta il momento supremo del 'rispecchiamento' fra cielo e terra, secondo il motivo consueto nella poesia religiosa di Stagnelius, ed è perciò « segno di prossima riconciliazione »

MARIA

Dal cielo la polvere
 terrena scrutava
 lo sguardo di Cristo,
 cercando tra i figli
 dell'uomo una vergine
 come i fiori a Saron
 innocente, tenera
 più della colomba.
 Il frutto di vita
 da lei nato, un giorno,
 Adamo, i tuoi figli
 avrebbe redento
 pietoso dal buio
 imperio dei demoni,
 da ceppi di carne,
 da morte e peccato.
 E vide Maria;
 a Bethlem pensosa
 andava per boschi
 nel tacito lume
 serale, fra i gigli
 del re Salomone
 e palme sonanti.
 Spezzava lo stelo
 d'un fiore, macchiando
 d'estatiche lacrime
 il calice d'oro;
 poi alzava all'azzurro
 gemello di Pleroma
 la fiamma divina

(v. 38, cfr. anche i vv. 27-30). Il saluto dell'angelo si ritrova nel poema tardo *Blenda* (III, 124: EJS. 490): prevale il greve decorativismo orientaleggiante che segna le raffigurazioni mitologiche dei *Gigli di Saron*, e che dà alla scena sacra un carattere decisamente preraffaellita. Le « labbra dorate » di Gabriele, il « calice dorato » del giglio, contrapposti alle *silver lips* della Diana keatsiana, mettono in evidenza il gusto coloristico tutto esteriore che ispira il componimento, a metà strada fra il neoclassico e Rossetti.

Och Kristus, av kärlek
 Gudomligt betagen,
 Till furstar och makter,
 Planeter och solar 35
 I himlarne vände
 Sitt glänsande anlet:
 »O vänner! nu klingar
 Försoningens stund.»
 Och Gabriel svävar 40
 Med susande vingar
 Och glödande kinder
 Till Bethlehem ned.
 Och, »Hell dig, Maria!»
 Så tonar hans stämma
 Från gullröda läppar 45
 I blommande lunden,
 Och himlarne giva
 Från klingande harpor,
 Från sjungande änglar
 Hans hälsning igen. 50
 Och floderne brusade,
 Skogarne susade:
 »Hell dig, Maria,
 Guds dotter och brud!»
 Än sorlar i vågorna, 55
 Tindrar i lågorna,
 Klappar i mänskornas
 Skakade hjärtan,
 I fröjden och smärtan: 60
 »Hell dig, Maria,
 I eviga dar!»

La distinzione fra Cristo, l'èone immortale, e la sua incarnazione Gesù risale a Valentino, che li pone nello stesso rapporto che lega all'immagine l'idea. Nel complesso la rappresentazione fa pensare a una rielaborazione del tema di Psiche-Maddalena, l'esilio nel deserto e la

dei grandi occhi. Cristo
 s'accese d'amore
 divino e rivolse
 il volto splendente
 verso i Principati,
 la Potestà, i soli
 del cielo e i pianeti:
 « Amici, quest'ora
 ci è segno di prossima
 riconciliazione ».
 In fremito d'ali
 s'invola Gabriele
 per Bethlem, ardendo
 nel volto. « Salute,
 Maria, a te » la voce
 da labbra dorate
 intona, tra i fiori
 del bosco. Riecheggiano
 dai cieli il saluto
 arpe e cori angelici;
 poi gridano i fiumi,
 i boschi stormiscono:
 « Salute, Maria,
 a te, sposa e figlia
 di Dio ». Ancora mormora
 nell'onda, scintilla
 tra fiamme, ripalpita
 nel cuore dell'uomo
 battuto da gioie
 e pene: « In eterno
 salute, Maria ».

successiva esaltazione; ma anche all'osservazione estatica dal di fuori di un fatto d'amore, nel genere del *Testimonio segreto* (n. 8). Lo stile è estremamente curato, come dimostrano la composizione ascendente e la struttura simmetrica degli ultimi versi coronati dall'invocazione.

KÄLLAN

Jag vet en ljusblå källa.
 Ur jordens dolda sköte
 Hon silar mellan rosor,
 I gröna sommardalen,
 Kristalleådrans lopp. 5
 På avstånd dånar forsen:
 Betäckt av snövit fradga,
 Han nejdens alla skogar
 Med sina genljud tröttar
 Och tystar näktergalens 10
 Och turturduvans sång.
 Men stilla flyter källan,
 Tyst suckar hon, och himlen
 Allena hör dess suckar.
 Milt småler hon, och himlen 15
 Mot hennes löjen svarar.
 Av morgonen och kvällen
 Med dubbelt purpur brämad
 Han i dess lugna yta
 Sig kärleksfullt betraktar, 20
 Och måne, sol och stjärnor,
 Den klara midnattshären,
 Inbilda sina flammor
 I hennes djup, och kyssa
 Med ljusets rena läppar 25
 Dess silverklara våg.
 Från cederkrönta bergen
 En vänlig herde kommer.
 Förbi den vilda forsen,
 De evigt mulna floder. 30

34. *La sorgente*

Metro: tetrapodie giambiche catalettiche, non rimate.

La sorgente è tradizionalmente simbolo della vita, come anche dell'anima umana. Stagnelius ha l'abitudine di riconnettervi il motivo della rivelazione mediante il rispecchiamento, immagine di conciliazione tra

LA SORGENTE

In verdi valli estive
 so una fonte cerulea
 che trasuda, dal grembo
 occulto della terra,
 fra le rose una vena
 inquieta di cristallo.
 Nevicato di spuma
 tuona laggiù il torrente
 e sposa d'echi i boschi
 d'intorno, rende muti
 l'usignolo e la tortora.
 Ma la sorgente corre
 silenziosa, e in silenzio
 sospira; e solo il cielo
 l'ascolta sospirare.
 Ride tenera, e il cielo
 ride a lei di ritorno;
 orlato dal tramonto
 e dall'alba di duplice
 porpora, innamorato
 si contempla nel placido
 specchio. La luna, il sole,
 le stelle, scorta chiara
 di mezzanotte, imprimono
 l'immagine dei fuochi
 loro nel suo profondo
 e baciano con limpide
 bocche di luce l'onda
 d'argento.

Lascia i monti
 cinti di cedri un nobile
 pastore. Coronato

materia e idee, come tra microcosmo e macrocosmo (cfr. per tutti *Narciso*, n. 11). Il « cristallo » delle onde è figura, come altrove, del soprannaturale.

Per il contatto fra le stelle e la superficie dell'acqua che le riflette, congiunzione rinnovata fra l'elemento superiore e quello inferiore, cfr. *L'Acqua*, n. 21.

Il cedro è figura di Cristo, albero della vita (*L'Oracolo*, n. 36), e il « sangue dell'uva » allude naturalmente all'Eucaristia (cfr. *Se stanco*

Med lätta steg han ilar,
 Av friska blomster kransad,
 Och nedgår till den blyga,
 Den jungfruliga källan,
 Att spegla i dess bölja 35
 Sitt guda-anlete.
 Och röd som druvans blodsdagg,
 Och vit som mjölk av hjorden
 Från spegelytan strålar
 Hans fägring ljuvt tillbaka: 40
 Det kalla vattnet älskar,
 Och källans hjärta darrar
 Av outsäglig fröjd.

O mänska, vill du veta,
 Var källan är belägen? 45
 Var herden dväljs? — Hon kväller
 I oskuldsfulla hjärtan
 Den rena silvervågen,
 Och GUD är herdens namn.

della sferza del destino, n. 15 e Lo sposo, n. 37); il fragoroso torrente è immagine delle passioni e della vita sensibile (*Amanda*, n. 7). Al personaggio cristiano tradizionale del Buon Pastore (ricordiamo un verso di Hugo, *Feuilles d'Automne* XXXVIII: « Ce passant, ce pasteur, ce pèlerin, c'est Dieu ») si sovrappone il 'pastore' protagonista

di freschi fiori, supera
 rapido, a passi lievi,
 il torrente selvaggio
 e i fiumi sempre torbidi,
 e scende a rispecchiare
 nell'onda della schiva
 virginea fonte il volto
 divino. Soavemente
 gli splende di ritorno
 la sua bellezza, rossa
 come il sangue dell'uva
 e più che latte bianca.
 L'acqua gelida spasima
 d'amore, trema il cuore
 alla sorgente d'estasi
 ineffabile.

Uomo,
 se chiedi dove sgorgi la sorgente,
 dove abiti il pastore, ascolta: l'onda
 d'argento scaturisce dal profondo
 cuore dell'innocente, e Dio è il pastore.

di molte liriche erotiche stagneliane, e il tremito di gioia della sorgente al suo avvicinarsi somiglia al turbamento d'amore: tanto da giustificare parzialmente l'interpretazione di chi vede nella fase 'mistica' del poeta svedese il trasferimento della polarità sessuale sul piano cosmico, e quindi su quello metafisico (*Erot.* 126).

KORSET

Fritt kväde världens barn hur krigets åskor ljunga,
Hur nöjets rosor le!
Om JESU helga kors jag vill i öknen sjunga
Vid fridens psaltare.

Allsmåttiga symbol av gudalivets låga! 5
Du som av evighet
Förintat med din kraft demonernas förmåga
Och mörkrets väldighet.

Hur milt i våra bröst du Edens minnen väcker, 10
En himmelskt säll minut,
Där rosenkrönt av blod du nådens armar sträcker
Mot fyra världar ut.

Det fångna ordets ljus uppflammar då i natten,
Och av din solblick mött, 15
Framkväller ur vår blick de klara tårars vatten,
Där själens fornliv dött.

Lik dagens gyllne drott i mörka villor töcken
Du lyser, mild och skär.

35. La croce

Metro: giambi. Probabilmente questa lirica è la più complessa ideologicamente in tutta la produzione di Stagnelius, data la varietà di motivi mistici e filosofici che vi confluiscono. Come dice esplicitamente altrove, il poeta è cosciente dell'immensa estensione e profondità che il simbolo della croce assume nel suo sistema religioso:

Una croce è la chiave del mistero
altissimo, indicibile.
Così come la croce abbraccia i cieli,
Gesù comprende il Pleroma del tempo.
Il sangue, l'acqua e il fuoco fanno pura
l'anima, ma profondamente sola
la croce.

(*Il sospiro della materia*)

L'identificazione del principale mistero cristiano con l' 'anima dell'universo' risente particolarmente della teoria manichea dello *Jesus*

LA CROCE

A loro piacere nei versi esaltino i figli del secolo
le folgori delle battaglie, le rose ridenti d'amore.
Io sul salterio di pace
celebrerò nel deserto la croce beata di Cristo.

Sei il simbolo onnipotente di quanto si levi la fiamma
dell'esistenza divina. Fin dall'eterno hai respinto
col tuo potere e annientato
gli assalti delle tenebre e la minaccia dei demoni.

Con dolcezza in un attimo celeste di beatitudine
negli animi svegli memorie dell'Eden e tendi le braccia
della tua grazia a quattro
mondi, come di rose cinta d'un serto di sangue.

Nella notte divampa allora la luce del Verbo
incatenato e dagli occhi, dove s'è spenta la vita
dello spirito antica,
scorre, guardando al tuo sole, un chiaro fiume di lacrime.

Soave e pura rifulgi, come il signore del giorno

patibilis (SRom. 302). La croce è anche albero della vita (cfr. *L'oracolo*, n. 36) e riunisce in sé i principi della nascita e della morte tanto sul piano naturale che su quello soprannaturale:

We think that *Paradise* and *Calvarie*,
Christs Crosse, and *Adams tree*, stood in one place.

(Donne, *Hymn to God my God in my Sickness*).

Sul sincretismo delle simbologie presso gli gnostici, cfr. E. Zolla, *I mistici*, cit., p. 224 n. 9: « La croce, o ascia, o aratro, o albero maestro (Giustino), o raggi del sole, o corna della luna, o ali stese dell'uccello (Physiologus), o albero piantato nell'acqua, o ventilabro che consuma gli elementi terrestri come il fuoco la paglia (Ireneo) o macchina che con le funi dello Spirito trascina le pietre del tempio o uomini, che separa Pleroma dal mondo, i fedeli dagli infedeli (Teodato), è il muro in cui Cristo ha fatto breccia: anche la platonica era un muro tra empireo e stelle fisse, fra 9 e 8. Cristo si pone in croce al limite, come Saggazza, per toccare Achamoth: i residui di Saggazza ». Dal punto di vista del macrocosmo, la croce rappresenta il sole, il cielo e la terra, o

- Om ljuset fosterland du i materiens öken
Ett himmelskt vittne är. 20
- O kors, ett ljuvligt skygd i evighet du giver.
Åt en förlossad värld.
Förfriskad vandraren i dina skuggor bliver
På livets pilgrimsfärd.
- Vad under tima där! Ur dödens armar frälsas 25
Den bundne syndaren,
Den blinde får sin syn, och sjuklingen sin hälsas
Majfriska dar igen.
- En dag skall domarns röst med nya dunder skalla.
I kamp mot eldens brand 30
Skall vattenriket upp ur djupets källor svalla,
Och lossas alla band.
- De höga stjärnorna av sina troner neder
För evigt stiga då.
- Ej mer det gyllne bloss som årets skiften leder 35
Skall upp i öster gå.
- När domens eldstorm vilt kring himlens poler viner

comunque la congiunzione degli opposti: il positivo con il negativo, il superiore con l'inferiore (vv. 11-12): cfr. Donne, nello stesso *Hymn to God my God in my Sickness*:

As West and East
In all flatt Maps (and I am one) are one,
So death doth touch the Resurrection;

in quanto segno del microcosmo, ripete la forma del corpo umano. Come l'Albero della Vita, costituisce l'asse dell'universo: posta nel centro mistico del cosmo, diventa il ponte o la scala che permettono all'anima di raggiungere Dio (cfr. R. Guénon, *Le symbolisme de la croix*, Paris 1931, e J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* cit.).

Come in altre mitologie esoteriche, il significato di conciliazione e quindi di riscatto è riposto nell'immagine stessa della croce, dei quattro venti, che prescinde quasi dalla figura del Dio crocifisso. Cfr. Blake, *America, a Prophecy*:

And scatter religion abroad
To the four winds as a torn book, & none shall gather the
leaves;
But they shall rot on desert sands, & consume in bottomless
deeps,

splende dorato trionfando di nebbie e tetri fantasmi,
fra i deserti di polvere
testimonianza celeste che è nostra patria la luce.

E meraviglie accadono: viene strappato alle braccia
di morte il peccatore già schiavo, il cieco riottiene
la vista; all'ammalato
torna la primavera fiorente della salute.

Un giorno come tuono mai udito la voce del giudice
cadrà sonora: si gonfieranno i domini delle acque
insorgendo a lottare
dalle più fonde sorgenti col fuoco, caduto ogni vincolo.

Allora dai loro troni per sempre le stelle superbe
dovranno smontare né più salirà per l'oriente
la fiaccola dorata
che suole introdurre le trasformazioni e i tempi dell'anno.

Quando turbinerà sibilando infuriato nel cielo

To make the desert blossom...

o la congerie di simboli in *The Cross* di Donne.

La rappresentazione risente però anche fortemente della religiosità cristiana tradizionale (vv. 6-8, 25 sgg.), come del gusto rinnovato per il paradosso mistico che spinge i romantici a celebrare la croce come uno stendardo trionfale. Così Novalis:

Dein Wut und dein Toben
Ist vergebens.
Unverbrennlich
Steht das Kreuz
Eine Siegefahne
Unsres Geschlechts.

(IV. *Hymne an die Nacht*).

La similitudine più frequente nella lirica è quella con il sole, fra tutti il più antico simbolo della divinità, che la tradizione gnostica associava nella dinamica degli elementi alla potenza di attrazione del Fuoco (*L'Acqua*, ecc.). Con l'evolversi del discorso, anche il paragone si fa complesso e si scinde in due: il Sole crocifisso che splende nel « deserto della materia » trionfa sul sole terrestre (v. 35) da cui, come afferma Swedenborg (*Sul commercio dell'anima con il corpo*, Firenze,

Allt skövlas i dess lopp.
Blott korset räddas skall ur världarnes ruiner,
Skall stå förklarad opp. 40

På vansklighetens fält det evigt var allena.
I Edens sälla bygd
Det omplanteras skall och skänka åt de rena
Guds brudar evigt skygd.

1889) procede tutto quello che è morto. Nella seconda parte tutte le immagini sono collegate alla mitologia gnostica: l'incontro delle acque con il fuoco (cfr. già la metafora al v. 15), la sconfitta dei demoni delle stelle, alleati al Demiurgo, le « spose di Dio », cioè le anime individuali (*Gnost.* 127), un'espressione tratta probabilmente dal *Cantico dei Cantici*, III, 11. Cfr. Novalis, V. *Hymne an die Nacht*:

Und Tausende zogen
Aus Schmerzen und Qualen,

devastatore di tutto il Giudizio, tempesta di fuoco,
salva dalle macerie
del mondo e trasfigurata s'ergerà soltanto la Croce.

Sui campi di battaglia del dubbio fu solitaria
sempre. Sarà trapiantata nelle serene regioni
dell'Eden per offrire
rifugio per l'eternità alle limpide spose di Dio.

Voll Glauben und Sehnsucht
Und Treue dir nach. —
Walten mit dir
Und der himmlischen Jungfrau
Im Reiche der Liebe;
Und dienen im Tempel
Des himmlischen Todes,
Und sind in Ewigkeit dein.

ORAKLET

Från tusen sinom tusen år
Vid Libanon en ceder står.
Omringad av skyddande geniens vakt
Den speglar i Phialas källa sin prakt.

I skuggan av dess höga stam 5
Ses underblommor spira fram,
Och nattvinden höjer, en andesång lik,
I lummiga kronan sin klagomusik.

Med vördnad månens öga ser 10
Från dunkla silverskyar ner,
Med vördnad de gullröda stjärnornas tropp
På gåtfulla trädets olympiska topp.

Tyst samlas här i nattens stund 15
De rena änglarnes förbund
Att drömma, vid lövens elegiska sus,
Om flyktade världar, om kommandes ljus.

Ej bygger örnen här sitt bo, 20
Men ljuvlig trygghet, ostörd ro
Den skälvande duvan, den flämtande rån
Glad finner hos skogarnes fridlysta son.

Dock re'n ett järn jag slipas ser: 25
Till jorden vilt han störtas ner,
Vid Libanons suckar, vid nymfernas sorg,
Den kungliga cedern på fjällarnes borg.
Men efter detta grymma fall

36. *L'oracolo*

Metro: due tetrapodie giambiche, due versi doppi, formati da un gliconeo acefalo e catalettico e da un palinadonio, e legati da rime bacciate.

L'argomento appare capovolto rispetto alla lirica precedente: la croce è vista qui come Albero della Vita cosmica, che è posto al centro dei tre mondi terreno, sotterraneo e celeste. La metafora con il cedro, proveniente da Ezechiele 17, 22-4 (« Io lo planterò sull'alto monte di

L'ORACOLO

S'erger un cedro, protetto con gelosa
guardia dai geni, da mille anni in Libano
e mille secoli. Specchia le superbe
fronde nella sorgente di Fiala.

Sbocciano ai piedi del nobile tronco
fiori miracolosi. Tra le foglie
come il canto di un'anima la notte
solleva il vento tristi melodie.

Reverente lo sguardo della luna
cade da fosche nuvole d'argento:
reverente il corteggio delle stelle
contempla il cedro misterioso e l'alta
divina quiete della sua corona.

Nel silenzio notturno qui s'aduna
la schiera illuminata degli arcangeli
a sognare di mondi sprofondati,
d'altri fulgenti e prossimi, sull'onda
elegiaca di fronde mosse e lievi.

Non nidifica l'aquila, ma lieta
presso il figlio inviolabile dei boschi
trova quiete la trepida colomba,
sicurezza il capriolo palpitante.

Ma già s'affila il ferro, e contro terra
s'abbatte urlando il cedro nobilissimo,
difesa e orgoglio delle vette. Piangono
le ninfe e geme il Libano d'attorno.

Pure l'orrore della sua caduta

Israele, ed egli alzerà i suoi rami, e porterà frutto, e diverrà cedro eccellente; e sotto esso, all'ombra dei suoi rami, si ripareranno gli uccelli di ogni specie ») si ritrova sotto svariate forme anche nello *Sposo* (n. 37) e in diversi passi dei *Martiri* (*Gnost.* 169-70); fuori della produzione stagneliana, ricorre presso gli scrittori romantici che come Atterbom e Geijer traggono ispirazione da un famoso *auto sacramental* di Calderón, *El arbol del mejor fruto* (*Gnost.* 172 sgg.). Sarebbe possibile, per una

Sitt rätta liv han börja skall.
Som Fenix förnygras av flammor och bål,
Så föds han ånyo av härjningens stål.

Likt Edens livsträd skall han då
I evig purpurblomma stå, 30
Åt barnen av Adam än bjuda en gång
Odödlighetsäpplen mot gravarnes tvång.

Och milt församla i sitt skygd
Tro, ånger, kärlek, hopp och dygd, 35
Förbrödrade skaror i kärlekens band,
Från morgonens portar till nedgångens land!

O träd, med vördnad då för dig
Skall Ares' poppel böja sig,
Och Cynthierns lager och dundrarnes ek
Och Cyprias myrten, sefirernas lek 40

Föråldras även solens ljus,
Förvandlas klipporna till grus
Och falla av fästet än stjärnorna ner,
Du, evigt dock trygg, åt förstörelsen ler.

strada differente, dimostrare un influsso più o meno diretto di Calderón anche su un'altra delle liriche fondamentali di Stagnelius, *La croce*, attraverso la celebre *Devoción de la Cruz*. Questo rapporto letterario non appare sorprendente nel clima culturale da cui nascono i *Gigli di Saron*, accusati spesso di tradire un genere 'cattolico' di religiosità (Böök, Cederblad, Widengren) e comunque collegati in più modi alle tradizioni della mistica barocca, oltre che naturalmente alle voghe arcaizzanti coltivate dai romantici. Accade così che lo sfondo allegorico a cui si ispira *L'oracolo* affianchi l'uno all'altro il filone 'orientale' dei salmi di David a quello svedese dei salmi di Wallin (*EJS*. 375), il simbolismo estetizzante del tipo che caratterizzerà *The Two Trees* di Yeats e la riflessione 'paradossale', di ordine strettamente teologico, che aveva dato vita a *The Palm-Tree* di Vaughan o a *The Annunciation & Passion* di Donne:

She (the soul) sees a Cedar plant it selfe and fall,
Her Maker put to making, and the head
Of Life, at once, not yet alive, yet dead.

Cfr. ancora Vaughan, *Regeneration*:

A grove descoyed
Of stately height, whose branches met

segna l'inizio della vera vita.
Rinasce dalla strage, come il rogo
la fenice attraversa e si rinnova.

Come nell'Eden l'albero di vita
risorgerà, fiorito eternamente
di rossi fiori, alla stirpe di Adamo
tornando a offrire il frutto senza morte
che infranga la violenza dei sepolcri.

All'ombra dolce avranno protezione
virtù, speranza, amore e pentimento,
fede, e tutti che i vincoli d'amore
fanno fratelli, schiere che s'estendono
dalle soglie dell'alba ai territori

del tramonto. Davanti a te si curvi,
albero santo, reverente il pioppo
di Marte, il lauro di Cinzia, la quercia
del Tonante, e anche il mirto di Ciprigna,

che scherza con le brezze. Se mai invecchi
lo splendore del sole, e fatte in polvere
siano le rocce, rotolino stelle
dal firmamento, saldo eternamente
riderà in faccia alla devastazione.

And mixt on every side...

e Hugo (*Ch. des Rues*, II, III, 5): « L'arbre est Dieu, l'homme est le lierre ».

La storia della caduta e morte dell'Albero-Cristo, come della sua resurrezione, viene svolta attraverso il consueto sincretismo di miti e simboli religiosi. Il titolo allude alla fonte principale, Ezechiele, oltre che al tono profetico generale che distingue il componimento. Il richiamo al Libano è dovuto all'espressione biblica diventata in seguito un luogo comune, quella del simbolico 'cedro del Libano'. Al v. 4 compare il consueto motivo 'magico' del rispecchiamento, mentre il nome geografico della sorgente è quello attribuito tradizionalmente alla fonte dell'affluente più orientale del Giordano (cfr. già Klopstock, *Aganippe und Phiala: Komm.* 256). Fra i molteplici paralleli possibili con altre composizioni stagneliane ricordiamo in particolare quello dell'ultima strofa con la chiusa della *Croce* da un lato, dall'altro con il finale dell'*Ode alla Corruzione* (v. anche la somiglianza lessicale fra *förruttnelsen* e *förstörelsen*); un accostamento che ha lo scopo di confermare l'unità fondamentale dell'ispirazione attraverso l'intera carriera di Stagnelius.

BRUDGUMMEN

Ur Kyrkans modersarmar jagad,
Av bleka minnen blott ledsagad,
Går Psyche, höljd i sorgens flor,
På stränderna, där döden bor.

Än ses hon mot Olympen häva 5
Sin blick, där vemodstårar bäva;
Än slår hon, tynande och matt,
den långsamt ned till jordens natt.

Av rosor kransad sitter kvällen 10
I purpurdräkt på västra fjällen.
Ett återsken av glädjens land
Ser själens öga i dess brand.

Av stjärnor glimma eterns zoner.
En här av saliga äoner 15
I nattens klara ljus hon ser
Ur dunkelt fjärran blicka ner.

Tyst knoppas blomstren, dalens stjärnor.
Försvunna syskon, Kyrkans tärnor,
I örtgestalter fångslade,
Tror Psyche mystiskt kring sig le. 20

En tår i liljans kalk hon gjuter,
Till sina läppar henne sluter
Och viskar: »är vår moder ej
Med dottren än försonad, säj?

37. *Lo sposo*

Metro: giambi. Strofe formate da due pentametri catalettici e due tetrametri, rimati AABB.

Fra tutte le liriche dei *Gigli di Saron* è forse questa la più ricca di temi cristiani classici platonici gnostici, quella in cui appare più evidente la caratteristica concezione panteistica di Cristo (*SRom* 311) e

LO SPOSO

Velata a lutto, e soli l'accompagnano
fantasmi di memorie, vagabonda
va nel regno di morte Psiche, tolta
all'abbraccio materno della Chiesa.

Fra lacrime e rimpianto ora solleva
all'Olimpo lo sguardo, ora s'abbattono
gli occhi offuscati in languida lentezza
sulla notte che domina la terra.

Cinta di rose s'inarca la sera
sui monti occidentali in rosse vesti
e appare il rogo all'anima un riflesso
della patria fulgente della gioia.

Ardono stelle nei campi celesti
e alla luce notturna Anima vede
eoni in sacre schiere, per gli abissi
di lontananza chini a contemplarla.

Fiori s'aprono intanto nel silenzio,
stelle della vallata. Per incanto
crede Psiche che dentro la prigione
delle piante a lei ridano sorelle
perdute, la progenie della Chiesa.

Bagnandolo di lacrime si stringe
contro la bocca un giglio, mormorando:
Dimmi, ancora sua figlia non perdona
la madre? O contro me s'infiama ancora

soprattutto la qualità specialissima dell'immaginazione religiosa di Stagnelius, costantemente tesa fra il paradossale di tipo biblico e secentesco (cfr. v. 32 con H. Vaughan, *Begging*: « My Spring and Fall are in thy book »; o la strofa 37-40 con F. Quarles, *Canticum II*, 16:

He is my Altar; I, his Holy Place:
I am his Guest, and he, my living Food..
Hee's my supporting Elme, and I his Wine),

Vad? Eller vredgas än den höga,
Där inför Gud med hänryckt öga
Och solens krona om sitt hår
På månens silverklot hon står? 25

När höjs jag, frälsad, över tingen?
När skimrar jag i syskonringen? 30
När famnar mig i gyllne ro,
Han, min tankars A och O?

Vars kropp från åkerns gullhav kallar,
Vars blod i vinets druvor svallar,
Vars blickar, ömt välsignande, 35
Ur alla stjärnor på mig se?

Var mossig häll, som vila giver
Åt vandrerskan, hans altar bliver,
Hans tempel varje skuggrik lund,
Där tyst hon dväljs en middagsstund. 40

I alla världar och naturer,
I stumma blommors signaturer,
I nattens silver, dagens gull
Hans namn jag läser, vördnadsfull.

O bleka andevålnad, svara! 45
Skall han ej snart sig uppenbara?
När famnar mig i gyllne ro
Han, mina tankars A och O?»

nato da audaci applicazioni alla realtà quotidiana delle corrispondenze trascendentali, e il decorativismo più fastoso, di una sovrabbondanza coloristica quasi inquietante.

I motivi sono tutti antichissimi e ben noti, ma è interessante la tecnica con cui vengono accostati e utilizzati: le reminiscenze della vicenda di Amore e Psiche si fondono con il motivo barocco della Maddalena come Venere penitente (cfr. la *Magdalena* di A. W. Schlegel, *Kreat.* 224); la simbologia dei fiori attinge coscientemente a tradizioni e livelli di significato diversi (non solo ai *Blommorna* di Atterbom, *EJS.* 388; il fatto che il giglio-stella venga chiamato « sorella » dell'anima

l'Altissima che in piedi sulla luna,
aureolata di sole sui capelli,
leva a Dio il volto estatica e serena?
Quando m'alzerò salva oltre il creato,

fulgida in cerchio con le mie sorelle,
e finalmente m'aprirà le braccia
in una pace d'oro chi è l'Omega
e l'Alfa dei miei trepidi pensieri?

A me grida il suo corpo dal dorato
mare dei campi, nell'uva si gonfia
il suo sangue, e da mille stelle cade
il suo tenero sguardo a benedirmi.

Ogni masso muscoso su cui errando
trovo riposo s'eleva a suo altare;
si fa suo tempio l'ombra d'ogni bosco
dove indugio in silenzio a mezzogiorno.

In tutti i mondi, in tutte le creature,
nel marchio misterioso d'ogni fiore,
decifro e adoro il suo nome, nell'oro
del giorno come nell'argentea notte.

Caduti infine tutti i veli, dimmi,
spirito scolorato, apertamente
mostrandosi fra breve, in una pace
d'oro m'accoglierà nelle sue braccia
l'Alfa e l'Omega delle mie speranze?

riconde direttamente alla sfera alchimistica, e l'interpretazione mistica del fiore come « centro » dell'esistenza è tenuta altrettanto presente: cfr. Swedenborg, *Saggezza angelica sull'amore divino*, 61 e Novalis III, 469); l'eone Chiesa non ha nessuna portata liturgica, ma risponde da un lato a un concetto gnostico (S. Ireneo, *Contra haereses*, cap. 1, tr. da E. Zolla, *I mistici* cit., p. 223: « Avendo Verbo e Vita emesso Uomo e Chiesa (modello umano adamitico e comunione dei santi simili a stelle)... »), dall'altro appare un'ipostasi della « madre del mondo », Urania-Maria (*SRom.* 229), come mostrano chiaramente i vv. seguenti 23-29. L'« agonia millenaria » che strazia l'anima al momento della

- En hälsning klingar bortom tärnan.
Hon ser sig om, och morgonstjärnan,
Som går i Österlandet opp,
O ljusets kärlek, för ditt hopp, 50
- Den klippa, varest dygden vilar
Odödligt trygg för ödets pilar, 55
Det livsens träd, vars krona står
I blomman av en evig vår,
- Den herde, som i gröna dalar
Ömt leder hjorden och hugsvalar,
Den väldige, som nyckeln har 60
Till jord och himmel och Tenar,
- För hennes blick han saligt blänker.
Sin hjässa törnekrönt han sänker
Och korsets nattliga mystèr
På blodbestänkta skullror bär.
- Av purpurstrålande rubiner, 65
Av martersårens glans han skiner.
I prästerlig försoningsskrud,
Han blickar på sin fallna brud.
- Och silverstämman himmelskt ljuder:
»Till lammets bröllop jag dig bjuder, 70
Till himlarne jag leder dig —
Kom, följ min dunkla rosenstig.»

riconciliazione non si limita a fungere da espressiva metafora, ma si richiama alla teoria platonica della metempsicosi, secondo cui il periodo di ogni incarnazione si estendeva appunto per mille anni (*Komm.* 262); e di un'ambiguità analogica si carica anche « il mistero notturno della croce », formula che accomuna al principale simbolo cristiano reminiscenze esoteriche, platoniche, gnostiche.

Richiede un'attenzione particolare lo spunto del « marchio misterioso », della « segnaturo » divina che Psiche scopre nei fiori; motivo certamente tratto da Böhme (*De Signatura Rerum*), e che si ritrova anche all'inizio dei *Lehrlinge zu Sais* di Novalis, dove si parla di una « scrittura cifrata » presente dappertutto nella natura, nelle ali

Al di là della vergine risuona
un richiamo. Voltandosi, le splende
davanti agli occhi l'astro del mattino
che si leva in oriente a confortare

le tue speranze, amore della luce:
la roccia dove la virtù ha dimora,
protetta dalle frecce del destino,
salva da morte: l'albero di vita

con fiori e fronde di un eterno aprile:
il tenero pastore che conduce
fra verdi valli il gregge e lo ristora,
il potente signore che ha le chiavi

del cielo, della terra e dell'inferno.
Coronata di spine, la sua fronte
si curva e sulle spalle insanguinate
sta il mistero notturno della croce.

Rosso fulgente come di rubini,
l'aureola dei tormenti e delle piaghe,
manto sacerdotale di perdono
l'avvolge. Guarda alla sposa caduta

e la voce d'argento evoca toni
di cielo: « Al matrimonio dell'Agnello
t'invito, ti conduco ai cieli. Segui

di farfalla, nelle nuvole, nelle pietre, nei cristalli (J. Roos, *op. cit.*, p. 271).

Di origine classica (il mito di Proserpina?) ma formulato in maniera indiscutibilmente gnostica è invece il motivo della separazione tra madre e figlia alle str. 1 e 6 (*Gnost.* 147-8).

Anche la struttura compositiva ha la funzione di sottolineare la sovrapposizione continua dei piani di significato: basti prendere in esame i distici paralleli in cui Cristo viene descritto via via come Apollo, la Roccia mistica (cfr. in T. S. Eliot i cori di *The Rock*), l'Albero della Vita che è alla base di tutte le mitologie, il buon pastore del Salmo 23, e la fonte filosofica del finito e dell'infinito, dell'eterno e del temporale.

Och blek av glädje själen känner
Den Helige igen. Då bränner 75
Ett tusenårigt kval dess bröst,
Men svalkas snart av himmelsk tröst.

Till hjältens fot hon störtar neder,
Omarmar rörd hans knän och beder 80
Vad ej till stoftets öra hann,
Vad harpans språk ej nämna kan.

Cfr. Blake (*Jerusalem* 74, 13):

All Things are comprehended in these Eternal Forms in the divine
body of the Saviour, the True Vine of Eternity, the Human Ima-
gination...

e Novalis (*Hymne* XII, I, 81):

Er ist der Stern, er ist die Sonn':
Er ist des ewgen Lebens Bronn,

il mio sentiero di rose abbrunate ».

Bianca di gioia riconosce il Santo
l'anima, e le arde il petto un'agonia
millenaria, ma subito la placa
una consolazione celestiale.

Cade sconvolta ai piedi dell'Eroe
gli abbraccia le ginocchia, supplicando
ciò che orecchio di polvere non coglie,
né può esprimerlo in suoni voce d'arpa.

Aus Kraut und Stein und Meer und Licht
Schimmert sein kindlich' Angesicht.

Il movimento pendolare è comunque una caratteristica frequente
dello stile stagneriano, e culmina in questa stessa lirica nella formula
ripetuta (« l'Alfa e l'Omega dei miei pensieri »); un procedimento che
di solito esplica funzioni didattiche, ma qui serve soprattutto a mettere
in rilievo lo sviluppo lirico e sentimentale all'interno del discorso di
Psiche (*Stil* 387-8).

SMÄRRE DIKTNINGAR
KYRKOGÅRDEN

Det midnatt är, och månens öga stirrar
Med jämnens blick till jordens hyddor neder.
Bland molnen tyst den bleka stjärnan brinner.
I nattens famn jag övergiven irrar —
Mig till de fält en sorgsen genius leder, 5
Där hjärtat lugn för alla stormar finner,
Där evigt trygg för varje nöd och fara,
Tillsammans bor de dödas syskonskara.

I åldrig prakt det gråa templet stiger. 10
Kring gravarne ett sorgligt månsken darrar,
Och hemske stå, likt svarta gastar, korsen.
Naturens krets i sabbatsstillhet tiger.
För nordan blott den nakna linden knarrar,
Och fjärran hörs ett dunkelt gny av forsen.
Du säkra hamn för alla ödets ilar! 15
Hur lycklig den, som i ditt sköte vilar!

I ynglingar, I makar och I fäder,
Som tyste här i vilokamrar dröjen,
Dit ingen sol och måne blickar neder!

38. *Il cimitero*

Metro: trimetri giambici catalettici, rimati ABCABCDD.

Fra tutte le composizioni stagneliane qui raccolte, *Il cimitero* è forse la più complessa ideologicamente. Lo schema settecentesco della meditazione sulle sepolture che aveva ispirato un Gray e un Foscolo viene qui volto agli effetti di una vera e propria 'discesa agli inferi' classico-dantesca in cui si affrontano i due principali sistemi di idee della civiltà occidentale, quello stoico-epicureo-platonico e quello trascendentale cristiano. Il carattere didattico del componimento dovrebbe escludere l'interpretazione corrente, che vi vede una confessione autobiografica di lacerazione fra scetticismo e fede (*Omg.* 153, *Komm.* 276).

POESIE MINORI
CIMITERO

Mezzanotte. Lo sguardo della luna
cade dolente sui tetti terrestri.
Pallidamente brucia tra le nuvole
l'astro tacito. Io vago, solo al mondo,
e affondo nelle braccia della notte.
Un genio rattristato mi sospinge
verso i campi che al cuore offrono tregua
dalle tempeste, dove eternamente
come fratelli stanno insieme i morti.

Qui s'erger grigia di un fasto vetusto
la cappella: va tremula per tombe
la chiarezza lunare e croci nere
come spettri si levano funeste.
Assorta nel silenzio sacro tace
la creazione. Solo il tiglio nudo
geme colpito dalla tramontana
e s'ode oscuramente di lontano
il torrente gridare. O porto certo
dalle raffiche ostili del destino,
felice chi ha il riposo nel tuo grembo!

Fanciulli, sposi e padri che indugiate
in un'attesa silenziosa, e il sole
non spinge mai lo sguardo ai vostri letti
né li bagna la luna, se calpesto

Si tratta piuttosto di una grande lirica dottrinale, accuratamente costruita sullo schema di antitesi metafisiche da cui discende il caratteristico misticismo stagneliano e che si rispecchia nella simmetria sintattica e metrica (*Stil* 542-3). Viene qui proseguito idealmente il discorso introdotto nell'*Elegia* (n. 24) con risultati che hanno fatto pensare al *Cimetière marin* di Valéry (*And.* 46) e soprattutto alla decima *Elegia di Duino* di Rilke. I riferimenti interni possibili, come quelli con altri poeti romantici tedeschi e inglesi, si accavallano: cfr. il v. 4 con *Alla Notte* (n. 9), il v. 14 con *La sorgente* (n. 34), il v. 9 con *The Garden of Love* di Blake:

I went to the Garden of Love
And saw what I never had seen:

O, vredgens ej att jag ert hem beträder — 20
 Jag, även jag är död för livets nöjen,
 Och blott dess kval mig skilja än från eder.
 O, stigen upp, på mina frågor svaren
 Och gravarnes mysterer uppenbaren!

Skall mänskan här sin varelse förglömma? 25
 Av forna dar och njutningar och öden
 Bor ingen bild i gravens midnatts-svärta?
 Givs anden ej att skapa och att drömma,
 Och sönderslår förutan skoning döden
 Det strängaspel, som klingar i vårt hjärta? 30
 Vad? Drunkna här i glömskans dunkla vågor
 Då kärlekens och hjältemodets lågor?

Det sälla hopp, som likt en stjärna brunnit
 Med helig glans i sorgens dystra töcken,
 Och över skyn en helig ljusvärld anat, 35
 Den höga tro, som kvalen övervunnit,
 Den kärlek, ack, som mildt av livets öken
 Ett paradys, en flyktig himmel danat,
 Var detta allt en drömbild och en saga,
 Den hjärtat själv tänkt ut att sig bedraga? 40

A Chapel was built in the midst
 Where I used to play on the green...;

i vv. 15-16 con il sesto *Inno alla notte* di Novalis:

Hinunter in der Erde Schoss
 Weg aus des Lichtes Reichen
 Den Schmerzen Wut und wilder Stoss
 Ist froher Abfahrt Zeichen.
 Wir kommen in dem engen Kahn
 Geschwind am Himmelsufer an.

La quarta strofa fa pensare al quinto *Inno alla Notte*

(Wie in Staub und Lüfte
 Zerfiel in dunkle Worte

questa vostra città non vi sdegnate.
 Morto anch'io alle delizie della vita,
 mi divide da voi solo lo strazio
 di vivere. Levatevi a rispondermi
 aprendomi i segreti della tomba.

Scorda l'uomo quaggiù chi è stato? Vive
 in questa buia mezzanotte l'ombra
 di giorni e gioie trascorse e destini?
 Allo spirito è dato di creare
 ancora e vagheggiare, o inesorabile
 la morte infrange la lira echeggiante
 del cuore? Forse naufragano i fuochi
 dell'eroismo e dell'amore, spenti
 dai flutti tenebrosi dell'oblio?

La speranza divina, astro che ardeva
 di sacra luce tra i vapori lugubri
 di sofferenza, tesa a presagire
 un mondo di splendori oltre le nuvole,
 la fede nobilissima, trionfante
 sui tormenti, l'amore che creava
 paradisi fuggevoli dall'orrido
 deserto della vita, altro che favole
 non furono, sognate larve, finte
 davanti a sé dal cuore per illudersi?

Nella silente chiarezza lunare
 che intorno al tempio trabocca e dilaga

Die unermessliche Blüte des Lebens.
 Entflohn war
 Der beschwörende Glauben,
 Und die allverwandelnde
 Himmelsgenossin,
 Die Phantasie)

e a Shelley (*On Death*, 13 sgg.):

The secret things of the grave are there
 Where all but this frame must surely be,
 Though the fine-wrought eye and the wondrous ear
 No longer will live to hear or to see
 All the boundless realm of unending change.

I månens sken, som tyst kring templet svallar,
 I slumren djupt, som barnen kring sin moder,
 Vid slutad bön i sena vinterkvällen.
 Ej malmens röst er mer till andakt kallar.
 Ej vaggade på sångens eterfloder 45
 Av tjusning mer, o tomma bröst, I svällen.
 Var är han nu, er bröllopsdräkt? Er krona?
 Var harporna, som lammets ära tona?

I svaren ej — ur hundraårig dvala,
 I lyften ej vid mina rop ert öra. 50
 På denna port man evigt slog förgäves.
 Ej givs ett språk att till de döde tala,
 Ej sånger, ej besvärjelser dem röra —
 Av gravens dunst vår ande blott förkväves.
 Hemskt grinar där, ur mullens dunkla sköte, 55
 Förgängelsen den spejande till möte.

Vi ropa då där ingen stämman svarar?
 Vi söka liv, där natten blott och döden
 Kring stela fält ha valt ett ödsligt läger?
 Vi fordra än att jorden uppenbarar 60
 Betydelsen av mänsklighetens öden?

Who telleth a tale of unspeaking death?
 Who lifteth the veil of what is to come?
 Who painteth the shadows that are beneath
 The wide-winding caves of the peopled tomb?
 Or uniteth the hopes of what shall be
 With the fears and the love for that which we see?

e i vv. 31-2 al quinto *Inno alla Notte*:

Zerbrochen war die Woge des Genusses
 Am Felsen des unendlichen Verdrusses.

Cfr. inoltre il v. 48 con un passo dello stesso *Quinto Inno*:

Sanft wird das Ende,
 Wie ein Wehn der Harfe,

e il v. 52 con *Germanien* di Hölderlin:

Tödlich ist's

Und kaum erlaubt, Gestorbene zu wecken.

Ancora Shelley è rievocato dai vv. 54 sgg.

vi abbandonate a un sopore profondo
 come, stretti alla veste della madre,
 fanno i bambini dopo la preghiera
 nelle sere d'inverno. La campana
 non leva più la voce a convocarvi
 per le funzioni, né più si dilata
 d'estasi, se vi cullino i torrenti
 celestiali del canto, il vostro petto
 svuotato. Dov'è l'abito nuziale
 e la corona ormai, dove le cetre
 per celebrare in musica l'Agnello?

Non rispondete, né vi sollevate
 dal sonno centenario ad ascoltarmi
 mentre v'invoco. A questa vostra porta
 si è battuto in eterno inutilmente.
 Lingua per dialogare con chi è morto
 non ci è nota, né canti né magia
 li smuovono. Soltanto, dai vapori
 della tomba vien meno, soffocato,
 il respiro: lo spia e gli si fa incontro
 dal grembo tenebroso della terra
 il ghigno orrendo della corruzione.

Gridiamo nel deserto, e non c'è voce
 che ci risponda? Cerchiamo la vita
 lungo i campi gelati dove notte
 e morte hanno rizzato solitario
 accampamento? Ancora pretendiamo
 che riveli la terra un contenuto

(If it be death, when there is felt around
 A smell of clay, a pale and icy glare,
 And silence, and a sense that lifts the hair
 From the scalp to the ankles, at it were
 Corruption from the spirit passing forth...

Ginevra, 150 sgg.)

e 65-4 (*Prometheus Unbound* III, 190 sgg.):

The painted veil, by those who were, called life,
 Which mimicked, as with colours idly spread,
 All men believed or hoped, is torn aside,
 The loathsome mask has fallen.

Var blommas vink oss gåtans ord ju säger.
Atomers lek, en dans av spöken bara
Är denna värld med alla väsens skara.

Så hoppas ej, o sönderslitna hjärta, 65
Att någon tid din lyckas Eden blommar,
Din gyllne dröm av verkligheten sannas.
O, gläd dig blott att livets bittra smärta
Ej följer dig i gravens helgedomar.
Från deras port med glädjen hon förbannas, 70
Och ingen suck ur askan än sig smugit
I livets spår, vars långa suck förflugit.

Så sjöng jag, kvald av nattliga demoner.
Ett dystert moln förmörkade azuren 75
Och stjärnorna och deras drottning flydde.
Vid blixstars ljus från eterns regioner
En ängel kom, på silverskyar buren,
I snöljus dräkt, med håren strålbeprydde.
Till jorden ned hans glans mig störtat hade.
Han väckte mig och dessa orden sade: 80

»Vi irrar du kring kyrkogårdens gravar
Förgängelsens och fasans bild att finna?»

In particolare, la « chiave dell'enigma che fa segno in ogni fiore » (v. 62) è una reminiscenza della teoria böhmiiana delle 'segnature', già ripresa in *Amanda* e nello *Sposo* (n. 37).

La teoria atomica del mondo è naturalmente di origine classica, eraclitea ed epicurea (cfr. il frammento *La natura delle cose*, rielaborazione da Lucrezio): nella nona strofa predomina invece l'atteggiamento stoico, e l'« orrore » del v. 82 traduce il *phóbos* della tragedia greca.

Dalla decima strofa in poi ha inizio la seconda parte della lirica, introdotta da un personaggio angelico che fa pensare ancora una volta

per i destini umani? In ogni fiore
ci fa segno la chiave dell'enigma.
Altro il mondo non è che un gioco d'atomi,
danza di spettri tutte le esistenze.

Non sperare perciò, povero cuore
lacero, che fiorisca il paradiso
della tua gioia un giorno, che t'avveri
l'oro dei sogni la realtà. Ti basti
essere lieto che l'amara angoscia
di vivere ti lasci nei santuari
della fossa, bandita con la gioia
dal loro ingresso: che più non si levino
sospiri dalla cenere a insinuarsi
nel solco della vita, e dissipato
sia il lungo sospirare della vita.

Questo cantavo, e i demoni notturni
mi straziavano. S'offuscò il sereno
di tempestose nuvole, e le stelle
fuggirono, e con loro la regina.
Dalle regioni empiree, sotto i lampi,
su nemi inargentati scese un angelo
dai capelli radiosì, in una tunica
di neve luminosa. Il suo fulgore
m'abbatté con violenza contro terra.
Così egli mi parlava, sollevandomi

dal mio torpore: « A che scopo vagare
per tombe, ricercando quale volto
abbiano lo sfacelo e il sacro orrore?»

all'*Elegia* (n. 24) e volta a dimostrare una teoria della rigenerazione che raccoglie le più diverse eredità mistiche, da Platone ai misteri eleusini (*Erót.* 138), da San Paolo fino a Böhme e Swedenborg.

Il « tiranno » è naturalmente la morte (*Komm.* 277), ma la maniera della sua rappresentazione ricorda piuttosto le manifestazioni sultanesche del Demiurgo (cfr. *Guarda quel fiore!* n. 42): d'altro canto l'uomo fenomenico, secondo l'espressione kantiana cara a Stagnelius, o, nella formula biblica, il principe di questo mondo, è la fonte per eccellenza della morte spirituale. Il v. 99 riprende un motivo caratteristico della poesia stagneliana giovanile (*Alla Corruzione, Canto nuziale per*

Vi söker du på dödens gränser dödens?
 I gullpalats, bland vansklighetens slavar,
 I festens sal, där glädjens facklor brinna, 85
 Tyrannen bor och välver stoftets öden.
 Så vitt ur skyn Selenes strålar gjutas
 Hans välde rår — vid graven först det slutas.

Upp! Låt din blick kring världens rymder irra.
 Liket svarta flor kring fästet molnen hänga. 90
 Vid havets gråt sin liksång vinden ryter.
 Med tårar ned Olympens stjärnor stirra,
 Planeterna begravningsfacklor svänga
 Och solens ljus mot gravar blott sig bryter.
 Se dig omkring. En grifteplats är jorden, 95
 Där livets släkt är sorgligt gravlagd vorden.

Blott det är liv, som namn av död du giver,
 En skapelse vad du förstöring kallar,
 En bröllopsbädd din avsky, blomsterkullen.
 Tre gånger född den höga anden bliver, 100
 Först av det liv ur ordets sköte svallar,
 Av kvinnan sen och slutligen av mullen.
 Till dödens slav du föddes andra gången
 Av själens död — blott korset frigör fången.

la sposa morente, ecc.), e tutta la concezione della triplice nascita-morte dell'uomo, dotata di un significato soprannaturale soltanto nella prima e terza fase (mentre la seconda, la vita terrena, viene qualificata dalla tradizione mistica come esilio e prigionia) sviluppa le riflessioni metafisiche condotte dal poeta in margine a Schelling e Hegel. Cfr. anche le conclusioni parallele di Novalis (*Fragments* II, 307): « Des höchsten Wesens wird man nur durch den Tod wert »; (III, 32) « Was wir hier Tod nennen, ist eine Folge des absolute Lebens, des Himmels. Daher die unaufhörliche Zerstörung alles unvollkommenen Lebens ». Un influsso hegeliano appare anche nel richiamo a Eraclito, citato nella *Wissenschaft der Logik* allo stesso proposito (*Komm.* 276); il fatto che qui Stagnelius si rifaccia evidentemente alla libera rielaborazione di Eraclito

Perché desiderare nei domini
 della morte la morte? In attri d'oro,
 circondato dai servi dell'effimero
 nel fasto dei saloni, dove a festa
 ardono torce, sta il tiranno e volge
 i destini terrestri a suo piacere.
 Dovunque per le nuvole si versino
 i raggi di Selene, il suo potere
 dilaga, e solo la tomba l'arresta.

Sollevati, e fa' correre lo sguardo
 per le distese del mondo. Le nuvole
 coprono il firmamento, come veli
 a lutto: ulula il vento gli inni funebri
 mentre il mare singhiozza. Lacrimosi
 gli astri altissimi abbassano lo sguardo,
 i pianeti brandiscono le fiaccole
 per le esequie, e alle tombe viene a frangersi
 lo splendore del sole. Guarda in giro.
 La terra intera è un sepolcreto, e in pianto
 vi si guida al riposo la famiglia
 immensa della vita. Sola è vita

quella a cui dai nome di morte, e chiami
 sfacelo la creazione vera; il tumulto
 fiorito oggetto del tuo orrore è un talamo.
 Lo spirito sublime è generato
 per tre volte, dapprima dalla vita
 che si effonde dall'intimo del Verbo,
 poi dalla donna, e dalla terra infine.
 La tua seconda nascita, dal grembo

contenuta nel *De antro Nympharum* di Porfirio non esclude che avesse sottomano anche il testo greco (*EJS.* 319). Tuttavia i fondamenti della concezione, al disotto dei molti elementi idealistici e neoplatonici, restano religiosi e addirittura evangelici (Gv. I; il chicco di grano, ecc.). La teoria platonico-gnostica della duplice caduta dell'anima, come immersione nella materia e come amore dei sensi, è qui appena accennata (*SvRom.* 238 sgg.).

Un'epigrafe gnostica del III secolo (cit. da E. Zolla, *I mistici* cit., p. 228) imposta in maniera molto simile ai vv. 98 sgg. il mistero fondamentale delle corrispondenze fra morte e vita:

Så upphör då med fåvisk harm att klaga 105
 Att sällheten ej finns i straffets boning,
 Att dödens spår i dödens lund du finner.
 Låt denna tröst till målet dig ledsaga:
 Blott smärtans brand är själarnes försoning,
 Och glädjens hem på öknars väg man finner. 110
 Blott den är till, vars skuggliv här försvunnit.
 Blott döende man döden övervunnit.»

Så klingade serafens röst i natten.
 Nu stämman dog, lik sucken av ett väder —
 En blixtn — och flydd var synen från mitt öga. 115
 Det dagades och över havets vatten
 Aurora log i ljusa purpurkläder,
 Besående med rosors prakt det höga.
 Åt livets Gud mitt forna kval, min saknad
 Jag offrade, ur feberdrömmen vaknad. 120

Non ebbe morendo la sorte comune:
 Morì, vive, vede
 La luce indistruttibile degli esseri.
 Vive per i viventi, morì
 per i veramente morti.

della morte dell'anima, ti ha fatto
 schiavo di morte, e ti saprà redimere
 la croce sola. Cessa quindi, acceso

di sdegno stolto, le lamentazioni
 che nel regno di pene non s'incontri
 felicità, che i domini di morte
 rechino tracce di morte. Un conforto
 ti accompagni alla meta: solo il fuoco
 di sofferenza riconcilia le anime
 e sorge la dimora della gioia
 nel mezzo del deserto. Esiste solo
 chi vide svaporare l'esistenza
 sua d'ombra: si trionfa sulla morte
 soltanto nel momento del morire.»

Così suonò nella notte la voce
 del serafino. Poi si spense l'eco
 come un fiato di vento, e come un lampo
 il suo aspetto scomparve alla mia vista.
 Faceva giorno. Alta sul mare Aurora
 rideva in chiare vesti imporporate
 e di innumeri rose andava ornando
 il sereno. La febbre del mio sogno
 dissipata, facevo sacrificio
 al Dio di vita di rimpianti e angosce.

Terra, perché stupisci di questa
 Sorta di morto, o ti spaventi?

I vv. 109 e 110 costituiscono un richiamo letterale rispettivamente
 a un passo dell'*Elegia* (v. 84) e a uno di *Guarda quel fiore!* (strr. 7-9).

FLYTTFÅGLARNE

Se fåglarnes skara!
 Till främmande land
 De suckande fara
 Från Gauthiods strand.
 Med vädren de blanda 5
 Sitt klagande ljud.
 »Vart skola vi landa?
 Vart för oss ditt bud?»
 Så ropar den fjädrade skaran till Gud.

»Vi lämne med oro 10
 De skandiske skär.
 Vi trivdes, vi voro
 Så lycklige där.
 I blommande lindar,
 Där nästet vi byggt, 15
 Balsamiska vindar
 Oss vaggade tryggt.
 Nu sträckes mot okända rymder vår flykt.

Med rosiga hatten 20
 På lockar av guld,
 Satt midsommarsnatten
 I skogen, så huld.
 Ej kunde vi somna —
 Så dåjlig hon var —
 Av vällust blott domna, 25
 Tills morgonen klar
 Oss väckte på nytt från sin brinnande char.

39. *Uccelli migratori*

Metro: gliconei acefali catalettici alternati a palinadoni e rimati ABAB; l'ultimo verso è doppio, composto da un gliconeo e da un palinadonio, e racchiude, strofa per strofa, il momento della 'visione'

UCCELLI MIGRATORI

Davanti al tuo sguardo
 si levano a stormi
 gli uccelli, lasciando
 con pena le sponde
 dei Gauti, rivolti
 a terre lontane.
 Coi venti confondono
 il loro lamento:
 « Che prode si apprestano
 a noi? Il tuo volere
 fin dove ci spinge? »
 lo stuolo alato va gridando a Dio.

« Turbati lasciamo
 le impervie scogliere
 scandinave, dove
 vivemmo felici
 cullati dai venti
 fedeli e balsamici,
 formandoci il nido
 nei tigli fioriti.
 Ora è teso a regioni ignote il volo.

Gentile posava
 sul bosco, con rose
 fra gli aurei capelli
 la notte di mezza
 estate, soave
 al punto di toglierci
 il sonno e lasciarci
 in un dormiveglia
 rapito dei sensi
 finché l'alba chiara
 salga col carro ardente a ridestarci.

(F. Böök, *Svenska studier i litteraturvetenskap*, Stockholm 1913, p. 30).
 Tutto il ritmo è studiato per modellarsi sull'andamento lietamente irrequieto del volo descritto, e così la costruzione a spirale.

Per gli influssi dal *René* di Chateaubriand e dalla composizione dello stesso titolo pubblicata nel 1812 da Tegnér, cfr. Böök, *Svenska*

Ljuvt träden då sänkte
 Kring tuvor sitt valv,
 Dem pärlor bestänkte, 30
 Där törnrosen skalv.
 Nu skövlad är eken,
 Och rosen har flytt.
 Av vindarne leken
 I storm sig förbytt. 35

Av frostblommor vita är majfältet prytt.

Vad göra vi längre
 I Norden? — Dess pol
 Blir dagligen trängre,
 Mer dunkel dess sol. 40
 Vad batar att kvida?
 Vi lämne en grav.
 Att fly i det vida
 Gud vingar oss gav. 45

Så varen oss hälsade, brusande hav!»

Så fåglarne kväda
 På skyndande färd.
 Snart mottar de späda
 En skönare värld,
 Där rankorna skälva 50
 I almarnes topp,
 Där bäckarne välva

Studier cit., pp. 25-30. Il motivo degli uccelli migratori appartiene al repertorio più caro ai romantici, che rinverdiscono l'antichissimo simbolo filosofico e mistico (l'uccello immagine dello spirito umano, teso verso l'elemento dell'Aria a cui appartiene: la trasmigrazione figura dell'abbandono, per gli splendori soprannaturali, della squallida vita terrena; cfr. Herbert, *The Forerunners*: « Go, birds of Spring: let Winter have his fee » e Lamartine, *Le Poète mourant*: « Le poète est semblable aux oiseaux de passage ») arricchendolo della nostalgia di fuga di cui si nutre il loro esotismo (cfr. F. Brie, *Exotismus der Sinne*, Heidelberg 1920). Il primo esempio che viene alla mente, una strofa da *To a Sky-Lark* di Wordsworth, è abbastanza rappresentativo di questa duplice accezione simbolica:

Allora scendevano
 le volte degli alberi
 a cingere il prato
 asperso di perle
 (vi rabbrividiva
 la rosa di macchia).
 La quercia è ora spoglia,
 scomparsa la rosa.
 Son fatte tempesta
 le brezze scherzose,
 e fiori di brina imbiancano il prato di maggio.

Perché più indugiare
 nel nord? Ogni giorno
 si stringe il suo cielo,
 s'offusca il suo sole.
 Che giova il lamento?
 Lasciamo un sepolcro.
 Ci furono date
 da Dio, per volare
 negli ampi spazi, ali.
 Salute dunque, oceani tumultuosi ».

S'affrettano i fragili
 volatili e cantano.
 Un mondo più bello
 li attende fra breve:
 sugli olmi vi tremano
 convolvoli, corrono

I have walked through wildernesses dreary,
 And today my heart is weary;
 Had I now the wings of a Faery,
 Up to thee would I fly.
 There's madness about thee, and joy divine
 In that song of thine;
 Lift me, guide me high and high
 To thy banqueting-place in the sky.

Stagnelius accentua il carattere allegorico del motivo, trasformando il viaggio degli uccelli in un vero e proprio mito escatologico, e river-

Bland myrten sitt lopp,
Och lundarne klinga av njutning och hopp.

När grymt sig förbyter 55
Ditt jordiska väl,
När höstvinden ryter,
Gråt icke, o själ!

Det ler bortom haven
Mot fågeln en strand. 60
På hinsidan graven
Är även ett land,

Förgyllt av den eviga morgonens brand.

sandovi a profusione i suoi simboli di mistero e di bellezza (i boschi, il vento, l'aurora, le perle, la rosa). La tenera rievocazione delle emozioni terrestri, « dormiveglia rapito dei sensi » e quindi anche presentimenti di immortalità, in contrasto con le predominanti ambizioni ultramondane, è anch'essa un atteggiamento caratteristico del nostro poeta: cfr. *L'angelo della morte* (n. 17, vv. 49 sgg.) e il rimpianto dell'anima all'atto di separarsi dai suoi gioielli in *Le lacrime e il sangue* (n. 27). L'ultima strofa ricorda invece *Nell'ora dell'abbandono* (n. 19) e *Me ne andrò, Amanda* (n. 20).

ruscelli fra i mirti.
Gioia e speranza echeggiano nei boschi.

Se in pena trapassa
quaggiù il tuo conforto,
quando urlano, spirito,
i venti d'autunno
non piangere. Ride
di là dall'oceano
la sponda all'uccello.
Anche oltre la tomba
si stende una terra
che infiamma l'oro del mattino eterno.

E' necessario infine tener presente l'aspetto di simbolo erotico riconosciuto tradizionalmente al volo, che spiega l'affiancarsi di un'accezione sensuale agli aneliti spiritualistici della rappresentazione. Il contesto è naturalmente quello dell'amore sublimato in fatto metafisico che distingue la produzione centrale di Stagnelius.

Al v. 4, *Gauthiod* è una reminiscenza di sapore, appunto, 'goticista'; la Svezia è indicata per antonomasia come la patria dei Gauti (norr. *Gautar*, ags. *Gēātas*), un'antica popolazione che vi era attestata nei primi secoli d. C.

LIVETS VILLKOR

Se ekens strid mot stormarne på fjällen,
 Hör suckarne av lundens näktergal,
 Då mossan växer, lugn och kall, på hällen,
 Och musslan sover i sitt gylne skal.
 Ju högre liv, ju större kval du röner — 5
 Ett kors är denna värld för ljusets alla söner.

Milt ängens ros på grästapeten blänker,
 Av västan kysst ur vintersömnen opp.
 Sitt fromma huvud rodande hon sänker,
 Och blygt ur tårar ler dess rädda hopp. 10
 O arma blomma! Om dig själv du kände,
 Ej flammade din kind — en glödhet tår den brände.

Se turturduvan! Mellan skogens tallar,
 I klyftans djup hon valt sitt trygga bo.
 Med rädda ljud hon på sin älskling kallar 15
 Och vingen flaxar utan rast och ro.
 Ack, sorgsna fågel, kände du min trånad,
 En brudgums kyssar då ej svalkade din brånad.

Vart skall jag fly? Mitt fångvalv är azuren.
 Det famnar mig, hur fjärran än jag går, 20
 Och djupt i ödets koppartavlor skuren

40. *La condizione per vivere*

Metro: giambi, trimetri catalettici e pantapodie alternati e rimati ABAB. L'ultimo verso di ogni strofa è formato da una tripodia e da una tetrapodia giambica catalettica.

Lo sfondo ideologico della lirica è costituito da due principi metafisici fondamentali, quello antichissimo della gerarchia ontologica, già radicato nei presocratici e nei pitagorici e rielaborato recentemente da Hegel e l'altro, specificamente religioso e noto ai culti orfici prima di passare a costituire uno dei principali misteri cristiani, della sofferenza come legge di tutte le esistenze. Il dogma enunciato ai vv. 5-6 era già stato riassunto da Stagnelius quasi con le stesse parole:

LA CONDIZIONE PER VIVERE

Guarda con l'uragano per i monti
 combattere la quercia; ascolta il pianto
 dell'usignolo giungerti dal bosco.
 Il freddo muschio invece va crescendo
 indisturbato sul pendio roccioso,
 dorme il mollusco nell'aurea conchiglia.
 Maggior tormento soffre la vita più elevata,
 quaggiù è una croce il mondo ai figli della luce.

Splende soave la rosa del prato
 fra l'erba, ridestata dal letargo
 invernale da Zefiro coi baci.
 China arrossendo l'umile corolla,
 timida fra le lacrime le ride
 la speranza spaurita. Conoscendo,
 povero fiore, chi sei, non ti si infiammerebbe
 la faccia, la brucerebbe rovente una lacrima.

Fra gli abeti del bosco ecco la tortora
 farsi un nido sicuro nelle gole.
 Con ali palpitanti e voci inquiete
 supplica di raggiungerla l'amato.
 Se conoscessi, uccello dolente, di che languo
 non lenirebbe il bacio nuziale la tua arsura.

Dove posso fuggire? Il firmamento
 fa da volta al mio carcere e si serra
 intorno a me per quanto io m'allontani.

Questa terra è una croce
 mistica, dove soffre ogni creatura
 (*Suckan ur stoftet*).

Cfr. inoltre *La croce* (n. 35), il sonetto sulla Bellezza (n. 26) e *Il mistero dei sospiri* (n. 41). Nella poesia mistica di ogni tempo, particolarmente nel medioevo e nella lirica protestante, il tema aveva ricevuto un'applicazione vastissima, e non di rado con gli stessi tropi ripresi qui da Stagnelius. Cfr. ad esempio i vv. 7-12 con una strofa di George Herbert, *Vertue*:

Sweet rose, whose hue angrie and brave

Min dom evärdligt för mitt öga står.
Ack, upp mot mig sig tusen vittnen häva,
Och stjärnorna mitt blod med hämndens blickar kräva.

Se, fruktansvärt på eternas valv de skimra, 25
Med skarpa svärd bevakande min stig,
Och dunkla stunder under molnen timra
Ett skyhögt kors i natten upp för mig.
Vart skall jag fly? Ack, dödens kalk är bräddad.
Åt mig en iskall säng i jordens sköte bäddad. 30

Hör upp, o själ, att mot ditt öde strida,
Ej straffets kedjor du förgäves bär.
Den minsta blomma skaptes för att lida,
Och dödens smärta livets villkor är.
Ett gränslöst tempel rymden är, där alla 35
Guds barn som offerlamm vid tidens altar falla.

Så bäva ej vid straffets vissa möte,
I marterskruden jublande dig kläd.
Det korn, som dött i jordens dunkla sköte
Står åter upp, en gyllne himmelssäd. 40
Blott smärtans djupa hemlighet dig renar.
Blott korset alla liv med himlarne förenar.

Bids the rash gazer wipe his eye,
Thy root is ever in its grave
And thou must die.

Caratteristica stagneriana è qui non solo l'investire questo principio generalissimo del consueto formulario mitologico, di origine neoplatonica e gnostica (cfr. per tutti nei *Gigli di Saron* il motivo dei demoni-stelle e delle loro spade), ma soprattutto l'interpretazione immediatamente e dolorosamente personale della 'condanna', che ha radici

S'offre la mia condanna eternamente
agli occhi, incisa a lettere profonde
nelle tavole bronzee del destino.
Contro di me si levano i testimoni a mille,
gli astri vendicativi pretendono il mio sangue.

Per l'etere balenano terribili,
guardiani dei miei passi con taglienti
spade, mentre lavorano a innalzare
le ore buie per me sotto le nuvole
nella notte una croce che grandeggia
fino a toccare il cielo. In che recessi
fuggire? Ormai trabocca il calice di morte
e il grembo della terra m'apre un letto di gelo.

Anima, cessa d'opporti al tuo fato.
Non porti invano i ferri del castigo.
Creato in nome della sofferenza
fu il più piccolo fiore, e condizione
per vivere è il tormento del morire.
Lo spazio è un tempio immenso dove cadono vittime
tutti i figli di Dio davanti all'ara del tempo.

Quindi al confronto certo col castigo
non fremere, ma adornati nel giubilo
del mantello dei martiri. Risorge
il grano morto entro la terra cupa
in aurea messe celestiale. Solo
ti fa pura il profondo mistero del dolore,
solo la croce concilia ogni vita coi cieli.

certamente nel filone della religiosità tradizionale, luterana e pietistica, ma anche nel riacutizzarsi del senso del peccato che costituisce « una delle più evidenti correnti romantiche » della sensibilità (A. O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948, p. 276).

La « croce che grandeggia fino a toccare il cielo » ricorda le incisioni religiose ottocentesche e un passo di Blake (cfr. inoltre l'*Elegia*, vv. 68 sgg.).

L'ultima strofa si ispira liberamente a spunti evangelici e paolini.

SUCKARNES MYSTÈR

Suckar, suckar äro elementet,
 I vars sköte Demiurgen andas.
 Se dig om! Vad glädde dina sinnen?
 Kom ditt hjärta fortare att klappa,
 Och med fröjdens milda rosenskimmer 5
 Flyktigt stänkte dina bleka kinder?
 Säg vad var det? Blott en suck av vemod,
 Som, ur andelivets källa fluten,
 Vilsefor i tidens labyrinthen.

Tvenne lagar styra mänskolivet. 10
 Tvenne krafter välva allt, som födes
 Under månens vanskelige skiva.
 Hör, o mänska! Makten att begära
 Är den första. Tvånget att försaka
 Är den andra. Skilda åt i himlen, 15
 En och samma äro dessa lagar
 I de land där Achamot befaller,
 Och som evig dubbelhet och enhet
 Fram i suckarnes mystèr de träda.

41. *Il mistero dei sospiri*

Metro: pentapodie trocaiche, sciolte. Il ritmo è variato fortemente dalle cesure, dalle differenze di tempo nelle arsi, dagli *enjambements* e dalla ricorrenza di determinate 'figure' sintattiche. Vi si possono rintracciare diverse tendenze prosodiche: quella dattilica (esercitata soprattutto in connessione con participi presenti particolarmente significativi, posti generalmente all'inizio di frase: *susande, ilande, växande*); quella verso una formula metrica vincolata a un determinato nesso sintattico (es. *tidens labyrinthen*, v. 9); e infine quella a costruire una serie di unità ritmiche formate da dieci trochei ognuna, all'interno delle quali è applicato il criterio consueto del *climax*, così che l'andamento si fa prima ascendente e poi discendente (*Stil* 395-412). Così:

IL MISTERO DEI SOSPIRI

I sospiri, i sospiri: l'elemento
 da cui il demiurgo trae vita e respiro.
 Guardati intorno. Che t'allieta i sensi?
 Perché ti batte più veloce il cuore,
 fuggevolmente con le rose tenere
 di gioia illuminando il volto pallido?
 Che cosa è stato? La malinconia
 di un sospiro sgorgato alla sorgente
 degli spiriti e persosi nei dedali
 del tempo.

E' retta la vita dell'uomo
 da due principi, e doppia forza volge
 a suo capriccio tutto ciò che è nato
 sotto il malcerto disco della luna.
 Uomo, ascolta: lo stimolo a bramare
 l'uno, il bisogno di rinuncia è l'altro.
 Separati nei cieli, nei domini
 d'Achamoth si congiungono in un'unica
 legge che nel mistero dei sospiri
 si manifesta eternamente duplice,
 eternamente una. Il cuore umano
 oscilla in questo mondo tra il dolente

*Suckar,
 suckar,
 äro elementet,
 i vars sköte Demiurgen andas.*

Lo stile si sviluppa sullo stesso schema; per mezzo dell'interpunzione, del cambiamento di frase (generalmente sottolineato dall'ordine inverso), dei richiami, degli *enjambements* l'andamento diventa pendolare per rispecchiare i due tempi del sospiro, il momento della speranza (ispirazione) e il momento della delusione (espirazione). La lirica risulta quindi interamente costruita in figura di sospiro, il 'sospiro della creazione' (cfr. *Che sospira la siepe?* n. 22), che si articola — fra la prima e la seconda enunciazione del tema ai vv. 10 sgg. e 50 sgg. (la duplice legge esistenziale del desiderio e della rinuncia) — attraverso una serie di esempi, posti in ordine decrescente per intensità dal « cuore umano » alla vita della natura: l'oceano, il vento, la primavera, l'allo-

- Mellan livets sorgesuck och dödens 20
 Mänskohjärtat vacklar här på jorden,
 Och vart enda andedrag förkunnar
 Dess bestämmelse i sinnevärlden.
- Ser du havet? Ilande det kommer,
 Vill med blåa längtansfulla armar 25
 Under fästets bröllopsfacklor sluta
 Till sitt bröst den liljekrönta jorden.
 Se, det kommer. Hur dess hjärta svallar
 Högt av längtan! Hur dess armar sträva!
 Men förgäves. Ingen önskan fylles 30
 Under månen. Själva månens fullhet
 Är minutlig. Med bedragen väntan
 Dignar havet och dess stolta böljor
 Fly tillbaka suckande från stranden.
- Hör du vinden? Susande han svävar 35
 Mellan lundens höga poppelkronor.
 Hör du? Växande hans suckar tala,

dola e l'usignolo (*Stil* 389 sgg.). Alla domanda inespressa del creato, racchiusa appunto nel suo sospiro, risponde l'ultima strofa additando la possibilità di liberazione dal dualismo connaturato all'esistenza nella sublimazione, ottenuta levandosi sul piano del soprannaturale.

Un precedente a questa stupefacente tecnica può essere indicato in *Sighes and Grones* di George Herbert, costruita sullo stesso meccanismo ascendente e discendente. Ma qui la suggestione è portata molto oltre, con effetti addirittura onomatopeici (nella strofa del mare: *Stil* 402), così che su uno schema oratorio di tipo neoclassico (enunciazione del tema, dati di fatto generali, discussione con l'espedito della domanda e risposta, conclusione e morale: *Stil* 390 sgg.) si sviluppa un risultato armonioso e complesso che sta fra il *carmen figuratum* caro ai manieristi di tutte le epoche (cfr. E. R. Curtius, op. cit. p. 288) e una lirica simbolistica.

Per quanto riguarda il nucleo ideologico del componimento, ispirato al consueto principio di corrispondenza fra micro e macrocosmo (l'anima scopre in sé la chiave dell'enigma cosmico, le due forze opposte che muovono l'esistenza e che ridotte alla loro manifestazione più

sospiro della vita ed il sospiro
 lamentoso di morte; e annuncia ai sensi
 ogni respiro questo suo destino.

Vedi il mare, che giunge in corsa inquieta
 tendendo le smaniose braccia azzurre
 per stringersi la terra, coronata
 di gigli, al petto, sotto le lucerne
 nuziali dell'immenso firmamento?
 Guardalo, arriva. Il cuore gonfio s'erger
 di desiderio, le braccia gli spasimano.
 Inutilmente. Non esiste brama
 sotto la luna cui sia dato compiersi.
 Anche la compiutezza della luna
 non dura che un istante. Il mare affonda
 nella sua delusione e sospirando
 le onde superbe fuggono la sponda.

Senti aleggiare sussurrando il vento
 nell'alto bosco tra i rami dei pioppi?
 Col linguaggio crescente dei sospiri
 sembra gridare, struggersi, implorare
 un corpo per unirsi in matrimonio

elementare muovono il ritmo alterno del respiro: *EJS.* 351), sono stati messi in rilievo gli influssi della tradizione mistica orientale e di quella occidentale (*Kreat.* 263), della dialettica hegeliana (*Kreat.* 29) e della concezione schellinghiana dell'universo come « ein Wechselspiel von Hemmen und von Streben » (*EJS.* 352) sulla rielaborazione condotta da Stagnelius della dottrina valentiniana su Horus, barriera fra il mondo delle idee e quello dei sensi (*Kreat.* 28). Ma Albert Nilsson si è incaricato di dimostrare l'origine pitagorica dell'idea centrale, di cui la stessa teoria gnostica non è che un rimaneggiamento. Secondo Aristotele (*Phis.* IV, 6, 213b 22), i pitagorici, e in particolare Filolao (notissimo ai romantici europei soprattutto grazie a un libro di Boeckh, *Philolaos des Pythagoreers Lehren*, che era uscito nel 1815 e che, si può supporre, fu letto anche da Stagnelius: *SvRom.* 291-6), ponevano fra le coppie di opposti fondamentali il dualismo luce-tenebre. « Sotto il nome di tenebre intendevano alcunché di analogo all'*ápeiron* di Anassimandro, o all'aria di Anassimene, cioè un'estensione illimitata, di nebbia o d'aria o di vuoto, diffusa per l'universo al di là del cielo visibile. E d'altra parte la luce promanava da una fonte centrale, da un

Liksom trånsjukt han en kropp begärde
Att med sommarns Flora sig förmåla.
Dock ren tyna rösterna. På lövens 40
Eolsharpa klingar svanesången
Ständigt mattare och dör omsider.

Vad är våren? Suckar blott från jordens
Dunkla barm, som himlens konung fråga
Om ej Edens maj en gång begynner. 45
Vad är lärkan, morgonstrålens älskling?
Näktergalen, skuggornas förtrogna?
Suckar blott i växlande gestalter.

Mänska, vill du livets vishet lära,
O, så hör mig! Tvenne lagar styra 50
Detta liv. Förmågan att begära
Är den första — Tvånget att försaka
Är den andra. Adla du till frihet
Detta tvång, och, helgad och försonad,
Över stoftets kretsande planeter, 55
Skall du ingå genom ärans portar.

fuoco situato nel mezzo del mondo e dotato di attributi divini. Il concorso di questi due elementi determinava un'aspirazione del vuoto infinito nell'interno del cosmo, sotto l'azione attrattiva del fuoco, e dava luogo così a una specie di respiro cosmico » (G. de Ruggiero, *La filosofia greca*, Bari, u. e. 1967, vol. I p. 88).

Alla diffusa concezione romantica del rimpianto come dinamica soprannaturale, dei sospiri e dei gemiti come dilatazione cosmica dello spirito individuale (cfr. Blake, *Jerusalem* 52, 25:

For a Tear is an Intellectual thing,
And a Sigh is the Sword of an Angel King,
And the bitter groan of a Martyr's woe
Is an Arrow from the Almighty's Bow),

si sovrappone qui l'enunciazione, particolarmente rigorosa, dell'antichissimo principio filosofico che fornisce l'occasione per riproporre il bagaglio 'teosofico'. Torna quindi, non senza una certa oscurità, il tema della reciproca attrazione fra gli elementi, e così il mito gnostico dell'ultimo eone, Achamoth, e la divisione dell'universo in mondo sopralunare e mondo sublunare. Anche gli influssi letterari rintracciabili nel componimento sono eterogenei: la formulazione del dualismo esistenziale risente della contemplazione del paradosso metafisico tipicamente secentesca:

a Flora, figlia dell'estate. Pure
le voci già declinano, sull'arpa
eolia delle fronde illanguidisce
l'eco e il canto del cigno va smorendo.

Che cosa è primavera altro che gemiti
strappati al grembo oscuro della terra
rivolti al re del cielo a domandare
che torni infine a splendere sui campi
il maggio dell'antico paradiso?
L'allodola, diletta del raggiante
mattino, l'usignolo, il confidente
delle ombre, altro non sono che mutevoli
figure di sospiri.

Se vuoi apprendere
la saggezza dell'universo, ascolta,
uomo. Un principio duplice governa
questa vita: l'impulso al desiderio
l'uno, il bisogno di rinuncia è l'altro.
Solleva a libertà questo bisogno:
allora consacrato e in pace, sopra
le orbite dei pianeti materiali
t'innalzerai per gli archi della gloria.

O wearisome condition of humanity!
Born under one law, by another bound:
Vainly begot, and yet forbidden vanity,
Created sick, commanded to be sound:
What meaneth nature by these diverse laws,
Passion and reason, self-division's cause?

(F. Greville, *Mustapha*; passo adottato da Huxley
a epigrafe del suo *Point Counter Point*)

mentre la raffigurazione del panerotismo che muove la natura ha tratti tipicamente romantici. Gli echi da Atterbom (*Fågel Blå* e *Neckliljan*; *SRom.* 112 e 211) sono stati adeguatamente posti in rilievo, ma mi sembra necessario aggiungere una citazione da Shelley con cui raffrontare i vv. 28 sgg.:

Or linger, where the pebble-paven shore,
Under the quick, faint kisses of the sea,
Trembles and sparkles with a wild ecstasy.
(*Epipsychidion*, vv. 546-8)

LYRISKA DIKTER 1821-23

SE BLOMMAN! PÅ SMARAGDEGRUNDEN

Se blomman! På smaragdegrunden
Hon blänker, oskuldsfull och skär,
En själ i stoftets kedjor bunden,
Och Psyches morgondröm hon är.

Om solens rika tempelsalar, 5
Om glänsande kerubers sång,
Hon drömmer i materiens dalar
I tusenårig dvalas tvång.

Dock svävar även för dess sinne 10
En dunkel hägkomst av dess fall,
Och kronan sviktar, tung av minne,
Utöver bäckarnes kristall.

Och blygselns rosenfärga målar
Den jungfruliga kindens vår, 15
Och ur det späda ögat strålar
Mot dagens strimma ångrens tår.

Gråt, sköna blomma! Så allena
Du älskad blir av ljusets gud.
Gråt, sköna blomma! Tårar rena
Var fallen själ till ljusets brud. 20

Än är du lycklig. Milt dig skonar
Än för sitt eldprov frestelsen.
Gestalten än ditt liv försonar,
Och medvetlös är skönheten.

42. *Guarda quel fiore*

Metro: pentapodie giambiche catalettiche e tetrapodie giambiche alternate, rimate ABAB. Il ritmo giambico tende a trasformarsi in coriambico nei passaggi carichi di maggiore significato.

Sul piano ideologico come su quello artistico, siamo in presenza di una delle liriche stagneriane più profonde e complesse. I « tratti narcotici » che si è creduto di poter riscontrare nell'acceso colorismo e nel trattamento fluido dei simboli, giungendo ad avanzare paragoni con il *Kubla Khan* e De Quincey (*Omg.* 205), sono dovuti alla trasfigurazione

LIRICHE 1821-23

GUARDA QUEL FIORE

Guarda quel fiore, che splende rosato
e innocente sul campo di smeraldo,
anima incatenata alla materia,
sogno sognato da Psiche al mattino.

Sogna, costretto fra valli terrestri,
avvolto da torpore millenario,
templi lucenti dove abita il sole
cori di serafini luminosi.

Pure a tratti balena oscuramente
il ricordo della caduta ai sensi
e la corolla, greve di memorie,
si curva sul cristallo del ruscello.

Poi si dipinge sulla primavera
del volto vergine un rossore casto
e il giorno infiamma di raggi le lacrime
del rimpianto sull'occhio delicato.

Fiore splendido, piangi! Solo il pianto
rende l'amore del dio della luce.
Piangi! L'anima persa si purifica
per le lacrime a sposa della luce.

Pure hai fortuna. Ti risparmi ancora
la tentazione il fuoco della prova.
Il tuo aspetto redime la tua vita,
senza coscienza è ancora il tuo splendore.

allegorica, orientaleggiante e spinta molto oltre i limiti consueti. Così l'interpretazione delle prime nove strofe è rimasta a lungo controversa: Böök vi ha visto una storia di trasmigrazione dell'anima, che sta fra il *pilgrim's progress* (stranamente, neppure l'immagine delle passioni come belve feroci ha fatto sì che qualche critico si ricordasse di Dante, ben noto in Svezia nell'età romantica: cfr. *Dante i Sverige*, Stockholm, 1965) e la metempsicosi vera e propria (*EJS.* 387-8). Il fiore — la rosa: cfr. *La condizione per vivere*, n. 40 — sarebbe quindi la prima e più semplice incarnazione dell'anima, e il rossore segno di reminiscenza platonica; il « sogno mattutino » il passaggio dalla vita inorganica a quella orga-

- Snart skall du vakna ur din dvala,
Snart dig på ökenfärden ge,
Där inga fläktar dig hugsvala,
Där inga syskonsjälur le.
- I drakars boning skall du fästa
Det lätta vandringstältet då. 30
I lejonkulor skall du gästa,
Med leoparder skall du gå.
- Tills maktlös du omsider hinner
Den höge Demiurgens borg.
Ett brokigt sällskap där du finner 35
Av sminkad fasa, kransad sorg.
- Ett moriskt glänsande Alhambra
Den stolta kungaborgen är.
I valvet sväva moln av ambra,
Och guldets tak och väggar klär. 40
- Kvicksilvrets forsande kaskader
Tas där i jaspisbäcken mot,
Och under skinande arkader
Bär yppig mosaik din fot.
- Här tronar sonen av den häxa 45
O arma, som förtrollat dig.
I bergens natt hans ådror vaxa —
Järnmänniska han kallar sig.
- O, vänd ditt öga från sultanen,
Hans dräkt är som en morgon klar. 50

nica, e quindi dal sonno alla veglia (*Komm.* 184). Per Nilsson la rosa è invece soltanto un'immagine dell'anima nello stadio dell'infanzia, il « sogno mattutino » (*SvRom.* 357). Ma l'ambivalenza del simbolismo floreale, manifesta già in Atterbom (*SRom.* 123), è messa in rilievo fin dalla prima strofa, che allude sia all'anima del fiore, archetipo di bellezza imprigionato nella materia, sia a Psiche, personificazione dell'anima umana (*SRom.* 118-20); e il passaggio dall'uno all'altro piano avviene con tecnica raffinata. La trasformazione successiva del fiore-Psiche in un personaggio femminile simbolico segue il consueto processo immaginativo mistico-erotico e alla storia della purificazione per tappe — l'« armonia » (« Redenzione dei corpi è la bellezza », n. 26), le prove

Ti desterai fra breve dal torpore,
fra breve pellegrina andrai per terre
deserte, senza brezze che consolino,
senza sorriso di anime fraterne.

La tua tenda leggera andrai a piantare
fra antri di mostri, in tane di leoni
dimorerai, camminerai coi lupi,
finché infine raggiungerai spezzato

la rocca del demiurgo onnipotente.
Qui troverai schierati in vesti vivide
la Pena inghirlandata a festa, e il volto
dipinto del Terrore. La fortezza

del re superbo è una lucente Alhambra
moresca: aleggia nella volta l'ambra,
si veste d'oro il tetto e le pareti.

Argento vivo in rapide cascate
precipita nel ruscello di diaspro;
su sontuose distese di mosaico
cammini sotto arcate rilucenti.

Qui s'ergerà in trono il figlio della maga,
infelice, che un giorno t'ha stregato.
Crescono le sue vene dalla notte
fonda dei monti: è l'Essere di ferro.

Distogli dal sultano gli occhi! Il manto
splende come il mattino, sul turbante

nel deserto, la reminiscenza, il pentimento, la preghiera e la croce di Cristo (secondo le indicazioni del finale originario, poi eliminato dall'autore) — è stato riconosciuto dai critici anche un significato di rievocazione autobiografica (*SRom.* 128), oltre che un « esercizio spirituale » a scopo didattico.

Che la rosa sia tradizionalmente adottata come simbolo ascetico è confermato da un passo di Vaughan (*The Rose*):

Only take this gentle rose
And therein my answer lies.
What is fairer than a rose?
What is sweeter? yet it purgeth...

Tolv stjärnor glimma i turbanen,
 Sju kungar dra hans segerchar.
 Fem blomstrande furstinnor glänsa
 Omkring hans rika baldakin 55
 Och honom leende kredensa
 I pärlsatt guld astraliskt vin.
 I rosengården hasta neder,
 Klart skimrar i violers krans,
 Omhågnad av en väldig ceder, 60
 En källa där med azurglans.
 Betraktelse hon kallad bliver.
 Förtrolig som en barndomsvän
 Hon ur sitt blåa sköte giver
 Din bild och himlarnes igen.
 Din forna skönhet där betrakta, 65
 I vissna rosor nu förbytt.
 Rys för de härar som dig vakta,
 Begråt äonerna, som flytt!
 Från minnets näktergal din saga
 Här mystiskt återljuda hör, 70
 Och lär av börens duva klaga
 Uppå det språk, som himlen rör.

(*Tidigast 1821*)

So this flower doth judge and sentence
 Wordly joyes to be a scourge;
 For they all produce repentance
 And repentance is a purge.

Cfr. per un altro verso un famoso passo di Novalis (*Tagebücher*, IV, 403): « Es gibt so manche Blumen auf dieser Welt, die überirdischen Ursprungs sind, die in diesem Klima nicht gedeihen und eigentlich Herolde, rufende Boten eines besseren Daseins sind ».

La tecnica simbolica, tutta basata sulle analogie, che in diversi passi si assottiglia in un velo allusivo, riprende corpo nelle strofe centrali per costruire una serie di grandi allegorie polivalenti (*Stil* 54). La raffigurazione tanto cara ai romantici di un paradiso all'orientale, con Alhambra e serraglio (cfr. il *West-östlicher Divan* di Goethe, *Kubla Khan* e perfino un brano dell'*Endymion* di Keats, II, 593 sgg.):

So, with unusual gladness, on he hies
 Through caves, and palaces of mottled ore
 Gold dome, and crystal walls, and turquois floor,

dodici stelle brillano; il suo carro
 trionfale aggioga sette re a trainarlo.
 Intorno al suo superbo baldacchino
 splendono cinque principesse in fiore,
 ridono verso lui versando vini
 ultraterreni in coppe d'oro e perle.
 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. E' intima e fedele
 come un amico dei tempi 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.
 Piangi la fuga degli eoni, trema
 delle armate che intorno a te si serrano.
 Ascolta: nel mistero l'usignolo
 della memoria canta la tua storia.
 La colomba della preghiera insegna
 la lingua e il pianto che commuove il cielo.
 (*non prima del 1821*)

Black polish'd posticres of awful shade...)

si propone ricchissima nelle scene alla corte del Demiurgo, dove sono raccolti i simboli della mitologia gnostica con effetto potentemente ornamentale. Le dodici pietre preziose sono lo zodiaco, i sette re i pianeti, le principesse i cinque sensi, il vino l'esistenza sensibile e insieme l'oblio di quella superiore, come il Giordano terrestre-Lete (*EJS*. 387). Cfr. Blake, *Jerusalem* IV, 89:

The Antichrist accursed,
 Covered with precious stones...

La fantasmagoria orientale ha termine quando la rappresentazione si sposta decisamente sul piano metafisico, con l'immagine del rispecchiamento nella fonte Contemplazione: figura (come sempre per Stagnelius) della riconciliazione fra cielo e terra e nello stesso tempo fra microcosmo e macrocosmo.

Al v. 47 cfr. Böhme, *De Tribus Principiis*, 13, 24: « Also ist sie auch in Metallen und Steinen; sie macht, dass Silber und Gold wächst, und ohne sie wüchse nichts in dieser Welt ».

JULIA, VEKEN I VÅR LAMPA

- Julia, veken i vår lampa
 Brinner sakta ned.
 Månans silverfålar trampa
 Nattens skumma led.
 Tysta stunder vänligt sänka 5
 Täcket över oss,
 Och i fjärran eter blänka
 Våra bröllopsbloss.
- Festligt ljuder herdestunden.
 Nöjets andedräkt 10
 Genombävar poppellunden,
 Eldar djurens släkt.
 Filomelas kyssar löna
 Hennes brudgums sång.
 Skogens turtur för sin sköna 15
 Brinner än en gång.
- Julia, gläds! Vi lyckligt hunnit
 Önskningarnes mål.
 Dagens sorger ha försvunnit,
 Fylld är glädjens bål. 20

43. *Lo stoppino arde piano*

Metro: tetrapodie trocaiche e tripodie trocaiche catalettiche alternate, rimate ABAB.

L'impostazione dichiaratamente erotica di questa lirica, attribuita agli ultimi mesi di vita del poeta, ha destato sorpresa presso i critici, che si sono dilungati a metterne in rilievo il presunto « cinismo » (*Kron.* 80). Si è creduto così di poter individuare nell'ultima produzione di Stagnelius una reazione al fallimento delle costruzioni 'teosofiche' che si volga in direzione dell'antico epicureismo di marca settecentesca (*Sg.* 80). L'invocazione a Giulia (Jenny Hellenstjerna, l'amica degli anni 1821-23 a Kalmar? *Kreat.* 156) dovrebbe quindi essere posta sullo stesso piano delle eleganti liriche 'libertine' dell'apprendistato, e la sensualità con cui è espresso il desiderio di morte ricondurrebbe, attraverso l'influsso del *West-östlicher Divan* di Goethe (uscito nel 1819 e certamente fonte di attrazione per Stagnelius, a cominciare

LO STOPPINO ARDE PIANO

- Lo stoppino arde piano e si consuma,
 Giulia, nel nostro lume.
 Sul sentiero malcerto della notte
 i cavalli lunari
 corrono inargentati. Dolcemente
 ore silenti scendono a coprirci.
 Nel firmamento altissimo scintillano
 le lucerne nuziali.
- Scocca solenne l'ora del pastore.
 I pioppi, attraversati
 dall'immenso respiro
 di voluttà rabbriviscono, arde
 la famiglia animale.
 Coi baci Filomela
 compensa il canto dello sposo; al bosco
 ritorna ad infiammarsi
 per l'amata la tortora.
- Sii lieta. Siamo giunti senza pena
 alla vetta suprema
 delle speranze. Fuggiti i dolori

dal titolo: *Kreat.* 263), alle poesie 'maledette' del 1817-18: *Alla Corruzione, Canto nuziale per la sposa morente.*

Questo tipo di esegesi non tiene conto dell'estrema modernità con cui è trattato il tema dell'angoscia metafisica, né dell'impostazione altamente simbolica della lirica, che non per nulla è ispirata alla *Selige Sehnsucht* di Goethe (*Kreat.* 159). La lampada che sta per spegnersi è immagine non solo della vita, ma dell'intelligenza e dello spirito che hanno raggiunto i confini del loro dominio logorandosi nello sforzo. Nelle prime tre strofe viene chiamato a raccolta il repertorio di stilizzazioni e di miti che Stagnelius era venuto sviluppando da un capo all'altro della sua produzione: i cavalli della luna fanno pensare a *Endimione* (n. 45), i vv. 5-6 ai « verdi veli » che scendono a occultare gli amanti nell'ode *Alla Corruzione* (n. 12), le lanterne nuziali del firmamento sono una immagine frequente nella poesia dell'epoca teosofica. « L'ora del pastore » ricorda i componimenti arcadici giovanili, generalmente gravi di sensualità (*Notte di temporale*, n. 4; *Il testimone segreto*, n. 8),

- I det dunkel som oss höljer
Endast stjärnan ler.
Ingen Argusblick förföljer
Våra lekar mer.
- Kärligt barmens glober svalle 25
Mot sin druckna gäst!
Obetäckta former kalle
Mig till nöjets fest!
Känsla sig i känsla spegle,
Och i yrans stund 30
Festligt kropparne besegle
Själarnes förbund!
- Snart vi nödgas att försaka
Dessa tidsfördriv.
Snart med dagen jag tillbaka 35
Fått mitt tomma liv.
Att en brudnatt blott det vore,
Julia, i din famn!
Nöjd till Orkus då jag fore 40
Utan glans och namn.

(Efter 1821)

il brivido panerotico della natura (vv. 10-16) *La sera avanza* (n. 14); gli « affanni del giorno » richiamano un passo centrale dell'elegia *Alla Notte* (n. 9), mentre l'abbraccio nascosto agli sguardi delle stelle e degli uomini è un auspicio già espresso nel *Canto nuziale della sposa morente* (n. 13).

Anche il simbolo supremo della produzione mistica stagneliana, il rispecchiamento-epifania, viene ripreso coscientemente al v. 20, e così il tema delle corrispondenze fra idee e immagini, spiriti e corpi. A questo punto non è lecito dubitare del fatto che anche in questa lirica al piano fantastico si sovrapponga una struttura allegorica, secondo la tecnica dello Stagnelius maturo, e che l'abbraccio con Giulia, « vetta suprema delle speranze », sia carico di un significato di apoteosi e riconciliazione metafisica che allarga al massimo la sua portata letterale. Il carattere di testamento spirituale affidato al componimento si chiarisce

che aggravavano il giorno,
colma la gioia il calice e trabocca.
L'oscurità ci vela,
ride solo una stella e sguardi d'Argo
non potranno turbare i nostri svaghi.

Gonfi d'amore s'ergano i tuoi seni
contro il petto inebriato dell'amico!
Le tue forme svelate
mi siano invito alla festa dei sensi
e amore si rispecchi nell'amore.
Nel momento dell'estasi
l'abbraccio degli spiriti suggelli
solennemente il vincolo dei corpi.

Fra breve lasceremo questi giochi
a malincuore, e quando sorge il giorno
alla mia vita inutile
dovrò fra breve far ritorno. Giulia,
chiedo solo una notte,
una notte d'amore sul tuo grembo.
Poi scenderò contento
senza onoranze all'Orco, e sconosciuto.

(dopo il 1821)

infine completamente negli ultimi due versi, che costituiscono un richiamo esplicito alle 'illusioni' di splendore letterario e di rapporti umani a cui si ispira un intero filone della produzione stagneliana giovanile.

A sottolineare la distanza di questa lirica da quelle 'rococò' degli anni 1816-17, è stato osservato come qui per la prima volta si raggiunga un alto grado di identificazione fra il soggetto e il protagonista della scena erotica, altrimenti posta volutamente a una certa distanza (*Erot.* 27) in uno sforzo di oggettivazione che tradisce il regista, piuttosto che il presunto *voyeur*. Il dramma in versi *Alberto e Giulia*, contemporaneo più o meno a *Lo stoppino arde piano*, testimonia un'analoga rinascita dell'atmosfera erotica (*Sex* 251), che tuttavia non prescinde dall'esperienza precedente mistico-simbolica.

NÄCKEN

Kvällens gullmoln fästet krausa.
 Älvorna på ängen dansa,
 Och den bladbekrönta näcken
 Gigan rör i silverbäcken.

Liten pilt bland strandens pilar 5
 I violens ånga vilar.
 Klangen hör från källans vatten,
 Ropar i den stilla natten:

»Arma gubbe! Varför spela?
 Kan det smärtorna fördela? 10
 Fritt du skog och mark må liva,
 Skall Guds barn dock aldrig bliva!

44. *Il tritone*

Metro: tetrapodie trocaiche, rimate AABB. La struttura metrica, di un'estrema semplicità, si accompagna intenzionalmente a un ritmo interno molto mutevole (capace di arrivare a effetti drammatici del genere del v. 19) e a una fortissima concentrazione fantastica e simbolica. La distanza che separa il trattamento del genere popolareggiante negli *Elfi* (n. 16) e nel *Tritone*, autentico punto d'arrivo, tradisce l'influenza delle ballate goethiane (*Kreat.* 264). Stagnelius fa uso qui di un rigore e di una ricercatezza formale senza precedenti, che si è in grado di apprezzare al giusto valore dopo che Nilsson ha stabilito una volta per tutte l'appartenenza del *Tritone* e di *Endimione* agli ultimi mesi di vita, e alle supreme conquiste espressive, del poeta. Così è possibile rettificare il giudizio di generica «melodicità» dato da Sylwan (*Den svenska versen* cit., III, 112) per la scoperta di un gioco raffinatissimo di arsi e tesi, allitterazioni (tutt'altro che comuni in Stagnelius e in genere nei romantici) e cesure che contribuisce all'effetto impressionistico conseguito dalla lirica con la massima economia di mezzi (*Stil* 417-20).

Il *näck* è una figura molto nota della mitologia nordica, 'spirito delle acque' piuttosto che vero e proprio tritone, che ha ispirato attraverso le leggende popolari una serie di poeti e di artisti soprattutto ottocenteschi (cfr. il famoso quadro di Josephson). Il suo strumento,

IL TRITONE

Nubi d'oro nella sera
 fan ghirlanda al firmamento.
 Gli elfi danzano sul prato.
 Dal ruscello argenteo suona
 il tritone il flauto, e foglie
 gli incoronano la fronte.

Un fanciullo sulla riva
 sotto i salici riposa
 fra il profumo delle esperie.
 Ode l'armonia dall'onda,
 nella notte quieta chiama:

« Infelice, forse i suoni
 san lenire la tua pena?
 Puoi dar vita a boschi e prati,
 non avrai mai Dio per padre.

la *giga*, è una specie di flauto in uso fra i popoli germanici antichi: il vocabolo è conservato nel tedesco *Geige*, e nell'inglese *jig*, che indica una danza popolare molto vivace, da cui anche l'italiano *giga*.

E' stato osservato da un critico, molto giustamente, come il nucleo della lirica consista nella discussione sulla funzione e l'importanza della poesia (*Sex* 253). Stagnelius ricorre al patrimonio leggendario tradizionale non tanto per nostalgie goticiste, quanto per seguire la tecnica in vigore da Platone in poi di trasferire in una sfera più o meno mitologica la trattazione del problema estetico, svolta in generale in forma di dialogo fino al Settecento compreso. Per mettere in scena il brevissimo dialogo che costituisce appunto il fulcro ideologico della ballata, Stagnelius ricorre al sistema classico dello sdoppiamento del soggetto in due diverse personificazioni, una che rappresenta il mondo delle immagini, la natura quindi, e l'arte come *mimesis* (v. 11), e l'altra dotata del potere di reminiscenza (*anamnesis*) proprio dell'infanzia, incaricata di indicare la strada per la patria perduta delle idee.

La lirica quindi si riallaccia solo apparentemente alla svalutazione del patrimonio leggendario pagano messa in opera dalle fiabe e dalle ballate del tardo medioevo (richeggiate p. es. nella celeberrima *Sirenetta* di Andersen, che si sacrifica per ottenere « un'anima »; né si può escludere un influsso iniziale del 'maestro' francese di Stagnelius, Chateaubriand, accanto alla fonte diretta Afzelius e alle *Svenska Folkvisor* di

Paradisets mänskensnätter,
Edens blomsterkrönte slätter,
Ljusets änglar i det höga — 15
Aldrig skådar dem ditt öga.»

Tårar gubbens anlet skölja,
Ned han dykar in sin bölja.
Gigan tystnar. Aldrig näcken 20
Spelar mer i silverbäcken.

(Efter 1821)

Afzelius e Geijer: « Chasser les tritons de l'empire des eaux »). L'argomentazione centrale è condotta invece, nel suggestivo scenario mitologico, su una linea rigidamente platonica che conclude per una condanna dell'arte in favore dell'ideale contemplativo. Stagnelius sembra ignorare deliberatamente i tentativi compiuti dalle varie « difese della poesia » rina-

Non potrai mai contemplare
quei celesti pleniluni,
l'Eden dalle valli in fiore,
gli splendenti serafini.»

Ora il pianto invade il volto
del vegliardo che ricade
tra i suoi flutti. Il flauto tace.
Nel ruscello scintillante
mai più suonerà il tritone.

(dopo il 1821)

scimentali e romantiche per modificare i risultati di Platone. L'altra faccia della visione pessimistica provocata dalla crisi della fase 'teosofica' sarà offerta dal secondo capolavoro a sfondo mitologico scritto negli stessi mesi fra il 1822 e il 1823, *Endimione*.

ENDYMION

Skön, med lågande hy och slutna ögon,
 Slumrar herden så ljuvt i månans strålar.
 Nattens ångande vindar
 Fläkta hans lockiga hår.

Stum, med smäktande blick och våta kinder, 5
 Honom Delia ser från eterns höjder:
 Nu ur strålande charen
 Svävar hon darrande ned.

45. *Endimione*

Metro: strofa classicheggiante, in versi sciolti, del tipo klopstockiano imitato in una lirica giovanile come *Rievocazione d'infanzia* (n. 6). Qui tuttavia Stagnelius ha presente un modello preciso (*Komm.* 28 e 85), *Der Abend* di Schiller, che tratta pure una storia mitologica d'amore — l'incontro fra Apollo e Teti — con un analogo contrasto elegiaco di *Stimmungen* (*Stil* 89-90). Lo schema metrico riprende quindi esattamente quello schilleriano (due faleci, un ferecrateo e un gliconeo con clausola anapestica), ponendosi con il suo classicismo ricercato in netta opposizione alla semplicità del contemporaneo *Tritone* (n. 44). Viene qui portata a completo sviluppo la tecnica del parallelismo-contrasto già adottata in alcune delle liriche stagneliane più elaborate: la struttura metrico-sintattica della prima strofa, in particolare, si rispecchia esattamente nella seconda, e in ambedue il primo momento di estatica immobilità (*skön... slumrar; stum... ser*) è seguito da un movimento lento e dolce (*fläkta, svävar*). La simmetria nella raffigurazione dei due protagonisti, quello attivo e quello passivo, quello immerso nella beatitudine del sogno e quella che vive l'amarezza della realtà, converge alla quarta strofa nell'immagine supremamente sintetica, quasi un ossimoro, delle lacrime dallo splendore « paradisiaco » (*Stil* 92).

Una *crux* filologica è fornita dalla virgola al v. 18, dopo *brud*, introdotta da Hammarsköld e conservata dagli editori successivi. Malmström ne dimostra l'inopportunità con ragioni soprattutto interne: nel *Tritone* come in *Endimione* e in parte dei *Gigli di Saron* Stagnelius ritorna alla tecnica del verso chiuso, rinunciando ai numerosi *enjambements* di imitazione oraziana (i soli due 'versi aperti' presenti in questa lirica hanno funzione soprattutto espressiva) (*Stil* 94). Ma c'è anche una ragione esterna, che si riconnette a una disputa accademica sull'identità stessa del personaggio, la « sposa cinta di rose ». Soltanto nel 1953, infatti, un articolo di Bengt Holmquist (*Samtid och Framtid*, ottobre 1953, p. 549) intervenne a rettificare l'opinione corrente che

ENDIMIONE

Bellissimo nei raggi della luna
 chiusi gli occhi e col volto in fiamme, dorme
 dolce sonno il pastore.
 La brezza della notte
 gli ondeggia fra i capelli.

Muta dal cielo altissimo lo guarda
 Delia e si strugge, il chiaro volto in pianto.
 Dal carro rilucente
 tremando scende piano.

vedeva nella sposa la Luna (!), suggerendo che si trattasse invece dell'Aurora, come fa pensare anche il « vento che geme fra le fronde » al verso precedente, la brezza cioè che si leva prima dell'alba. Malmström rafforzò la supposizione con una citazione virgiliana (*Aen.* IV, 585: « Tithoni croceum linquens Aurora cubile »), Böök entrò nella polemica (*Kreat.* 279-80) respingendo le ipotesi innovatrici, che furono invece riprese da M. von Platen (*Biktare och bedragare*, Stockholm 1959, p. 190). Che l'immagine alluda all'Aurora sembra in realtà indubbio, come appare chiaro a un lettore di paesi neolatini già a prima vista. Si stabilisce così un ulteriore parallelismo fra le due apostrofi, rivolte alle due forze che minacciano di turbare il sogno di Endimione, il giorno nascente e il rumore del vento (*Stil* 96).

L'atmosfera della lirica è carica di sacra aspettativa, e tuttavia i vocaboli e i simboli adottati hanno tutti una seconda accezione erotica (« muta », « brucia », « in fiamme », « si strugge », ecc.), come pure il pianto e il tremore che indicano sempre in Stagnelius uno stato di profonda eccitazione amorosa (*Stil* 499). Sembra invece eccessiva la proposta di Holmquist, che vede nei cavalli rimasti senza guida un'immagine della passione che si sfrena (*Endymion*, in *Elva diktanalyser*, Stockholm 1957, n. 44): a parte la mancanza di precedenti simbolici dello stesso genere nella produzione di Stagnelius (*Stil* 498), la violenza della figura turberebbe l'intenso raccoglimento della scena.

Le interpretazioni di *Endimione* si sono accavallate, soprattutto in epoca recente (oltre a Malmström e a *Elva diktanalyser* cit., cfr. B. Holmquist, *Endymion än en gång* in *Lyrkvännen*, 1958, 3, pp. 8-10 e G. Hansson, *Dikt i profil*, Lund 1964, che se ne è servito per un esperimento di letture comparate), e da tempo la lirica corre per tutte le antologie scolastiche.

In *Endimione* si è voluto vedere a più riprese il capolavoro assoluto della lirica stagneliana, l'ultimo e più perfetto prodotto della cosiddetta

Och av klarare ljus, vid hennes ankomst,
Stråla dalar och berg och myrtenkogor. 10
Utan förrerska spannet
Travar i silvrade moln.

Herden sover i ro: elysiskt glimma
I hans krusiga hår gudinnans tårar
På hans blomstrande läppar 15
Brinner dess himmelska kyss.

Tystna, suckande vind i trädens kronor!
Rosenkransade brud, på saffransbädden,
Unna herden att ostörd 20
Drömma sin himmelska dröm.

'fusione di elementi classici e romantici': un criterio analitico artificioso e inconsistente, di cui ebbe a soffrire come è noto la comprensione dello stesso Leopardi. L'argomento, per l'elevata carica simbolica che ne ha fatto in tutti i tempi una figura dell'incontro metafisico fra terra e cielo, appartiene al repertorio letterario più celebre e ha conosciuto in epoca moderna i suoi massimi fasti nelle due età maggiormente interessate a ricreare un 'sistema' dell'esistenza, il Rinascimento e il Romanticismo. Soltanto per l'Inghilterra, basti pensare a *The Man in the Moone* e all'*Endimion and Phoebe* di Drayton, all'*Endymion* di Lyly, tutto impostato sui concetti platonici di bellezza ideale e amore ideale, al lungo poema di Keats, imitato in America da Longfellow, e a Shelley (*Epi-psychidion* 293-301):

Illuminating my slumbers, like the Moon
waxing and waning o'er Endymion.
And I was laid asleep, spirit and limb,
And all my being became bright or dim
As the Moon's image in a summer sea...
And there I lay, within a chaste cold bed:
Alas, I then was not alive nor dead: —
For at her silver voice came Death and Life.

In Svezia il famoso mito dovette tornare d'attualità alla fine del Settecento, quando Gustavo III espose al posto d'onore della sua collezione d'arte classica un Endimione ellenistico, portato dall'Italia; e nel

Splende più fermo e chiaro al suo passaggio
il monte, i mirti splendono e la valle.
Fra nubi argentee corrono
senza guida i cavalli.

Dorme sereno il pastore; fra i riccioli
celeste il pianto della dea scintilla.
Sul fiore delle labbra
brucia il bacio divino.

Taci, vento che gemi fra le fronde.
Sposa cinta di rose sul giaciglio
di croco, fa' che nulla
turbi il pastore che sogna
il suo sogno divino.

1808 l'Accademia delle Arti propose Endimione come tema di un concorso nazionale (S. Björck, *Stagnelius*, Ny illustrerad svensk litteraturhistoria cit., p. 161).

Fin dall'inizio, i romantici collegarono strettamente al personaggio il motivo a loro carissimo del 'sogno profetico' (cfr. in particolare A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, 2^a ed. Paris 1940). Il nucleo ideologico intorno a cui gravita la lirica deve essere quindi cercato negli ultimi due versi, che corrispondono secondo una precisa linea di sviluppo alla chiusa di *Narciso* (n. 11) e a quella del *Tritone*. Böök ricorda a questo proposito il rifacimento che ne fece Fröding (*Gralstänk*):

Il sogno che mai si è avverato
vissuto come sogno era assai bello:
l'Eden rimane un Eden per chi un giorno
dall'Eden era stato allontanato

(*Kreat.* 85); ma sarebbe possibile raccogliere una vera messe di 'sentenze' romantiche dolenti o profetiche sull'argomento dagli inglesi, da Novalis, da Baudelaire, da Leopardi. L'importante è respingere l'interpretazione pessimistica che di questa conclusione sono soliti dare i critici («*Endymion* rispecchia la coscienza dell'inermità dell'ebbrezza erotica, *Il tritone* quella dell'inconsistenza dell'ebbrezza religiosa » *Sg.* 181) e individuarvi invece un atto di fede nella conoscenza che precede

När han vaknar en gång, vad ryslig tomhet
 Skall hans lågande själ ej kring sig finna!
 Blott i drömmar Olympen
 Stiger till dödliga ned.

(Efter 1821)

non dal razionale ma dalla 'visione' e dai 'misteri dell'anima': per cui Shelley e Keats sono in grado di esaltare l'unione erotica come la via per cui si attua una riconciliazione mistica fra l'ideale e il reale.

Quando si desterà, l'anima in fiamme
 scoprirà intorno a sé deserti orrendi.
 Fra i mortali discende
 solo in sogno l'Olimpo.

(dopo il 1821)

Ancora una volta appare superflua la proposta di Cederblad (*Omg.* 205) di vedere negli aspetti fantastici e sensuali del componimento la « confessione di un mangiatore d'oppio svedese ».

BIBLIOGRAFIA

- G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, 1938.
L'eau et les rêves, Paris, 1942.
L'air et les songes, Paris, 1953.
- Ch. Baudelaire, *Oeuvres*, Pléiade, Paris, 1966.
- E. Bevan, *Symbolism and Belief*, Boston, 1957.
- W. Blake, *The Complete Writings*, ed. by G. Keynes, London, 1957.
- J. Böhme, *Schriften*, hrsg. v. H. Kayser, Leipzig, s.a.
- D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York, 1947.
- E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Sancasciano, 1935.
- J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, London, 1962.
- E. Colby, *The Echo-Device in Literature*, Bulletin of the New York Public Library, 1919.
- S. T. Coleridge, *The Poems*, Oxford, 1960.
- R. Derche, *Quatre mythes poétiques: Oedipe, Narcisse, Psyché, Lorelei*, Paris, 1962.
- G. de Ruggiero, *La filosofia greca*, I-II, u.e., Bari, 1967.
La filosofia del cristianesimo, I-II u.e., Bari, 1967.
- J. Donne, *The Poems* I-II, ed. by H. C. Grierson, Oxford, 1953.
- J. De Vries, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, München, 1961.
- R. Ferwerda, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, Groningen, 1965.
- L. J. Français, *Naissance du monde nouveau annoncé par Swedenborg*, Paris, 1951.
- J. G. Frazer, *The Golden Bough*, abridged edition, London, 1956.
- E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1963.
Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung, Stuttgart, 1963.
- J. W. Goethe, *West-östlicher Divan*, I-II, hrsg. v. H. A. Maier, Tübingen, 1965.
Gedichte, I-II, hrsg. v. E. Staiger, Zürich, 1949.
- T. Gregory, *Anima mundi*, Firenze, 1955.
Platonismo medioevale, Roma, 1958.
- R. Guénon, *Le symbolisme de la croix*, Paris, 1931.
Le roi du monde, Paris, 1950.
- G. Hansson, *Dikt i profil*, Lund, 1964.
- G. Herbert, *The Works*, ed. by F. E. Hutchinson, Oxford, 1959.
- D. Hirst, *Hidden Riches*, London, 1964.
- G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957.
Manierismus in der Literatur, Hamburg, 1959, tr. it. Milano, 1965.
- F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. N. v. Hellingrath, Berlin, 1922-3.
- S. Ireneo da Lione, *Contra haereses*, in *Opera*, Leipzig, 1853.

- C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Zürich, 1928, tr. it. u.e., Torino, 1968.
Die Psychologie der Übertragung, Zürich, 1946, tr. it. u.e., Milano, 1967.
- E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, tr. it. Torino, 1967.
- G. F. Moore, *A History of Religions*, New York, 1920, tr. it. *Il Cristianesimo*, Bari, 1964.
- Novalis, *Schriften*, I-IV, hrsg. v. P. Kluckhohn u. R. Samuel, Leipzig, s.a (1929).
- A. Nygren, *Eros och Agape*, Stockholm, 1966.
- Platone, *Opere*, I-II, Bari, 1967.
- Plotino, *Enneadi*, I-III, Bari, 1947-9.
- F. Schiller, *Gedichte*, vol. I dei *Werke*, Nationalausgabe, Weimar, 1943.
- P. B. Shelley, *The Poems*, Oxford, 1960.
- E. Swedenborg, *De Nova Hierosolyma et eius Doctrina Caelesti, De Cultu et Amore Dei*, ecc. nell'edizione del 250° anniversario, London, 1938.
Sul commercio dell'anima e del corpo, Firenze 1889.
- W. Wordsworth, *The Poetical Works*, Oxford, 1960.
- H. Vaughan, *The Works*, ed. by L. C. Martin, Oxford, 1957.
- R. McL. Wilson *The Gnostic Problem: a Study of the Relations between Hellenistic Judaism and the Gnostic Heresy*, London, 1958.
- E. Zolla, *I mistici*, Milano, 1963.
Le potenze dell'anima, Milano, 1968.

INDICE

I - Schema biografico	p. 211
Bibliografia	» 218
II - Introduzione alla lirica di Stagnelius	» 219
Bibliografia	» 239
III - Sul concetto di manierismo romantico	» 242
Bibliografia	» 257
IV - La caratteristica posizione di Stagnelius nella letteratura europea, fra neoclassicismo e simbolismo	» 258
Bibliografia	» 271
V - Antologia lirica	
Elenco delle abbreviazioni	» 273
Testi, note e traduzioni	
<i>Liriche ed elegie:</i>	
1. Nostalgia del divino (<i>Längtan efter det himmelska</i>)	» 274
2. Anna (<i>Anna</i>)	» 278
3. Il prigioniero (<i>Fängen</i>)	» 282
4. Notte di temporale (<i>Åsknatten</i>)	» 286
5. Alla Follia (<i>Till Dårskapen</i>)	» 290
6. Rievocazione d'infanzia (<i>Återblick på barndomen</i>)	» 294
7. Amanda (<i>Amanda</i>)	» 300
8. Il testimone nascosto (<i>Det hemliga vittnet</i>)	» 304
9. Alla Notte (<i>Till natten</i>)	» 308
<i>Rime sparse fino al 1818:</i>	
10. Ecco il giorno benedetto (<i>Den signade dag, som...</i>)	» 312
11. Narciso (<i>Narcissus</i>)	» 316
12. Alla corruzione (<i>Till förruttnelsen</i>)	» 320
13. Canto nuziale per la sposa morente (<i>Den döendes brudsång</i>)	» 324
14. La sera avanza (<i>Aftonen nalkas</i>)	» 328
15. Se stanco della sferza del destino (<i>När trött av ödets ilar</i>)	» 332
16. Gli elfi (<i>Älvorna</i>)	» 340
<i>Liriche posteriori al 1818:</i>	
17. L'angelo della morte (<i>Dödsängelen</i>)	» 344
18. Non lo spazio né il tempo (<i>Icke av tid och rum</i>)	» 350
19. Nel tempo dell'abbandono (<i>Vän! I förödelsens stund</i>)	» 354
20. Me ne andrò, Amanda (<i>Resa, Amanda, jag skall</i>)	» 356
21. L'acqua (<i>Vattnet</i>)	» 360
22. Che sospira la siepe? (<i>Vad suckar häcken?</i>)	» 362
23. La campagna sacra (<i>Landsbygden</i>)	» 366
24. Elegia (<i>Elegi</i>)	» 374
25. Sacrificio di sé (<i>Uppoffringen</i>)	» 388

26. Sonetto (<i>Sonett</i>)	» 394
27. Le lacrime e il sangue (<i>Tårarne och blodet</i>)	» 396
28. La luna e l'anima (<i>Månan och själen</i>)	» 402
29. Desiderio (<i>Längtan</i>)	» 410
30. Gli elementi: L'acqua (<i>Elementerna: Vattnet</i>)	» 414
31. La tomba (<i>Graven</i>)	» 418
<i>I gigli di Saron:</i>	
32. La prigioniera (<i>Fången</i>)	» 422
33. Maria (<i>Maria</i>)	» 430
34. La sorgente (<i>Källan</i>)	» 434
35. La croce (<i>Korset</i>)	» 438
36. L'oracolo (<i>Oraklet</i>)	» 444
37. Lo sposo (<i>Brudgummen</i>)	» 448
<i>Poesie minori:</i>	
38. Il cimitero (<i>Kyrkogården</i>)	» 456
39. Uccelli migratori (<i>Flyttfåglarne</i>)	» 468
40. La condizione per vivere (<i>Livets villkor</i>)	» 474
41. Il mistero dei sospiri (<i>Suckarnes mystèr</i>)	» 478
<i>Liriche 1821-23:</i>	
42. Guarda quel fiore (<i>Se blomman!</i>)	» 484
43. Lo stoppino arde piano (<i>Julia, vecken i vår lampa</i>)	» 490
44. Il tritone (<i>Näcken</i>)	» 494
45. Endimione (<i>Endymion</i>)	» 498
Bibliografia	» 504

RECENSIONI

Enotria. Tidskrift for Italiens-interesserede. Kobenhaven, 1968.

E' noto quanto, da tempo, sia sentito in Scandinavia la mancanza d'uno strumento di informazione e discussione critica dei problemi della cultura e della civiltà italiana. La giovane generazione di studiosi, soprattutto quelli della letteratura e dell'arte, lo avvertono oggi con crescente consapevolezza. Basta pensare a scrittori italiani come Ariosto e Manzoni o a critici della statura di un De Sanctis e d'un Croce, assai malnoti nel Nord¹, per riconoscere nei riguardi della Scandinavia l'esattezza della recente osservazione di R. Wellek: « The Italian literature, with the exception of Dante, has, strangely enough, almost ceased to excite critical interest in the rest of the world » (*A History of Modern Criticism IV*, Yale Univ. Press, 1966; nel capitolo su De Sanctis). A voler poi restringere l'esame a un solo grande nome, quello di Benedetto Croce, trova facile conferma a quanto qui detto chi segua gli orientamenti della contemporanea critica letteraria nordica. E' superfluo dire che si può ovviamente dissentire da Croce anche su ogni singolo problema; ma non si può non fare i conti con lui, come invece, con estrema disinvoltura, hanno voluto fare molti critici nordici, che più o meno ignorando la sua opera sono andati a cercare lumi all'interpretazione dell'arte nel sempre vegeto empirismo e positivismo, e oggi perfino li cercano nella glossematica o nella statistica (!).

Non va però qui taciuto dei suoi conoscitori, talora sia pur dissenzienti: da Alf Nyman a Gösta Svenaeus in Svezia, a Victor Kuhr in Danimarca; ma non si esagera affermando oggi che una traduzione degli scritti crociani, critici e storiografici, costituirebbe un serio contributo all'alta cultura nordica.

Per questo è da accogliere col massimo favore il periodico quadrimestrale danese *Enotria* (oggi al suo secondo numero) aperto alla collaborazione anche degli altri paesi nordici, e che si presenta come la prima concreta prova d'una volontà di conoscere e direttamente studiare i problemi della cultura e della civiltà nostra. L'esplicito intento di un'ampia e rigorosa informazione e mediazione dei vari aspetti di tale civiltà a più larghe cerchie di lettori è garantito dai nomi dei redattori, che uniscono la solida conoscenza dei singoli soggetti trattati a proprie e non conformiste posizioni ideali (si veda p. es. l'articolo di Uffe Harder sulla nostra poesia contemporanea, le recensioni di studi di storia italiana di Jørn Moestrup, e di linguistica di Hugo Ibsen o le analisi di Elio Acunto de Lorenzo sulla stampa, e sulla riforma dell'Università, e di Carsten Bo Juhl sul film). Degna di nota appare l'impostazione stessa del periodico che si articola, a tutti i gradi di specializzazione — non esclusa quella illustrativo-fotografica a cura di Jens Heyn — su una non particolaristica visione della nostra civiltà, ma su un ampio e vario orizzonte aperto

¹ Va però citata — segno dei nuovi tempi — l'ottima traduzione dei *Pro-messi Sposi* a cura di Ester Nyholm, Copenaghen, 1966, 2 voll.

in tutte le direzioni. Prova eloquente di quel proposito di consensuale avvicinamento fra individui e fra popoli divenuto oggi più che mai indispensabile.

Ai promotori di questa iniziativa danese è da augurare che la loro fatica giovi anche a favorire altre analoghe imprese culturali, quali una migliore scelta delle opere da tradurre e l'approntamento di quegli strumenti di reciproca intesa — tutt'ora mancanti — che sono i dizionari bilingui.

Mario Gabrieli

Schlegel Friedrich, *Frammenti critici e scritti di estetica; introduzione e traduzione di Vittorio Santoli*, Sansoni, Firenze 1967.

Friedrich Schlegel, der hervorragende Theoretiker der deutschen Frühromantik, ist dem eben erst erwachten Deutschlandinteresse der italienischen Romantiker fast nur durch seine späten Wiener Vorlesungen bekannt gewesen, während seine frühen kritischen und kulturphilosophischen Schriften, die er vor allem in der Zeitschrift *Athenäum* (1798-1800) veröffentlicht hatte, bei den italienischen Schriftstellern der Zeit keine Erwähnung finden.

1937 hat Vittorio Santoli, einer der besten Kenner deutsch-italienischer Kulturzusammenhänge und Literaturbeziehungen, eine Ausgabe verschiedener Schriften des jungen Schlegel in einer von ihm selbst besorgten, vorbildlichen italienischen Uebersetzung herausgebracht. Der mit den Mitteln des *Istituto Italiano di Studi Germanici* in Rom veröffentlichte Band war sehr rasch vergriffen und ist somit zu einer bibliographischen Rarität geworden. So ist es als sehr dankenswert anzusprechen, wenn der Verlag Sansoni heute Santolis Schlegel-Ausgabe, in einem anastatischen Neudruck, in seine Taschenbuchreihe aufgenommen hat, um die Schlegelschen Schriften auch einem nicht spezialisierten Publikum zugänglich zu machen.

Der Band enthält aus dem *Athenäum* diejenigen Fragmente, welche sicher oder mit grosser Wahrscheinlichkeit von Friedrich Schlegel stammen, 319 von den 451 die Sammlung ausmachenden Stücken, die *Ideen* und das *Gespräch über die Poesie*, beide aus dem dritten Band des *Athenäums* (1800), sodann den Goethe-Aufsatz, in dem Schlegel 1808 Goethes Werke in den *Heidelbergischen Jahrbüchern* einer eingehenden Betrachtung unterzog, die Gedanken *Zur Philologie* (in einer Auswahl) und die *Kritischen Fragmente*, welche zum erstenmal in *Lyceum der schönen Künste*, 1797, erschienen waren.

Dass die Schriften, welche bestimmend am Anfang der deutschen Romantik standen, auch über das rein germanistische Fachgebiet hinaus von Interesse sind, zeigt die bis heute anhaltende Nachwirkung der Epoche, welche sie einleiten. Friedrich Schlegel ist recht eigentlich als ein Mitbegründer der modernen Geisteswissenschaft und interpretatorischen Literaturkritik zu bezeichnen.

Santoli legt in seiner langen, ausführlichen und sachnahen Einleitung die vielfältigen Aspekte auseinander, welche die Eigenart, Prägnanz und Originalität der Schlegelschen Schriften ausmachen und ihnen eine Schlüsselstellung in der Geschichte des ästhetischen Denkens zuweisen. Im Fragment, als einer den Romantikern überaus gemässen Form, kommt die Schlegelsche Lehre des Schönen und des Künstlerischen am besten zum Ausdruck, während ein zusammenhängender Traktat über ästhetische Belange nie entstanden ist.

Die den beiden Zeitschriften entnommenen Fragmente zeigen einen geisteswachen, unendlich aufnahmebereiten, vielseitigen, pointiert formulierenden Kritiker, dessen Gedankenwelt der Systematik und klaren Linien durchaus nicht entbehrt, wenn sie sich auch nicht in die Form einer geschlossenen, zusammenhängenden

Darlegung zu zwingen vermag. So will denn das *Gespräch über die Poesie* als Ganzes, als eine in Dialogform verkleidete Abhandlung, wie die Tradition seit Plato sie so vielfach vorlegt, nicht recht überzeugen, wengleich im Einzelnen auch hier sich viele lichtvolle Ausblicke auftun: Besonders anziehend mag sich die Lektüre des Briefs über den Roman gestalten, in dem der Leser manches Stück zur Definition der romantischen Literatur vorfindet, wie die romantische Bewegung sich selbst aufgefasst und formuliert hatte. Im *Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken* zeigt sich der an Goethe mehr als an allen andern geschulte Kritiker, welcher hier, und dann später, in dem in Santolis Band ebenfalls abgedruckten grössern Goethe-Aufsatz von 1808, den Grund zu allem commendenden Goethe-Studium legt.

Der italienischsprachige Leser wird in dieser Ausgabe dankbar ein geschicktes umgrenztes Stück deutscher und europäischer Geistesgeschichte begrüßen. Santolis schöne sorgfältige Einleitung weist ihm den Weg zu deren Verständnis und bedeutet, darüber hinaus, einen sehr schätzbaren Beitrag zur Erfassung der reichen, vielseitigen Gedankenwelt Friedrich Schlegels.

Claudia Liver

Gottfried Stix, *Trakl und Wassermann*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1968, pp. 130.

Da quando, nel 1926, pochi devoti amici resero al genio di Trakl al prima pubblica testimonianza, la fama del poeta di Salisburgo è andata crescendo con moto progressivamente più veloce fino ad acquistargli, negli ultimi venti anni, un posto di primissimo piano tra le figure della moderna letteratura di lingua tedesca. Ma, se sono ormai fuori discussione la schiettezza della sua ispirazione e l'altezza poetica raggiunta, l'interpretazione dell'opera continua a restare in più punti oscura: tentata da posizioni diverse (in chiave poetico-intuitiva da Barth, esistenziale da Heidegger, psicologica da Spierri, religiosa da Focke e così via), essa ha finito prima o poi con l'arrestarsi — a rischio di cadere nell'arbitrio — dinanzi all'ermeticità di un testo il cui contenuto sfugge alla penetrazione logica, contratto come è in immagini privatissime, veri e propri segni abbreviativi di esperienze e intuizioni a noi ignote. Di Trakl sappiamo infatti pochissimo e la difficoltà di risalire al suo ultimo pensiero si aggrava proprio per la sua produzione più matura e significativa, quella cioè posteriore al 1911, quando il poeta si era risolto a convertire ciò che prima aveva ancora i tratti della confessione individuale in evocazione simbolica di una realtà sovraperonale e autonoma. Si sviluppa, a partire da questo momento, un autentico cifrario, del quale discerniamo bensì gli elementi (singole figure come l'albero la fiera le stelle, caratterizzate da un'aggettivazione particolarissima, soprattutto coloristica) ma non — o almeno non sempre — il loro senso esatto.

Ora, l'importanza dello studio di Stix sta proprio nell'offerirci ciò che tante volte cerchiamo invano: un riferimento sicuro e preciso cui ricondurre quelle immagini che, come giustamente osserva l'A., spesso sembrano « superare addirittura i confini del simbolo » (p. 11). E' chiaro infatti che, se esiste un influsso di Wassermann su Trakl, esso si pone su un piano ben diverso di quello esercitato, per esempio, da Rimbaud, Hölderlin, Dostojewski: anche sulla « innere Verwandtschaft » (p. 29) tra i due avanziamo alcune riserve, essendo la comune denuncia della mancanza d'amore nel mondo un tratto ampiamente riscontrabile nella migliore letteratura del tempo. L'accostamento è invece valido e prezioso entro i limiti di un fatto concreto: la diretta suggestione esercitata dal romanzo di Wassermann *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens* sulla poesia che Trakl intitolò al

medesimo personaggio nel 1913. Il confronto che Stix così bene svolge fra i due testi conduce ad interessanti risultati. Non solo, infatti, sulla falsariga del romanzo, è possibile pervenire a una spiegazione esauriente — quasi parola per parola — del componimento trakliano, ma la decifrazione, ottenuta per questa via, di alcune immagini-chiave apre la strada alla comprensione di altri testi contemporanei e posteriori, nei quali esse si ritrovano — a cominciare dal personaggio di Hauser, cui Trakl si era già paragonato in una lettera all'amico Buschbeck. Se quindi la rossa sfera del sole che tramonta per poi risorgere e il verde bosco nelle cui profondità si cela l'accordo dell'uno col tutto sono espressioni dell'innocenza della natura, che nel suo moto alterno continuamente supera la morte, Hauser è, tra loro e con loro, il giusto, l'uomo incorrotto nel cui cuore Dio ha appena acceso la fiamma della vita. Fratello di Sebastian e di Elis, il trovatello smemorato rappresenta tuttavia nei loro confronti un'ulteriore possibilità: il prolungamento del fuggivo paradiso dell'infanzia (condannato a sparire con la prima colpa, sicché solo la morte può renderlo duraturo) oltre i limiti fisiologici, grazie al candore di un'anima non guastata dal mondo. Che anche questo estremo tentativo di sfuggire agli uomini nel regno della natura sia destinato a fallire, lo dimostra il tragico destino di Hauser, ma nell'argentea luce che illumina la sua morte è una speranza — non più che una speranza — di resurrezione. E qui l'analisi di Stix tocca una delle questioni di fondo dell'esegesi trakliana: il significato da dare a quell'anelito religioso che palpita tangibilmente in tutta l'opera, ma che è così difficile da classificare. In Trakl come in Wassermann, afferma l'A., c'è un progressivo spostarsi da posizioni mistico-panteistiche (evidenti nella prima parte del *Kaspar Hauser Lied*) a un'idea solo spirituale della divinità sicché, nella poesia dell'uno come nel romanzo dell'altro, Hauser vive entro e con la natura ma muore quasi come Cristo (p. 118). Nel caso di Trakl, tuttavia, il passaggio non si compì mai del tutto e ai rari accenni di fede si alterna fino alla fine la tragica certezza della morte e del disfacimento.

Nella sua complessa simbologia, le immagini spesso si contraddicono: le stelle sono simbolo ora di speranza ora di lucida disperazione; il colore bianco, che è spesso il male stesso, altre volte sottintende un anelito di salvezza; il distacco dalla terra, desiderato come suprema liberazione, non è però privo di dolore, come mostra la ferita sulla fronte di Elis. Per queste insanabili antinomie del suo animo (del resto, efficacemente rilevate dall'A.), non condividiamo l'ottimistica convinzione di Stix che un giorno il mondo simbolico di Trakl sarà compiutamente svelato (p. 12), ma ciò non toglie che la via indicata ci sembri la sola eventualmente capace di forzarne l'accesso: la via, cioè, della ricostruzione dell'itinerario interiore e esteriore seguito dal poeta attraverso il costante confronto degli scritti con le circostanze esterne del suo vivere, non ultime delle quali sono appunto le letture fatte. I risultati ottenuti dall'accostamento, finora impensato, di Trakl con Wassermann, stanno a testimoniare della bontà del metodo.

Anna Maria dell'Agli

Klaus Faiss, « *Gnade* » bei *Cynewulf und seiner Schule. Semasiologisch-onomasiologische Studien zu einem semantischen Feld*, M. Niemeyer Verlag, Tübingen 1967, 146 pp.

Il Cristianesimo apportò, come è noto, nel mondo germanico concetti nuovi che non trovarono riscontro nel patrimonio linguistico esistente: gli imprestiti, i calchi, e le parole con profonda evoluzione semantica testimoniano delle difficoltà in cui si imbattono i religiosi, da Ulfila in poi, allorché si cimentarono nella traduzione dei testi sacri.

Nell'esaminare questo fenomeno l'interesse degli studiosi è in prevalenza rivolto allo slittamento di significato che molti termini hanno subito in seguito alla cristianizzazione, in un'indagine diacronica che parla all'immaginazione e contribuisce talvolta a mettere a fuoco qualche aspetto particolare di un mondo di cui molti lati restano tuttora oscuri.

Il testo in esame, invece, analizza i termini anglosassoni per « grazia divina », adoperati da Cynewulf e dalla sua scuola, nel loro contesto, raggruppandoli in un campo semantico, senza alcun accenno all'etimologia o al significato che essi avevano prima dell'avvento del Cristianesimo. Questo metodo sincronico, sebbene possa apparire più arido, possiede in effetti salde basi scientifiche.

A una breve introduzione (p. 1-2) e ad una relazione sui più recenti studi semantici in anglosassone, seguono due capitoli (pp. 21-37 e 38-52) sulla interpretazione da dare ai concetti di « significato » (Bedeutung o meaning) e di « campo semantico ». Nel primo l'A., dopo aver riferito le diverse teorie tendenti a stabilire in che modo si possa definire l'esatto valore semantico di un termine, si schiera con St. Ullmann (p. 37), secondo il quale una parola può avere un significato principale (root meaning) e uno secondario (variable feature), entrambi rilevabili dal contesto. Nel secondo, tra le varie tesi esposte, l'A. è dalla parte di F. G. Launsbury il quale sostiene che il campo dei significati è costituito da parole aventi la medesima radice semantica (root meaning); la dimensione del campo inoltre è determinata dalle sfumature diverse che le stesse parole possono avere. Avendo in tal modo precisato come intende condurre l'indagine, l'A. passa ad esaminare i termini che nelle opere attribuite a Cynewulf e alla sua scuola hanno il senso di « grazia divina », *Bliss*, *leof*, *giefu*, *milt*, *lof*, *ar*, *liss*, *hyldu*, *glaed*, *est* e *bilewit* posseggono tutti, sia pure a volte solo in un particolare contesto, questo significato e questa ricchezza di sinonimi, messa in rilievo in poesia dalle esigenze della variazione e dell'allitterazione, testimonia, come afferma l'A., delle possibilità espressive della lingua anglosassone e dei seri sforzi compiuti dai poeti religiosi al fine di rendere il più possibile comprensibile il credo cristiano.

A questo punto l'A. giustamente osserva che il concetto Dio-uomo non è semplicemente la trasposizione in campo religioso del rapporto signore-suddito, poiché in esso, oltre all'obbligo della protezione e dell'aiuto reciproco, confluiscono i concetti di peccato e redenzione, inferno e paradiso, sconosciuti alla spiritualità germanica precristiana. Tuttavia egli tralascia di sottolineare che gli ecclesiastici, per esemplificare le ideologie cristiane, attingono, più che alla religione pagana, ad immagini tratte dal mondo eroico, come appunto dimostrano i termini per *grazia divina*, i quali avevano nel linguaggio epico il valore di onore, protezione, favore, dono e così via. L'analisi dei sostantivi elencati, seguiti da aggettivi e verbi della stessa radice, occupa la parte centrale del volume (pp. 58-127) ed è condotta con encomiabile accuratezza e scrupolosità. L'A. riporta spesso i versi in cui i vari termini ricorrono e, dove è possibile, anche le fonti latine che ne convalidano l'interpretazione. La parola *ar*, al v. 979 del *Sant'Andrea*, ad esempio, va tradotta con *grazia* e non con *aiuto* come vorrebbero Bosworth e Toller¹ in quanto nel passo latino corrispondente fa riscontro il sostantivo *gratiam*². Un breve sommario, corredato da tabelle statistiche e da una rappresentazione grafica del campo semantico di *grazia*, conclude degnamente il volume.

Tra i rilievi bisogna precisare innanzitutto che l'introduzione (p. 1-50) per l'ampiezza e per l'argomento pregiudica l'equilibrio del lavoro. Dato il carattere del libro, chiaramente preannunciato dal titolo, un'elencazione di tutte le teorie

¹ Cfr. p. 59.

² Del resto anche da noi F. Olivero, « *Sant'Andrea e i Fati degli Apostoli* », Torino, 1942, p. 68 ha tradotto: può colà ottenere *grazia*.

sui concetti di *significato* e di campo *semantico* con un paragrafo sulla funzione mediatrice del linguaggio mi sembra una deviazione dal tema. L'A. stesso, del resto, lo riconosce e si giustifica affermando di « aver dovuto cercarsi una via » (p. 128); ma non sarebbe stato sufficiente indicare il metodo d'indagine adottato e rinviare alla bibliografia chi volesse maggiori ragguagli sull'argomento? Inoltre, come spesso accade quando si è concentrati su di un argomento, l'A. forza inavvertitamente la realtà a favore delle sue teorie, attribuendo in qualche caso il valore di *grazia* a parole che hanno un significato diverso: il sostantivo *lof* che ricorre 44 volte nelle opere di Cynewulf e della sua scuola col senso di lode, gloria, avrebbe nella chiusa ai *Fati degli Apostoli* vv. 120-122 e ai vv. 987-989 del *Sant'Andrea* il valore di *grazia*. Il primo brano citato tratta del premio eterno che viene concesso ai buoni dal « Re degli angeli » la cui « lode invero rimane sempre grande e gloriosa »³ (Nu a his *lof* standed mycel ond maere). A giudicare dal senso della frase e dai due aggettivi (grande e glorioso) che lo accompagnano, non ritengo che *lof* possa essere reso con *grazia* ma piuttosto con *fama*. I versi 987-989 del *Sant'Andrea* appartengono all'episodio dell'arrivo del santo, reso invisibile da Dio, nella città dei Mermidoni. L'espressione « mid lofe sinum » può indubbiamente essere tradotta « con la sua grazia », tuttavia, considerato che *lof* in nessun altro caso ha questo significato, propenderei per la interpretazione più comune e altrettanto rispondente: con la sua protezione. L'aggettivo *hold* al v. 1164 del *Sant'Andrea* viene tradotto dal Nostro con « gnädig mit Bezug auf das Evangelium » (p. 84). Il verso in questione fa parte dell'episodio dei Mermidoni i quali cercano di escogitare qualcosa per scongiurare la carestia dopo che Andrea ha sottratto loro in modo soprannaturale le vittime destinate ad essere divorate; gli antropofagi si lamentano per la sventura che li ha colpiti e dicono l'un l'altro: « Ne bele se de haebe holde lare, on sefan snyttro »⁴. Non credo che dei cannibali affamati potessero avere « pensieri benigni » per cui tradurrei *hold* con beneaccetto, gradito⁵.

Un problema insoluto è costituito dalla forma plurale con valore di singolare che presentano i sostantivi *are*, *liss* e talvolta *milts*. L'ipotesi di un influsso reciproco, avanzata timidamente dall'A. (p. 85) non spiega come e perché questa influenza si sarebbe manifestata. In realtà i sostantivi anglosassoni che esprimono questo concetto avevano nel mondo epico il significato di favore, onore, beneficio, termini questi adoperati per lo più al plurale⁶, e d'altra parte la *grazia* divina, intesa come un insieme di favori concessi da Dio, costituisce un plurale. Resta comunque sempre aperta la questione perché questa forma di plurale sia riaffiorata grammaticalmente solo in alcuni casi.

Raffaella Del Pezzo

J. C. Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig* (Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap nr. 11), Amsterdam, Polak & Van Genneep 1968, pp. 92.

Con il Movimento dell'Ottanta, costituito intorno al poeta e critico Willem Kloos (1859-1938), la letteratura olandese dell'Ottocento entrò in una fase di radi-

³ Trad. Olivero, op. cit., p. 129.

⁴ Colui che ha un savio consiglio non lo nasconda. Trad. Olivero, op. cit.

⁵ Il Grein, *Sprachschatz der angelsächsischen Dichter*, Heidelberg 1912, p. 352. suggerisce appunto: angenehm, lieb: acceptus, gratus.

⁶ Cfr. Beowulf v. 1186 *arha*; v. 2150 *lissa*.

cale rinnovamento, che pose le basi del suo sviluppo moderno. Molti studi già sono stati dedicati alla storia interna di questo movimento, al suo periodico « De Nieuwe Gids » (La nuova guida), ai rapporti umani e letterari tra i suoi protagonisti, al problema della continuità o della rottura rispetto alla letteratura precedente, ma meno sappiamo dei suoi legami con la letteratura europea. Il merito dello studio del Brandt Corstius è di aver iniziato su questo punto un discorso nuovo. Con encomiabile rigore metodico egli ha analizzato uno dei primi programmi poetici del Movimento: l'introduzione che Kloos nel 1882 scrisse alle « Poesie » dell'amico Jacques Perk, morto da poco tempo in giovane età. Questo testo, che è riprodotto in appendice (pp. 78-85), con riferimenti espliciti ad alcuni poeti romantici inglesi, offre ampia occasione ad un esame comparatistico.

Il discorso di Kloos si svolge in tre parti, dedicate rispettivamente alla storia e critica letterarie, al concetto di poesia, e alla « nuova poesia ». Dall'esame istituito risulta che le osservazioni del Kloos su questi temi trovano spesso paralleli in quelle di poeti e critici contemporanei quali Moréas, von Heidenstam, Walter Pater, Mockel ed i collaboratori dei *Blätter für die Kunst*. Perciò l'A. tende ad inquadrare il Kloos nella corrente del Simbolismo. Questa connessione, piuttosto convincente, per la storia della letteratura olandese ha il valore di una scoperta, in quanto fino ad ora gli studiosi, facendo una netta distinzione tra Impressionismo e Simbolismo, avevano considerato l'arte degli scrittori dell'Ottanta soprattutto come impressionista e quella del decennio successivo come simbolista. Questa separazione non appare sostenibile né sul piano della teoria letteraria né su quello della poesia. Questo problema storiografico, comunque, non è messo in rilievo dall'A., che partendo dal presupposto di un legame tra Kloos ed i simbolisti europei si limita soltanto a definire meglio tali rapporti.

Se Kloos, in alcune parti del suo discorso, si mostra ancora legato a suggestioni positivistiche, in realtà supera queste istanze, affermando, sia per la critica che per la poesia, la necessità della fantasia creatrice come principio formativo. A questa posizione egli era arrivato attraverso un ripensamento delle affermazioni teoriche di Shelley (in *A Defence of Poetry*) e Leigh Hunt (in *What is Poetry*), alle quali egli si riferisce esplicitamente. Di Hunt accettò la definizione di poesia come « imaginative passion », ma ne estese la portata dall'ambito dell'opera poetica all'arte intera. Hunt confermò in lui la convinzione della passione come sorgente di poesia. Shelley, invece, gli fornì l'idea centrale della poesia come fantasia creatrice. La posizione simbolista e postromantica del Kloos si manifesta nella interpretazione limitativa del concetto universalistico dello Shelley. Per Kloos la fantasia non è più, come per Shelley, la fonte del morale, del diritto e delle forme di vita sociale, ma solo dell'arte e della religione. Anche la discussione delle idee di Wordsworth sul valore poetico del linguaggio quotidiano fa emergere chiaramente l'individualismo del Kloos, che rifiuta il quotidiano in nome di stati d'animo eccezionali e raffinati esprimibili soltanto mediante la squisitezza della forma.

Come per altri simbolisti anche per Kloos il problema della forma della nuova poesia è centrale. Essa consiste anche per lui in ritmo, sonorità e plasticità. Caratteristico del Kloos, nell'ambito della corrente simbolista, è il suo solipsismo e il suo voler limitare il contenuto poetico alla passione del poeta. Il suo discorso si differenzia inoltre da quello dei simbolisti inglesi e francesi per la situazione particolare della letteratura olandese e per la posizione polemica che egli assume nei confronti di questa. Inglese e francese non avevano mai rinnegato del tutto il valore della tradizione letteraria nazionale, la quale offriva loro modelli d'ispirazione antichi e recenti. Per l'Olanda Kloos auspicava un riscatto dalla « poesia casalinga »

nazionale mediante il contatto con le lettere europee moderne, specialmente le inglesi. A questo punto il suo discorso diventa veramente programmatico e, in un certo senso, profetico. Infatti il rinnovamento operato dall'Ottanta nella letteratura olandese non è concepibile senza l'apporto della letteratura europea.

L'analisi del Brandt Cortius, pur nei limiti del solo programma poetico del Kloos, offre ampie prospettive per un ulteriore approfondimento dei caratteri del Movimento dell'Ottanta, non più considerato esclusivamente nel suo contesto nazionale, ma come parte integrante della letteratura europea di fine-secolo.

Il volume si chiude con un utile riassunto in inglese.

Jan Hendrik Meter

ELENCO DEI CAMBI

CON GLI ANNALI, SEZIONE GERMANICA, 1967

- « Abstracts of English Studies », 1-4 (1967), Chicago.
- « ACME », 20, 1-3 (1967), Milano.
- « Acta Academiae Åboensis » (1967), Åbo.
- « Acta Linguistica », 18, 1-4 (1967), Budapest.
- « Acta Literaria », 10, 1-4 (1967), Budapest.
- « ANNALI », 6 (1967), Venezia.
- « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur », 89, 1-3 (1967)
- « Beiträge zur Namenforschung », 18, 1-3 (1967), Bad Godesberg.
- « The Bodleian Library Record », 7, 1 (1967), Oxford.
- « Bucknell Review », 15, 1-3 (1967), Bucknell University.
- « De nieuwe Taalgids », 60, 1-4 (1967).
- « Die neueren Sprachen », 11, 1967.
- « Doitsu Bungaku », 38-39 (1967), Tokio.
- « Durham University Journal », 1-3 (1967), Durham.
- « Études Germaniques », 22, 1-4 (1967).
- « Euphorion », 61, 1-4 (1967), Heidelberg.
- « Frankfurterhefte », 22 1-2 (1967).
- « German Life and Letters », 22, 1-4 (1967).
- « Germanica Wratislaviensia », II, 1967.
- « Germanisch-Romanische Monatschrift », 18, 1-4 (1967).
- « Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde », 1967, Leiden.
- « Jaarboek van de Vlaamse Akademie voor Taal en Letterkunde », 1-8 (1967),
Gent.
- « Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen », 1967.
- « Language Learning », 17, 1-2 (1967).
- « Leuvense Bijdragen », 56, 1-4 (Leuven).
- « Lingua », 13, 4, Amsterdam.
- « Manuscripta », 1-4, (1967).
- « Mundartforschung », 1-4 (1966).
- « Muttersprache », 77, 1-12 (1967), Lüneburg.
- « Neophilologus », 51, 1-4 (1967), Groningen.
- « Niederdeutsche Mitteilungen », 23, (1967).
- « Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap », 21 (1967).
- « Philological Quarterly », 56, 1-4 (1967), Chicago.
- « Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society », 12, 1-3.
- « Review of English Studies », vol. 18, 69-72.
- « Revue roumaine de linguistique », 12, 1-6 (1967).
- « Rice University Studies », 53, 1-4 (1967).
- « Scandinavian Studies », 39, 2-4 (1967).
- « Studi Germanici », 1-3 (1967).

- « Studies in English Literature », 7, 1-3.
 « Studies in Philology », 1-5 (1967).
 « Symposium », 21, 1-4.
 « Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde », 1-12 (1966).
 « Weimarer Beiträge », 3-6 (1967).
 « Wissenschaftliche Zeitschrift », 3 (1966), Greifswald.
 « Zeitschrift für Mundartforschung », 1-4 (1966).

- Albrecht, R., *Schillers dramatischer Jambus*, Tübingen, 1966.
 Arold, W., *Stil und Formelemente der Liturgie in der neueren französischen Dichtung*, Tübingen, 1966.
 Aschauer, M., *Pio Baroja und seine «Memorias»*, München, 1965.
 Benthien, B., *Wirtschaftliche Strukturveränderungen in Norden der Deutschen Demok. Republik*, Greifswald, 1966.
 Bergen, I., *Biblische Thematik und Sprache im Werk des jungen Schiller*, Mainz, 1967.
 Bernd, C. A., *Theodor Storm's Craft of Fiction*, Chapel Hill, 1966.
 Bleyhl, W., *Die französische Literatur im Spiegel der englischen Kritik von 1900 bis 1910*, Tübingen, 1965.
 Bronner, B., *Fritz von Herzmanovski-Orlando Original und Bearbeitung*, München, 1965.
 Brügger, M., *Der Gang des Denkens in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes*, München, 1964.
 Brunet, G., *C. F. Meyer et la Nouvelle*, Librairie Didier, Paris.
 Burkhard, W., *La genèse de l'idée du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Friburg, 1967.
 Chelius, A., *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannstabs*, Mainz, 1967.
 Dimitrios, T., *Grunderziehung und Erwachsenenbildung in Griechenland*, München, 1965.
 Doll-Haacke, R., *Der deutsche Verbzusatz als Richtungsträger und seine Wiedergabe im Französischen und Italienischen*, Tübingen, 1967.
 Eggers, D., *Die Bewertung deutscher Sprache und Literatur in der deutschen Schulactus von Christian Gryphius*, Mainz, 1966.
 Ewe, B., *Das Kunstmärchen in der Jugendliteratur des 20. Jahrbts*, München, 1965.
 Fetzler, P., *Themen naturhaften Daseins im Werk von Albert Camus*, Tübingen, 1966.
 Fortmann, D., *Studien zur Gestaltung der Lieder Heinrichs von Morungen*, Tübingen, 1966.
 Frommer, H., *Die Komposition menschlicher Lebensformen in Thomas Manns «Zauberberg»*, Tübingen, 1966.
 Garczyk, E., *Mensch, Gesellschaft, Geschichte. F.D.E. Schleiermachers Philosophische Soziologie*, München, 1963.
 Haidacher, A., Mayer, H. E. (Hrsg.), *Festschrift Karl Pivec*, Innsbruck, 1966.
 Haufschild, U., *Partei und Klasse bei Marx und Engels*, Frankfurt a.M., 1965.
 Hohl, S., *Das Medea-Drama von Hans Henny Jabnn*, München, 1966.
 Jais, A., *Else Lasker-Schüler. Die Lyrik der mittleren Schaffensperiode*, München, 1964.
 Jan, A., *Die zeitgenössische Kritik an Paul Heyse*, München, 1965.
 Jahnkuhn, H., *Archäologische Bemerkungen zur Glaubwürdigkeit des Tacitus in der «Germania»*, Göttingen, 1966.

- Jässl, G., *Mathematik und Mystik in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, München, 1963.
 Keith, H., *Spiegel und Spiegelung bei Jean Paul*, München, 1965.
 Knoll, H. K., *Studien zur realen und ausrealen Welt im deutschen Artusroman*, Bonn, 1966.
 Krenn, H., *Die sprachwissenschaftliche Frage der Semantik und Funktion*, Frank. a.M., 1966.
 Meerwein, G. G., *T. S. Eliots Kritik und seine Auseinandersetzung mit Goethe*, Frank. a.M., 1966.
 Mecke, G., *Zwischenrede, Erzählfigur und Erzählhaltung in Hartmanns von Aue «Erec»*, München, 1965.
 Peter, K., *Friedrich Schlegels ästhetische Intellektualismus*, Frank. a.M., 1962.
 Pflaum, G. F., *Geschichte des Wortes «Gentleman» im Deutsche*, München, 1965.
 Pronay, N., *The Hanaper under the Lancastrian Kings*, Leeds, 1967.
 Raddaz, K., *Die Bewaffung der Germanen in der jüngeren römischen Kaiserzeit*, Göttingen, 1967.
 Raddaz, K., *Die germanische Bewaffung der vorrömischen Eisenzeit*, Göttingen, 1967.
 Rieckenberg, H., *Über die Formel «Requiescat in pace» in Grabinschriften*, Göttingen, 1967.
 Rohloff, A., *Die Divergenz in der Begründung des ästhetischen Urteils bei Kant und Schiller*, Frank. a.M., 1963.
 Roht, S., *Die Dramen Johann Friedrich von Cronegks*, Frank. a.M., 1965.
 Rumler, F., *Realistische Elemente in Immermanns «Epigonen»*, München, 1964.
 Rühle, O., *Weg und Ziel der sozialistischen Universität*, Greifswald, 1966.
 Shaw, F., *Die Darstellung des Gefühls in der Kaiserchronik*, Bonn, 1966.
 Schmid, W., *Alteuropa und der Osten im Spiegel der Sprachgeschichte*, Innsbruck, 1966.
 Steltz, M., *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, München, 1965.
 Trommler, F., *Österreich im Roman*, München, 1965.
 Volker Meid, W., *Zesens Romankunst*, Frank. a.M., 1966.
 Wagner, R., *Hans Henny Janns Roman Perrudja-Sprache und Stil*, München, 1965.
 Zelt, E., *Spruch, Zyklus oder Lied? Eine Untersuchung zu den politischen Gedichten Walthers von der Vogelweide*, München, 1963.



A. I. O. N. — Sezione Germanica
diretta da Mario Gabrieli

Finito di stampare nel dicembre 1968
con i tipi della Società Tipografica
Editoriale Tevere p. a. - Lungotevere
Tor di Nona, 3 - 00186 Roma per
conto dell'Istituto Orientale di Napoli.