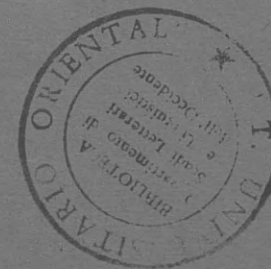


ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XII



NAPOLI 1969

INDICE

Liver C., <i>Pietro Paolo Parzaneses Artikel über die deutsche Literatur</i>	Pag. 5
Gabrieli I., <i>Min son på galejan</i>	» 47
Meter J.H., <i>Delle tragedie di Joost van den Vondel</i>	» 67
Meter J.H., <i>Il mondo lirico di Guido Gezelle</i>	» 149
Jonas K.W., <i>Hermann Hesse in Germany, Switzerland and America</i>	» 267
Böhm A., <i>H.C. Branners „Bjergene“</i>	» 281
Vesci O., <i>A looking glass for Ireland di Barnaby Rich</i>	» 297
Wolf J., <i>Anmerkungen zur Tiersymbolik in E.T.A. Hoffmanns Roman</i>	» 321
Mineo A., <i>I tre misteri dell'Arcivescovo</i>	» 331
Stetter K., <i>Hermann Löns - Der „Übersetzer“</i>	» 351
Chialant M.T., <i>Dickens, Gissing e Orwell</i>	» 373
Gerlach R., <i>Das Tier in der deutschen Lyrik seit 1900</i>	» 395
Napolitano M., <i>La contesa tra operosità e contemplazione nel Castle of Indolence</i>	» 403
Splendore P., <i>Il teatro politico in Inghilterra 1930-1940</i>	» 429
Del Pezzo R., <i>Per una bibliografia degli studi di filologia germanica in Italia</i>	» 451
 <i>Recensioni:</i>	
Pisani V., <i>Lezioni sul lessico inglese</i> , Paideia, Brescia 1968 (Gemma Manganella)	» 491
Pisani V., <i>Lezioni sul lessico inglese</i> , Paideia, Brescia 1968 (V. Baroni Grazi)	» 491
Schnitzler A., <i>Anatol.</i> Ed. dell'Ateneo, Roma 1967 (A.M. Dell'Agli)	» 495
<i>Weimar 1806</i> ... a cura di Iver Jespersen, København 1967 (Aage Jørgensen)	» 497
<i>Da Lessing a Brecht</i> ... a cura di Vittorio Santoli ... Milano 1968 (C. Liver)	» 499
Durante E., <i>Le risposdenze del genitivo assoluto greco nella Bibbia gotica</i> , Atti Acc. Lincei (R. Del Pezzo)	» 500
<i>Elenco dei cambi</i>	» 503

A I O N

SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XII

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 59061
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1969

PIETRO PAOLO PARZANESES
ARTIKEL ÜBER DIE DEUTSCHE LITERATUR

I

EINLEITUNG

In der Geschichte der frühen italienischen Darstellungen der deutschen Literatur kommt auch Pietro Paolo Parzanese ein Platz zu, den ihm bisher, soviel ich weiss, niemand hat einräumen wollen. Eine beiläufige Erwähnung seiner Bemühungen um die deutsche Literatur findet sich in einem Artikel von E. Zaniboni vom Jahr 1906 über die Nachwirkung von Goethes *Italienischer Reise* in Italien: „Il buon Parzanese che nel '45 pubblicava... forse il più originale studio intorno a tutta la letteratura tedesca del suo secolo, apparso in Italia fino allora...“¹.

Wie, nebst anderen, Santoli² und kürzlich auch unter einem besonderen Gesichtspunkt Mario Puppo³ dargelegt haben, hat sich die Betrachtung der deutschen Literatur in Italien bis über die Mitte des vergangenen Jahrhunderts hinaus immer weitgehend an die in den allerersten Betrachtungen — eines Denina, Bertola, Andres und dann etwas später der Mme de Staël⁴ — vorgezeichneten Linien gehalten. Der *Prospetto generale della letteratura tedesca* von Angelo Ridolfi, der in Padua Professor für Germanistik war, aus dem Jahr 1818, bewegt sich noch ganz in dem von den Vorgängern errichteten Schema und nimmt von der jungen deutschen Romantik kaum Notiz. Dasselbe gilt für

¹ E. Zaniboni, *La «Italienische Reise» del Goethe e la sua fortuna in Italia* in „Fanfulla della Domenica“, Januar 1906, Nr. 1 und 2.

² Vittorio Santoli, *Fra Germania e Italia*, Le Monnier, Florenz 1962, S. 115.

³ Mario Puppo, *La „scoperta“ del romanticismo tedesco* in „Lettere italiane“, luglio-settembre 1968.

⁴ Für genauen Angaben zu den zit. Autoren s. Santoli, a.a.O.

die Erwähnung der deutschen Literatur im *Conciliatore*⁵. Rosa Borghini⁶ berichtet ausführlich über die Beachtung, die der deutschen Literatur die Mitarbeiter der *Antologia* schenken und kommt zum Schluss, dass die neue Literatur auch hier noch nicht auf wirkliches Verständnis gestossen ist, weder Goethe, über dessen Werk es in Italien schon vor der Uebersetzung von Wolfgang Menzels *Geschichte*⁷ eine ganze Menge von abschätzigen und feindseligen Urteilen gab, die auf gänzlichem Unverständnis schliessen lassen⁸, noch die romantische Literatur, die sich mit kurzen Erwähnungen begnügen muss, während die mehr intuitiv als verstandesmässig erfassten Merkmale des Romantischen immer noch bei Goethe, Schiller und Bürger gesucht werden.

Gebraucht und häufig missbraucht werden immer wieder Schlegels *Vorlesungen über dramatische Literatur*. Man schreibt im Allgemeinen mit grosser Unbekümmertheit, sehr oft ohne direkte Kenntnis der Texte, über die man sich ausspricht oder die man zu Zeugen anruft. In vielen Fällen fehlt es auch ganz einfach an der nötigen Sprachkenntnis.

Parzaneses Arbeit ist nicht frei von den eben erwähnten Mängeln, welche der zeitgenössischen Betrachtung der fremdsprachigen Literaturen anhaften. Doch dürfen sich seine Artikel, bei näherem Zusehen, neben denen der andern sehr wohl sehen lassen. Seine Informationen erweisen sich, auch wo sie nicht aus erster Hand kommen, in den meisten Fällen als recht stichhaltig, auch wenn ihn das Bestreben, die ganze deutsche Literatur der ersten Jahrhunderthälfte, soweit er davon Kenntnis hatte, in einer umfassenden und strukturierten Darstellung unterzubringen, oft zum Vereinfachen und Verzeichnen verleitete.

⁵ Vgl. Heidi Lohner, *Deutschlands Anteil an der italienischen Romantik*, Diss. Bern 1936.

⁶ Rosa Borghini, *La letteratura tedesca e l'Antologia di G.P. Vieusseux* in „Rivista delle Biblioteche e degli Archivi“, XXI - XXIV, 1910 - 1913; es handelt sich um eine umfangreiche Artikelserie, die sich auf vier Jahrgänge verteilt: Heft giugno-luglio 1910, S. 88ff; agosto-ottobre 1910, S. 113ff; novembre-dicembre 1910, S. 163ff, usw.

⁷ Wolfgang Menzel, *Della poesia tedesca, Versione dal tedesco* di G. B. P. (Gian Battista Passerini), Tipografia Ruggia e C., Lugano 1831 (*Die deutsche Literatur*, Stuttgart 1828, Bd. II: *Kunst*). Der Uebersetzer nimmt in seinem Vorwort von Menzels Versuch, Goethe zu vernichten, Abstand.

⁸ Rosa Borghini belegt diesen Tatbestand mit zahlreichen Zitaten aus der zeitgenössischen Publizistik, Op. cit., passim.

Unter dem Titel *Della letteratura alemanna inglese francese ed italiana del secolo XIX* hat Parzanese in den Jahren 1845 und '46 in der Neapolitaner Wochenzeitung *Lucifero* insgesamt 26 Artikel veröffentlicht⁹, welche sich, abgesehen von den einleitenden allgemein literaturbetrachtenden Seiten, ausschliesslich mit deutscher Dichtung befassen. Die Serie kann in keiner Weise als abgeschlossen betrachtet werden. Einmal hätten, wie der Titel verspricht, auch die andern europäischen Literaturen zur Sprache kommen müssen, und zum andern ist auch die Darstellung der deutschen Literatur sehr breit angelegt und verschmälert sich dann im Verlauf der Behandlung zusehends. Auf Klopstock, der für Parzanese am Neubeginn der gesamten deutschen Literatur steht, entfallen allein fünf Artikel, während Goethe in der ganzen Serie nirgends in einem eigenen Aufsatz behandelt wird, obgleich Parzanese seine Grösse durchaus erkannt hatte. Später erschienene oder zu seinen Lebzeiten unveröffentlichte Arbeiten über Goethes Werke¹⁰ zeigen, dass nicht die Haltung unseres Schriftstellers, sondern unaufgeklärte äussere Umstände der Artikelserie des *Lucifero* ihre Grenzen aufgezwungen haben.

Ihre Bedeutung liegt zu einem Teil im Versuch, die deutsche Literatur des Jahrhunderts bis an die Schwelle der unmittelbaren Gegenwart heran zu erfassen und darzustellen. Auf die des 18. Jahrhunderts, welche in der *Antologia* noch fast ausschliesslich zur Sprache kommt, tritt Parzanese nur dort ein, wo er in ihr die Wurzeln des Neuen sieht, auf Klopstock und Bürger, vor allen andern. Freier vom Ueberkommenen als z. B. Ridolfi, lässt er sich von seinem literarischen Geschmack und von seinen Grundüberzeugungen an die fremde Literatur heranleiten. Wenn diese ihm auch einen umfassenden Blick auf das Wesen der Romantik verwehren, wie man ihn übrigens in Italien um die Jahrhundertmitte vergebens sucht, ihn auch hier einzelnes über-

⁹ Die Seiten der Zeitung sind innerhalb eines jeden Jahrganges fortlaufend numeriert, so dass wir uns im folgenden, beim Zitieren, lediglich an Jahr und Seitenzahl halten können. Die meisten Artikel von Parzanese stehen im VIII. Jahrgang (Februar 1845 - Januar 1846), ein paar wenige im IX.

¹⁰ Francesco Lo Parco, *Pietro Paolo Parzanese, Il primo „Faust“ di W. Goethe, Esposizione critica e traduzione dei passi lirici (1847-1852), Estratto dagli Atti dell'Accademia Pontaniana*, Napoli 1920. Unter dem Titel *Götz di Berlichingen* hat Parzanese in der Wochenzeitung *Poliorama pittoresco* zwei Artikel veröffentlicht, in N. 30 und 31 des XIII. Jgs, 1849, SS. 240 - '43 u. 247 - '50.

werten und dort anderes unterschätzen lassen, so darf man ihm doch ein recht sicheres Empfinden für das Talent und dessen Mass und Tiefe zugestehen. Parzanese lässt sich bei aller Bewunderung nie zu einer kritiklosen Verehrung hinreissen.

Wenn seiner Arbeit, dank ihrer „Originalität“, wie Zaniboni sagte, im gesamtitalienischen Bereich eine gewisse Bedeutung zukommt, so hat sie umso mehr Gewicht im engeren Kulturkreis, in dem sie sich gebildet hat und an den sie sich wendet. Parzanese ist der erste, welcher im Königreich Neapel einem Leserkreis von Laien eine zusammenhängende Schau der deutschen Literatur darbietet.

Zwar war die Kunde von der erneuernden Kraft dieser nordischen Literatur in alle Winkel gedrungen, ohne dass ihr jedoch konkrete Kenntnis zur Glaubwürdigkeit verholfen hätte.

Die Wochenzeitung *Lucifero*, in der die Artikelserie erschienen ist, stellt sich vor als *Giornale scientifico, letterario, artistico, industriale* und wendet sich in allgemein verständlicher Weise an ein breites gebildetes und bildungswilliges Publikum, einer der vielen Ausläufer aufklärerischer Publizistik. Parzaneses Artikel bedienen sich somit, im Gegensatz zu den andern zeitgenössischen Arbeiten über deutsche Literatur, eines ziemlich populären Publikationsorgans, das sich eine gewisse Breitenwirkung versprechen kann.

Zur didaktischen Anschaulichkeit seiner Ausführungen trägt auch der andeutungsweise anthologische Charakter seiner Artikel bei: ein ziemlich breites Beispielmateriale ist in die Artikel aufgenommen worden und unterstreicht, wenn auch in seiner durch die Uebersetzung manchmal stark veränderten Gestalt, die theoretisch-kritischen Aeusserungen.

Uebrigens geht es Parzanese, wie allen italienschen Betrachttern der fremdsprachigen Literaturen seiner Zeit, nicht darum, die fremde Literatur als etwas Eigenständiges in all ihren Charakterzügen zu erfassen und darzustellen, sondern vielmehr darum, sie zu sich heranzuziehen, in ihr als einem möglichen Vorbild für das dichterische Schaffen in der eigenen Sprache Anregungen zu entdecken und diese in einer möglichst zugänglichen Form sichtbar zu machen. Wichtiger als die — an unsern heutigen Begriffen gemessene — „objektive Richtigkeit“ seiner Urteile über die deutsche Literatur ist die Frage nach dem, was er aus seiner Erfahrung mit dem fremden Schrifttum herausgeholt und seinen Zeitgenossen weitervermittelt hat.

PIETRO PAOLO PARZANESE

Kurzgefasste Kompendien der italienischen Literaturgeschichte erwähnen ihn nur im Vorbeigehen als einen Schriftsteller der reifen Romantik, der mit einem Teil seiner Gedichte zu einer gewissen Popularität gelangt ist. Bei Sapegno¹¹ entfällt auf ihn nur eine beiläufige Anspielung. Flora¹² zitiert ihn ausgiebig und unterstreicht das Gutmütig-Naive in seiner Dichtung. Walter Binni¹³ gibt in einem einzigen, langen, aber wohlgegliederten Satz eine Wertung seines Werks, die das immer noch im allgemeinen eher abschätzige Urteil über Parzanese da und dort berichtigen könnte: „Nel periodo risorgimentale e romantico le istanze politiche, umanitarie, popolari di un paese lungamente sfruttato ed oppresso trovano una particolare versione letteraria e poetica nell'opera lirica... di Pietro Paolo Parzanese, la cui posizione estremamente moderata e alla fine conservatrice è però riscaldata da un candido e sincero patriottismo e da un'affettuosa vicinanza al popolo che se, come dicevo, si risolve in un invito all'accettazione cristiana di una situazione destinata da Dio è anche capace di una romantica interpretazione della schiettezza e autenticità popolare e si esprime in una sincera vocazione all'idillio in un linguaggio delicato e fiabesco, che è fra i più genuini della nostra minore lirica romantica¹⁴“. Mazzoni¹⁵ würdigt ihn zusammen mit dall'Ongaro und Carrer als einen Dichter, der sich um eine volkstümliche Schreibweise bemüht hatte, ohne indes seinen Zweck ganz zu erreichen, wenn auch einzelne seiner Gedichte in den Volksmund übergegangen sind, ohne den Namen des Verfassers, wie z. B. das Gedicht *Il coscritto*. Mazzoni weiss von Parzanese

¹¹ Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Florenz 1956, 6. ed., Vol. III, S. 128.

¹² Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, Mondadori, Mailand 1953, 8. ed., Vol. V, SS. 50-56.

¹³ Natalino Sapegno, Walter Binni, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Sansoni, Florenz 1968, S. 688.

¹⁴ Der Passus über Parzanese steht im Kapitel „Puglie“ und nicht, wie man erwarten würde, unter „Compania“. Ariano Irpino hiess früher Ariano di Puglia, doch da die Autoren sich sonst an die heutige Einteilung nach Regionen halten, wäre es naheliegender gewesen, Parzanese in die neapolitanische Literatur einzuordnen.

¹⁵ Guido Mazzoni, *L'Ottocento* (in *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Mailand 1956, 7. ed.), S. 690f.

Beschäftigung mit den fremden Literaturen: „pubblicò in un periodico napoletano parecchi articoli di letteratura straniera“.

De Sanctis hat ihm eine ganze Vorlesung gewidmet¹⁶, in der vor allem das Gutherzig-Volkstümliche unseres Dichters im Vordergrund steht; er nennt ihn „poeta del villaggio“ und gibt als seine hauptsächlichlichen Bildungs- und Lesestoffe Vergil und die Bibel an. Von seiner Beschäftigung mit den fremden Literaturen sagt de Sanctis nichts.

Auch Croce¹⁷ erinnert sich des Dichters aus Ariano Irpino, wo er sich mit der Frage auseinandersetzt, ob Pascoli für die Volksschule zu empfehlen sei: „Non c'è di più vecchio e di meglio? Non c'è il poeta che facevano leggere a noi ragazzi e imparare a mente, il buon canonico Parzanese?... Se è necessaria per certi usi una poesia non poetica, una poesia pratica, quella del Parzanese fa sempre perfettamente al caso; e quasi mi vuol parere che essa dia, per questa parte, la realtà di ciò che il Pascoli invano si sforzò di raggiungere“. Nach einer ganzen Reihe von Zitaten ruft er aus: „Che cosa mai sono venuto recitando? Vecchi suoni d'infanzia...“.

Pietro Paolo Parzanese ist im Jahr 1809 in Ariano Irpino geboren¹⁸. Ueber seine in engen ärmlichen Verhältnissen verlebte Jugend berichtet er in seinen unvollständig gebliebenen *Memorie della mia vita*¹⁹, mit deren Niederschrift er kurz vor seinem Tod begonnen hat. Die zeitliche Distanz vermag die Bitterkeit einer freudlos und unter der Fuchtel unverständiger Erzieher verlebten Kindheit nicht abzuschwächen. Besonders kritische Töne gelten der von Rute und Sturheit regierten Schule, welcher der Junge ausgesetzt war, und den Priestern, die sie führten.

Als er elfjährig die Klosterschule von Ariano beziehen konnte, war es im Allgemeinen auch nicht besser; erst der gebildete Kanonikus Nicola Bòscero da Flumeri wusste dem lernbegierigen Knaben Horizonte zu eröffnen, nach denen dieser sich eifrig streckte. Sein Talent begann sich einen Weg nach aussen zu ver-

¹⁶ Francesco de Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Laterza, Bari 1954, II, SS. 164 - '79.

¹⁷ Benedetto Croce, *Giovanni Pascoli*, Laterza, Bari 1920, SS. 116 - '18.

¹⁸ Vgl. Francesco Lo Parco, *Profilo biografico e saggio critico* in der von ihm besorgten Ausgabe der *Canti educativi* von Parzanese, Neapel 1921.

¹⁹ Gedruckt im II. Band der *Opere complete edite ed inedite*, a cura del prof. Licurgo Pierretti, 4 voll., Stabilimento tipografico Appulo-Irpino di Ariano, 1889 - 1898.

schaffen, und als er, 1824, dem Seminar entwachsen war, widmete er sich vorerst einmal der Improvisationskunst, die in den kleinen Zentren des Südens noch ihre Blüten trieb und durch den Apulienaufenthalt des berühmten Regaldi neuen Auftrieb gewann.

Obschon Parzanese's Auftritte in den literarischen Zirkeln der kleineren Städte und sogar auch in der Kapitale, Neapel, schönen Beifall ernteten, gab er die unsichere Laufbahn bald wieder auf, um sich besser in die Klassiker und in die Bibel zu vertiefen. 1829-30 lebte er in Neapel ganz seinen Studien. In die erste Zeit nach seiner Rückkehr nach Ariano fällt die Liebe zu dem Mädchen Rosaria Vernacchia, die mit Verzicht endete, als der Jüngling die Priesterweihe auf sich nahm, „costretto dai doveri domestici e dalle vicende della vita“. Parzanese wurde dann Lehrer für geisteswissenschaftliche Fächer am Seminar, in dem er selber zur Schule gegangen war; mit 24 Jahren erlangte er eine öffentlich ausgeschriebene Lehrstelle für Theologie. Vorübergehend war er in der kirchlichen Verwaltung beschäftigt. Doch dann setzte er seine Kräfte immer entschiedener dort ein, wozu er sich berufen fühlte: zur Predigtstätigkeit und zur literarischen Arbeit. Seine Predigten hatten Erfolg wegen ihres für die damalige Zeit ungewöhnlichen sozial-ethischen Gehalts²⁰. Lo Parco weiss auch von seinem ausgesprochenen Rednertalent, dem eine gefällige Erscheinung und Lebhaftigkeit im Ausdruck zu Hilfe kamen, zu berichten.

Mit seinen literarischen Arbeiten sicherte er sich einen Platz im literarischen Journalismus der Hauptstadt. In den 40er Jahren steht sein Name häufig unter Artikeln über Literatur, bildende Kunst, Musik in allgemein kulturellen Zeitungen wie *Lucifero*, *Poliorama pittoresco*, *Omnibus* und in den *strenne* genannten poetischen Veröffentlichungen, die als Festgaben zu allen möglichen Anlässen erschienen. Ebenfalls nach 1840 beginnen seine Gedichte zu erscheinen: von den *Canzoni popolari* (1841) über die *Canti del Viggianese* (1847) zu den *Canti del povero* (1852).

Gleichzeitig mit diesen drei Gedichtsammlungen, welche vor allem andern Parzanese als Dichter bekannt gemacht haben, sind unglaublich viele andere, zum Teil gleich, zum grösseren Teil erst postum veröffentlichte lyrische, epische, dramatische, erbauliche Arbeiten entstanden.

²⁰ Seine Predigten sind in einer vierbändigen Ausgabe erhalten, die ebenfalls den Titel *Opere complete* trägt und 1894 in Ariano gedruckt worden ist.

Wenn man noch die Kritiker- und Uebersetzertätigkeit dazu rechnet, so ergibt sich für die letzten zwölf Lebensjahre unseres Schriftstellers das Bild einer erstaunlichen Produktivität von grossem Umfang und überraschender Vielseitigkeit²¹.

Pietro Paolo Parzanese, der sich nie einer robusten Gesundheit erfreuen konnte, ist am 29. August 1852 43jährig in Neapel gestorben²².

Die Bildung, welche die Schule ihm mitgegeben oder aufgezungen hatte, war darauf ausgerichtet, aus dem jungen Dichter einen Klassizisten im Sinn der Imitation der antiken und klassisch-italienischen Literatur zu machen. Die Kenntnisse, die er sich in der Folge selber erarbeitet hatte und die seiner Bildung eine neue und für ihn ausschlaggebende Richtung wiesen, nähern ihn dem aufgeschlossensten Intellektuellentum, wie es sich zu seiner Zeit und in seiner nähern Umgebung herausbildete. Parzanese wird also, im Verlauf seiner freien Studien der alten und neuen, einheimischen und fremden Literatur, im Sinn der italienischen Terminologie, aus einem Klassizisten zum Romantiker²³. Dass seine Beschäftigung mit der französischen, der englischen und vor allem der deutschen Literatur, der seine Hauptaufmerksamkeit und seine grösste Zuneigung gilt, an diesem Prozess der „Konversion zur Romantik“ massgebend beteiligt ist, steht ausser Zweifel. Schwer abzustecken sind die Grenzen in der Breite und in der Tiefe seiner Kenntnis der fremden Sprachen und Literaturen. Die bisherigen Arbeiten über unsern Schriftsteller helfen in diesem Punkt nicht weiter, wenn sie auch sonst wertvolle Aufschlüsse über sein Leben und Schaffen vermitteln oder zur kritischen Wertung Parzaneses als Dichter einen Grund legen.

²¹ Ausser aus dem Deutschen, hat Parzanese Gedichte aus dem Englischen, Französischen und Neugriechischen übersetzt. Vgl. dazu den Anhang zu der zit. Ausgabe der *Canti educativi*, und die Einleitung von Lo Parco; ferner A. Galletti, *L'opera di Victor Hugo nella letteratura italiana* in „Giorn. stor. lett. ital.“, Suppl. n. 7, 1904; und Mazzoni, a.a. O. Kritische Artikel mit literaturvergleichender Tendenz finden sich da und dort im *Poliorama pittoresco*, wo Parzanese in den späten vierziger Jahren zu veröffentlichen pflegte. Unter dem Titel *Scrittori italiani viventi* beschäftigt er sich in N. 23 des XII. Jgs., 1848, (SS. 182-84) mit Luigi Carrer, unter *Studi di letteratura*, in Nr. 46, (SS. 365-67) mit *Hamlet*, usf.

²² Zu den nähern Umständen seines Todes vgl. Lo Parco, Op. cit.

²³ Vgl. Michele Tondo, *Rilettura del Parzanese*, Adriatica, Bari 1965; besonders das Kapitel *La conversione al romanticismo*, S. 65ff.

Seinem treuen Verehrer, Herausgeber und Biographen Francesco Lo Parco verdanken wir den grössten Teil aller Kenntnisse über Leben und Werk des Dichters. Die vollständige Monographie, die er sich zu schreiben vorgenommen hatte, ist allerdings nicht erschienen, doch lässt sich vieles daraus in den einleitenden Kapiteln zu einzelnen Ausgaben, die Lo Parco mit grosser Liebe besorgte, zusammentragen. Lo Parco kannte Parzaneses Werk bis in alle Winkel, einschliesslich seiner Arbeiten über die fremdsprachigen Literaturen. Zudem war er im Besitz einer ganzen Anzahl von unveröffentlichten Schriften und Uebersetzungen, auch aus dem Deutschen, welche er der Oeffentlichkeit und der Forschung zugänglich machte; ihn leitete die Gewissheit vom Wert aller Schriften unseres Dichters, doch hat er die kritischen Aufsätze und die Uebertragungen nicht auf ihre sachliche Richtigkeit hin untersucht. Lo Parco kommt indessen das unbestrittene Verdienst zu, Parzaneses Leben und Werk in seinen grossen Zügen erforscht und als erster mit grosser Aufmerksamkeit und Hingabe dargestellt zu haben²⁴.

Gleichzeitig mit Lo Parco hatte sich auch Domenico Santoro mit Parzaneses Dichtung befasst²⁵. Seine Behauptung, dass es sich um eine Illusion gehandelt hätte, wenn der Dichter sich schmeichelte, mit seinen Liedern wirklich etwas zur Hebung und Erziehung des Volkes beizutragen, wird von Lo Parco an verschiedenen Stellen mit polemischer Verve widerlegt.

In neuester Zeit hat Michele Tondo es unternommen, dem so oft missachteten und verkannten Dichter aus Ariano zu seinem Recht zu verhelfen²⁶. In seiner gepflegten Monographie untersucht er Parzaneses Dichtung und deren theoretische Grundlagen in ihrer Entwicklung vom Klassizismus zur Romantik und zum volkstümlich-realistischen Stil hin und stellt sie in den Zusammenhang mit der italienischen Dichtungsgeschichte der Zeit. Pa-

²⁴ Lo Parco hat die Resultate seiner Nachforschungen vor allem in den einführenden Aufsätzen zu den schon zitierten Ausgaben niedergelegt. In ihnen ist alles verarbeitet, was er selbst und andere früher über Parzanese geäussert hatten, angefangen beim Nachruf, den C. de Ferraris in Nr. 25 des XIV Jgs. des *Poliorama pittoresco*, 1852, S. 139, veröffentlicht hatte, bis zu den Arbeiten von C. Villani, *Pietro Paolo Parzanese, Note e memorie*, Pierro, Neapel 1910 und von

²⁵ Domenico Santoro, *Studio critico sulla vita e sulle poesie di Pietro Paolo Parzanese*, Teramo 1901, 57 SS. und *Studi sul Parzanese*, Chieti 1904, VII+100 SS.

rallelen zu Berchet und Anklänge an Manzoni werden dabei deutlich sichtbar.

Tondo kennt die Artikel zur deutschen Literatur und benützt sie als Quellen für die Darstellung der gewandelten Poetik, doch hätte eine komparatistische Betrachtung den Rahmen seiner Untersuchung gesprengt.

Als Grundlage für die nachfolgende Untersuchung von Parzaneses Beschäftigung mit der deutschen Literatur muss seine Anschauung vom Wesen und Sinn der Dichtung im allgemeinen kurz skizziert werden und zwar in etwas anderer Form, als das im Buch von Tondo der Fall ist.

Parzanese ist empfänglich für all das, was in seinem Denken schon angelegt war. Er geht mit gewissen Erwartungen an die deutsche Literatur heran und erlebt dabei oft, dass diese sich ihm aufs schönste erfüllen. Es wäre müssig, zu erörtern, ob seine Poetik sich an der Erfahrung mit der deutschen Literatur gebildet habe oder ob erst seine gewandelten Grundsätze ihm das Fenster auf die deutsche Literatur geöffnet haben. Der Antrieb zur Beschäftigung mit der fremden Literatur kommt nicht so sehr aus dem Willen, das Fremde in seiner Eigenart zu erkennen, als aus der Hoffnung, in ihm Verwandtes, Assimilierbares, Vorbildliches zu finden; wie die „germanistischen“ Arbeiten der Italiener in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts im allgemeinen letztlich dem Zweck dienen, aus der Kenntnis der fremden Literatur die eigene zu fördern und zu bereichern.

PIETRO PAOLO PARZANESES DICHTUNGSTHEORIE

Die wichtigsten Grundsätze in seiner Anschauung vom Sinn und von den Aufgaben der Dichtung decken sich ziemlich mit dem, was die oberitalienischen Romantiker schon vor und in den 20er Jahren formuliert hatten; doch liegen bei ihm die Akzente da und dort anders, und es fehlen auch nicht Punkte, in denen er sich von der italienischen Frühromantik unterscheidet und einige Schritte weiter geht in der Empfindung dessen, was das Wesen der europäischen Romantik ausmacht.

Theoretische Äusserungen finden sich verstreut in seinen Artikeln, besonders dicht in den einführenden Seiten seines *Lu-*

²⁶ Op. cit.

cifero - Zyklus', und in den Vorreden zu einzelnen Gedichtsammlungen oder in Widmungsbriefen.

Grundlage für alle spezifischeren Äusserungen über Sinn und Wesen der Dichtung ist die Ueberzeugung, dass die Literatur, sofern sie ihrem Wesen gerecht wird, ein mächtiges Mittel darstellt zur Erziehung, Förderung und Hebung des Einzelnen und der Gesellschaft. Das liegt so unangezweifelt am Ausgangspunkt allen Denkens über die Literatur, dass es in so allgemeiner Form überhaupt nirgends ausgesprochen wird. Diese aufklärerische Haltung leitet auch alle Dichter und Theoretiker der italienischen Frühromantik, welche sich zur Aufklärung nicht in einen so klaren Gegensatz stellt wie die deutsche²⁷. Weder die erzieherische Aufgabe der Literatur, noch ihre Möglichkeit, dieser nachzukommen, werden bei Parzanese je in Frage gestellt.

Worin die Hauptaufgaben einer modernen und den neuen Zeiten gemässen Literatur bestehen, setzt er im ersten *Lucifero*-Artikel auseinander: „... intuonare cantici di speranza e di fede, scrivere per il popolo più che per le accademie, rinfocolare ne' petti il desiderio di affratellarci tutti in una grande famiglia, narrare le consolazioni del domestico focolare“²⁸.

Wie schon angedeutet, wäre Parzanese, wenn er ganz freie Wahl gehabt hätte, vielleicht nicht in den Priesterstand getreten; dass sein Denken und Fühlen jedoch durch und durch vom Religiösen her bestimmt ist, unterliegt keinem Zweifel; demnach geht auch seine erste Forderung an die Literatur dahin, dass sie von christlichem Gedankengut erfüllt sei und zu christlichem Empfinden und Tun erziehe. Dem Problem „Literatur und Religion“ ist der vierte *Lucifero*-Artikel gewidmet, aus dem hervorgeht, wie die moderne Literatur (Parzanese sagt nicht die romantische), wie die des Mittelalters, sich weitgehend in einer religiös bestimmten Thematik und Geistigkeit bewege. Das neu zu Ehren gekommene religiöse Element sei in der Zwischenzeit, von der Renaissance und dem daraus abgeleiteten Klassizismus, in den Bereich der Volksdichtung abgedrängt worden²⁹.

Damit ist die Wechselbeziehung genannt, welche Parzanese vor allem am Herzen liegt, und zugleich der zweite Hauptpunkt

²⁷ Vgl. hierzu A. Noyer-Weidner, *Erwachendes Deutschlandinteresse und italienische Präromantik*, in *Romanische Forschungen*, 66, 1955, SS. 305 - '41 und in Noyer, *Die Aufklärung in Oberitalien*, Münchner romanistische Arbeiten, 1957, SS. 249 - '81.

²⁸ *Lucifero*, VIII, S. 33.

²⁹ *Lucifero*, VIII, S. 59.

seiner Poetik: Dichtung muss volkstümlich sein, „scrivere per il popolo più che per le accademie“. Das ist eine Forderung, die man aus dem Kreis der *Conciliatori* sehr wohl kennt, in der die Absage an die Mythologie, an die Imitation, an die Sprache der klassizistischen Dichtung enthalten ist und das Bemühen um eine neue, allen Gebildeten verständliche, spontan anmutende Sprechweise. Wenn die Mailänder unter Volk im allgemeinen das einigermaßen gebildete Bürgertum verstanden, in dem es galt, bereits vorhandene Anlagen zu Besserem und Höherem zu wecken, so geht Parzanese einen Schritt weiter. Der von wahrer Demut und Liebe zu den bedürftigen Mitmenschen getragene „poeta del vilaggio“ denkt an die allerbenachteiligsten Stände des Volkes, an deren Aufnahmefähigkeit für die Dichtung er nicht zweifeln mag: „Le lettere sono divenute e più sempre si faranno il pane di cui mangeranno le nostre povere plebi³⁰“. Von dieser Ueberzeugung weicht er nicht ab, in ihrem Dienst arbeitet er an seinem Stil, um seine Gedichte möglichst volksliedhaft klingen zu lassen. Ueber der Frage, wie weit ihm das gelungen oder wie sehr er sich einer Illusion hingegeben habe, teilen sich seine Kritiker in zwei Lager.

Sein Bemühen um eine volkstümliche, volksnahe Dichtung kommt ihm selbst manchmal vor wie ein Verzicht auf den Dichterberuf, wie er ihn, bestimmt durch Tradition und Lektüre, aufgefasst hatte: „Vedete quanta umiltà di cuore ha dovuta avere chi si è dovuto in certa guisa farsi³¹ straniero a' suoi studi; e scendere a parlare il linguaggio de' miseri“. Tondo, der den Passetz zitiert, erinnert dabei an Berchet und dessen Einsicht in die Notwendigkeit, „die Künstlerpflichten den Bürgerpflichten hintanzustellen“. Doch klingt es bei Parzanese manchmal auch anders. Von Bürger und Umland sagt er: „... scrissero pel popolo, e divennero immortali: né oggidì vi è altra via che questa per essere salutato veramente poeta³²“. Aus der Verehrung, die er den Dichtern entgegenbringt, welche er als volkstümlich bezeichnet, aus seinem eigenen konsequenten Bemühen, es ihnen gleich zu tun, aus der Leichtigkeit, mit der sich seine Sprache ins

³⁰ *Lucifero*, VII, S. 51.

³¹ sic. Das doppelte Reflexivpronomen ist bei Parzanese sehr häufig. Auch sonst nimmt er sich des öftern Freiheiten von der Grammatik heraus. — Aus einem unveröffentlichten Brief zit. von Michele Tondo, Op. cit., S. 78f.

³² *Lucifero*, VIII, S. 226.

Liedhafte fügt, darf man doch schliessen, dass Parzanese der Verzicht auf die gehobene Dichtersprache nicht zur Last wurde.

„Le canzoni pel popolo“, sagt er im Vorwort zu seinen *Canzoni popolari* (1841)³³, „vogliono essere adoperate come un mezzo piacevole di cristiana e di civile educazione. Il perché vorrei sulle prime che togliessero ad argomento la religione, la società ed i più gentili affetti dell'animo“. Das Postulat der Erziehung zu den christlichen Tugenden hin wird weiter unten noch näher erläutert: „Ma soprattutto vorrei ne' poeti popolari che ispirassero compassione alla povertà ed alla sventura“; eine Blinde, ein Wahnsinniger, ein Waisenkind sollen Gedichten zum Vorwurf dienen, „sicché la riverenza dovuta alla sventura prenda luogo negli animi invece della beffa e dell'ironia“. Zu caritas gesellen sich in seinen Definitionen oft fides und sperantia.

In der Auffassung von der erzieherischen Funktion der Literatur liegen die Akzente, was die Ziele einer solchen Erziehung angeht, bei Parzanese nicht gleich wie bei den Mailändern. Wenn Pellico — stellvertretend für alle andern — feststellt: „Ufficio speciale della letteratura è il promuovere un caldo amore per la patria e per le virtù civili³⁴“, so steht bei Parzanese: „cristiana e civile educazione“. Für die Mailänder stand Weckung des staatsbürgerlichen Verantwortungsbewusstseins im Vordergrund, Stärkung der liberalen Idee, Aufruf zur Mitarbeit an der nationalen Einigung. Parzanese legt grösseres Gewicht auf die Notwendigkeit, die zivilen bürgerlichen Tugenden zu festigen.

³³ Unter der Anschrift *A chi mi ama* schrieb Parzanese 1841, als Vorwort zu den zwei Jahre später zusammen mit *I fiori di una stella* gedruckten *Canzoni popolari*, auf, was er von der für das Volk geschaffenen Dichtung erwartet: dass sie sich einer einfachen, unmittelbaren, aber nicht dialektalen Sprache bediene, die über die regionalen Grenzen hinweg allgemein verständlich sei. Was die italienischen Dichter seiner Zeit, trotz aller Bemühungen um eine volkstümliche Schreibweise nicht erreicht haben, könnte verwirklicht werden, „qualora il poeta, consultando le più toccanti tradizioni sacre e popolari, e guardando addentro nelle domestiche passioni, si piaccia derivare a' suoi canti quasi tutta la bellezza dal cuore e dalla immaginazione, senza che troppo vi si vegga per entro l'ingegno della mente.“ — Parzanese spricht offensichtlich vom Kunstlied, welches sich am Volkslied inspiriert: „popolare“ heisst für ihn sowohl „im Volk lebendig“ wie „dem Volk zugehört“.

³⁴ Vgl. hierzu Umberto Bosco, *Preromanticismo e romanticismo in Questioni e correnti di storia letteraria*, Mailand 1949, SS. 597-658, bes. S. 630.

Nicht dass er patriotischen Gefühlen und dem Verlangen nach nationaler Freiheit etwa abhold gewesen wäre: ganz im Gegenteil. Wo er die Werke der Deutschen betrachtet, hebt er immer wieder als ein Positivum das Patriotische in Gehalt und Thematik hervor. Selbst hat er mehr als ein patriotisches Lied gedichtet; im Jahre '48, als er und viele andere der nationalen Befreiung schon sicher zu sein glaubten, schrieb er einen Hymnus, der grosse Aehnlichkeit mit dem zur Nationalhymne erhobenen Lied von Mameli aufweist: „Dio lo volle, l'Italia s'è desta...“, was ihm, in Verbindung mit andern Fakten, in den Augen der reaktionären Regierung, den Ruf eines gefährlichen Umstürzlers eintrug, ihn dem nicht liberalen Klerus verhasst machte und ihn endlich sogar um ein seinem geistlichen Stand entsprechendes Begräbnis brachte³⁵.

Doch ruft sein Patriotismus nicht zu Taten auf, wie auch seine Liebe zum Volk ihn nirgends zum Streiter für irdische Gerechtigkeit für die Benachteiligten macht. Bei ihm ist von Resignation in den bestehenden Zuständen die Rede und von einer sichern Hoffnung auf eine bessere jenseitige Zukunft. Was die Dichtung in den Herzen der Menschen festigen soll, ist: „il sentimento della Provvidenza di Dio, la fede nell'eterno avvenire, l'amore al lavoro, la rassegnazione nei mali, l'affetto verace pel ben della patria³⁶“. Zutiefst verabscheuungswürdig sind ihm Dichter, welche, von sozialistischem Gedankengut geleitet, das Volk zur Selbsthilfe von den bestehenden sozialen Misständen anstiften wollen³⁷; und er spricht ihren Schriften jede politische Motivierung, so wie er sie auffasst, rundweg ab: „La politica ha nulla che fare con le scellerate intenzioni di cotesti uomini che si studiano di ricondurre il mondo all'antica barbarie, attentando alla religione, alla famiglia ed alla proprietà“, heisst es u.a. in dem oben zitierten Brief an de Vincentiis. Gegen Béranger, den Parzanese auch anderswo³⁸ lobend erwähnt, soll nichts ge-

³⁵ Vgl. Lo Parco, *Profilo biografico* (in den zit. *Canti educativi*).

³⁶ Aus einem Brief „Al Rev. D. Andrea de Vincentiis“, zum erstenmal veröffentlicht von Lo Parco in *Canti educativi* und ins Jahr 1851 datiert (S. XLVI).

³⁷ Spuren von Furcht und Abscheu vor der sich ankündigenden sozialen Bewegung hat Petronio, *Poeti minori dell'Ottocento*, Turin 1959, auch bei Prati, Aleardi und andern festgestellt; vgl. die Einleitung zu seinem Buch, zit. auch bei Tondo.

³⁸ *Lucifero* VIII, S. 34.

sagt sein, „se ne toglie due o tre canzoni che putiscono un po' di *socialismo*“; die Hauptverantwortung für diese defaitistische Literatur ist beim Jungen Deutschland zu suchen. Von Heine, der nicht in Parzanese's Vorstellungen passt und folglich in den *Lucifero*-Artikeln nur im Vorbeigehen und als Kritiker erwähnt wird, heisst es hier: „Buon per l'Alemagna che non sia degli scrittori che si affanno all'indole schietta del popolo“. Man muss Parzanese jedoch zugestehen, dass er Heines Talent erkannt hat, bevor der deutsche Dichter in Italien, vor allem durch Carducci, zu einem verbreiteten Begriff wurde³⁹.

Herwegh und Hoffmann von Fallersleben⁴⁰ kommen im *Lucifero* nicht vor, sei es weil Parzanese ihre Gedichte im Jahre '45 noch nicht gekannt hat, sei es — und das erscheint als wahrscheinlicher — weil er seine schöne Exposition der deutschen Literatur nicht von solchen Schandflecken verunziert sehen wollte: „Primo ad alzare un grido eccitatore di vendetta e di sangue fu l'alemanno Herwegh, il quale, pigliando a scherno le sante credenze della vita futura, si studia di togliere a' tribolati l'unica speranza che loro rimane... Fiero e quasi direi selvaggio, si piace di gittare in mezzo alla plebe parole che infiammano all'ira e spremono da' cuori lagrime di sangue, usw.“⁴¹.

Um dieser verderblichen Literatur, an deren Einflusskraft auf die Gemüter Parzanese nicht zweifelt, wirksam entgegenzutreten, soll die Dichtung sich um die Pflege der moralisch-bürgerlichen Werte, der menschlichen Liebe und Brüderlichkeit bemühen („rinfocolare ne' petti il desiderio di affratellarci tutti in una grande famiglia, narrare le consolazioni del domestico focolare“). Er fordert somit eine vorwiegend erbauliche Literatur im besten Sinn des Wortes. Sein eigenes Schaffen und die Auswahl und Uebersetzungsweise der deutschen Gedichte, welche er seinem Leser vorstellt, bilden die beste Illustration dazu.

Mit diesen kurz dargestellten Hauptpunkten seiner Poetik (dass die Literatur „volkstümlich“ sein müsse, hauptsächlich von

³⁹ Vgl. A. Fiedler Nossing, *Heine in Italia nel secolo decimono*, New York 1948.

⁴⁰ Parzanese dürfte die *Gedichte eines Lebendigen* zu Gesicht bekommen haben und von „Hoffmann von Fallersstein“, wie er schreibt, vielleicht das eine oder andere der *Unpolitischen Gedichte*, doch kann er den Dichter nicht wirklich gekannt haben, wie schon die Verstellung des Namens verrät.

⁴¹ Brief an de Vincentiis.

religiösen, patriotischen und erbaulichen Inhalten gespeist, und als solche erzieherisch) steht Parzanese nicht sehr weit abseits von den Forderungen, welche die Mailänder Romantiker an die Literatur herangetragen haben. Doch bezeichnet er sich selbst nicht als Romantiker, wie man er warten würde, da die Polemik zwischen den beiden Lagern, welche Manzoni schon im Jahr 1823 als abgeschlossen bezeichnet hatte⁴², in Neapel immer noch andauerte⁴³. Die Art, wie er von den beiden Richtungen spricht, verrät eine gewollte Abstandnahme: „Quale sia tra le due l'essenziale differenza non ancora fu definito“; aber gleich anschliessend wird deutlich, dass er von den Charakterzügen der romantischen Literatur doch mehr erfasst hat, als er vorgibt: „La romantica, crediamo, che si tenga superiore alla sua rivale per quell'arcano sentimento con cui sotto il velo del creato cerca raggiungere l'infinito, e nella natura materiale infonde un'anima rivelatrice di grandi misteri e di nobili speranze, onde si genera l'ideale. Dacché avviene che il concetto spirituale, non trovando espressione adeguata né alla sua natura, né alle gradazioni sfumantisi del sentimento interno, la forma è più trasparente, ma assai meno scolpita dell'antica“⁴⁴. Die Nachricht von den zwei „sich heftig bekämpfenden“ Schulen kommt ihm zwar aus der Erfahrung mit der italienischen Literaturtheorie seiner Zeit; sein Definitionsversuch der romantischen Dichtung hingegen nährt sich eher aus der Lektüre der Deutschen: „Grandissimo partito possono trarre le moderne letterature dalle novità venute di Alemagna, specialmente per quel non so che di arcano e di vita che sgorga dall'universa natura e si mette in corrispondenza coll'anima dello scrittore“. Parzanese entdeckt sogar „romantische“ Züge in Leopardis Dichtung; wo er im Zusammenhang mit der modernen deutschen Literatur von der „wunderbaren Sprache“ spricht, in der „die unaussprechliche Uebereinstimmung von Seele und Natur“ sich ausdrückt, schiebt er folgende Bemerkung ein: „Giacomo Leo-

⁴² *Sul romanticismo, lettera al Marchese Cesare d'Azeglio.*

⁴³ Vgl. z. B. die Diskussion zwischen dem Befürworter des Neuen, Romantischen, P. Vaccaro Matonti und dem Verteidiger der klassischen Tradition Basilio Puoti in Nr. 18 und 21 des *Omnibus* vom Jahr 1838 oder den Artikel *Il romanticismo* von Biagio Miraglia da Strongoli vom 26. Mai 1842, in *Omnibus*, Beiträge, wie man sie in *Discussioni e polemiche sul romanticismo* (a cura di E. Bellorini, Laterza, Bari 1943) geläufig antrifft. Vgl. De Sanctis, *La letteratura a Napoli in La letteratura italiana del secolo XIX.*

⁴⁴ *Lucifero* VIII, S. 114.

pardi, nonostante le sue dottrine male augurate e lo studio adoperato nella imitazione de' classici, si mostra quasi sempre tirato a vagheggiare questa cotal misteriosa vita del Creato; ed anco quando vorrebbe ristorare le favole pagane egli è profondo e moderno nelle sue mirabili dipinture“⁴⁵. (Das Beispiel, mit dem Parzanese dann seine Behauptung zu illustrieren sucht, will allerdings gar nicht überzeugen.)

Wie er für seine eigene Dichtung und Dichtungstheorie den Namen „romantisch“ vermeidet, so braucht er ihn auch nicht für die moderne Literatur, wenn er sie gleich, im Anschluss an die italienischen Theoretiker, welche ihrerseits auf Schlegel zurückgehen, mit der Dichtung des Mittelalters und Dante und Shakespeare zu einer Familie zusammenfasst.

Wo er jedoch von den „Fehlern der modernen Literatur“ spricht⁴⁶, glaubt man gelegentlich einen Klassizisten zu hören, nicht nur weil er den Mängeln der „Modernen“ (die nie beispielhaft angeführt werden), oft die Vorzüge der Alten entgegenstellt, sondern auch weil er zum Teil gegen Charakterzüge Stellung bezieht, die gerade im Gefolge der Romantik auftreten. Wenn er die moderne Literatur als schwatzhaft, umständlich und diffus bezeichnet, zu sehr auf Nebensächliches ausgehend, so dass das Wichtige oft in einem Meer von Worten versinkt, so denkt er, wie eine Stelle in einem spätern Artikel dartut⁴⁷, unter anderm an seine schwierige Jean Paul-Lektüre. Aber auch *Don Carlos* und *Adelchi* sind viel zu wortreich: „le lunghe rivelazioni del cuore fatte da' moderni, comunque belle, non reggono per efficacia al paragone (con Dante)“. Besonders tadelnswert sind diejenigen Dichter, welche bewusst dunkel und schwer verständlich schreiben; auch der allzu betonten Gedankenlyrik kann ein Vorwurf nicht erspart werden: „mi pare indispensabile toccare di coloro che in questi ultimi tempi si piacciono a portare nella poesia le astrazioni filosofiche, togliendo così al popolo di poter gustare di quest'arte, la quale più pel popolo è stata creata che pe' sapienti“. Auch Dante war nicht mehr Dichter, „quando volle scoccar dardi dall'arco sillogistico“; an Schiller und Goethe geht der Vorwurf jedoch vorbei: „si contengono in certi limiti tra' quali non si snaturava la poesia“, und betrifft nur deren Imitatoren, welche jedoch nicht namentlich genannt werden. Ein

⁴⁵ *Lucifero* VIII, S. 115.

⁴⁶ *Lucifero* VIII, S. 41f. und 50ff.

⁴⁷ *Lucifero* VIII, S. 282f.

Charakterzug vieler romantischer Literatur, welcher Parzaneses Grundsätzen ganz zuwiderläuft, ist der Hang zum Weltschmerz, über dessen negativen Wert er sich lange aufhält; „il troppo deliziarsi in malinconie, che a breve andare attristiscono l'animo“, „un disperato abbandono di ogni umano conforto“, wie er sie in vielen, wiederum nicht genannten Dichtern feststellt, stehen zu seiner Forderung nach einer aufrichtenden und zum Bessern erziehenden Literatur in einem allzu krassen Widerspruch. Die Gräber- und Gespensterromantik, wie sie vor allem nach englischen Vorbildern in Italien Mode geworden war, ist ihm besonders zuwider: „Quindi molti fra loro pigliano diletto di abitare fra le fosse de' cimiteri“, und die gleichen Motive, welche anderswo lobend erwähnt werden, tauchen hier als Symptome einer verabscheuungswürdigen, weil lebensfeindlichen Literatur auf: „... di mettersi a pregar entro le oscure navate delle gotiche chiese, di parlare di pianto e di miserie a' fiori, al sole, alle stelle; e seppure sorridono qualche volta, lo fanno confortati malinconicamente dalla religiosa speranza“.

Es ist unserem Schriftsteller durchaus klar, dass eine in ihrer Thematik erneuerte Literatur auch einer neuen Stoffwelt und einer neuen Sprache bedarf. Die Besinnung auf religiöse und patriotische Inhalte eröffnet eine reiche Bilderwelt, und die Notwendigkeit, für das Volk zu schreiben, die Möglichkeit, aus der Volksdichtung zu schöpfen, weisen der Literatursprache neue Wege.

Deutschland ist darin den andern Nationen vorausgegangen; in seiner Literatur sieht Parzanese vieles von dem verwirklicht, was er sich für die italienische wünschen möchte, und deshalb unterzieht er sich der schwierigen und anspruchsvollen Aufgabe, seinen Lesern die deutsche Dichtung des Jahrhunderts in Beschreibungen und Beispielen vorzustellen und vertraut zu machen. Von dem tief eingewurzelten Ueberlegenheitsgefühl, das die ersten „germanistischen“ Aeusserungen der Italiener bestimmte und in der Polemik die Klassizisten immer wieder von ihrem Recht überzeugte, sucht er seine Leser abzubringen, indem er ihnen die Notwendigkeit einer universalen Bildung vor Augen führt, zu einer Zeit, in der die europäischen Länder eine enge Schicksalsgemeinschaft verbinde: „il commercio, la guerra, la politica hanno formato di tanti popoli pressoché una famiglia, e noi siamo, più che Italiani, Europei“⁴⁸.

⁴⁸ *Lucifero* VIII, S. 34. Den Konflikt zwischen Kosmopolitismus und

LA LETTERATURA ALEMANNA NEL SECOLO XIX

Bevor Parzanese einzelne Dichter und Strömungen darstellt, schickt er über Deutschland und die Deutschen ein einleitendes Kapitel voraus, in der gewiss richtigen Erkenntnis, dass die historischen, ethnischen, geographischen Gegebenheiten das Ihre zur besondern Art eines Volkes und folglich auch seiner Literatur beitragen. Dieser weitaus schwächste Teil in Parzaneses Abhandlung soll nur in einzelnen Punkten kurz gestreift werden. Wie zu Tacitus' Zeiten ist die Natur unwirtlich, „aspra e severa“. Parzanese, der nie aus seiner engern Heimat herausgekommen war, lässt sich auf phantasievolle Beschreibungen ein, die in der Haltung wohl denen entsprechen, welche die vorangegangene Deutschlandliteratur der Italiener entworfen hatte. Im Einzelnen gerät er dann jedoch gelegentlich ins Fehlerhafte, weil keine eigene Anschauung ihm zu Hilfe kommt, so z.B. wo er die norddeutsche Landschaft mit der Vorstellung vom ewigen Schnee zusammenbringt⁴⁹. Madame de Staëls Deutschlandbuch kennt er und benützt es häufig. Auch seine Betrachtungen über die deutsche Wesensart gehen davon aus, entwickeln sich dann aber selbstständig weiter zu idyllischen Genrebildchen, wie nur die Sehnsucht nach patriarchalischen Zuständen sie ins Deutschland des XIX. Jahrhunderts verlegen konnte. Die Vorstellung von der häuslichen und verinnerlichten Lebensart, von der Sittenreinheit und Rechtlichkeit der Deutschen stellt er in Zusammenhang mit der, wie er oft unterstreicht, seit dem Mittelalter kaum ernsthaft unterbrochenen ritterlichen Tradition und Tugend: „Crediamo... che... quello spirito cavalleresco che ne' passati secoli vigeva in Alemagna, siasi insinuato per entro a' tempi, e quasi perpetuatosi fino ad oggidì ne' costumi... e nella letteratura tedesca“⁵⁰. Schlegel zum Trotz ist er der festen Ueberzeugung, dass keine Zeitläufte

nationalem Bewusstsein, der in vielen gebildeten Italienern der Zeit regsam war, beschreibt Croce sehr schön in *Cultura germanica nell'età del Risorgimento*; der „cosmopolitismo della testa“ konnte nicht verhindern, dass das Herz dem „patriottismo“ gehörte, wie Alessandro Poerio formuliert hatte.

⁴⁹ *Lucifero* VIII, S. 64. Zu den Vorstellungen von der entsetzlichen Schroffheit der nördlichen Landschaft, welche von der Erfahrung oft noch bestärkt wurden, vgl. L. Vincenti, *Viaggiatori del 700*, Torino 1950.

⁵⁰ *Lucifero* VIII, S. 65.

ernstafte Einbrüche in die altdeutsche Geistigkeit haben bewirken können: „...il loro animo rivolto sempre alle antiche costumanze, che essi tolgono ad esempio, li fa restii ad abbandonare il loro vivere sparsò di nativa semplicità e li rende difficili a guastarsi nella corruzione della decrepita Europa“. In der sorgsam weitergehegten Volksdichtung sieht er die stetige Trägerin jener Werte, die in der neuen Literatur wieder zu Ansehen gekommen sind: „In qual famiglia alemanna non si narrano tutt'ora le prodezze e le lealtà de' cavalieri...? presso qual focolare non si raccontano i miracolosi apparimenti di demoni o di angeli, vecchie cronache de' tempi passati?...“, und so geht es eine geraume Weile weiter.

Parzanese lässt sich dann im Feuer der Beschreibung zu Behauptungen hinreissen, aus welchen man schliessen könnte, dass er das Wesen der deutschen Kultur in wichtigen Punkten völlig verkannt habe. Als abschliessende Feststellung steht hier: „Dacché si vede chiaro che presso questo popolo, non ostante la sua civiltà ognora più crescente, non potranno senza grandi ostacoli allignare né la letteratura, né i sentimenti di altre nazioni, che non abbiano almeno con esso comune la origine e le memorie.“ Doch zeigt er dann anderswo, dass er von der philologischen und übersetzerischen Tätigkeit der Deutschen, auch an entfernten Literaturen, und deren Einfluss auf die deutsche Literatur Kenntnis hat⁵¹.

Die Vorstellung von der kargen, unfreundlichen Natur lässt ihn auch über die Beziehung der deutschen Dichter zur Natur glatt hinwegschreiten: „Questo sentimento (das religiöse Empfinden) tanto più piglia a dimorare in quegli animi, per quanto mostrasi povera di bellezze la natura del loro paese, né vi ha pompa di terra e di cielo capace d'incatenare i loro pensieri nella contemplazione di coteste limitate delizie“⁵². Das Fehlen einer üppig spendenden Natur wird geradezu als ein Grund angeführt für die Ausrichtung der deutschen Literatur auf übersinnliche Gegenstände: „... que' popoli pieni di vigore non possono lasciarsi prendere alle bellezze esteriori dell'universo; ché non hanno le colline d'Italia, i giardini d'Andalusia...; e quindi la potenza contemplativa si rivolge in gran parte a considerare i destini umani, l'anima e Dio, cioè le tre cose dalle quali può sorgere la

⁵¹ *Lucifero* VIII, S. 95.

⁵² *Lucifero* VIII, S. 80.

letteratura eminentemente religiosa“⁵³. Auch diese Aeusserungen sind nicht so absolut zu verstehen, wie sie hier klingen. Sonst müsste man auf eine bodenlose Unkenntnis der deutschen Dichtung und auf ein grundsätzliches Missverständnis ihres Wesens schliessen. Wahr ist andererseits, dass Parzanese nur für das empfänglich ist, was seiner eigenen Anschauung entspricht: die sentimentalische Beziehung zur Natur interessiert ihn nur als ein durchsichtiges Medium zwischem dem Ich des Dichters und seiner jenseitigen Heimat.

Am vollendetsten kommt Klopstocks Werk dem entgegen, was Parzanese in der modernen Literatur sucht: „La letteratura cristiana del secolo XIX... non poteva, a mio credere, generarsi altrove che in Germania... Klopstock può tenersi come il suo vero creatore“⁵⁴, „il vero ed immortale creatore della moderna letteratura tedesca“⁵⁵. Klopstock allein sind fünf Artikel gewidmet, und Parzanese kann sich nicht genug tun in Umschreibungen, ausgedehnten übersetzten Zitaten und Paraphrasen des Werks dieses Grossen, auf dessen Grundlage die ganze neue Literatur aufblühen konnte, „von Goethe und Schiller zu den Romantikern, Manzoni und Lamartine.“

An der Tragödie *Der Tod Adams* lobt Parzanese die kraftvolle und innige aus der biblischen Poesie gespeiste Sprache. Nur den griechischen Dramen mag er dieses Werk vergleichen, und es ist ihm unbegrifflich, warum Schlegel es in seinen *Vorlesungen* nicht einmal erwähnt⁵⁶. Von den Worten die Seth zu Selima spricht: „Noch niemals hab ich unsern Vater so gesehn...“ (I, 1) sagt Parzanese: „Quanta verità non è in questi versi, quanta naturalezza!“⁵⁷. Seine Textproben und verbindenden Paraphrasen sind immer wieder von bewundernden Ausrufen eingeleitet oder kommentiert wie: „Questa è ben poesia piena di vero affetto e profondo“. Immerhin stellt er den Mangel an dramatischer Bewegtheit fest, welcher jedoch von der poetischen Schönheit jeder einzelnen Stelle wettgemacht wird; „La tragedia...“, comunque bellissima, non può esser pregiata quanto si conviene, che da coloro, che usati allo studio delle caste bellezze degli antichi

⁵³ *Lucifero* VIII, S. 59.

⁵⁴ *Lucifero* VIII, S. 59.

⁵⁵ *Lucifero* VIII, S. 95.

⁵⁶ *Lucifero* VIII, S. 137.

⁵⁷ *Lucifero* VIII, S. 138.

classici, non hanno guasto l'ingegno dalle romanzesche fantasie de' moderni⁵⁸.

Länger fällt die Betrachtung des *Messias* aus, dessen erste drei Gesänge Parzanese nebst weiteren Teilen ins Italienische übertragen hat⁵⁹. Hier gibt er unter anderem einen Ausschnitt aus dem 1.⁶⁰ und einen aus dem 12. Gesang wieder, um seinem Leser Klopstocks hinreissende Geistigkeit und Ausdruckskraft vor Augen zu führen, was allerdings durch die Uebersetzung, wie er selbst anmerkt, ziemlich erschwert wird (vgl. seine Uebersetzung, S. 62ff.).

Er steht Klopstocks Werk, bei aller Verehrung, nicht naiv gegenüber und erweist sich auch in der damals bereits heftig aufgeblühten Klopstock-Literatur als recht belesen. „Egli è pur vero che il poeta non abbia nella sua fantasia tali tinte da dipingere profondamente la natura esteriore dell'universo, e che abbondano più di affetto che d'immaginazione, non scolpisce a rilievo le cose che ti mette sott'occhio. Pur tuttavia le sue similitudini sono nuove e bellissime...“

Parzanese weiss zwar Klopstocks Originalität in der Verwendung der deutschen Sprache nicht im Einzelnen zu würdigen, doch stellt er fest, wie seine Belesenheit, sowohl im alten wie im neuen Testament und die Thematik seiner Werke einen neuen Bilderschatz mit sich bringen. In der Art, wie er sich mit Montis *Sermone sulla mitologia* auseinandersetzt, könnte man zwar die Versuchung sehen, die mit Manzoni als „idolatria“ verabscheute antike Mythologie lediglich durch eine christliche Mythologie ersetzen zu wollen: „Ed egli era cristiano? E non poteva il suo ingegno sostituire proprio nulla agli dei del paganesimo per fare abitato il mondo da esseri soprannaturali e maravigliosi? Non aveva letto nella *Messiade* che un angelo coronato di luce governa il globo del sole, e che gli fa corona un drappello di bellissime intelligenze celesti,“ usw. Nicht nur die Bilder und Vergleiche erhalten von der die Literatur inspirierenden Religiosität neuen Antrieb, Form und Sprache erneuern sich in ihr grundlegend: „Dal Cristianesimo, dalle sue dottrine, dalle sue cerimonie si derivano eziandio le somiglianze, le metafore, e direi quasi lo spirito, il sangue, la vita di tutta la presente letteratura; sicché

⁵⁸ *Lucifero* VIII, S. 146.

⁵⁹ Vgl. Lo Parco in der schon öfter zitierten Einführung zu den *Canti educativi*.

⁶⁰ *Lucifero* VIII, S. 155.

di questa religione essa s'informa non solo in quanto all'idea... ma eziandio nella forma, o come vorremmo dire, nella parte artistica⁶¹.

Es mag verwundern, dass der fromme Kanonikus nicht nach katholischen Strömungen in der deutschen Literatur sucht. Die Lektüre seiner ganzen literaturkritischen Schriften zeigt, dass er, wie die italienischen Betrachter der deutschen Literatur der Zeit überhaupt⁶², die Frage nach der Konfession gar nicht stellt⁶³. Klopstock ist ihm der Inbegriff religiöser Empfindung: „Dopo i libri santi, e gli scritti de' SS. Padri, non saprei trovare altrove che nella *Messiade* quella fede profonda che l'anima umana tutta rapisce in Dio“⁶⁴.

In der direkten Nachkommenschaft Klopstocks als eines religiösen Dichters sieht Parzanese „Jacobi, Claudius, Hardenberg:... tre freschi e nobili ingegni, i quali ispirati ne' canti della *Messiade*, vogliono annoverarsi tra coloro che sparsero nelle lettere una malinconica soavità ed una cristiana speranza dell'eterno avvenire“⁶⁵. Jacobi wird nur mit ganz generellen Worten als der Widerpart zu den „materialistischen“ Lehren seiner Zeit erwähnt und als Verfasser des *Woldemar*. Von Matthias Claudius „si hanno alcune poesie di una virginale freschezza e spiranti un'aura di religiosa speranza“. Als Beispiel steht eine teilweise Uebersetzung des als Ode bezeichneten Gedichtes *Die Mutter am Grabe* unter dem Titel *La tomba del Figliuolo*. (Vgl. S. 65) „La forma delle sue poesie è, qual si conviene, schietta e piena di armoniosa facilità; e ad ogni parola vi traspare un affetto puro

⁶¹ *Lucifero* VIII, S. 59.

⁶² Vgl. Paul Hazard, *L'invasion des littératures du Nord en Italie* in „Revue de littérature comparée“, I (1921), S. 39.

⁶³ Von der Figur des Abbadona sagt er (S. 155): „Quantunque questa sublime creatura inventata da Klopstock non può essere approvata dalle cattoliche dottrine, pure vuol tenersi come uno de' più belli concepimenti della moderna letteratura“; über die Religiosität der Deutschen: „Non è quindi a meravigliarsi, che nell'Alemagna le credenze religiose abbiano molto di vago e d'incerto, in cui se spazia a suo talento l'immaginazione, non basta perché l'animo stabilmente vi si acquieti. Poiché per esse si viene a dare troppo alle fantasie del pensiero e ai sentimenti del cuore, ma poco o nulla alla severa meditazione della verità rivelata“ (S. 79). Das Wort „protestante“ braucht er einmal, in dem zit. Brief an de Vincentiis, im Sinne von „gottlos“, aber auch dort geht es nicht um eine konfessionelle Unterscheidung.

⁶⁴ *Lucifero* VIII, S. 155.

⁶⁵ *Lucifero* VIII, S. 187.

e profondo.“ Wenn in Bezug auf Claudius der Verdacht aufkommt, Parzanese habe den Dichter nicht oder nur ganz flüchtig aus eigener Lektüre gekannt, so wird dieser Verdacht in Bezug auf Novalis zur Gewissheit. Zahlreiche sachliche Ungenauigkeiten und die nicht wiederzuerkennenden Verse, die er als ein Zitat aus den *Hymnen an die Nacht* ausgibt, zeigen, dass er Novalis, der den Italienern zu seiner Zeit noch fast unbekannt war⁶⁶, nur aus sehr indirekter und unzuverlässiger Quelle kennt. Wie hätten ihn die *Geistlichen Lieder* und die *Hymnen an die Nacht* sonst begeistern müssen!

Klopstock ist nicht nur der Neuschöpfer der religiös gestimmten Dichtung: auch die von patriotischen Idealen getragene Literatur schreibt sich von ihm her. „... la letteratura tedesca, senza mai potersi interamente spogliare di quella sua tinta religiosa, seguì d'indi innanzi più volentieri l'impulso dell'amor patrio e nazionale, a cui si volle eziandio educare dal suo rigeneratore“⁶⁷. Die von patriotisch-nationalen Gefühlen getragene Literatur, ein Kapitel, das Parzanese besonders am Herzen liegt, findet ihren Wegbereiter in Bodmer, „petto scaldato da vero amore di patria, fu il primo che adoperossi con tutte le forze del suo ingegno a richiamare le lettere tedesche dalla vana imitazione forestiera alle sorgenti di una ispirazione profonda e nazionale“⁶⁸. Parzanese geht grosszügig über die nationale Zugehörigkeit des Zürchers hinweg, doch ist es hier, wie in vielen andern Fällen, schwer zu entscheiden, ob Unkenntnis der Tatsachen vorliegt, oder ob der Passus nur den Anschein einer mangelhaften Information erweckt, was dann durch sie andere Stelle im Text hinfällig wird.

Hermanns Tod (Parzanese nennt immer nur diesen Teil der Trilogie) wird gegen Mme de Staël, Cesare Cantù und andere, welche dem Stück ursprüngliche Kraft und folglich eine tiefe Wirkungsmöglichkeit absprechen, aufs wärmste verteidigt. „Il mezzo più potente di ricreare l'amore per le cose patrie è quello di richiamare gli animi allo studio delle memorie nazionali più antiche“⁶⁹. Klopstock wird neben Homer gestellt als der grosse Dichter, welcher in seinem Volk einem geschwächten nationalen Bewusstsein neues Leben einzuhauchen vermag. Im Anschluss an

⁶⁶ Vgl. Lohner, Op. cit., S. 73.

⁶⁷ *Lucifero* VIII, S. 201.

⁶⁸ *Lucifero* VIII, S. 95.

⁶⁹ *Lucifero* VIII, S. 146.

die Uebersetzung des Liedes der drei Barden, Werdomar, Kerding und Darmand (*Hermann*), ruft unser Kritiker aus: „E questa si può veramente chiamare patria poesia, e di qua s'ispirarono Schiller, Goethe e Körner“⁷⁰, i quali si adoperarono a spargere tra 'l popolo Alemanno questi semi di patria affezione colle loro ballate, e co' canti di guerra“⁷¹.

Theodor Körner, der „Tyrtæus des Nordens“, war Parzanese, wie den italienischen Schriftstellern des Risorgimento ganz allgemein, der liebste unter den vaterländischen Dichtern. Sein jugendlich begeisterter Schwung und die lineare Einfachheit seiner gedanklichen Welt, Taten für Freiheit und Vaterland, entsprechen dem, was die jungen Sänger des Risorgimento bewegt. Auch Manzoni hatte in ihm ein Sinnbild der Vaterlandsliebe gesehen, als er ihm seine Ode *Marzo 1821* widmete: „Alla illustre memoria di Teodoro Körner... nome caro a tutti i popoli che combattono per difendere o per riconquistare una patria.“ Parzanese konnte über Körner nicht so ungehindert schreiben wie über Klopstock. Der Artikel, in dem von Körners Befreiungslyrik die Rede ist, verkleidet sich in eine anscheinend ganz unverfängliche literarische Korrespondenz, *al signor abate Teodoro Grassi*⁷², die mit Landschaftsbeschreibungen anfängt und über ein Tasso-Zitat und eigene Verse dann endlich zum Punkt kommt, an den sich die Erwähnung Körners und seiner Dichtung anschliessen lässt. Nach einem kurzen biographischen Hinweis auf den jung und heldenhaft gefallenen Dichter steht: „Immagini ardite, linguaggio caldo e concitato, odio feroce contro i nemici, disprezzo pe' vili, e quel non so che di cavalleresco che tanto piace agli alemanni, formano i pregi della poesia di Körner“⁷³. Es folgen die Uebersetzungen der ersten Strophe des Gedichts *Aufruf* und des *Schwertliedes*. Parzanese, der in seinen theoretischen Aeusserungen einer solch kriegerischen Lyrik nie das Wort gesprochen hätte, begeistert sich hier wider Erwarten für das jugendliche Tatethos des deutschen Sängers.

Verbunden mit den Forderungen nach religiösem und nach vaterländischem Gehalt der Dichtung steht immer wieder das

⁷⁰ Parzanese schreibt zwar „Kerner“, doch ist Körner gemeint. Druckfehler und fehlerhafte Schreibung bei Eigennamen sind häufig.

⁷¹ *Lucifero* VIII, S. 147.

⁷² Lo Parco berichtet, dass die Körner-Artikel und -Übersetzungen von der Zensur aufgehalten worden seien. Er hat unter den Papieren noch die Fahnenabzüge der für den *Lucifero* bestimmten Texte gefunden.

⁷³ *Lucifero* VIII, S. 306.

Postulat der Volkstümlichkeit der Literatur. Da für Parzanese— und nicht für ihn allein— Dante und Shakespeare für das Volk geschrieben haben, ist es einleuchtend, dass die deutsche Literatur der Zeit der Forderung nach Volkstümlichkeit fast durchwegs entgegenkommt, wenn die auf Imitation beruhende und von der klassizistisch-rhetorischen Dichtungstradition bestimmte Literatur die Alternative darstellt.

Traditionsgemäss wird die Betrachtung der volkstümlichen Literatur mit Bürgers Balladen eingeleitet, deren Stammvaterschaft schon von der gesamten vorangegangenen Theorie zur deutschen Literatur festgestellt worden war. Bürger, „di viva e profonda fantasia dotato da natura“, ist dann am eindrucklichsten, wenn er grauenerregende, makabre Geschichten erzählt. Als Beispiel wird die in Italien seit Berchets *Lettera semiseria* bis zum Ueberdruss zitierte und besprochene *Lenore* angeführt und im Inhalt zusammengefasst. Parzanese anerkennt zwar Bürgers Talent und sein Verdienst um die aus der Volksdichtung hergeleitete populäre Balladendichtung⁷⁴, versäumt jedoch nicht die Gelegenheit, mit einem grundsätzlichen Einwand der allgemeinen Bürger-Bewunderung entgegenzutreten: „Sarebbe stata questa (die Anlehnung an die Volksdichtung) opera di grande utilità, se lasciando da un lato le superstizioni e le viete stranezze di un'età barbara, si fossero prese a cantare cose più confacenti a' tempi nostri, e (come bella prova ne diè Uhland) più proprie ad ingentilire il cuore che a turbare la fantasia“⁷⁵.

Zur Frage der Volksdichtung, die nie klar von volkstümlicher Dichtung unterschieden wird, gibt Parzanese am Eingang seines Bürger-Artikels folgende elastische Definition: „Quella è poesia popolare che o nata in mezzo al popolo, o derivata che sia da ingegni non volgari, in tutto un popolo si propaga, come la manifestazione più acconcia de' suoi sentimenti, delle sue storie e delle sue credenze...“⁷⁶. *Creata in mezzo al popolo o derivata da ingegni non volgari?* Parzanese bezieht in der Ursprungsfrage, welche die Romantiker beschäftigt, durchaus nicht Stellung. Wenn die Italiener im allgemeinen eher der Theorie

⁷⁴ Parzanese unterscheidet nicht zwischen Volksballade und Kunstballade. Sein Bürgerartikel trägt die Überschrift: *Ballate popolari*. Vgl. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Bari 1957, besonders S. 14ff.

⁷⁵ *Lucifero* VIII, S. 211.

⁷⁶ *ibid.*

vom „gesunkenen Kulturgut“ Glauben schenken können, so findet sich bei Parzanese mehr als eine Stelle, welche dem „kollektiven Ursprung“ das Wort redet: „... quella poesia che, per mutate condizioni de' tempi, il popolo non può crearsi da sé“; im Anschluss an Zitate aus *Des Knaben Wunderhorn* streift er noch einmal die Frage der möglichen Verfasserschaft: „S'ignorano gli autori di queste ballate, comeché furono composte da soldati mezzo ubbriachi, da scolari satirici, da grossi compari da taverna, e da lieti artigiani. E questa è vera poesia popolare, la quale può bene infondere alquanto de' suoi spiriti nelle ballate de' poeti che tentano d'imitarne que' suoi vivi atteggiamenti e quelle forme native; ma non potrà mai veramente esser creata che tra 'l popolo“⁷⁷. Auch das ist noch ziemlich vage; wenn die Theorie vom kollektiven Ursprung der Dichtung hier als eine recht naheliegende Deutungsmöglichkeit hingestellt wird, so will sich Parzanese doch nicht eindeutig dahinterstellen. Er fühlt sich wohl auch nicht berufen, in derartigen theoretischen Fragen Stellung zu beziehen und eine Ansicht konsequent zu verfechten.

Was ihn mehr interessiert, ist die Frage nach den sprachlichen und stilistischen Charakterzügen, welche eine an der Volksdichtung gebildete und dem Volk zugängliche Dichtung aufweist. Im Anschluss an Mme de Staël, welche im Zusammenhang mit der *Lenore* von der Schwierigkeit der Uebersetzung in die romanischen Sprachen spricht und die lautmalerischen Qualitäten der Ballade hervorhebt, bemerkt Parzanese, wie die Schwierigkeit der Uebersetzung vor allem daher rühre, dass der Dichter sich einer einfachen Sprache und umgangssprachlicher Wendungen habe bedienen können, „dacché viene alle sue poesie un'aria di verità che ratterra l'incredibile di quelle sue strane leggende“⁷⁸ und fügt bei, aus eigener Erfahrung, denn auch er hatte sich an einer *Lenore*-Uebersetzung versucht⁷⁹: „E sa ciascuno come la nostra lingua sia schiva, sopra ogni altra, a significare queste idee e parlari che offendano per poco la sua dignità“⁸⁰. Dieser Erkenntnis folgend, wagt er von den drei Liedern aus dem *Wunderhorn*, *Zu Strassburg auf der Schanz*, *Schürz' dich*, *Gretlein* und *Wenn ich ein Vöglein wär*, nur eine

⁷⁷ *Lucifero* VIII, S. 332.

⁷⁸ *Lucifero* VIII, S. 212.

⁷⁹ Die wenigen davon erhaltenen Verse hat Lo Parco in *Poesie educative* abgedruckt.

⁸⁰ *Lucifero* VIII, S. 212.

Prosaiübersetzung zu geben. Im zweiten Brief an den Abate Grassi⁸¹ schreibt er dazu: „Intanto, mio buon amico, vorrei appagare il desiderio che avete di leggere qualcuna delle canzoni popolari, che si cantano nella Alemagna; ché anzi chi scrive della moderna letteratura di quel paese farebbe opera utilissima a parlare di siffatte canzoni, da cui ed Uhland e Tieck, e parecchi altri hanno attinta quella semplicità e quella movenza tutta popolarisca che mette tant'anima nelle loro ballate.“ Der verhältnismässig kleinere Abstand zwischen gesprochener Sprache und Dichtungssprache im Deutschen gegenüber dem Italienischen ist einer der Punkte, die Parzanese am deutlichsten erfasst hat; diesen Abstand auch im Italienischen zu verringern, bemüht er sich in seiner Dichtung und in seinen theoretisch dargelegten Forderungen an die Literatursprache.

Was er schon im Vorwort zu seinen *Canzoni popolari*⁸² vom Dichter verlangt hatte: „...immagini vivamente scolpite, ed armonia di affetti, quali escono semplici e nudi dal cuore“, „forma... ardita, calda e fortemente scolpita di figure vere e spiranti“, findet er in der Dichtung der Deutschen verwirklicht. Im Anschluss an die Betrachtung der Lieder aus dem Wunderhorn schreibt er: „L'Alemagna, come sapete, di queste canzoni suona tuttavia; ed a chi ben discerne la natura della poesia tedesca, apparirà chiaro che non per altro gli scrittori di quel paese, non eccettuati Schiller e Goethe, hanno tanta freschezza di colori e tanta spontaneità di espressione, che per avere attinto gran parte delle loro fantasie da' canti popolari“. Schon in dem oben zitierten Vorwort, in dem die Mittel und Wege angedeutet wurden, über die die italienische Dichtung zu einer allgemein verständlichen, verbindenden und aus dem Schatz der gesprochenen Sprache neu belebten Sprache kommen könnte, werden die Deutschen als Vorbild angeführt: „Ed a conseguire questo stile giova molto l'uso dell'espressioni domestiche e religiose che si trovano giornalmente sulle labbra del popolo, perché queste ben adoperate trovano una meravigliosa corrispondenza negli animi... A' tempi nostri i poeti alemanni, fra' quali primo Uhland, per questo artificio conseguirono una grande popolarità.“

In Ludwig Uhland musste Parzanese den Dichter finden, der seine Erwartungen aufs schönste erfüllte, dessen gemüthafte Dichtung ihren Grund in der Liebe zu seinem Volke und im

⁸¹ *Lucifero* VIII, S. 332.

⁸² *Lucifero* VIII, S. 332.

Studium der altdeutschen Poesie hatte und auf dem Boden eines zutiefst rechtlichen und moralischen Empfindens gewachsen war. „In due cose egli s'ispira, potentissime a creare poesia sincera ed efficace, quali sono le tradizioni del suo popolo e la profonda osservazione delle cose“⁸³. Aus dem Studium der alten Volkspoesie erwächst ihm „la potenza della semplice parola, la quale veste e non affoga il concetto della mente“. Daher seine unbestrittene Popularität. Doch begnügt er sich nicht mit der Wiederaufnahme mittelalterlicher Stoffe. Aus der Volkspoesie ist in seine Dichtung das eingeflossen, was im Volke immer lebendig bleibt: die gemüthhaften Werte. Seine Dichtung ist weder im Inhaltlichen noch in der Form antikisierend: „Egli andò più innanzi, facendo cosa conveniente ai nostri tempi...; e però delle vecchie ballate non imitò mai la ruvidezza di forme, e la trivialità di certi racconti da taverna; né prese a raccontare di vieti usi e di feroci costumanze de' tempi passati⁸⁴; ché sono queste anticaglie da non potere più allignare nella nostra letteratura... E mentre che gli altri autori di romanze e di ballate popolari, traevano gran partito dalle apparizioni degli spettri e delle fantasime, giovandosi delle vecchie superstizioni del popolo per eccitare in lui il terrore, il nostro poeta raro è che si valga di cotesti terribili apparimenti; poiché la sua non essendo poesia di arte e d'imitazione, egli non sa dire ciò che non gli detta il cuore o che non trova fede nel suo intelletto“⁸⁵.

Uhland gehört unbestritten seine ganze Sympathie, ohne dass er mit ihm jedoch einen Kult triebe, wie andere das mit Gessner oder auch mit Bürger unternommen hatten. „All'altezza della lirica veramente non si alzò giammai... ma come poeta popolare non trovò chi possa eguagliarlo“⁸⁶. Erstaunlich ist nur der Vergleich mit Goethe: „A Schiller, come poeta popolare, sovrasta per naturalezza, vince Goethe per la squisita finitezza del concetto e dello stile, si pone davanti a Bürger per quella delicata tinta ideale che questi non ha“⁸⁷.

⁸³ *Lucifero* VIII, S. 216.

⁸⁴ Parzanese hat unter anderm auch die Ballade *Die drei Lieder* übersetzt. Die blutige Vergeltung für die Ruchlosigkeit des Mächtigen scheint er nicht zu den „wilden Sitten eines barbarischen Zeitalters“ zu zählen.

⁸⁵ *Lucifero* VIII, S. 216.

⁸⁶ *Lucifero* VIII, S. 218.

⁸⁷ *ibid.*

Parzanese weist auch darauf hin, dass ein guter Teil von Uhlands Gedichten nicht auf bestehende Stoffquellen zurückgehen, sondern Produkt der dichterischen Fantasie sind. Als Beispiel führt er *Des Goldschmieds Töchterlein* an, ein Gedicht, das bestimmt nicht zu den allerbesten von Uhland gehört. Parzanese bezeichnet es jedoch als wunderschön: ihm müssen die heitere Durchführung, der glückliche Ausgang, der liedhafte Ton, die ritornellartigen Wiederholungen, wie sie auch in seiner Uebersetzung recht schön gewahrt sind, besonders gefallen haben. An dem Gedicht *Der gute Kamerad* lobt er den einfachen, ehrlichen Ton und das rasche Tempo der wenigen Worte, in denen sich der rechtschaffene Charakter des treuen Soldaten so ganz ausdrücke. Mit seinen Liedern — „tutti spiranti onorata fierezza e santo amor di patria“ — trägt Uhland zur Erziehung seines Volkes zu den althergebrachten Werten bei, wie es der Aufgabe des Dichters entspricht. „Che il poeta debba essere maestro di civiltà, anche a rischio della sua vita, e la parola di lui profetica e potentissima“ zeigt *Des Sängers Fluch*, das, zum Teil übersetzt und zum Teil zusammengefasst, als Beispiel steht. „In queste canzoni e così in tutte le altre poesie di Uhland si chiude sempre un alto concetto morale, un conforto per l'anima..., per cui chi legge quelle ballate, depositarie della sapienza del popolo, sente inchinarsi a dolci e generosi affetti. Il linguaggio adoperato da questo poeta è forbito e puro, tutto un impasto di vaghi colori, e mirabilmente atteggiato a significare ogni più riposto affetto del cuore“⁸⁸.

Dass die Dichtung, wenn sie volkstümlich ist, auf die Gemütswerte eingeht, zum Gemüt spricht und es wenn nötig aufrichtet, Besserem und Höherem entgegenbildet, sagt Parzanese an mehr als einer Stelle. „La bella schiera di coloro che sanno armoniosamente favellare agli animi mesti e mansueti“ lässt er durch Matthisson, Tieck, Chamisso, Johann Gaudenz von Salis-Seewis vertreten. Er betont, dass es ihm nicht um eine Darstellung in chronologischer Reihenfolge gehe (Parzanese täuscht sich in den Daten übrigens kaum je um ein Geringes), „piacendoci invece di vederli raunati tutti ciascuno in compagnia di quelli con cui hanno („ha“?) simpatia d'indole e di pensieri“⁸⁹.

⁸⁸ *Lucifero* VIII, S. 218.

⁸⁹ *Lucifero* VIII, S. 201.

An Matthissons nachempfindender Idyllendichtung lobt er das Zarte, Sanfte, Süsse, Delikate, geht dann aber in der zeitgemässen Ueberschätzung des Hofpoeten so weit, dass er ihm ein grosses Herz und eine leidenschaftliche Seele zuschreibt. Wenn er, wie viele andere der Zeit, in Salis-Seewis dessen nächsten Verwandten sieht, so hat der Bündner, wie Ermatinger einmal scherzhaft anmerkt⁹⁰, sich das selber zuzuschreiben. Die viel grössere Echtheit in der Empfindung der Natur und des Landlebens, aus dem er seine schönsten Bilder herbezieht, ist Parzaneses flüchtigem Blick begreiflicherweise entgangen: „Le sue poesie sono modeste e delicate, come quelle di Matthisson, e tutta l'anima ed il colorito traggono dalla pace della campagna, dalla bellezza dell'innocenza, e da quant'altro tocca una fantasia tranquilla ed affettuosa“⁹¹. „Un'anima piena di dolci affezioni“ sieht er in Chamisso, „una certa compiacenza malinconica“ in seinen Gedichten. Aus des Andeutungen, welche jedoch nicht von Zitaten begleitet sind, geht hervor, dass er wenigstens einzelne Gedichte aus dem Zyklus *Frauenliebe und- Leben* muss zu Gesicht bekommen haben.

Thematisch gehört hierzu auch sein Zitat von Bürgers *Blümchen Wunderhold*, als ein Beweis dafür, dass der Balladendichter auch sanfter Töne fähig war, „che il bello ideale puro castissimo non era ignoto a quel vigoroso ingegno“⁹². Den nach einer von Parzanese festgestellten Grundstimmung als „cantori elegiaci“ bezeichneten Dichtern dieses Abschnitts wären noch die Brüder Stollberg, Hebel („idilli pieni di efficace e nativa schiettezza“) Schwab, Ebert an die Seite zu stellen, „ed assai più altri..., da' quali venne nella moderna letteratura quella malinconica, che se poi non si fosse snaturata, verrebbe a confortare potentemente gli animi contristati“⁹³.

An den beiden Gedichten von Matthisson, *Die Sterbende* und *Lied der Liebe*, die er auszugsweise übersetzt, scheinen ihm die Vorzüge dieses Dichters besonders augenfällig: „Egli ha sempre un descrivere netto e castigato che schiva del pari la grettezza de' timidi e la esagerazione degli audaci scrittori“. Was hier als ein Vorzug im Formalen herausgehoben wird, ist vielleicht gerade das, was den deutschen Dichter der Vergessenheit anheimgegeben

⁹⁰ *Die deutsche Lyrik*, Leipzig-Berlin 1921, I, S. 63.

⁹¹ *Lucifero* VIII, S. 202.

⁹² *Lucifero* VIII, S. 212.

⁹³ *Lucifero* VIII, S. 202.

hat: das Unverbindliche, in dem sich wohl ein Zeitstil ausdrückt, aber kein persönlicher Stil, die allzu grosse Leichtigkeit im Ausdruck nicht erlebter Inhalte, der mühelose Umgang mit allen Elementen einer konventionellen Dichtungssprache. Die Bewunderung für Matthisson zeigt, dass Parzanese, bei aller Empfänglichkeit für einzelne Züge der romantischen Dichtung, in einem Winkel seines literarischen Geschmacks doch Klassizist geblieben ist und als solcher oft an der Oberfläche hängen bleibt: „Fra tutt'i poeti tedeschi non vi ha alcuno che uguagli, o almeno che avanzi Matthisson nella casta purezza della forma, la quale pare in tutto modellata sull'esempio dei classici greci ed italiani“⁹⁴.

Als Klassizist erweist er sich auch mit seiner oft wiederholten Feststellung, dass es der deutschen Literatur, um das, was sie an Frische, Echtheit und Lebensnähe der italienischen voraus habe, an formaler Vollendung gebreche⁹⁵. Entfernung von den klassizistischen Regeln wird mit Mangel an Form schlechthin gleichgesetzt. „Invano farebbe chi volesse negli scrittori alemanni trovare quella intensa e veramente scolpita espressione che apparisce cotanto meravigliosa negli antichi e nei buoni italiani“⁹⁶, sagt er schon in seiner Einführung und kommt dann immer wieder mit leicht veränderten Worten auf denselben Gedanken zurück. Allerdings gibt es Ausnahmen: „Goethe, dove s'ingegna d'imitare gli antichi, e nelle sue canzoni di argomento popolare, come in talune narrazioni de' suoi romanzi, se non raggiunge la plastica perfezione delle poesie greche, pure tocca assai dappresso quella loro splendida sensualità d'immagini...“⁹⁷, und ähnliche Zugeständnisse entfallen da und dort auf andere Dichter. Um aber zu zeigen, dass es auch in der deutschen Dichtung Eleganz und Vollendung in der Form gebe, übersetzt er zwei Gedichte von A. W. Schlegel, das Sonett *Anhänglichkeit*, das er *Ode* nennt und den Zwiegesang *Lebensmelodien*, in denen er alle Regeln einer exquisiten klassischen Kunst verwirklicht sieht.

Wie in so vielen andern Punkten, ist auch hier Parzanese's Darstellung sehr unsystematisch und nicht frei von Widersprü-

⁹⁴ *Lucifero* VIII, S. 202.

⁹⁵ „Perdono di vista l'universo e vagano in un mondo tutto ideale“, (S. 155). Dieser Gedanke taucht immer wieder auf, wo von der Form deutscher Dichtung die Rede ist: „...prevale l'ideale sulla forma esteriore“ (S. 95).

⁹⁶ *Lucifero* VIII, S. 95.

⁹⁷ *Lucifero* VIII, S. 96.

chen. Eine gleich eingangs gemachte Feststellung über die Beziehung zwischen dem Inhalt und ihrer sprachlichen Form hätte in diesem Punkte eine andere Fortführung des Gedankens und der Beobachtungen erwarten lassen: „...nella letteratura Alemanna il concetto dell'anima sta sopra la espressione, come una sostanza che si riversasse al di fuori delle sue apparenze; ond'è che la idea informatrice trapelando da per tutto nella forma artistica esteriore, stampa in essa un non so che di spirituale, che assottiglia in certo modo la sensibile materialità delle parole e la fa diventare trasparente in guisa, che tutto vi si scorga per entro il pensiero vivificante dell'anima“⁹⁸.

Rasche Intuitionen geben seinem Blick oft neue Möglichkeiten der kritischen Betrachtung frei, aber dann lässt er sich immer wieder, gerade was die Wertung formaler Eigenschaften angeht, von den in seiner Bildung tief verankerten Normen leiten, und, im Urteil über fremdsprachige Literatur, auch fehlleiten.

Die lyrische Dichtung liegt Parzanese ohne Zweifel besser als die erzählende oder gar die dramatische. Diese persönliche Veranlagung, verbunden mit äussern Umständen, haben die Behandlung der epischen Literatur schmaler ausfallen und es im Bezug auf die dramatische mit einem kurzen Ueberblick bewenden lassen, dem allerdings später die schon erwähnten Artikel über *Götz* und *Faust* gefolgt sind, zusammen mit einer beträchtlichen Uebersetzerarbeit an verschiedenen Teilen des *Faust* I.

⁹⁸ *Lucifero* VIII, S. 95f.

Anhang

PARZANESE ALS UEBERSETZER

Parzanese hat mehr aus dem Deutschen übersetzt, als was im *Lucifero* als Beispielmateriale steht. Ausser einem dünnen Heftchen mit drei *Messias*-Fragmenten, das ohne Datum in Ariano gedruckt wurde⁹⁹, ist zu seinen Lebzeiten nichts davon an die Oeffentlichkeit gelangt. Francesco Lo Parco hat sich die Mühe genommen, unter den in seinem Besitz befindlichen Manuskripten eine Anzahl von Uebersetzungen deutscher Gedichte auszusuchen und sie im Anhang zu seiner Ausgabe *Pietro Paolo Parzanese, Canti educativi*¹⁰⁰ abzu- drucken. Gleichzeitig hat er auch eine Herausgabe der zahlreichen von Parzanese übersetzten Fragmente aus *Faust I besorgt*¹⁰¹. Die versprochene¹⁰² vollständige Ausgabe von Parzanese *Messias*-Uebersetzung ist indes nicht zustande gekommen.

Eine (gemessen an den kurzen Jahren, in denen sich Parzanese mit deutscher Literatur beschäftigen konnte, und gewiss nicht hauptamtlich) derart reiche Uebersetzertätigkeit berechtigt zur Annahme, dass er wirklich die deutschen Texte gelesen und sich nicht einfach auf frühere Uebersetzungen ins Französische oder Italienische

⁹⁹ *Frammenti del Messia di F. Klopstock*. Aus einer Bemerkung im Widmungsbrief an Don Andrea de Vincentiis, zusammen mit einer Angabe von Lo Parco, lässt sich das Datum ungefähr errechnen: „Sono corsi undici anni che Voi cortesemente mi accoglieste nella civilissima Chieti“. Lo Parco (in *Saggio critico*, Op. cit., S. XXXIV) spricht die Vermutung aus, dass Parzanese de Vincentiis im Jahre 1838, anlässlich seiner ersten Reise in die Abruzzen, kennengelernt habe. Der Druck der Fragmente wäre somit aus dem Jahre 1849.

¹⁰⁰ Lo Parco hat sich bei der Auswahl der z.T. im *Lucifero*, z.T. gar nicht veröffentlichten Uebersetzungen an deren thematische Verwandtschaft zu Parzaneses eigener Produktion gehalten.

¹⁰¹ F. Lo Parco, *Pietro Paolo Parzanese, Il primo „Faust“ di W. Goethe, Esposizione critica e traduzione dei passi lirici, 1847-1852*. Estratto dagli Atti dell'Accademia Pontaniana, Napoli 1920.

¹⁰² *Canti educativi* (zit.), S. 96, Anm. 1.

gestützt habe, auch wenn er diese zweifellos als Hilfsmittel bezog: Lo Parco hat unter den Büchern, die dem Dichter gehört hatten, eine französische Faustübersetzung, die italienische Prosaversion von Giovita Scalvini, aber auch die Cottasche Ausgabe von 1844 gefunden¹⁰³.

Dass er andererseits des Deutschen nicht vollkommen mächtig war, steht ausser Zweifel. Einmal weisen seine Uebersetzungen gelegentlich — wenn auch nicht häufig — Stellen auf, die eindeutig auf einem Missverständnis des Textes beruhen; zum andern wäre es ja auch kaum denkbar, dass er sich in wenigen Jahren, unter den allerungünstigsten Bedingungen, eine annähernd vollkommene Kenntnis des Deutschen erarbeitet hätte. In seinen Schriften ist mir nur eine einzige Stelle begegnet, aus der hervorgeht, dass er deutsche Dichtung im Originaltext liest: es seien ihm Bücher gestohlen worden, sagt er, und wahrscheinlich erst noch von jemanden, der von der deutschen Sprache keinen Hochschein habe¹⁰⁴.

Uebersetzen heisst für ihn, wie für die italienischen Uebersetzer der Zeit ziemlich allgemein, nicht möglichst getreu das Original wiedergeben, sondern es zu sich heranziehen, es sich zu eigen machen, es in der eigenen Sprache in eine neue, entsprechende Form giessen, wie Hazard¹⁰⁵ treffend festgestellt und die meisten andern Kritiker seither bestätigt haben.

Parzaneses Uebersetzertätigkeit lässt sich nicht mit einem Wort charakterisieren. Seine Manier ist sehr unterschiedlich. Seine Treue hängt vor allem davon ab, wie sehr ihm ein Gedicht in seiner Ganzheit liegt oder wie weit er es nur in Teilaspekten nachempfindet und wiedergeben kann.

Die *Messias*-Uebersetzung, welche bei den nur lesenden aber nicht vergleichenden italienischen Kommentatoren auf Anerkennung stösst,¹⁰⁶ ist weiter vom Original entfernt als irgend eine andere Uebersetzung von Parzanese. Oft hat seine Uebersetzung nur zusammenfassenden Charakter: die acht Hexameter 23 - 30 des ersten Gesangs sind in die folgenden vier Elfsilbler (endecasillabi sciolti) zusammengefasst:

„Di quella rea cittade appo le mura
Il Divino alla turba si nascose,

¹⁰³ Vgl. die Einleitung zu Lo Parcos Ausgabe der *Faust*-Übersetzungen, welche auch ein Verzeichnis aller übersetzten Fragmente enthält: ca. 2200 Verse.

¹⁰⁴ *Lucifero* VIII, S. 306.

¹⁰⁵ *L'invasion des littératures du Nord en Italie*, in „Revue de littérature comparée“, 1, 1921, S. 45ff.

¹⁰⁶ Lo Parco in *Canti educativi* (zit.), S. 96, Anm. 1: „forti ed eleganti versi“, „bellissima traduzione“: Tondo, Op. cit.: „endecasillabi di buona fattura in cui si sentono Monti e Foscolo“.

Che plaudendo il seguia ma che in segreto
Era spiacente al chiaro occhio di Dio.“

Wenn hier nur das Wichtigste und für den Gang der Handlung Notwendige herausgenommen ist, so überrascht anderswo das gegenteilige Verfahren: Die Verse 38 und 39 des 1. Gesangs werden in der Uebersetzung breit ausgeführt:

„Unterdes nahte sich Jesus dem Vater, der wegen des Volkes
Zu dem die Stimme geschah, voll Zorn zum Himmel hinaufstieg“

„Quindi *irato* a quel popol contumace
Il signore involossi, e *minacciando*,
In gran corrucio risalio al cielo
E il figlio che lo vide, al padre innante
Venìa
. ed a placarli
L'ira che *immensa* gli *bolli*a nel core.“

Der einzige Ausdruck „voll Zorn“ wird viermal übersetzt: „irato“, „minacciando“, „in gran corrucio“, „l'ira che immensa gli bolli a nel core“. Um den Zorn Gottes zu malen, kommt Parzanese nicht mit einem einzigen Ausdruck aus. Solche Abweichungen vom Text, seien es Zusammenziehungen oder ausmalende Erweiterungen, kommen auf Schritt und Tritt vor. Parzanese's *Messias* ist keine Uebersetzung, sondern eine sehr freie Nachdichtung, in der kein Versuch unternommen wird, die rythmischen und sprachlichen Qualitäten des Originals zu reproduzieren.

Die Episode vom Sterben Marias, der Schwester des Lazarus (XII, V. 400ff.), zeigt deutlich, gerade weil der italienische Text recht gut gelungen, geschlossen und flüssig ist, wie sehr viel klassizistischer, formelhafter Parzanese's Sprache das Geschehen fasst:

610: „Lazarus legte die Hand in ihrer erkaltenden Stirne
Todesschweiss. „So schlummre denn bald und in Frieden
[hinüber
Zu den Taten Gottes, Vollendete deines Erbarmers!“

„. e la morente
Di soave pallor si ricoperse.
La vide sparsa di freddo sudore
L'amoroso fratello, e sulla bianca
Fronte stesè la man: „dormi, le disse,
Opra perfetta della man divina.“

Die Ausdrücke „soave pallor“, „l'amoroso fratello“, „bianca fronte“, welche übrigens im Originale gar keine Entsprechung finden, gehören zu seinem ererbten literarischen Formelschatz. Der kräftige realistische Ausdruck „ihrer erkaltenden Stirne Todesschweiss“ wird abgeschwächt zu dem blässeren „sparsa di freddo sudore“, in dem

übrigens eine entfernte Anlehnung an den Eingang des *Ermengarda*-Chors spürbar ist. „Opra perfetta della man divina“ ist ungleich viel konventioneller und im Gehalt ärmer als „Vollendete deines Erbarmers“.

Wo Klopstocks Sprache sich von biblischen Bildern zu prophetischem Schwung emportragen lässt, bleibt Parzanese recht weit abseits:

621: „Nimm sie, Verwesung, dass auch ihr Leib zu dem Leben
[erwachse!
Saat, dich säet der Herr dem grossen Tage der Ernte,
Wenn die Schnitter rufen und wenn die Posaunen erschallen,
Wenn die Erd' und der Himmel mit lauderen Wehen gebären,
Als einst Eden gebar, wenn ringsum die Himmel
Aller Himmel vom Preis ertönen des einen, der richtet!“

„Poiché questa di argilla inferma spoglia
Porrà sotterra Iddio, come semenza
Che spigherà matura nel gran die,
Che allo squillo supremo sarà presta
Del mietitor la falce: e una novella
Aura divina, quale un dì trascorse
D'Eden i colli, la seconda vita
Spirerà nella polve...“ etc.

Dem majestätischen Gang der deutschen Verse mit den tönenden Anrufungen „Nimm sie, Verwesung“, „Saat, dich säet der Herr“ steht im italienischen Text eine den Gegenstand verkleinernde und man möchte fast sagen: verniedlichende Ausdrucksweise entgegen: das unglückliche „poiché“ zu Beginn, gefolgt von der präziösen Form „questa di argilla inferma spoglia“ führt zu dem von Klopstock himmelweit entfernten Bildchen „Iddio porrà sotterra...“. Wenn Klopstock — wohl im Zusammenhang mit der Auferstehung — den Gerichtstag malt, so zieht Parzanese das Verheissungsvolle dem Schrecklichen vor und geht nach dem Vers von den Schnittern gleich zum Gedanken vom neuen Leben über. Sowohl seine inhaltliche Deutung wie die Handhabung der Sprache schaffen, auf der Unterlage des Klopstockschen, einen neuen *Messias*, der uns, besser als alle kritischen Aeusserungen und Paraphrasen des Schriftstellers, zeigt, wie er Klopstock gelesen und was ihm sein Gedicht bedeuten konnte.

Für die Uebersetzung des nur leicht rythmisierten Bardenliedes *Hermann* wählt Parzanese ein gebändigteres Mass. Indem er mit der Verteilung des Inhalts auf die einzelnen Strophen ziemlich frei verfährt, gelingt es ihm, auch in der Reimordnung sein bewegtes Schema durchzuhalten:

„Auf diesem Stein der alternden Moose
Wollen wir sitzen, o Barden, und ihn singen.
Keiner tret' hervor und blick hinab über das Gesträuch,

Das ihn verdeckt, den edelsten Sohn des Vaterlands.
Denn dort liegt er in seinem Blut,
Er selbst da der geheime Schrecken Roms,
Da sie mit Kriegstanz und Flötenspiel des Triumphs
Seine Thusnelda führten.“

„Sulla roccia di musco vestita
Intuoniam la funerea canzone:
Colaggiù la grande anima ardità
Il più prode Germano versò.
Là egli cadde! ove dorme il campione
Presso il bosco nessuno non guardi;
Nel suo sangue disteso, là, o Bardì,
Alla luce le ciglia serrò.
Di lui nel suo segreto
Ebbe il roman paura;
Anco nel dì che lieto
Tra le romulee mura
Al cocchio prigioniera
Trasse Tusnelda altera.“

Die gebundene Form macht das ganze Gedicht zahmer, doch darf man Parzanese's Text wohl als eine sinnvolle italienische Entsprechung bezeichnen und im Unterschied nicht einen Mangel, sondern einen bedeutsamen Charakterzug erblicken.

Am besten, müsste man annehmen, sollte Parzanese, auch in Anbetracht seiner eigenen dichterischen Produktion, diejenige Dichtung liegen, welche er als volkstümlich bezeichnet und welche seinen sprachlichen Anforderungen an die moderne Dichtung am besten entspricht¹⁰⁷. Dass er dann gerade in der Uebersetzung des Gedichts *Die Mutter am Grabe* von Claudius in den allerabgegründeten Klassizismus verfällt:

„Dal marmo sepolcrale
Scostati, o donna, e rasserena il ciglio“

lässt darauf schliessen, dass er hier aus zweiter Hand übersetzt hat, umso mehr als es ihm in dem Zusammenhang, in dem das Gedicht steht, vor allem um den Inhalt ging.

Parzanese hat sich auch an der Uebersetzung der *Lenore* versucht, die Grisostomo nur in Prosa hatte wiedergeben wollen. Doch sind uns nur zwei, drei Strophen erhalten, die *Lo Parco* in den Manus-

¹⁰⁷ A. Galletti, *L'opera di Victor Hugo nella letteratura italiana* in „Giorn. Stor. lett. ita.“, Suppl. n. 7, 1904, S. 66: „(Il Parzanese sa) renderci l'anima segreta della canzone popolare, la breve effusione lirica, ingenua ed alata, simile al *lied* tedesco“.

kripten gefunden hat. Da ihm einerseits Bürger als Balladendichter nicht so ganz geheuer war und er andererseits in ihm ein gutes Talent erkannt hatte, holte er aus der vielfältigen Produktion des Dichters ein Stück heraus, das ihm nach Form und Inhalt besser ins Konzept passte: *Fior de' portenti*, *Das Blümchen Wunderhold*.

„Es blüht ein Blümchen irgendwo
In einem stillen Tal.
Das schmeichelt Aug und Herz so froh,
Wie Abendsonnen-Strahl.
Das ist viel köstlicher als Gold,
Als Perl' und Diamant.
Drum wird es ‚Blümchen Wunderhold‘
Mit gutem Fug genannt.“

Parzanese gibt die 1., die 3. und das zweite Quartett der 9. Strophe wieder. Die erste tönt so:

„Come ride in occidente
Lo splendor del sol che muore,
Così sorge mollemente
Nella valle un gentil fiore.
Nel tesor delle sue foglie
Più che perle ed oro accoglie;
Onde *Fiore de' portenti*
Vien chiamato dalle genti.“

Die Uebersetzung erreicht die liedhafte Einfachheit des Originals nicht. Mit dem an den Anfang gestellten Vergleich entfernt er den Leser vom Gegenstand: „Come... così“. „Così“ am Anfang unter lauter Trochäen (Bürgers Jamben passen besser zur Stimmung des Liedchens) wirkt störend; „mollemente“ steht nur um des Reimes willen; „un gentil fiore“ ist abgegriffen. Barock wirkt dann die Fortsetzung: „Nel tesor delle sue foglie...“, wo Bürger nur einen Vergleich anstellt und das Blümchen Blümchen sein lässt.

Knapper, schlichter und der Sache gerechter ist Parzanese da, wo ihm eine Ballade vorliegt. In *La Figlia dell'orefice* kann man *Des Goldschmieds Töchterlein* wiedererkennen.

„Ein Goldschmied in der Bude stand
Bei Perl' und Edelstein:
Das beste Kleinod, das ich fand,
Das bist doch du, Helene,
Mein teures Töchterlein!“

„Stava un orefice fra' suoi diamanti:
E alla sua figlia, che avea d'innanti,
Elena, disse, cara figliuola,
Ogni mia gemma vinci tu sola.“

Geringfügige Fehler im wörtlichen Verständnis tun dem Ganzen nicht viel Abbruch:

„Ach! schenkte mir der Ritter traut
Ein Kränzlein nur von Rosen,
Wie wär' ich freudenvoll!“

„Ah! s'io di queste rose sol una
Aver potessi dal cavaliere,
Sarei beata nel mio pensiero!“

Die Ballade *Die drei Lieder* hat Parzanese erst einige Jahre nach den *Lucifero*-Artikeln übersetzt, und es will uns scheinen, er habe in der Zwischenzeit, bei aller Freiheit vom Text, die er sich herausnimmt, mehr Fertigkeit im Uebersetzen gewonnen, so dass das Ganze den Eindruck einer grössern Treue gegenüber dem Original erweckt, wenn der Uebersetzer auch einen eignen Rythmus wählt und die geschaute Szene in eigenen Worten malt: Als Beispiel stehe die dritte Strophe (bei Parzanese die fünfte):

„Da lehnt' er die Harfe wohl an den Tisch,
Und sie zogen beide die Schwerter frisch,
Und fochten lange mit wildem Schalle,
Bis der König sank in der hohen Halle.“

„Posò l'arpa: le spade snudaro,
Fieri, oscuri, con rabbia e dispetto;
Non si udia che il fragor dell'acciaro,
Più e più sempre fremea la tenzon.
S'alza un grido... ferito nel petto,
Siegifredo ricasca sul tron.“

Mit Hingabe und gutem Erfolg hat sich Parzanese an die Uebersetzung der bekanntesten Gedichte aus *Leier und Schwert* gemacht. Der *Aufruf* („Frisch au, mein Volk! die Flammenzeichen rauchen“) klingt in der Uebersetzung, die sich vorwiegend daktylischer Rythmen mit Auftakt bedient („Dagli atri muscosi, dai fori cadenti...“) noch bewegter:

„L'incendio già fuma: dal norte lampeggia
Un foco che schiara de' prodi la fronte.
Su, o genti, la messe matura biondeggia,
Le braccia robuste, le falci sono pronte.
La nostra salvezza sul brando si stà,
Col sangue detersa la patria sarà.“

Was Lo Parco veröffentlicht, sind 2 12-zeilige Strophengebilde, die von Körners Gedicht die ersten beiden Strophen und das erste Quartett der fünften („So betet, dass die alte Kraft erwache“) in sich vereinigen. Die Veröffentlichung im *Lucifero* war jedoch, wie bereits vermerkt (Anm. 72) von der Zensur verhindert worden, ebenso die der

Uebersetzung von *Lützows wilder Jagd*, welche allerdings am Original gänzlich vorbeigeht. Schon nur die Ersetzung der Versfüsse mit doppelter Senkung durch ein regelmässig wechselndes Mass, reisst das Gedicht aus seiner emphatischen Bewegtheit in eine öde Banalität herüber, die von der bequemlichen Wortwahl noch unterstrichen wird. Parzanese lässt sich allzu leicht vom tragenden Rythmus zu einer naiven, simplen Reimerei verleiten.

Unvergleichlich viel besser ist die Uebersetzung des *Schwertliedes* gelungen, welche vollständig im *Lucifero* steht, wenn sich auch hier sämtliche bisher festgestellten Charakterzüge von Parzanese's Uebersetzungsweise ablesen lassen. Die einfachen, liedhaften Verse werden in ein feierliches Mass gekleidet:

„Du Schwert an meiner Linken“

„O del mio fianco spada lucente.“

Den zwei einfachen Reimpaaren jeder Strophe entspricht folgendes Schema: — — — — — a

— — — — — a

— — b — — b

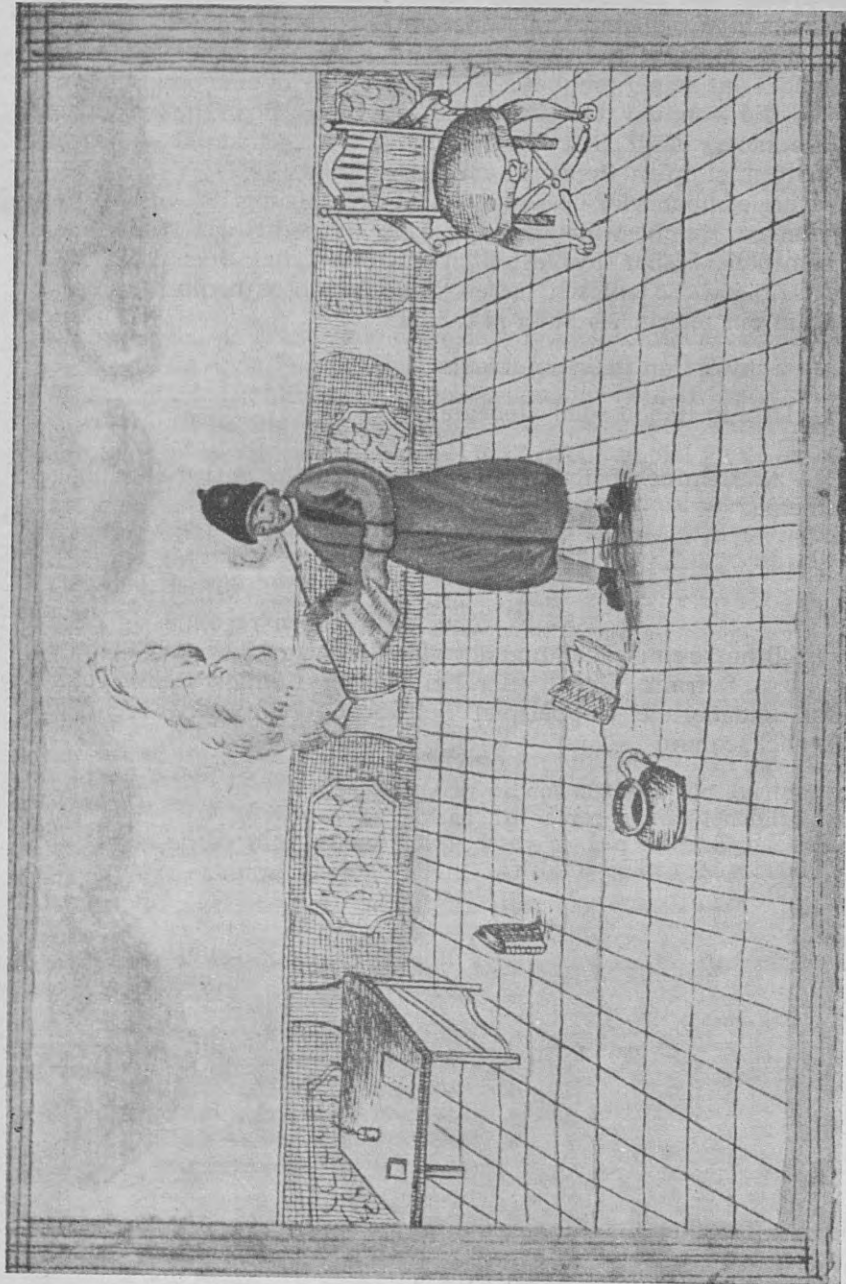
— — — — — c

— c, wobei die b einen regelmässig eingehaltenen Binnenreim bilden und der männliche Auslaut -c auf betontes a mit dem Refrain „Urrà“ (der bei Körner reimlos steht) reimt.

Das andauernde Doppelspiel Schwert-Geliebte wird recht gewandt nachgeahmt:

„Ah! no, più a lungo non so restarmi,
Voglio nel campo correr tra l'armi;
Di sanguinose - piccole rose
Presto quel campo infiorirà .
Urrà.“

CLAUDIA LIVER



Vignetta raffigurante forse l'autore (conservata nella Biblioteca Reale di Stoccolma Eng. C. VI, I, 24)

MIN SON PÅ GALEJAN

IL GIORNALE DEL PRETE DI BORDO JACOB WALLENBERG

CENNI STORICO-BIOGRAFICI

Lo svedese Jacob Wallenberg, figlio d'un funzionario dell'amministrazione della Corona (*kronolänsman*) a Viby nello Östergötland, vi nacque il 5 marzo 1746.

Studiò nel liceo di Linköping, dove l'assiduità e l'ingegno assimilativo fecero di lui l'allievo prediletto del grande classicista Samuel Älf, autore di poesie latine e socio del circolo illuministico di Hedvig Charlotta Nordenflycht. Intrapresi nel 1763 gli studi di teologia nell'università di Uppsala, a quanto sembra senz'alcuna vocazione religiosa, li abbandonò già l'anno seguente per necessità economiche. Fu così a Norrköping, a Västervik e infine a Göteborg, dove divenne precettore del figlio d'uno dei direttori della locale Compagnia delle Indie orientali: Martin Holterman. Ma questa attività non gli impedì di coltivare il gusto delle lettere, come ci testimonia un gran numero di poesie d'occasione e di epistole latine in lode della benestante e colta borghesia cittadina.

Ordinato prete, senza preparazione né entusiasmo alcuno¹, poté nel 1769 fare un viaggio in Europa (in Danimarca, Germania,

¹ Decisiva la testimonianza del pubblicista Samuel Gagnerus contemporaneo del Wallenberg. Cfr. N. Afzelius, *Samlade skrifter av Jacob Wallenberg*, Stoccolma, II, 1928-1941, pp. 544-545. (Questa è l'edizione degli scritti di Wallenberg cui sempre si fa riferimento nel corso del presente lavoro. E cioè: Afzelius I indica il testo del «Giornale di viaggio»; Afzelius II l'apparato critico). Vale forse la pena di ricordare in proposito anche una spassosa lettera dell'ottobre 1766 diretta da Wallenberg all'amico Jacob Lindblom, più tardi arcivescovo di Linköping (Afzelius II, p. 117), nella quale è scritto testualmente: «Le regole d'amore di Ovidio le so

Olanda, Francia e Inghilterra) quale accompagnatore del figlio di Holterman; e di questo viaggio ci ha lasciato sia una umoristica descrizione nel suo *Sanfärdig resebeskrifning, börjandes med Kongl. Siö- och Stapelstaden Kongsbacka, beskrifvande såvidare den bekanta och obekanta världens märkvärdigheter, mirabilia samt underligheter etc...*²; sia una serie di brevi articoli o corrispondenze al giornale letterario di Göteborg diretto da Bengt Öhrwall « Götheborgske Spionen », nel quale già prima³ aveva pubblicato parte d'un suo frammento epico in alessandrini: *Wiborgska Smällen* (« L'esplosione di Viborg »).

Sempre per i buoni uffici dell'Holterman riuscì, ancora ventitreenne, ad arruolarsi come prete di bordo sul « Finland », uno dei grossi mercantili della Compagnia delle Indie orientali; e con questo vascello fece tre viaggi in Cina (a Canton, dove la Compagnia stessa aveva organizzato una propria rappresentanza): il primo dal 1769 al 1771, descritto appunto nel « Giornale di viaggio »; il secondo e il terzo tra il 1772 e il 1775. Stava per affrontarne un quarto, nel 1777, quando decise, invece, di accettare il pastorato di Mönsterås, presso Kalmar, ove s'insediò il primo maggio del 1778. Lo stesso anno vide la luce negli Atti dell'Associazione letteraria di Göteborg (*Göteborgs vetenskaps- och vitterhetssamhälles handlingar*) un suo mediocre dramma biblico in alessandrini *Susanna*, concepito secondo il gusto classicistico del tempo⁴, mentre la prima edizione del già menzionato « Giornale di viaggio » uscì postuma e anonima, a Stoccolma⁵,

a menadito, ma i paragrafi del nostro Codice non m'interessano. Se mi si interroga su Orazio e Catullo, ho la bocca piena dei loro versi inverecondi, ma se qualcuno mi chiede cosa abbia scritto Sant'Agostino, digito compesco labellum ». (Ovidii kärleksreglor kan jag på mina fingrar; men huru många balkar det är i vår Lagbok, har jag aldrig bekymrat mig om. Frågar du mig om Horatius och Catullus, så har jag halsen full af deras okyska visor; men kommer det an på att säga, hwad St. Augustinus har skrifwit, så digito compesco labellum).

² « Veritiera descrizione di viaggio che muove dalla regia città e emporio marittimo Kongsbacka, per narrare poi le meraviglie, i prodigi e le cose degne di nota del mondo conosciuto e sconosciuto... ».

³ 17 e 24 X, 1767 intorno a un episodio della guerra per il possesso di Viborg fra i nobili svedesi guidati da Knut Posse e la Russia nel secolo XV, celebrata con rudbeckiana arcaizzante solennità (Afzelius, II, p. 201, sgg.).

⁴ M. Lamm, « Lidnerstudier » in *Samlaren*, 1909, pp. 78-81.

⁵ A cura, in realtà, dello stampatore J. Ch. Holmberg che ne ebbe una copia dal proprio cognato, il pastore C. Nyrén (1726-1789) traduttore, fra altro, di Richardson.

solo nel 1781. Dopo sedici mesi di vita ecclesiastica, spesa — a quanto sembra — più in cure materiali e disciplinari che pastorali⁶, morì di malattia infettiva, forse tifo, il 28 agosto 1778, secondo quanto ci attesta lo stesso Samuel Älf.

Fu lui appunto a raccogliere poi tutti i manoscritti dell'antico discepolo in un unico volume (col titolo « Scripta varia prosaica et metrica »)⁷, aggiungendovi, quasi epitaffio, poche righe in umanistico latino che eloquentemente sintetizzano la vita e la figura del Nostro: « Jacobus Wallenberg, Pastor Ecclesiae Mönsterås in Diocesi Calmariensi, natione O. Gothus, Vir ad omnem humanitatem natus et excellentis ingenii pariter ac animi dotibus mihi, dum vixit, inde a juventute carissimus fuit et ego vicissim illi. Post varias peregrinationes, terra marique, ad remotissimas usque Sinensium oras et praeclara vitae experimenta domi forisque, quibus hilaris semper et exporrectus fortunam sibi finxit et laborum fructum, in medio aetatis flore, superatis tempestatibus, quasi in ipso portu rerum suarum inopinato ex hac mortalitate decepit, bonis omnibus et amicis perquam desideratus, 1778 ».

* * *

La vicenda del « Giornale di viaggio » intitolato *Min son på galejan*, cioè « Mio figlio sulla galèa », si svolge nel quadro dell'attività delle Compagnie commerciali europee. Nei secoli XVII e XVIII, com'è noto, ebbero queste la loro massima importanza, non solo per la storia del commercio e del diritto internazionale, ma anche per la storia politica, poiché non poco contribuirono alla espansione coloniale delle grandi Potenze europee, specialmente nei paesi tropicali.

Le Compagnie olandesi e inglesi, e più tardi, ma con minor fortuna quelle francesi e scandinave, subentrarono presto al sistema dello Stato armatore e monopolizzatore dei trasporti

⁶ Dai documenti parrocchiali risulta che Wallenberg per frenare la rilassatezza dei costumi dei suoi fedeli non esitò a proporre la punizione dei ceppi a chi, invece di partecipare al servizio divino « andasse all'osteria, o bestemmiasse o destasse scandalo con la cattiva condotta ». (Cfr. Afzelius II, pp. 520 e 527).

⁷ Oggi nella biblioteca capitolare di Linköping; v. N. Afzelius II, p. 551; e per l'unica copia manoscritta di *Min son på galejan* conservata nella Biblioteca Reale di Stoccolma, v. idem, ibid. p. 263, sgg.

d'oltremare; quando cioè apparve rischioso impegnare la responsabilità del singolo Stato in imprese non soltanto commerciali ma spesso anche piratesche, suscettibili di provocare ostilità, o addirittura guerre. Si adottò così un sistema intermedio, in cui lo Stato delegava certi poteri a Compagnie privilegiate, pur in realtà controllandole e dividendone i larghissimi profitti. Sul modello delle Compagnie olandese e inglese sorsero dunque quelle nordiche a Göteborg come a Copenaghen, in Svezia⁸ e in Danimarca, per tentare, con non grande fortuna, di concorrere con gli empori mondiali di Anversa, di Amsterdam, di Londra. In realtà, né quella svedese né quella danese raggiunsero mai lo scopo per cui erano sorte, o lo raggiunsero solo temporaneamente e parzialmente. L'espansione coloniale nordica restò, tutto sommato, un episodio.

Tramontata la potenza europea della Svezia con la morte di Carlo XII, il paese stentò a riaversi dalla immane catastrofe politica ed economica; ma già nel 1731 la fondazione della « Ostindiska Kompaniet » di Göteborg (certo col contributo di ingenti capitali stranieri) era il primo segno della ripresa. Allora la destinazione più redditizia dal punto di vista commerciale e meno rischiosa dal punto di vista politico parve la Cina. E qui infatti, con la moneta corrente — la piastra d'argento spagnola — la Compagnia svedese inviava i suoi vascelli ad acquistare seta e tè, porcellana⁹ e spezie per rivendere poi ogni cosa all'asta di Göteborg. Fino allo scoppio della guerra d'indipendenza americana e all'avventura napoleonica essa godette di notevole prosperità. Si sciolse definitivamente soltanto nel 1805.

MIO FIGLIO SULLA GALÈA¹⁰

Chi legga il « Giornale di viaggio », di Jacob Wallenberg con la speranza di trovarvi un contributo originale alla vasta letteratura marinaresca fiorita in Europa nella scia delle scoperte

⁸ J. F. Nyström, *De svenska ostindiska kompanierna* in « Göteborgs vetenskaps- och vitterhetssamhälles handlingar », n. 18.

⁹ Soltanto in Svezia ne furono importati, nel giro di un decennio, milioni di pezzi.

¹⁰ La spiegazione del titolo, che resta più o meno enigmatico anche a chi abbia letto tutta l'opera del Wallenberg, si suole riportare alla frase con cui Gèronte (nelle *Fourberies de Scapin* di Molière), conteso fra l'amor

geografiche, topografiche ed etnografiche del Cinque, del Sei e del Settecento, non potrà sottrarsi a un senso di delusione. Nulla infatti avvicina lo scrittore svedese ai dotti umanisti o ai circumnavigatori del globo come G. B. Ramusio e R. Hakluyt, Pietro della Valle e Alessandro Malaspina, per citar qui solo qualche nome fra i più noti; e neppure è possibile, a ben guardare, includerlo nella folta schiera di quei medici e naturalisti discepoli di Linneo come Per Olof Osbeck, Karl Peter Thunberg, Fredrik Hasselqvist, Anders Sparrman, Per Löfving, che, ben oltre i confini del proprio paese, seguirono l'esempio del maestro in cerca di rarità botaniche. Tentare d'altro lato un apparentamento dello scritto di Wallenberg col genere dei « voyages imaginaires » più o meno d'impronta satirico-illuministica così frequenti in Francia e in Inghilterra e poi altrove: da Cyrano de Bergerac a Swift e al danese Ludvig Holberg, significherebbe uscir di strada. Ci si avvicina forse alla verità se si guarda ad altri antecedenti letterari, assimilati dal Wallenberg per lo più in traduzione e soprattutto pel tramite dei grandi volgarizzatori nordici dell'Illuminismo quali lo svedese Olof von Dalin e il danese Ludvig Holberg. Va però aggiunto che, entro i limiti d'una modesta cultura, non derivativa né imitativa, sono quella schietta vena artistica, quella sensibilità cangiante e mobilissima, quella grezza ma fresca osservazione della realtà, a fare di lui un naturalista antilettera, anche se aldiquà di ogni fine programmatico.

È stato a lungo dibattuto il problema se Wallenberg direttamente conoscesse quella letteratura di viaggio che costituisce l'aspetto più vistoso della narrativa moralistico-romanzesca inglese della metà del Settecento, e anzitutto l'opera di L. Sterne¹¹

paterno e l'avarizia, più volte replica a Scapino, quando questi per spillar quattrini, gli fa credere che il figlio è stato rapito da una galera turca. Com'è noto la situazione comica era già nel *Pedante gabbato* di Cyrano de Bergerac, che a sua volta la attinse a Lope de Vega. Questo per la storia, diciamo così, esterna. Ché il movente primo del celebre « Quel diable alloit - il faire dans cette galère? » sembra piuttosto dettato, a un tempo, dall'ingenuo patriottismo e campanilismo del Wallenberg e insieme da una certa sua delusa aspettativa di quel meraviglioso e avventuroso che ebbe grande fortuna letteraria grazie al « Capitano Singleton » del De Foe, ravvisabile nella vicenda della supposta nave-pirata e nell'esplorazione della giungla giavanese, che si rivela del tutto priva di emozioni e di pericolosi incontri.

¹¹ Niente meno che Christoph Martin Wieland, cui era noto il romanzo di costume *Tom Jones* del Fielding, scrisse nel giornale che dirigeva a Weimar: « Der Teutsche Merkur », 1782, 4, p. 192: « Dieses Buch kann nur

(i primi due libri del *Tristram Shandy* sono com'è noto del 1760), che in tutta Europa ebbe successo immediato. Prove sicure mancano; ma non c'è dubbio che il suo « Giornale » presenti affinità di contenuto e di forma (i temi cari al Settecento della « natura » e della « virtù », la « visione intima » delle cose, l'umorismo bislacco che ricerca l'originale e l'imprevisto), non solo con gli scritti narrativi dello Sterne, ma più ancora con quelli di Fielding e di Smollett; e in generale con la precedente tradizione europea del romanzo di costume, del romanzo comico e picaresco¹².

Non occorre forse ripetere che tale complessa eredità culturale fu in larga misura accessibile al Wallenberg di seconda e terza mano, non diversamente dalle opere di quegli scrittori — oltre i classici latini — (Molière e Voltaire, Scarron e Cartesio, Shakespeare e Congreve, Giulio Cesare Scaligero e Machiavelli) che egli cita o soltanto nomina nel suo « Giornale di viaggio ». Pel tramite di Holberg e di Dalin, dunque, poté assimilare non solo le idee illuministiche di empirismo, di razionalismo individualistico (cioè di maggiore riconoscimento del valore della vita sentimentale e istintiva) e di tolleranza religiosa, ma anche il gusto letterario e didascalico-satirico delle epistole in prosa e in versi, della conversazione dottrinale e frivola a un tempo, di moda

in sehr uneigentlichem Sinne ein Roman genannt werden; es gehört vielmehr unter die Humoristischen Reise-Journale, von welchen Tristram Shandys Reise-Beschreibung im 7ten Theil das ewig unerreichbare Urbild und wovon selbst Yoriks empfindsame Reise (wiewohl beyde Einen Verfasser haben) nur die beste Nachahmung ist...». Su tale traccia anche E. Wrangel ha tentato dei riavvicinamenti tra Wallenberg e Sterne senza però apportare elementi decisivi in appoggio alla sua tesi (*En bok om Östergötland*, Stoccolma, 1915, pp. 214-222). Cfr. l'articolo di N. Afzelius in *Samlaren* 1924, p. 201, sgg.

¹² Già nel 1798 John Ferriar aveva sottolineato l'importanza del *Voyage en Provence et en Languedoc* (1663) di Chapelle e Bachaumont, per il « Viaggio » di Sterne (*Illustrations to Sterne*, Manchester, pp. 177-178). Il vivacissimo racconto dei due scrittori francesi, dove prosa e versi s'alternano in una pirotecnica di spiritose trovate e di coloriti aneddoti, si muove nel solco aperto dallo Scarron col suo romanzo di costume *Roman comique* (1651-1658): storia dell'odissea di una compagnia teatrale, tutta intessuta di avventure burlesche e di scherzi popolareschi attinti i più al satirico e scanzonato romanzo picaresco: che il *Gil Blas* di Lesage (tradotto da Smollett) e il cervantino *Don Quixote* (il cui fine umorismo fu imitato da Fielding nel *Joseph Andrews*, 1742 e in una commedia *Don Quixote in England*, 1733) avevano diffuso in tutte le letterature europee in contrasto alla tradizione arcadico-sentimentale.

nei settimanali moralistici inglesi (soprattutto nel « Tatler » e nello « Spectator »); e, sul piano tecnico-narrativo, perfino certi espedienti minuti come p. es. i motti latini e i titoli burleschi preposti, quasi sintesi o suggello, ai vari capitoli del suo « Giornale »¹³.

Come s'è detto, questo uscì anonimo a Stoccolma nel 1781; ma in non meno di tre edizioni: una in dodicesimo e due in ottavo. Altre ne seguirono sia sul testo dell'81 sia sull'unica copia del manoscritto¹⁴, a lungo creduta essa pure originale. Nessuna però di queste né delle molte altre più tardi pubblicate può considerarsi soddisfacente dal punto di vista della ricostruzione testuale: né quella di P. A. Sondén (1836-1839) né quella di P. Hanselli (1885); di A. Ahnfelt (1881) o di E. Meyer (1901); e neanche quella, più rinomata, per il saggio introduttivo che vi prepose Oscar Levertin (1904). Senza paragone superiore per rigore di metodo critico a tutte le precedenti, l'edizione curata e corredata di commento e note dal filologo svedese Johan Emil Olson (1921), che è il presupposto stesso di quella odierna in due volumi, nella quale Nils Afzelius¹⁵ ha riunito quasi tutti gli scritti del Wallenberg per la collezione dei classici svedesi edita dal « Svenska Vitterhetssamfundet ».

Anche a prescindere dalla fortuna immediata e locale il « Giornale di viaggio » trovò quasi subito favorevole risonanza in Germania, malgrado la castigatissima traduzione¹⁶, nella quale, come s'è accennato, la lesse Wieland. Giudicato talvolta con severità¹⁷, per ragioni sia moralistiche sia stilistiche, nelle cerchie

¹³ La copiosissima tradizione epigrammatica postrinascimentale si riflette in pieno nei sette libri degli *Epigrammata* latini (1737-1747), ora ameni ora osceni, ma sempre sottilmente arguti, di Holberg.

¹⁴ Serbata nella raccolta del diplomatico svedese L. von Engeström, C. VI, 1, 24 - presso la Biblioteca Reale di Stoccolma. Cfr. Afzelius, II, p. 265.

¹⁵ I già menzionati *Samlade skrifter av Jacob Wallenberg utgivna av Nils Afzelius*, Stoccolma, 1928-1941, ottimi da ogni punto di vista, malgrado qualche lapsus che si può ancora rilevare: p. es. Giulio Cesare e il figlio Giuseppe Giusto Scaligero presentati come « filologi olandesi » (II, p. 319, n. 5) e l'elezione di Clemente XIV — il papa che col brève « Dominus et Redemptor noster » sopresse nel 1773 l'Ordine dei Gesuiti — datata al 4 giugno 1769 anziché al 18 maggio (ivi p. 342).

¹⁶ Christian Heinrich Reichel, insegnante di svedese e di danese a Lipsia, qui la pubblicò col titolo *Das Muttersöhnchen auf der Galere* l'anno 1782.

¹⁷ F. Böök, *Romanens och prosaberättelsens historia*, Stoccolma 1907, p. 299, n. 2; e Afzelius II, p. 227.

letterarie dominanti d'un paese come la Svezia, dove una tradizione narrativa era ancora di là da venire¹⁸, lo scritto di Wallenberg fece il suo ingresso ufficiale nella patria letteratura grazie alla critica romantica.

L. Hammarskjöld e P. D. A. Atterbom sono i primi che esplicitamente riconoscono il talento artistico, e non soltanto l'estro umoristico, del Wallenberg. Se in Hammarskjöld i giudizi appaiono ancora generici e apodittici¹⁹, Atterbom, iscrivendo il Nostro in un preciso contesto biografico-psicologico²⁰ e sottolineandone in primo luogo l'affinità con Bellman, apre la via al giudizio odierno, e preannuncia così le pagine del Levertin, che nel suo noto saggio²¹, guardò insieme al poeta conviviale e all'eccentrico diarista come a due « irregolari », due « scapigliati » del tramontante Illuminismo, tanto scarsi di « filosofia »²² quanto dotati di genio intuitivo.

* * *

Visibile sin dall'inizio, nel « Giornale di viaggio », l'imitazione consapevole delle fonti menzionate: la satira politica e religiosa del malcostume e della superstizione religiosa così frequente in Swift e Fielding e poi in Dalin (per quanto glielo permetteva la censura), l'accostamento eroicomico di elementi eterogenei: dal solenne tono biblico all'umile fatto di cronaca; la parodia dello stile analitico e inventariale dei « Viaggi » di Linneo²³; e poi, da ultimo, in stile barocco e burlesco il pantagruelico convivio d'addio allo « Scoglio piccolo » di Göteborg; la taverna dei marinai in partenza per le Indie orientali:

« In quel tempo che L. si guadagnava più fama con qualche tratto di penna che soldi con la cazzuola in tutta la sua vita;

¹⁸ Il settimanale di Dalin, « Then swänska Argus » (1732-1734) modellato sul « Tatler » e sullo « Spectator » di Addison e Steele e sulle allegorie di Swift costituiva, ancora nella seconda metà del Settecento, l'unico esempio domestico di prosa discorsiva e narrativa cui potessero attingere i primi romanzieri svedesi.

¹⁹ *Svenska Vitterheten*, Stoccolma 1818-1819, I, pp. 358-362.

²⁰ *Svenska siare och skalder*, Uppsala 1852, VI, pp. 232-244.

²¹ Ristampato in *Samlade skrifter*, Stoccolma 1907, X, pp. 44-88.

²² Wallenberg detestava Voltaire e nel « Giornale » (Afzelius, I, p. 172) gli contrappone Lutero (!) o meglio la propria grezza ma schietta fede in Dio di chiara impronta luterana.

²³ Un esempio di tali intenti parodistici era già l'inizio del Diario di viaggio attraverso l'Europa (*Sanfärdig resebeskrifning...* cfr. Afzelius I,

in quel tempo che il Maggiore P.²⁴ con volpini maneggi saliva in fama di galantuomo; in quel tempo che gli spettri swedenborghiani²⁵ si rivelavano negli atti processuali di Göteborg; in quel tempo che il pappagallo del Gran Visir insieme a tutto l'harem cadeva presso Choczym nelle mani del generale Galitzin²⁶ e l'aquila russa spiccava il volo verso la luna, o, ch'è lo stesso, faceva vela per Costantinopoli; in quel tempo che il fango più è spesso per le vie di Londra e le inglesi più fanno strepito con le loro soprascarpe di legno e ferro — per farla breve: nell'aurea stagione delle salsicce, l'anno 1769, io che qui scrivo ebbi l'ordine di presentarsi a bordo del vascello « Finland » della Compagnia svedese delle Indie orientali, pronto a salpare per Canton, agli ordini del capitano C. G. Ekeberg²⁷...

Finalmente gradato il largo di Masthugget vedemmo spuntare il nostro caro « Scoglio ». Stavamo ancora consultandoci se far sosta lì e rifiutare, quando il bennato Carnegie²⁸ ci prevenne. Quel giorno aveva sudato quattro camicie ad acchiappare clienti; e, deciso a non lasciarci passare, ci prese per braccio insinuando amorevolmente: — Signori miei, non è permesso portar fuori dal paese nemmeno un baiocco; c'è un decreto del re! Vi darò del rosso pregiato, capponi, lepri, budino... What ye please, gentlemen... A toast for your sweet-hearts, before you are going away... Io che, in base agli argomenti a posteriori inculcatimi in gioventù dal mio maestro di scuola avevo imparato l'adagio « Ulula cum lupis, cum quibus esse cupis », seguii il gruppo ed

p. 83) nel quale fra altro si ritrovano immutati i giudizi tradizionali del detestato Voltaire su Shakespeare, Addison e Congreve. (Afzelius I, pp. 124-125).

²⁴ D. Ljungmarker (1726-1772) e K. F. Pechlin (1720-1796) deputati al Parlamento svedese si opposero in maniera tutt'altro che ortodossa a una proposta di modifica della Legge fondamentale, l'anno 1769.

²⁵ Allusione ad un noto processo contro i seguaci della setta swedenborghiana J. Rosén e G. Beyer.

²⁶ Allusione alla guerra russo-turca, nella quale il nome del comandante russo A. M. Golitsyn è legato alla conquista, l'anno 1769, di Choczym in Bessarabia.

²⁷ Carl Gustaf Ekeberg (1716-1784) comandante del trealberi « Finland » (dotato di 32 vele, di 30 pezzi d'artiglieria e di 150 uomini d'equipaggio) fu un esperto e colto uomo di mare. Di lui abbiamo tra l'altro una assai più sobria e tecnicamente esatta relazione (*Ostindisk resa 1770-71*, stampata a Stoccolma nel 1773) del viaggio descrittoci dal Wallenberg.

²⁸ Lo scozzese James Carnegie era allora proprietario della taverna, evidentemente ben noto ai marittimi della Compagnia che andavano ad imbarcarsi.

entrai. Non scorderò mai il fango del Masthugget attaccato ai nostri stivaloni e le impronte dei piedi che ad ogni passo si stampavano sul pavimento in tutta la loro lunghezza, in Lebensgröße.

L'oste si faceva in quattro, l'ostessa sgambettava svelta svelta, lo spiedo girava sempre più veloce. Eccoci servita una lepre, poi un cappone, e, fra i due piatti, l'intero globo terracqueo in forma d'un orbicolare budino. Ma a che servono i continenti se non sono bagnati dal mare? Accanto al globo terracqueo fu dunque versato un lago di ponce e qua e là nei bicchieri si vedevano fluire intere correnti del Mar Rosso. Se fuori il cielo era nuvoloso, il sole brillava sui visi di tutti »²⁹.

Dopo due settimane all'ancora in attesa del vento favorevole il « Finland » prende il mare; e con l'inizio del viaggio prende anche l'avvio la narrazione vera e propria, ricalcante almeno nelle grandi linee l'itinerario allora consueto del viaggio alle Indie olandesi: dopo una sosta a Cadice, per rifornirsi di valuta, si costeggiava l'Africa fino al Capo di Buona Speranza; si faceva rotta quindi, attraversando l'Oceano indiano, per Giava; e di qui ci si spingeva talvolta fino in Cina e in Giappone. Ma la navigazione era a quel tempo ancora del tutto dipendente dalle condizioni meteorologiche e dalle correnti marine. Diciotto mesi durò infatti l'intero viaggio del Wallenberg, il quale scherzosamente lo suddivise in quattro « crociere finlandesi » in corrispondenza delle avverse condizioni del tempo che più volte dirottarono la nave: la prima da Göteborg alla Norvegia meridionale, dove il trealberi si rifugiò mezzo smantellato da un violento tifone e con l'equipaggio decimato; la seconda dalla Norvegia al Capo di Buona Speranza; la terza dal Capo a Giava; la quarta da Giava all'isola di Huang-p'u, dove solevano attraccare le grosse navi per il carico delle merci cantonesi.

Sulle descrizioni paesaggistiche e topografiche, sul gusto dell'esotismo destinato a tanto colorire di sé il Sette e l'Ottocento, prevale senz'altro in Wallenberg, la curiosità umana. Non scrive lui, come gli altri viaggiatori e esploratori, per interesse mercantile o scientifico, per dar notizia di cose o luoghi nuovi, ma per divertire sé e i suoi compagni, almeno quel piccolo gruppo dell'equipaggio al quale si sentiva più o meno legato da vincoli

²⁹ Afzelius, I, pp. 155-158.

sociali e culturali³⁰: dal capitano Ekeberg al commissario di bordo A. Arfwedson, dai piloti J. I. Ekman, J. A. Burtz al medico J. H. Wallman, al quartiermastro A. Moström, allo scrivano J. Dassau³¹. Con questi e fra questi si svolge la sua vita di bordo: fatta non solo di interminabili bisbocce e di lieti conversari, ma d'una sia pur modesta e burlesca attività letteraria: sul modello classico del sodalizio inglese del dr. Johnson, si fonda una congrega erudita intitolata al secentesco poeta svedese Johan Runius (i cui soci si nascondono dietro bacchici pseudonimi come Johan Krogslyt, Peter Kallsup ecc.), si redigono degli statuti, si assegnano premi e si infliggono ammende³², si compongono versi, si pubblica un giornale « Swedenborgska Posten » che, per celiare col grande visionario, dichiara di ricevere le informazioni direttamente dagli spiriti dell'Aldilà.

Il tutto non sembra in sostanza varcare gli angusti confini d'uno spasso di retorici perdigiorno, decisi a reagire alla monotonia della navigazione. E ciò si comprende se si pensa che l'intento primo del « Giornale » — verosimilmente non destinato alla pubblicazione — fu quello di divertirsi e di divertire. Non che vi manchino gli spunti didattico-moralistici alla De Foe, i propositi di analisi dei sentimenti e costumi umani, lo sfoggio di cultura enciclopedica così strettamente connesso a ciò che nel Settecento s'intendeva per letteratura, in Svezia come altrove. Ma si avverte dietro il suo frivolo predicare e oraziano consigliare, ora in dirette apostrofi al lettore, ora, secondo l'uso del tempo, alle dame, più che la fredda ironia del censor morum, l'indulgente umanità dell'umorista di razza. C'è nel « Giornale »

³⁰ V. Svanberg; « Medelklassrealism », I, in *Samlaren*, 1943, p. 167.

³¹ Afzelius, in *Samlaren*, cit., p. 201.

³² Con spregiudicatezza tutt'altro che « pastorale » Wallenberg ricorda, senza nominarlo uno della congrega costretto a offrire copiose libagioni a causa dei versi salaci alla Rochester (del genere cioè caro al celebre libertino della Corte di Carlo II, John Wilmot conte di Rochester) da lui composti per dimostrare come « l'amore non fosse altro che violenta fame d'un pezzo di bianca carne di donna ». N. Afzelius II, p. 333 ha indicato in un passo di *Tom Jones* (Works 4 ed. Edinburgh, 1767, p. 235) la fonte della frase di Wallenberg « What is commonly called Love, namely the desire of satisfying a voracious appetite with a certain quantity of delicate white human flesh ». Ma chi voglia farsi un'idea della rabelaisiana vitalità di Wallenberg, deve leggere il 3° capitolo della « seconda crociera », dedicato alla cerimonia dei rituali brindisi; dove le più o meno mutilate citazioni in inglese e il malizioso commento del Nostro sono eloquenti illustrazioni del suo naturalismo crudo fino all'oscenità. (Afzelius I, p. 208).

un capitolo³³ esplicitamente autobiografico, quasi professione di fede del Wallenberg, dove tra molte dilettesche e orecchiate argomentazioni, par quasi veder tracciate le prime linee d'un involontario autoritratto.

« Sono nemico — dice il testo — delle fronti aggrottate e vorrei accendere il lume della giovinezza su tutti i visi . . . Sono più incline al riso che al pianto e preferisco imitare lo spassoso Scarron piuttosto che il profondo Hobbes; la causa di entrambi questi fatti scorre nelle mie vene; tali gli umori, tale l'ispirazione . . . Nato libero nella società, non tollero costrizioni nel mio studio: come, in questo, Scaligero³⁴ è il mio spauracchio, così in quella Machiavelli³⁵. Se il giogo politico non grava le mie spalle, perché dovrei imporre al mio cervello quello grammaticale?... Le regole non sono che pesi morti attaccati al genio vivente... Sia dunque il genio guida a se stesso! Se il senso del sublime, del bello, del naturale non è nella tua anima, non c'è Aristotele che te lo possa infondere. Omero non sarebbe stato Omero se avesse letto le nostre Poetiche . . . Forse che la bellezza di Elena era conforme a regole? . . . Uno scrittore non si può nascondere nei propri scritti. In tutto ciò che scrive traluce il suo temperamento. Si dovrebbe quasi dire che egli intinge la penna nel proprio sangue . . . ». Il senso del comico, la preminenza del genio sulle regole, Omero contrapposto a Aristotele, Scarron a Hobbes, il richiamo al naturale al temperamento agli umori, il realismo individualistico dello scrittore che « intinge la penna nel proprio sangue » (quasi preannuncio di idee e atteggiamenti romantico-realistici che saranno di Strindberg) — ce n'è abbastanza per individuare la più riposta ispirazione di Wallenberg e per inquadrarlo nella civiltà borghese e mercantile della Svezia alla vigilia della Grande Rivoluzione. Forse ciò che più lo distingue in tale contesto è la sua esuberanza antisentimentale che tanto lo avvicina allo stile eroicomico di Fielding.

³³ Afzelius I, p. 198 sgg.

³⁴ Con ogni probabilità il nome e la Poetica di Giulio Cesare Scaligero fu nota a Wallenberg per tramite della *Poetica tripartita* (1643) di L. Fornelius, già allievo a Leida di Daniel Heinsius e poi professore a Uppsala; tale opera è in massima parte una traduzione del celebre testo dello Scaligero.

³⁵ Quanto al nome di Machiavelli e al « machiavellismo », erano entrambi così diffusi tra i regnanti d'Europa nel Settecento (*L'Antimachiavel* di Federico di Prussia fu da Voltaire pubblicato a Londra nel 1741) che non occorre neppure ricercare le fonti cui Wallenberg attinse.

Il riso nel Nostro non è mai, come in Sterne, misto alle lacrime; resta sempre amore del riso per il riso; sicché tutto il « Giornale » è come immerso in una diffusa gaiezza, in una atmosfera gioiosa che dà unità al racconto, privo sì d'un filo conduttore³⁶, ma ricco di scene e di aneddoti, di motivi letterari e di esperienze vissute; in vista certo di facili effetti comici, che però rivelano la presenza continua dello scrittore. Quanta freschezza giovanile, quanta forza visiva e rappresentativa anche negli episodi più drasticamente farseschi, come quello del mal di mare delle reclute di bordo³⁷, tutto intensità mimica e drammatica; come l'altro della rustica cerimonia nuziale in Norvegia³⁸, che sembra quasi anticipare a tratti le « gauloiseries » dello Strindberg degli *Isolani di Hemsö*, o come i duetti amorosi fra i marinai e le belle di Città del Capo risolti in una babelica confusione d'inglese d'olandese di tedesco e di francese³⁹. Tutto prende vita sotto la sua penna, tutto è visto e colto sul vivo, senza alcun diaframma intellettuale, investito da una immaginazione popolare, che per quanto licenziosa e sboccata non cade però mai nella cerebralità e nel cinismo. È qui la forza e insieme il limite dello scrittore, di vena autentica benché non ampia né ricca, geniale nella visione, mediocre nella comprensione delle cose.

Nell'adesione alla realtà naturale, nell'ottimismo illuministico che credeva alla bontà e alla virtù come a doti naturali⁴⁰ dell'uomo, e che tanto doveva fargli apprezzare un romanzo come *Tom Jones*, si mostra schietto e ingenuo, ma gli manca quella penetrazione psicologica, quella capacità di complessa commo- zione, che avrebbe potuto dare coerenza e profondità alla sua visione umana. Di qui quel non so che d'angusto che si scopre nelle sue opere, sottolineato dalla ripetizione dei medesimi motivi e perfino dei medesimi vocaboli; quella inconsistenza di atteggiamenti cosmopoliti e patriottardi a un tempo, spregiudicati

³⁶ Anche le ultime pagine della narrazione che bruscamente s'interrompe in Cina, con una pirotecnica di maliziose battute antigesuitiche — siamo alla vigilia della soppressione dell'Ordine! — non sembrano dettate da un ordinato piano d'insieme.

³⁷ Afzelius I, pp. 162-164.

³⁸ Afzelius I, pp. 189-190.

³⁹ Afzelius I, p. 273.

⁴⁰ Le sue continue frecciate contro la raffinatezza aristocratica, il « cicisbeismo », e la pedanteria dei dotti, contro le vuote credenze e convenienze, s'intonano perfettamente alla retorica della « naturalità » rousseauiana in nome della quale condanna anche il colonialismo.

e superstizioni, pii e scettici. La visita al Capo di Buona Speranza ad esempio, animata da viva curiosità per l'esotico, trapassa subito in un entusiastico elogio della patria, vista alla luce di quella teoria climatica di Montesquieu, che doveva poi diventare uno dei più diffusi miti romantici. Se si dice come tutti gli altri uomini spinto dall'amore di esotiche bellezze, alla ricerca di terre lontane⁴¹, se fa il panegirico del marinaio, cui è patria il mondo⁴², non si stanca poi di mettere in guardia contro la inutilità del viaggiare e del conoscere paesi e genti nuove, per concludere con un campanilistico inno alla Svezia:

« Sverige, säger jag til slut / Är det bästa Gud har skapat: / Jag ej andra land begapat, / Om jag vetat det förut. // Den som reser hemifrån / Efter lärdom eller seder, / Efter föda eller heder, / Hämtar vatten öfver ån⁴³ ».

Non sono dunque né le illuminazioni psicologiche né le curiosità etnologiche, allora tanto di moda, a rendere piacevole la lettura del « Giornale ». Le più o meno facete riflessioni sui mostri marini⁴⁴, pescecani e focene o su strani uccelli tropicali⁴⁵, ricalcanti il modello delle favole animalistiche così frequenti negli allegorizzatori dell'« utile dolci » come Dalin o Holberg, restano in fondo altrettanto deludenti quanto le lungaggini descrittive sulla flora e fauna sudafricana o sugli usi e costumi degli Otten-

⁴¹ Afzelius cit. I, p. 182: « Jag eftergrundade ordsaken, hvarföre människor, hvilka naturen gifvit fötter at gå, men inga fenar at simma, kunde ha hiärta nog, til at sätta sig på några hopspikade plankor, och med lifsfara öfversväfva fiskarnas rike bort til andra ändan på jord-klotet. En vacker flicka med et ord, är rätta drif-fjädern, både til det ena och andra. Våra begärelser må taga så många bi-krokar de vilja, så flyta de dock alla tilsammans i brud-sängen, likaså naturligen, som floderna stöta til hafvet », cioè: « Ho meditato sul perché gli uomini cui la natura ha dato piedi e non pinne per nuotare hanno l'animo di navigare su quattro tavole messe insieme, a rischio della vita, sopra il regno dei pesci, fino in capo al mondo. In una parola, una bella ragazza è la causa prima delle azioni umane. Le nostre passioni possono prendere le vie più impensate, ma finiscono tutte nel letto matrimoniale, proprio come i fiumi confluiscono nel mare ».

⁴² Afzelius cit. I, pp. 247-248.

⁴³ Afzelius I, pp. 419-420: « La Svezia, dico per finire / E' quanto di meglio Dio abbia creato: / Io non sarei andato in cerca di terre lontane, / Se l'avessi saputo prima. // Chi lascia la patria / Per amore della conoscenza e dell'esotico; / Per procurarsi beni e gloria, / Porta acqua al mare ».

⁴⁴ Afzelius I, pp. 196-197.

⁴⁵ Afzelius I, pp. 209-217.

totti e dei coloni olandesi⁴⁶; per non dire degli scolastici tentativi di poesia eroicomica⁴⁷ o delle divagazioni mondane sul matrimonio⁴⁸ che al più possono interessare come documento minore di una tendenza del gusto.

Altrove va cercata l'originalità di Wallenberg scrittore, e precisamente là dove l'intento caricaturale invece di piegarsi a modelli letterari fa sprizzare il comico dall'osservazione diretta dei casi della vita svelandone il lato più debole e umano. Il suo sano e robusto realismo investe allora le cose con ironica curiosità, e le raffigura in una lingua fresca viva evidentissima⁴⁹, distesa a volte nel classico periodare, ma capace anche di scorsi incisivi, di ritmi rapidi, incalzanti. Si prenda p. es. la scena dello sbarco al Capo di Buona Speranza e si vedrà quale foga vitale animi questa prosa, l'unica che nei momenti più alti per senso ritmico e musicale e per forza rappresentativa possa essere accostata ai canti bacchici di Bellman:

« Due giorni dopo l'arrivo a Bay Falso⁵⁰ ci mettemmo in cammino per Città del Capo. Mi dicevano che andavamo per

⁴⁶ E' curioso vedere che una delle fonti di Wallenberg, oltre le tre Epistole autobiografiche di Holberg (*Trende Epistle* trad. danese, Copenhagen 1745, p. 324; e l'Appendice del 1713, rimasta incompiuta, alla *Introduktion til de europaeiske rigers historier*, ivi 1711, ricalcata su analogo lavoro del Pufendorf) è l'opera di quel settecentesco avventuriero e impostore svedese che fu Johan Oxenstierna (*Recueil de Pensées de morale*, Francoforte sul Meno, 1720-1722), celebre per la sua vita di libertino e di salottesco « filosofo » (Johan Celsius il Vecchio che lo incontrò a Firenze nel 1698 ce lo descrive nel suo Diario addirittura come un ladruncolo), al punto da attirare più tardi l'attenzione di Byron (*Don Juan*, canto 14, strofe 59) e del marchese De Sade che intitolò a lui un suo dramma (*Oxtiern ou les malheurs du libertinage...*, Versailles 1800). Al primo libro delle *Pensées* (I, p. 118) Wallenberg attinse i giudizi sugli olandesi, sulla loro sete dell'oro, sulla loro passione del fumo e sul loro strano costume di avere sempre a portata di mano una sputacchiera per non insudiciare il pavimento: « On dit que la Hollande est un pays ou le quatre éléments ne valent rien, ou le démon de l'or est couronné de tabac, assis sur un trone de fromage ».

⁴⁷ P. es. la « Oxeaden » epicedio in scorrevoli alessandrini per commentare il bue rossastro « morto a bordo nel giugno 1770 e sepolto nei nostri stomaci l'anno medesimo ». Afzelius I, pp. 280-284.

⁴⁸ Afzelius I, pp. 287-297.

⁴⁹ La vitalità della lingua di Wallenberg è stata per la prima volta messa in luce da quell'esperto studioso di letteratura sei e settecentesca che fu il Levertin (nel Saggio cit. p. 39).

⁵⁰ False Bay, a est di Città del Capo.

terra, ma io ancora oggi giurerei che andavamo per mare. Perché oltre gli scroscioni di pioggia che ci inzuppavano, i marosi spumeggiavano così alti da coprire le ruote del carro ad ogni passo. Io inforcavo un saldo e decrepito Ronzinante, e accanto avevo anche il mio Sancho Panza. Certo non oso misurarmi con l'impareggiabile Don Chisciotte, eppure posso vantarmi come i prodi carolini⁵¹ di aver guadato fiumi e mari a colpi di speroni. Gli altri, impacchettati in un carrozzone coperto d'un pezzo di vela rossa incatramata, erano tirati da cinque gigantesche paia di cornuti quadrupedi, perché il cammino era così impervio da non consentire l'impiego dei cavalli. I cocchieri li avevano presi direttamente dall'inferno; mai avevo visto ceffi più neri, nemmeno dipinti sulle pareti d'una vecchia chiesa. Erano due schiavi del Madagascar. Con questo armamento procedemmo per due interminabili miglia: ora fra le onde doppiavamo le baie, ora scalavamo impervi dirupi. Il carro che mi precedeva faceva sobbalzi spaventosi, sicché mi venne fatto di pensare agli strapiombi da cui i nostri avi gettavano i vecchi. Cominciai a sospettare che la compagnia fosse diretta al paradiso dei Vichinghi, anziché a Città del Capo; e perciò mi parve giusto che ci si fosse portati dietro un prete. Perché in caso d'un capitombolo da questi dirupi, si sarebbe trattato non di fasciature ma di sepolture. Tutti lo capivano e perciò si decise di affidarsi alle proprie gambe piuttosto che farsi trasportare; ma anche questo non servì a nulla. I nostri viaggiatori tentarono una scorciatoia, si persero e finirono in mezzo all'acqua. Che fare? Tornare indietro... troppo lontano; nuotare... troppo freddo; cavalcare... troppo fondo. Ci si riunì a consiglio. La cosa era di tale importanza da esigere un piatto misto; e così furono chiamati anche i negri. Questi furono stavolta più furbi dei bianchi. Tentarono il fondo con le loro lunghe fruste di bambù, accosciati sui talloni come macachi, e a forza di smorfie, ci esortarono a montare in groppa. In questo modo ci portarono uno per uno aldilà della palude. Una sola volta nella mia vita ho riso tanto, quando il dott. W. volle darmi a bere che una vedova poteva, nel rispetto della legge, partorire quattordici mesi dopo la morte del marito. Perché mi venne in mente, che se un contadino svedese avesse per caso assistito alla scena, si sarebbe fatto cento volte il segno della croce, e avrebbe detto col tremito alle ginocchia che il diavolo in persona ci portava

⁵¹ Cioè i soldati di Carlo XII di Svezia.

via ancora vivi. Verso mezzogiorno arrivammo zuppi e sconquassati al posto di cambio di Muisenburg dove ci trovammo di fronte il nuovo commissario della Compagnia sig. La Fèvre, nonché un carro un po' più bello, un fornaio un po' più brutto e sei cavalli di Città del Capo. I buoi furono mandati indietro. Preso un boccone, si ripartì. Ancora un altro mare da guardare! Non potevo cascar peggio! L'alta marea della baia ci aveva creato un lago davanti. Bisognava passarlo malgrado gli scrosci gelidi di pioggia che ci fischiavano alle orecchie. Il carro procedeva, sulle sue ruote gigantesche, benché i poveri cavalli a stento riuscissero a tenere il muso fuor d'acqua. Ma io povero Cristo, che venivo dietro dovetti afferrarmi al collo del mio Ronzinante, e più d'una volta fui sul punto di essere spazzato via. Colle briglie non potevo assolutamente guidare e le tenevo in bocca perché le mani stringevano la criniera; non avevo quindi altra scelta che pagaiare con le mie gambe orientandomi sul carrozzone che mi precedeva e galleggiava come l'Arca di Noè sul pelo dell'acqua. Ma i malanni non vengono mai soli. Così mentre io spiavo angosciato la finestra del cielo in su, e le sorgenti dell'abisso in giù, il fornaio, quel sacco di farina se la spassava a mie spese. S'era accorto con quanta pena io bilanciassi la mia carcassa ora a babordo ora a tribordo. Ora temeva che la corrente mi travolgesse e domandava ai viaggiatori se mi avessero assicurato ad Amsterdam; ora vedendomi tutto stillante per gli scroscioni sospirava: « Il cielo trasuda⁵² ». Ora alla vista di un'onda che stava lì lì per travolgermi, diceva che io da buon luterano nulla avevo da temere, perché bastava un tantino di fede, tanto quanto un granello di senape, per camminare sulle acque ecc. ecc. Così mi toccò in silenzio starmene ad ascoltare la penosa eco delle risate che venivano dal carrozzone. Ma la paura mi faceva pensare più alla mia pelle che alla vendetta; e a causa della tempesta non osavo avvicinarmi troppo a quel sacco di farina. Ma in cuor mio il meno che desideravo era di vederlo impiccato alla coda del mio cavallo.

Non è il mio pianeta che io muoia affogato. Infine toccai trionfalmente l'altra sponda. Ma poco mancò che finissi come il Papa, il quale, l'anno scorso durante il solenne ingresso a Roma, fu disarcionato malgrado le venerande colonne della Chiesa, cioè i signori Cardinali, lo sostenessero d'ambo le parti. Infatti il mio

⁵² Nel testo in tedesco: « Der Himmel schvitzt » (sic).

screanzato Ronzinante non aveva toccato terra, che pisciando e sbuffando prese a scuotersi di dosso l'acqua con tanta violenza, da farmi sobbalzare sulla sella atterrito, e a mostrare una voglia pazza di rotolarsi in terra. Comunque ci riprendemmo e continuammo il viaggio. Le ultime tre miglia la via era discreta, ma così vischiosa per l'incredibile acquazzone che non capisco come la testa mi stia ancora sulle spalle. La mia rozza infatti scivolò più volte e mi mandò a finire sul suo sedere come una scimmia; e me la cavai con un capitombolo all'indietro. Alle cinque di sera arrivammo a Città del Capo, che con le sue case bianche e i suoi tetti neri sembrava da lontano un grosso gregge pascolante ai piedi del Tafelberg. Ci acquistammo tutti dal signor La Fèvre. Di questo viaggio, ripeto le parole di Dalin sul pepe: « È una spezia che non dimenticherò mai ⁵³ ».

Perfino le idealizzazioni dell'amore così care al secolo « galante », che metteva la donna al centro della vita sociale, sono ignote al Wallenberg, non insensibile certo alla bellezza della rosa che fiorisce sulla guancia di una sedicenne ⁵⁴ e tutt'altro che indifferente all'esotica grazia delle indigene sudafricane ⁵⁵, ma per lo più volto a ritrarre gli aspetti realistici della vita terrena. La sua spregiudicata sensualità che considerava l'amore un labile gioco della fantasia era sì sempre pronta ad accendersi, senza però staccarsi da un fondamentale buon senso pratico, da un sano equilibrio morale capace di trasformare la spassosa caricatura in « predica » alla Hogarth. Mette conto di darne qui un saggio, che molto da vicino richiama la capricciosa arte satirica del pittore inglese:

« Il caporale ⁵⁶ ed io ci sedemmo e accendemmo le nostre pipe. Improvvisamente entrò una specie di fantasma con un bianco lattante al seno, così brutto che per lo sgomento la pipa mi cadde di mano e io fui lì lì per cadere dalla sedia. Con voce tremante stavo per chiedergli se in questo paese facevano venire

⁵³ Afzelius I, pp. 249-252.

⁵⁴ Afzelius I, p. 196.

⁵⁵ Afzelius I, pp. 265-268. Non manca neppure nella rievocazione di una serata musicale a Città del Capo la citazione d'un celebre settenario petrarchesco « dolce nella memoria »; ma è probabile che Wallenberg conoscesse quel verso solo perché già dal tempo della regina Cristina era divenuto emblema d'un Ordine arcadico da lei fondato.

⁵⁶ Probabilmente Samuel Gestrin, discendente da una famiglia di ecclesiastici svedesi che aveva abbandonato la Svezia per stabilirsi a Giava. Cfr. Afzelius II, p. 369.

le balie dall'inferno, quando mi spiegò che era la sua concubina. Un sudore freddo mi copriva la fronte, e non ricordo se riuscii a complimentarmi con lui o no, ma l'impressione del suo aspetto mostruoso è in me tutt'ora talmente viva, che ne dipingerei l'orrore fin nei minimi particolari, se non temessi di provocare l'aborto nelle donne incinte. Il compito mi sarebbe tanto più facile, in quanto girava coperta dalla vita in giù con uno straccio azzurro che metteva in mostra tutte le sue opulente grazie. Se solo fosse stata nera come una negra o color nocciola come un'ottentotta, l'avrei giudicata passabile; ma sulla sua pelle cenerina non si vedeva altro che un mosaico di quadri verdi, mezzelune gialle, e quadrifogli striati di nero. Mi venne fatto di pensare che tutti i cupidi dell'isola per dipingerla si fossero accapigliati sui colori da usare, come i capomastri della torre di Babele, e nel parapiglia, avessero rovesciato minio, biacca, ocra e giallo, l'uno sull'altro, piantando poi tutto in asso. Emaciata e tutta smorfie come un macaco, mi mostrava due sanguigne file di denti, tra cui spuntavano lunghi sterpi di areca, che masticava in continuazione. I suoi occhi tenebrosi acidi e umidi, sembravano orlati da un fregio rosso, e, mentre si muoveva, io contavo sui suoi polpacci rinsecchiti tutti i muscoli e le vene, che serpeggiavano tra carne e pelle, in un dedalo d'insenature bluastre, quasi a disegnare una cartina piena di torrenti fiumi e rigagnoli. Se poi si dice che i suoi seni, o meglio le sue poppe, le scendevano fino alla vita, come due zampogne flosce, ognuno capirà come mai il nostro lascivo caporale avesse volto le spalle all'insospitale Svezia per questa morosetta. Aveva avuto da lei due figli, mi raccontò, assicurandomi che prima era stata molto più bella. Lei lo amava alla follia e si sarebbe annegata al solo pensiero che lui la volesse piantare ecc. ecc...

Gli chiesi se i bambini avevano ricevuto il battesimo, facendo capire che in tal caso il nostro prete ben volentieri li avrebbe evangelizzati. Rispose di no, ma aggiunse: — Che fretta c'è? Erano rimasti della religione della madre, benché, per il resto fossero il ritratto vivente del padre, bianchi e ben fatti ⁵⁷ ».

Simili pagine intense e spontanee benché tese alla ricerca di effetti pittoreschi sono rare nel « Giornale ». E in fondo anche queste come le non molte altre nelle quali fa le sue maggiori prove il brioso estro dell'autore, non sarebbero concepibili senza

⁵⁷ Afzelius I, pp. 312-313.

le precedenti esperienze letterarie secentesche e senza quelle che già maturavano altrove con l'affermarsi della nuova sensibilità preromantica. Ciò non va detto per sminuire lo scrittore, si invece per collocarlo nel retto contesto storico e per intendere il significato della sua opera. Tutto intessuto di motivi barocchi e preromantici è infatti il naturalismo di Wallenberg: dalla esuberanza carnale alla nostalgia idillica, dal pathos biblico all'antitetico metaforismo e perfino a certi esperimenti di poesia-disegno⁵⁸ che furono dei lirici secenteschi come Lucidor, Runius e Stiernhielm; mentre qua e là il paesaggio da lui descritto, la natura, specialmente nei suoi aspetti di sconvolgimento apocalittico o di selvaggia grandezza⁵⁹ appare già più compresa col sentimento che con l'intelletto, malgrado gli orpelli mitologici e i vezzi eruditi che ancora la rivestono; per non dire di quei toni solenni ed austeri che sembrano preannunciare i salmi romantici di Wallin. Nelle forme semplici, discorsive del « Giornale », nella raffigurazione diretta, concreta delle cose, tutto colore e vita, Wallenberg ci ha lasciato, in pieno Settecento, l'unico esempio di prosa svedese moderna. Certo ancora opaca per il suo ibrido fondo lessicale di latinismi e gallicismi, eppure a tratti già capace della brevità e della naturalezza di quella lingua parlata che un secolo dopo sarà l'ideale mèta della rivoluzione naturalistica.

ISELIN GABRIELI

⁵⁸ Una figura come quella dell'ebrezza (Broder Rus nell'*Hercules* di Stiernhielm) realistico-allegorica, non estranea alle suggestioni dell'arte fiamminga del Barocco (p. es. il Sileno ebbro di Rubens alla Alte Pinakothek di Monaco), potrebbe fare da emblema a molte scene bacchiche del « Giornale » di Wallenberg, così come il paradiso tropicale più volte da questi evocato, fa pensare ai sogni di un Eden pagano-cristiano ricorrenti nell'*Hercules*.

⁵⁹ Cfr. la scena della tempesta e quella dell'arrivo al Capo di Buona Speranza dove anche il lessico ha già una coloritura preromantica: « dom-bådande horisonten », « stormarnas döds-basuner »; « vädrets grymma kung, på Edra höge kullar, / Sin stormbeklädda vagn i dunderhvirflar rullar »; (Afzelius I, rispettivamente pp. 172-182; 236).

STRUTTURE ED INTERPRETAZIONI
DELLE TRAGEDIE DI JOOST VAN DEN VONDEL

Capitolo I

GLI ESORDI

Nato a Colonia nel 1587 da genitori mennoniti Vondel condivise nell'infanzia l'esperienza dell'esilio dei suoi genitori che, per motivi religiosi, avevano lasciato Anversa, la loro città, quando questa era caduta nelle mani degli spagnoli. Ma anche Colonia non offrì una sicurezza definitiva, dal momento in cui il governo di questa città venne a sapere che il padre di Vondel era seguace dei mennoniti, una delle sette protestanti più detestate per il radicalismo delle sue tesi. Allora la famiglia cercò rifugio in Olanda, prima a Utrecht e poi, definitivamente, ad Amsterdam¹.

Benché i mennoniti fossero ostili al mondo, dominio del diavolo, e alle arti, considerate come tentazione e inganno, Vondel godette di un'educazione alquanto liberale e poté iscriversi alla Camera di Retorica dei profughi fiamminghi ad Amsterdam, *'t Wit Lavendel* (La lavanda bianca), e ricevere così la sua iniziazione alle belle lettere.

Nel 1607 partecipò ad un convegno delle Camere di Retorica ad Haarlem, dove la sua camera presentò un dramma biblico sul buon Samaritano. Le Camere di Retorica, che avevano uno scopo sociale ed educativo, sceglievano spesso gli argomenti per

¹ La prima biografia su Vondel è quella di Geraerd Brandt, *Leeven van Vondel*, 1682; ed. moderna di E. Verwijs, Leeuwarden 1866; biografie moderne di P. Leendertz jr., *Het leven van Vondel*, Amsterdam 1910; J.F.M. Sterck, *Het leven van Joost van den Vondel*, Haarlem 1926; A.J. Barnouw, *Vondel*, Haarlem 1926; J. Melles, *Joost van den Vondel*, Utrecht 1957.

i loro drammi nella Bibbia. Nel Cinquecento si era formata così una tradizione del dramma biblico, fedele nella sua impostazione al dramma medioevale nella forma di *mistero* o di *moralità*².

In questa tradizione si muoveva ancora Vondel, quando nel 1610 esordì con *Het Pascha*, la storia dell'esodo del popolo di Israele dall'Egitto sotto la guida di Mosè. Infatti *Pasqua* è una opera in cui è evidente il carattere soteriologico del dramma medioevale, imperniato sul contrasto tra il popolo di Dio ed i suoi avversari; il Bene si incarna in un Salvatore che libera Israele dall'oppressione dei servitori del Male, restaurando il culto del vero Dio.

Se nel dramma medioevale però tale contrasto era per lo più assoluto e lasciava poco spazio a sfumature o approfondimento psicologico, in *Pasqua* è più complicato, in quanto l'avversario, il Faraone d'Egitto, non è rappresentato come principe delle tenebre, ma come un principe simile agli altri, non diabolico, ma umano, il cui peccato consiste nel non riconoscere la volontà di Dio e di considerare il regno come un suo esclusivo possesso. Un'altra novità è che proprio questo Faraone è diventato il protagonista del dramma. Nel dramma medioevale la figura centrale era sempre il liberatore. Il Faraone è un re umano, suscettibile di paura e di ammonimenti, che diventa tragico solo quando insiste nella sua opposizione a Dio, preparando così la propria rovina.

Vondel stesso non fu forse cosciente di tale spostamento e intese il suo dramma come il dramma dell'esodo d'Israele, con Mosè come protagonista. Perciò questi è introdotto già nel primo atto, mentre pascola il suo gregge ai piedi del Monte Horeb e riceve da Dio l'ordine di tornare in Egitto e di annunciare il suo messaggio al Faraone, mentre i cori raccontano le sciagure che Dio infligge agli Egiziani per indurre il re a piegarsi.

Nel quinto atto appare un personaggio allegorico, la « Fama », con funzioni identiche a quelle del messaggero della tragedia classica, per raccontare l'esodo avvenuto, il passaggio del Mar Rosso e l'annegamento del Faraone e del suo esercito. L'azione appare concentrata rispetto a quelle dei drammi dei *Rederijkers*. Questi rappresentavano le leggende nella piena successione di

² Sulle Camere di Retorica ved. J.J. Mak, *De Rederijkers*, Amsterdam 1945.

tutte le loro fasi, facendone così veri e propri *schouwspelen*, spettacoli destinati a soddisfare esigenze visive del pubblico.

Il classicismo era avverso a tale dispersione e proclamava l'unità dell'azione e la verosimiglianza. Ma la concentrazione dell'azione su alcuni episodi più significativi, quali gli scontri tra Mosè e il Faraone, e l'esclusione dalla scena delle piaghe d'Egitto, fanno cadere quest'opera in una trappola opposta: quella della eccessiva staticità e della mancanza di svolgimento naturale dell'azione, per cui gli atti si succedono come scene staccate. La mancanza di ogni azione esteriore rende poi il dramma recitativo e oratorio, anziché teatrale. Vi è, insomma, un difetto di composizione: le scene sono giustapposte, come nei drammi medioevali. Vondel ha fatto un tentativo di comporre e concentrare l'azione, senza però superare il carattere slegato del dramma medioevale.

L'opera pretende di essere classicheggiante ed è chiamata dall'autore tragicommedia per il suo lieto fine. Tuttavia reca ancora tracce evidenti dell'ambiente per il quale fu scritta. Già in questa prima opera drammatica l'autore rivelò una tendenza al simbolismo che avrebbe caratterizzato tutta la sua produzione futura. Come i *Rederijkers* (membri delle Camere di Retorica), egli intendeva rappresentare l'universale umano o la verità divina, senza voler offrire un dramma di carattere precipuamente psicologico.

Pascha, quindi, non si esaurisce nella rappresentazione dell'episodio storico in quanto tale, ma possiede una qualità allusiva di più ampio respiro. Il corso del quinto atto ci rivela il significato universale della « fabula », che consiste nella prefigurazione della Redenzione ad opera di Cristo. La Pasqua ebraica, in quanto liberazione nazionale da una tirannia straniera, preannuncia e prefigura la Pasqua cristiana, la liberazione universale del genere umano dalla schiavitù del peccato. Ma la simbologia è più ampia ancora e accoglie in sé le liberazioni di tutti i tempi e di tutti i popoli, purché possano rientrare nella visione cristiana della vita. Nella scia della giovane tradizione protestante, specialmente calvinista, che considerava Guglielmo il Taciturno come un altro Mosè e il popolo olandese come un popolo eletto e redento da Dio con una missione religiosa da compiere, Vondel si riferisce anche alla liberazione del popolo olandese dal dominio spagnolo.

Se *Pascha* era il dramma della liberazione, *Gerusalemme Distrutta* (*Hierusalem Verwoest*, 1620) simboleggia, nella storia della distruzione di Gerusalemme ad opera dell'imperatore romano Tito nel 70 d.C., la punizione divina dei peccati del mondo.

La struttura del dramma è ancora più statica di quella di *Pascha* e l'azione esteriore è quasi completamente assente.

Più che un dramma simbolico è un dramma allegorico. La protagonista, la figlia di Sion, è il prototipo del popolo d'Israele, che subisce la punizione divina per aver ripudiato il Salvatore. L'intonazione è elegiaca. S'alternano nei primi due atti i mesti monologhi dello storico ebreo Giuseppe Flavio, testimone oculare della distruzione, con la descrizione degli avvenimenti da parte dell'imperatore Tito, i lamenti e i dialoghi della figlia di Sion e delle sue dame. Giuseppe Flavio racconta, poi, come i romani abbiano sacrificato ai loro dèi sul monte del tempio distrutto e giustiziato gli eroi della resistenza ebraica. La Figlia di Sion prega Giuseppe Flavio di voler interporre come mediatore presso l'imperatore, affinché sia graziata, ma egli le consiglia di inginocchiarsi piuttosto davanti al conquistatore. Il terzo atto culmina nella supplica che viene però respinta; nel quarto atto i romani, pronti per la partenza, scoprono il tentativo delle dame ebreo di nascondere la Figlia di Sion, la catturano e la portano via in schiavitù.

Il quinto atto è, come in *Pascha*, un epilogo. Alcuni cristiani ricevono il permesso di stabilirsi a Gerusalemme, proibita ormai agli ebrei. L'arcangelo Gabriele spiega loro il significato degli avvenimenti: la sorte di Gerusalemme prefigura la fine del mondo ed il Giudizio Universale.

Con quest'opera Vondel s'allontanò ancora di più dal dramma dei *Rederijkers*, cercando di imitare la struttura della tragedia seneciana³.

La tragedia di Seneca *Le Troiane*, tradotta poi da Vondel nel 1626 col titolo *De Amsterdamsche Hecuba*, venne presa particolarmente a modello. Da essa apprese il gusto dei lunghi monologhi, dei lamenti patetici, delle descrizioni di scene orripilanti; ma vi si riscontrano anche parallelismi più concreti, situazioni analoghe. Se da una parte Vondel intendeva imitare il suo modello classico, dall'altra aspirava a superarlo con quello sforzo emulativo che è caratteristico del Rinascimento in genere e a cui

³ Sull'influsso di Seneca sul dramma olandese ved. J.A. Worp, *De invloed van Seneca's treurspelen op ons tooneel*, Amsterdam 1892; W.A.P. Smit, *Etat des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais*, in *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Parigi 1964, pp. 221-230; W.A.P. Smit, *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie*, in *Twaalf Studies*, Zwolle 1968, pp. 1-39.

Vondel aggiungeva un particolare motivo religioso. Non desiderava soltanto emulare nel campo della forma, ma soprattutto nel contenuto. Qui tocchiamo uno degli aspetti essenziali della cultura dell'età barocca, sintesi di elementi della cultura classica e rinascimentale. Vondel ci dichiara apertamente nel prologo di quest'opera che, come Euripide e Seneca dedicarono ognuno una tragedia alla fine di Troia, così egli vuol dedicare la sua opera alla distruzione di Gerusalemme e alla cattività delle Ebreo, perché, dice, « la Figlia di Sion non cede davanti a Ecuba né Gerusalemme davanti a dieci Troie »⁴.

Nelle scene si possono rilevare alcuni parallelismi tra i più vistosi: la scena delle donne ebreo che cercano di nascondere la Figlia di Sion in una cava per sottrarla ai romani⁵ corrisponde a quella di Andromaca nelle Troiane, quando cerca di nascondere il figlio Astianatte per salvarlo da Ulisse che vuole ucciderlo⁶; la figura della Figlia di Sion ricalca quella di Ecuba. Ma, nonostante le analogie di tonalità, nell'ispirazione religiosa e cristiana il dramma si distingue sostanzialmente dalla tragedia classica che intendeva raffigurare la fugacità della grandezza umana e predicare la rassegnazione: Vondel, invece, concentrando tutto in Dio giudice e in Cristo salvezza del mondo, offre una prospettiva metafisica essenzialmente positiva.

Sappiamo che Vondel tra il 1610 e 1620 aveva cominciato a studiare seriamente il latino⁷ e si può supporre che ai fini di quest'opera si sia occupato anche di Seneca. Si presume tuttavia che su di essa non abbia agito soltanto il modello seneciano, ma anche quello della tragedia *Les Juifves* del francese Robert Garnier (1544-1590), che, a sua volta, era stata fortemente influenzata dalle *Troiane*⁸. *Les Juifves* porta in scena la deportazione del popolo ebraico nella Babilonia del re Nabucodonosor. Quella sciagura degli ebreo presentava molte analogie con la distruzione di Gerusalemme ad opera di Tito, ed è probabile che Vondel, nella ricerca di un tema atto a simboleggiare la punizione divina, abbia scelto un tema analogo a quello di *Les Juifves*.

⁴ Vondel, *Werken*, II, Amsterdam 1928, p. 93: « De Dochter Sion wijckt niet voor Hecuba, noch Ierusalem voor thien Troijens ».

⁵ Vondel, *Werken*, II, pp. 188-197 vs. 1777-1972.

⁶ Seneca, *Troades*, 409-706.

⁷ G. Brandt, *Leeven van Vondel*, ed. Verwijs, p. 19.

⁸ W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noah*, I, Zwolle 1956, pp. 89-93.

Sembra che l'influsso del Garnier su Vondel si sia limitato al suggerimento del tema e di alcune situazioni; nell'elaborazione Vondel ha conservato una piena autonomia.

Hierusalem Verwoest chiude il primo periodo dell'attività letteraria di Vondel, quello in cui nella struttura dei drammi prevale la staticità e non è ancora raggiunta la sintesi tra i due filoni della scuola dei *Rederijkers* e del classicismo.

Capitolo II

LA RICERCA DI NUOVE FORMULE

Negli anni 1620-1621 Vondel attraversò una grave crisi psicologica e religiosa⁹ che mise alla prova la sua fede mennonita e che finì col distaccarlo dalla comunità battista. Non è escluso che questa sia stata un riflesso delle lotte religiose che dal 1610 al 1618 avevano travagliato la chiesa riformata olandese e che erano finite tragicamente con la scomunica degli Arminiani¹⁰ e la decapitazione dello statista Van Oldenbarneveldt. Anche se Vondel non vi fu direttamente coinvolto, in quanto non aderiva alla chiesa di Stato, è probabile che la crisi religiosa generale abbia fatto già allora sorgere in lui dei dubbi sulla direzione presa dalla riforma protestante che, da movimento di rottura, cominciava a cristallizzarsi in potere politico-religioso costituito.

La crisi religiosa di Vondel non dev'essere interpretata come una crisi di fondo della sua fede in Dio, ma piuttosto come una crisi confessionale, aggravata dai dissidi tra le diverse chiese cristiane. Il diffondersi dell'intolleranza e le lotte civili impegnavano il suo senso etico e lo disponevano alla protesta. L'interesse per il dramma religioso gli veniva meno, perché dal 1620 in poi la sua visione religiosa diventò meno lineare, spostandosi dal

⁹ G. Brandt, *Leeven van Vondel*, ed. Verwijs, p. 20.

¹⁰ Gli Arminiani erano, com'è noto, i seguaci di Jacobus Arminius (1560-1609), dal 1602 professore di teologia all'Università di Leida, il quale sin dal 1603 si trovò in contrasto col collega Gomarus sulla dottrina della predestinazione e riprovazione divina dell'uomo. Egli cercò di mitigare le conseguenze della dottrina calvinista. Sosteneva che tutti coloro che credono in Cristo sono effettivamente predestinati alla salvezza da Dio, che la fede è una grazia divina, alla quale, tuttavia, l'uomo può opporre resistenza. Per Calvino ed i seguaci di Gomarus era impossibile che l'uomo opponesse resistenza alla grazia.

simbolismo alla concretezza della vita politica e sociale. Tale cambiamento del suo atteggiamento spirituale coincideva con un ampliarsi del suo ambiente sociale, con l'inserimento definitivo del fiammingo in esilio nella società civile di Amsterdam. Vondel che, fino ad ora, era vissuto nell'ambito della camera brabantina *'t Wit Lavendel* (la lavanda bianca) ottenne il suo riconoscimento come poeta e fu accolto dai poeti e dotti di Amsterdam, Hooft (1581-1647), e Coster¹¹, nelle loro riunioni in casa del poeta Roemer Visscher (1547-1620).

Questo riconoscimento e le nuove amicizie diedero a Vondel una nuova fiducia nella vita, facendo volgere la sua attenzione non solo alla vita della città e della nazione, ma anche alla natura. Fu quello un periodo di espressione prevalentemente lirica, satirica e celebrativa. Egli esaltava i valori civici dei grandi regenti di Amsterdam, come il padre di Hooft, attaccava nelle satire i predicatori calvinisti, cantava la rigogliosa vita di Amsterdam, della sua flotta e le vittorie del principe Federico Enrico d'Orange. L'unico dramma originale di questo periodo, *Palamede* (1625), non è una tragedia, ma un'opera polemica a chiave politica, in cui esprimeva il suo sdegno per l'ingiustizia commessa contro Van Oldenbarneveldt sotto il velo di una leggenda classica. Contro Palamede, re degli Eubei, durante l'assedio di Troia, Ulisse aveva macchinato un complotto, accusandolo falsamente di concussione e fornendo prove false per farlo condannare, cosicché anche un giudice onesto come Nestore fu incapace di opporsi. Agamennone chiese la sua testa e la corte lo condannò a morte.

Tutti i personaggi di questo dramma possono essere identificati: Palamede è Van Oldenbarneveldt, Ulisse il suo nemico Van Aerssen¹², Agamennone è il principe Maurizio d'Orange, il sa-

¹¹ Samuel Coster (1579-1665), drammaturgo olandese, noto per aver fondato, insieme a Hooft, la « Eerste Nederduytsche Academie » (Prima Accademia Neerlandese), nata da una scissione della Camera di Retorica di Amsterdam. La sua opera più nota è *l'Ifigenia*, satira contro i predicatori calvinisti, rappresentati come sacerdoti della Grecia antica.

¹² François van Aerssen (1572-1641), ambasciatore della Repubblica delle Sette Province Unite alla corte di Enrico IV di Francia, si oppose alla conclusione della Tregua d'Armi con la Spagna (1609), voluta dal Van Oldenbarneveldt, schierandosi dalla parte del principe Maurizio d'Orange. Fu, in seguito, richiamato in patria per volere della Reggente di Francia, Maria dei Medici. Il Van Aerssen, attribuendo la sua disgrazia al Van Oldenbarneveldt, scrisse contro di lui numerosi libelli e s'adoperò, al tempo del processo intentato allo statista, per aggravare la sentenza del Tribunale.

cerdote Calcante è il predicatore Bogerman, preside del Sinodo di Dordrecht¹³, Nestore il giudice imparziale Adriano Junio¹⁴.

Dal punto di vista tecnico il dramma segna senz'altro un progresso sui drammi religiosi precedenti, perché l'azione è diventata più coerente e logica¹⁵. Esse non solo si susseguono, ma sono saldamente connesse nello svolgimento lineare dell'azione principale. Le esigenze interne della favola soggiacciono a volte a quelle della polemica che sovrappone la figura di Palamede a quella di Van Oldenbarneveldt. Alcuni monologhi s'inseriscono meglio nella vicenda reale dello statista olandese, anziché in quella del re greco. Alla fine l'unità d'azione è spezzata dall'introduzione di nuovi personaggi, un coro di fanciulle troiane, Priamo e Ecuba che gioiscono della discordia tra i greci e della morte del loro antagonista Palamede. Questa fine obbedisce unicamente all'intento satirico e contrasta con tutte le norme della tragedia classica. *Palamede* si discosta, in quanto rappresentazione di un caso singolo, dalle altre tragedie, tendenti sempre all'universale.

Anche in questo periodo Vondel tuttavia non abbandonò del tutto la tragedia, ma si limitò ad approfondire la sua tecnica. Gli mancava una vera ispirazione tragica. Forse era anche troppo cosciente dei suoi difetti per tentare nuovi esperimenti. Si dedicò, infatti, con l'aiuto di amici esperti di latino, alla traduzione di due tragedie seneciane, le *Troiane* e la *Fedra*.

L'interesse per le Troiane, che si era già rivelato nel *Hierusalem Verwoest* trovò ora pieno sbocco. La traduzione non manca di pregi letterari; ma la sua funzione fu innanzitutto propeudeutica.

¹³ Johannes Bogerman (1576-1637), teologo e polemista calvinista, fu uno dei capi della corrente che si oppose alla dottrina arminiana. Stretto collaboratore del principe Maurizio d'Orange, fu, nel 1618, eletto preside del Sinodo Nazionale della Chiesa Riformata Olandese a Dordrecht, che condannò le teorie di Arminio. Collaborò, in seguito, alla traduzione ufficiale della Bibbia in olandese.

¹⁴ Adrianus Junius (?-1620), giurista olandese, sin dal 1597 consigliere della Corte Giudiziaria d'Olanda. Fu nel 1618, uno dei 24 giudici del Tribunale che giudicò Van Oldenbarneveldt e Ugo Grozio. Egli volle sottrarsi all'incarico, ma fu costretto ad accettarlo sotto la minaccia di perdere la sua carica. Tenne al processo un atteggiamento molto moderato ed è probabile che abbia votato contro la sentenza di morte di Van Oldenbarneveldt.

¹⁵ Smit, *Van Pascha tot Noah*, I, pp. 99-131.

Più profondo era l'interesse per *Ippolito*, inteso come dramma morale della castità e avvicinato alla storia della tentazione di Giuseppe in Egitto.

Anche con queste traduzioni Vondel rimaneva nell'ambito del teatro classicheggiante di Robert Garnier, che aveva trattato sia il tema dell'*Ippolito* che quello delle *Troiane*. È probabile che Vondel abbia scelto la *Fedra* come materia d'esercitazione letteraria e versificatoria in vista di una futura trattazione della storia di Giuseppe. Questo proposito si rafforzò in lui, quando, nel 1635, Ugo Grozio pubblicò in latino la tragedia *Sophompaneas*, esaltazione ed esemplificazione del governatore giusto, saggio ed energico nella figura di Giuseppe come vicerè d'Egitto. Neanche allora Vondel tornò alla tragedia, perché impegnato nell'ardua realizzazione di un suo progetto, la creazione di un'epopea cristiana, la *Costantiniade*, ispirata alla gesta di Costantino Magno.

Il progetto di quest'opera s'inserisce perfettamente nell'evoluzione intellettuale e spirituale di Vondel e indica la sua maturazione verso una sintesi definitiva di classicismo e cristianesimo. Il suo gusto per l'ampia narrazione poteva trovare maggiore soddisfazione nel genere epico che in quello drammatico e la sua tendenza alla celebrazione dell'idealità eroica univa in questo tema il sacro al profano.

Prendendo le mosse dalla *Gerusalemme liberata*, di cui tradusse alcune parti¹⁶, e dall'*Eneide*, si sforzò di celebrare l'eroe cristiano per eccellenza e il trionfo del cristianesimo. L'interesse per Costantino Magno era connesso con la nostalgia dell'antica unità delle chiese, a cui Vondel era stato portato dall'esempio ecumenico di Ugo Grozio.

L'ammirazione per Grozio come umanista e esule per una giusta causa era diventata amicizia da quando Vondel aveva incontrato Grozio durante il soggiorno clandestino di costui a Amsterdam nel 1631. In quella occasione Grozio aveva stimolato l'interesse di Vondel per l'epopea cristiana, e, in seguito lo accompagnò con i suoi consigli epistolari¹⁷. Nel settembre 1634 Vondel aveva terminato cinque dei dodici libri progettati, ma lo slancio con cui il poeta aveva intrapreso l'opera andò esaurendosi quando gli fu chiaro che la figura di Costantino era poco adatta

¹⁶ L. Simons, *Naar aanleiding van Vondel's Tasso-vertaling*, *Album Vercoullie*, II, p. 253.

¹⁷ Sui rapporti tra Vondel e Grozio ved. G. Brom, *Vondels Geloof*, Amsterdam 1935, pp. 126-152 e 252-281.

al ruolo ideale che intendeva attribuirgli, per la scarsa integrità morale.

Le tragiche esperienze di questi anni, la morte di due figliole e della consorte Maria, cui dedicò commosse elegie di fattura classica, possono aver contribuito a farlo ritornare al genere tragico.

Quando nel 1637 compose *Gijsbrecht van Aemstel* non aveva ancora abbandonato l'idea dell'epopea, anzi l'interesse dominante per l'epica si fece sentire proprio in questa tragedia, il cui protagonista fu creato secondo il modello di Enea. La Costantiniade non fu mai terminata e in seguito distrutta dall'autore stesso. Ma le intenzioni che aveva voluto realizzare nell'epopea, Vondel le trasferì nella tragedia *Gijsbrecht*. Gijsbrecht, il signore medioevale di Amsterdam, è l'eroe cristiano che si sottomette alla volontà divina e rinuncia alla propria volontà per seguire l'ordine che Dio gli dà. Egli è l'Enea cristiano che lascia la sua terra per compiere altrove la sua missione civile e religiosa. Gijsbrecht, che era già stato uno dei protagonisti della *Geeraert van Velsen* (1613) di Hooft e che in quell'opera era stato simbolo di moderazione e buon senso politico, diventava qui l'eroe religioso che agisce non solo secondo la ragione, ma secondo la volontà divina. Egli è affine anche al *Baeto* (1617) di Hooft, perché, come lui, è un eroe passivo che rinuncia alla guerra e preferisce l'esilio alla discordia civile; ma, mentre Baeto lascia il suo paese solo per evitare la lotta civile, quindi per una ragione politica, Gijsbrecht comincia col difendere la sua città e rinuncia alla lotta solo quando gli appare l'arcangelo Raffaele che gli ordina di imbarcarsi con i suoi per la Prussia per fondarvi una nuova Olanda. Non è improbabile che in *Gijsbrecht* Vondel abbia voluto rendere omaggio a Ugo Grozio esule, cui aveva dedicato la tragedia; ma certamente si tratta di un'intenzione secondaria.

Nel *Gijsbrecht* Vondel attuò quella fusione di storia sacra e profana che aveva perseguita anche nella *Costantiniade* e compì quella sintesi tra « patriottismo » e « religiosità » che andava maturandosi in lui¹⁸.

L'occasione per la quale l'opera fu composta fu l'inaugurazione del nuovo teatro di Amsterdam, costruita dall'architetto palladiano Jacob van Campen (1595-1657); Vondel, che era ormai

¹⁸ A. van Duinkerken, *Gijsbrecht van Aemstel*, in *Verzamelde Geschriften*, III, Utrecht/Anversa 1962, pp. 232-336.

il poeta della sua città, fu pregato di comporre un dramma per inaugurarlo. Il tema, un episodio della lotta, nel primo Trecento, tra l'autorità del conte d'Olanda e la feudalità ribelle, fu scelto per far piacere al pubblico di Amsterdam, e in questo Vondel seguiva l'esempio dato da Hooft.

Il modello virgiliano gli suggerì il parallelismo tra la conquista di Troia del secondo libro dell'*Eneide* e quella dell'Amsterdam medioevale. La *Gerusalemme liberata* è tenuta presente come opera letteraria d'ispirazione cristiana. Il motivo che opera nella tragedia il passaggio dal significato patriottico al motivo religioso è quello dell'invasione della città nella notte di Natale, con uno stratagemma analogo a quello del cavallo di Troia. I cori cantano, ognuno a suo modo, e con un approfondimento progressivo del significato, la gioia ed il mistero del Natale e conferiscono all'opera un forte effetto di chiaroscuro, il contrasto tipicamente barocco tra la purezza celeste e la turpitudine delle cose terrestri¹⁹. L'intervento finale dell'arcangelo impone alla tragedia un esito felice, che non si può considerare come particolarmente brillante, ma che si accorda bene al carattere, più epico che tragico, dell'ispirazione vondeliana. L'autore d'altronde si sentiva giustificato per questa conclusione dall'esempio del *Sophompaneas* di Grozio. Questi, infatti, nell'introduzione della sua opera aveva impugnato la teoria dello Scaligero²⁰ sulla necessità dell'esito infausto per la tragedia. Vondel accolse volentieri questa modifica nella teoria classica della tragedia, perché gli dava la possibilità di mettere in luce l'opera della Provvidenza che conduce i fedeli, attraverso dure prove, alla vittoria finale. Il concetto della Provvidenza, appunto, crea una sostanziale differenza tra la tragedia cristiana di Vondel e quella greca, dominata dal cieco Fato.

Capitolo III

LA SCOPERTA DELLA GRECITÀ

Tra il 1637, anno in cui Vondel pubblicò il *Gijsbrecht van Aemstel*, ed il 1640, l'anno della tragedia *Gebroeders* (I Fratelli),

¹⁹ cf. W. Kramer, *Vondel als barokkunstenaar*, Anversa 1951.

²⁰ Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), umanista francese di origine italiana. Con la *Poetica* (1561) esercitò un notevole influsso sulle teorie letterarie del Cinque e Seicento.

la concezione drammatica di Vondel andò modificandosi profondamente. L'elemento decisivo in questa svolta fu l'incontro con la tragedia greca, e più precisamente con l'*Elettra* di Sofocle, che Vondel, nel 1639, tradusse in versi neerlandesi. Come abbiamo visto, lo scrittore fino ad ora s'era orientato tecnicamente prima in direzione del dramma dei *Rederijkers* e poi in quella della tragedia di tipo seneciano. Ora cominciò a scostarsi dai due filoni tradizionali e riconobbe, preparato dagli insegnamenti dei suoi amici umanisti, la superiorità qualitativa e tecnica della tragedia greca sopra quella latina. Il merito di questa scoperta è da attribuire ai teorici del dramma: Daniël Heinsius²¹, Grozio e Gerard Vossius. Lo Heinsius, che nel suo dramma *Auriacus sive libertis saucia* (1602) aveva seguito ancora la tecnica di Seneca, già nel suo trattato *De Tragoediae Constitutione* (1611) si rivelò pieno di riserve verso il maestro della tragedia latina affermando chiaramente la superiorità dei tragici greci. Nel XVI capitolo Heinsius aveva scritto: « Quare ut Graecus quidam unicum discipulum Homeri Sophoclem dicebat, quem fuisse tragicorum quasi numen quoddam constat, ita quo quis huius in dicendo maiestatem accuratius expresserit, eo minus a splendore Sophoclis et dignitate abfuturum arbitror »²². Poco dopo mette in rilievo i meriti di Giuseppe Giusto Scaligero che, nella sua traduzione latina dell'*Aiace* di Sofocle, aveva dato ai tragediografi della sua epoca un modello da seguire. Heinsius stesso vi fece seguire una versione latina della prima scena dell'*Elettra* di Sofocle con il dialogo tra Oreste, venuto per vendicare l'assassinio di Agamennone, suo padre, ed il suo pedagogo. Anche Grozio, che intorno al 1620 aveva esaltato le *Troiane* di Seneca come « regina delle tragedie », nel 1626 si volse alla traduzione delle *Fenicie* di Euripide, cominciando nella prefazione a minare il culto di Seneca. Vossius continuò e portò a termine questa evoluzione del gusto umanistico nelle sue *Institutiones Poeticae* del 1647²³.

Fu Vossius con alcuni altri amici umanisti a far conoscere ed apprezzare a Vondel le novità della critica umanistica, e non

²¹ Daniël Heinsius (1580-1655), filologo e poeta olandese, fu, con Ugo Grozio, tra i più brillanti allievi di Giuseppe Giusto Scaligero all'Università di Leida. Sin dal 1603 professore di filologia classica in questa università.

²² D. Heinsius, *De Tragoediae Constitutione*, Lugduni Batavorum 1643, pp. 166-167.

²³ Sulle teorie letterarie in Olanda nel Seicento ved. A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland*, L'Aja 1918.

a caso Vondel, nella transizione dalla fase seneciana a quella sofoclea della sua attività drammatica, scelse l'*Elettra* come materia d'esercitazione. Egli stesso dichiarò nella dedica della traduzione²⁴ di esser stato spronato all'opera dall'amico Jan Victorijn, un giurista e letterato che a Leida aveva seguito le lezioni di Daniël Heinsius e aveva appreso da questo le nuove teorie drammatiche.

È importante qui sottolineare la novità della riscoperta della greicità e dei suoi effetti nel campo della tragedia e dell'epica. Questa scoperta va considerata e valutata come parallela all'attività critica ed esegetica intorno alla *Poetica* di Aristotele. Giulio Cesare Scaligero, nella sua *Poetica* del 1561, aveva rispecchiato ancora gusti e orientamenti critici rivolti verso la tradizione retorica latina, come rivelavano chiaramente la preferenza data a Virgilio anziché a Omero e la preminenza data all'*Arte poetica* di Orazio sulla *Poetica* di Aristotele. Lo Heinsius, seguendo le orme di alcuni commentatori italiani di Aristotele (Francesco Robertello e Vincenzo Maggi²⁵) — peraltro non dimentico della lezione di Erasmo — traduttore dell'*Ecuba* (1504) e dell'*Ifigenia* (1527) di Euripide — fu il primo filologo olandese che trattò organicamente tutta la teoria poetica di Aristotele e, che pur essendo cresciuto nella scuola dello Scaligero figlio, si dimostrò autonomo in alcune tendenze critiche. Il suo influsso sulla tragedia francese²⁶ e sulle teorie letterarie di Ben Jonson, Milton e Dryden²⁷, dimostra come le sue teorie corrispondessero ad una esigenza culturale dell'epoca, stanca ormai dello pseudo-classicismo seneciano e desiderosa dello splendore e della dignità indicati da Heinsius come qualità fondamentali di Sofocle. Se queste nuove teorie in Francia contribuivano alla poetica di Jean Racine, nei Paesi Bassi furono recepite da Vondel che rispecchia nella concretezza della sua lunga parabola produttiva le vicende e l'evoluzione del classicismo nelle sue varie fasi.

Nella disamina delle tragedie di Vondel ci riferiremo più volte alla poetica classicistica per illustrare particolarità di strut-

²⁴ Vondel, *Werken*, III, p. 641.

²⁵ Vincenzo Maggi (?-1564), filologo classico italiano. Pubblicò nel 1550 un commento alla *Poetica* di Aristotele, che reca il segno delle idee sull'arte proprie della Controriforma.

²⁶ E.G. Kern, *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory*, Baltimore 1949.

²⁷ P.R. Sellin, *Daniel Heinsius and Stuart England*, Leiden 1968.

tura e di tecnica. Dobbiamo, d'altronde, tracciare una distinzione tra la poetica dell'epoca, per l'Olanda sintetizzata nelle *Institutiones poeticae* (1647) di Vossius e la poetica di Vondel. Vondel seguì il più possibile gli orientamenti critici moderni, ma aveva da esprimere un proprio mondo etico-religioso e una sensibilità propria. Perciò non meraviglia che la differenza di contenuti tra la tragedia vondeliana e quella greca, nell'adeguamento della tecnica drammatica di Vondel a quella dei tragici greci, presentasse particolari difficoltà. Non sempre le esigenze teoriche collimavano con quelle poetiche effettive. Ne è un esempio la confusione strutturale, per l'eccessiva proliferazione dei motivi, in un'opera sia pure ispirata come il *Gijsbrecht*.

D'altra parte, la nuova teoria ed i nuovi modelli offrivano soluzioni artisticamente più valide e correggevano taluni difetti della tecnica seneciana, come ad es. il gusto dell'orripilante e del monologo declamatorio. Bisogna, quindi, nel considerare il rapporto tra teoria e pratica poetica, avvertirne l'ambiguità e la problematica. Non dimentichiamo che lo stesso classicismo lasciava, almeno nella sua prima fase, un certo margine alla libertà poetica. Lo Heinsius, primo assertore delle verità aristoteliche nei Paesi Bassi, dice nel primo capitolo del suo trattato *De Tragoediae Constitutione*: « Neque in ea sum opinione, ut ad eas quas grammatici praescribunt aut philosophi angustias, poetae libertatem esse revocandam arbitrer »²⁸, perché prima ci furono i poeti e poi le regole e non viceversa. Prima ci fu Sofocle, e poi Aristotele, ma le regole aristoteliche non hanno potuto far nascere un Sofocle. E anche Vondel considerò le regole più come indicative che imperative.

Della sua poetica Vondel rende spesso conto nelle prefazioni o nelle dediche delle sue opere e una volta, nella *Aenleidinge der Nederduijtsche Dichtkunst* (Introduzione alla poesia neerlandese, 1650) trattò complessivamente la sue concezioni poetiche. Anche nella dedica che precede la traduzione dell'*Elettra*, Vondel enunciò le caratteristiche principali dell'opera greca: « In questa tragedia si agitano molte passioni: ira, ambizione, timore, preoccupazione, odio e amore, fedeltà e infedeltà, tristezza e gioia si fanno concorrenza. Si sentono narrazioni chiare, deliberazioni importanti, insegnamenti sani e vivi e sentenze auree »²⁹.

²⁸ D. Heinsius, *De Tragoediae Constitutione*, p. 2.

²⁹ Vondel, *Werken*, III, p. 641.

Per quanto riguarda il contenuto, egli riscontrò nella vendetta compiuta da Oreste contro Clitennestra ed Egisto il segno della giustizia divina, la quale, pur essendo talvolta differita, colpisce infine gli scellerati.

Dal punto di vista strutturale le principali novità nella composizione dell'*Elettra* rispetto all'opera precedente di Vondel furono: 1) il limitato numero dei personaggi, sei parlanti e uno muto, mentre il *Gijsbrecht* ne aveva diciannove parlanti e quattro muti 2) la presenza di un solo coro, subordinato all'azione principale, sulla quale non influisce; il *Gijsbrecht* aveva invece ben quattro cori diversi (quello delle fanciulle, dei nobili, delle Clarisse e dei pretoriani) che introducevano importanti motivi nuovi 3) le scene dell'*Elettra* si susseguono come fasi di un'azione continua, mentre alcune scene del *Gijsbrecht* mettono in rilievo aspetti secondari, non indispensabili all'azione principale.

Come intorno al 1620 l'incontro con Seneca aveva favorito una maggiore concentrazione e linearità nella struttura del *Palamede* rispetto alla tradizione dei *Rederijkers*, così l'influsso di Sofocle contribuì al superamento dei difetti del dramma seneciano, nel senso che l'autore imparò ad avvertire l'unità della azione come principale esigenza strutturale del dramma.

Sul piano ideale la traduzione dell'*Elettra* segnò il passaggio dalla concezione simbolica a quella esemplare. In *Pascha*, nella *Gerusalemme* e nel *Gijsbrecht*, gli avvenimenti portati in scena non avevano in sé molto rilievo, essendo soprattutto il riflesso di una realtà metafisica: rispettivamente la liberazione dalla schiavitù del peccato, il Giudizio divino e — nel *Gijsbrecht* — la rinascita della persona e della comunità umana nell'accettazione della volontà divina. In tale prospettiva simbolica, che taluni studiosi di Vondel — tra cui lo Smit, il maggiore esperto di problemi vondeliani e autore della più recente indagine metodica delle tragedie di Vondel³⁰ — definiscono simbolismo emblematico, perché connesso con la fioritura della letteratura emblematica nel Cinque e Seicento, non si può non scorgere la sopravvivenza dell'idealismo cristiano medioevale, che nella letteratura neerlandese aveva ispirato il dramma dei *Rederijkers* — *Elckerlijc* (Ognuno), *Het Spel van de V vroede ende van de V dwaeze maeghden* (Il dramma delle cinque vergini sagge e delle cinque folli), ecc.

³⁰ *Van Pascha tot Noah* I, II e III vol. Zwolle, 1956, 1959, 1962. Vedasi anche la riduzione in francese di P. Brachin e W.A.P. Smit, *Vondel*, Didier, Parigi 1964.

Se lo Smit nei suoi studi mette l'accento soprattutto sulla evoluzione interna della tecnica e della tematica, uno studioso norvegese, K.L. Johannessen³¹, ha messo in luce soprattutto la continuità che legava Vondel al mondo dei *Rederijkers*, soprattutto nella tematica delle sue opere. È una prospettiva che non bisogna perdere di vista, perché illumina la fisionomia particolare del Rinascimento olandese che raramente si discosta completamente dall'idealismo cristiano e medioevale. In questo mondo cristiano affondano le fonti dell'ispirazione di Vondel. La classicità per lui non assunse mai un valore autonomo. In fondo egli restò vincolato all'interpretazione del mondo classico data da S. Agostino nella *Città di Dio*, che concepiva la cultura pre-cristiana come un bene relativo da integrare e da superare continuamente nella visione cristiana. In fondo, questo era stato anche il problema del *Gijsbrecht*, in cui il passato storico della città di Amsterdam, la sua miseria e grandezza, non valevano come concrete realtà umane e storiche, ma come punti di partenza del destino mistico dell'uomo che solo attraverso la rinuncia alla propria autonomia può raggiungere la meta assegnatagli da Dio. In molte tragedie successive e in varie forme ritorna questo motivo della « imitatio Christi », così profondamente penetrato nella civiltà olandese attraverso la predica dei fratelli della Vita Comune di Geert Grote (1340-1384) e le meditazioni di Tommaso da Kempen (1380-1471). Pur nello splendore della forma barocca, nella compiacenza dei contrasti tra luce e tenebre, terra e cielo, lievita quell'esigenza mistica che il Vangelo formula così: « Se uno vuol venire dietro a me, rinunzi a se stesso, prenda ogni giorno la sua croce e mi segua. Perché chi vorrà salvare la sua vita, la perderà; ma chi avrà perduto la propria vita per me, la salverà ». (Luca 9, 23-24). Questa tendenza mistica, un'eredità medioevale, non trovava conferma o alimento nei modelli classici, in cui era assente ogni adombramento di una trascendenza luminosa. Eschilo e Sofocle rispecchiano la religiosità greca dell'epoca precedente alla illuminazione filosofica di Socrate e di Platone, per cui era ancora preminente l'idea del Fato sopra quella della Provvidenza. Il concetto della divinità mancava ancora dell'idealità che solo la riflessione di Platone seppe conferirgli. Non era ancora spiritualmente elevato, ma restava avvolto nelle tenebre di un sentire cupo ed indistinto, legato a tradizioni tribali e naturalistiche. D'altra parte

³¹ *Zwischen Himmel und Erde, eine Studie über Joost van den Vondels biblische Tragödie*, Oslo 1963.

era proprio questa immediatezza del sentimento religioso non ancora mediato e filtrato dalla riflessione filosofica che conferiva alla tragedia eschilea e sofoclea la sua tremenda pregnanza, che non dev'essere sfuggita a Vondel, sebbene per la traduzione dell'*Elettra* non si basasse direttamente sul greco, ma su versioni latine. Come natura religiosa non si poteva sottrarre all'influsso numinoso emanato dal legame fatale di delitto e vendetta; questa arcaicità della tragedia greca può averlo avvicinato alla arcaicità del mondo religioso ebraico, specialmente alla imperscrutabilità del Vecchio Testamento, che egli, a cominciare dalla tragedia *De Gebroeders* (1640), cercò di rappresentare a più riprese.

L'influsso dell'*Elettra* si fa notare soprattutto nei *Gebroeders* ma prima Vondel aveva scritto le *Maeghden* (*Le Virgini*, 1639), che, in un certo senso, era ancora continuazione del *Gijsbrecht*, in quanto ne sviluppava in azione principale un motivo secondario, cioè quello del martirio delle Clarisse del quarto atto.

Si tratta della storia dell'assedio della città natale di Vondel, Colonia, a cui volle rendere onore con questa tragedia³². Il re degli Unni, Attila, s'è accampato intorno alla città, quando arriva la notizia che il suo generale ha preso una illustre prigioniera cristiana, Orsola, di ritorno da un pellegrinaggio a Roma. La drammaticità dell'opera consiste nel confronto tra Attila e Orsola. Attila, che si è subito innamorato della vergine, è restio a dar ascolto al suo augure e sacerdote, il quale chiede la morte della cristiana. Egli cerca di sottrarsi a questa pretesa, facendo proporre a S. Orsola di salvare la città assediata in cambio del matrimonio con lui. È un momento di tentazione che, dopo breve tentennamento, S. Orsola supera. Ad Attila non restano più possibilità di salvarla. Nel campo le 11.000 vergini che accompagnano la Santa vengono raggruppate in schiere di mille, pronte al sacrificio. Il coro degli abitanti di Colonia canta il mistero del martirio, torchio dell'ira divina in cui l'uva bianca e rossa sta per essere ammostata, e cerca con difficoltà la via della rassegnazione nella volontà divina:

't Is Wijnmaend, 't is de rechte	E' il mese della vendemmia, è il
	[tijd. [tempo giusto.
Laet dien Wijngaerdenier betyen,	Lasciate fare al vignaiuolo,

³² Sulle fonti di *Maeghden* ved. Rosa Schömer, *Ueber die Quellen zu Vondels « Maeghden »*, in *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien*, 1926, pp. 737-744.

Die maet kan stellen yeders lyen. che sa porre la misura della
[sofferenza d'ognuno.
Hy zet den merckpael van den Egli pone la meta della lotta.
[strijd.
Hy geeft by beurte zon en regen, Egli dà a turno sole e pioggia,
Dan zonneschijn, dan ora la luce del sole, ora gli
[regenvlaegh. [scrosci d'acqua.
De zonne schijnt niet alle daegh, Il sole non splende ogni giorno,
Noch juist wanneer 't ons valt né quando conviene a noi.
[gelegen.
Het water leit niet eeuwich vlack. L'acqua non è sempre piana.
Het onweêr weet zijn tijd, en Il maltempo conosce il suo tempo
[stonden. [e le sue ore.
't Staet al aen tijd, en maet Tutto è a tempo e misura legato,
[gebonden,
Wat voorvalt onder 't hemelsch quel che accade sotto la volta
[dak. [del cielo.
Gods roeden, die het lichaem Le verghe di Dio che tormentano
[plaegen, [il corpo
Zijn bezems, om de ziel te sono granate per pulire
[vaegen³³. [l'anima³³.

Nel quarto atto avviene la « peripezia ». Attila cerca di differire il più possibile l'ordine fatale del massacro intrattenendosi a lungo con S. Orsola, ma l'ostinazione di lei fa tramutare il suo amore in ira: egli la trafigge con il suo giavellotto. È il segno della grande strage, che i Coloniesi, impotenti spettatori dalle mura della città, accompagnano col loro canto elegiaco, a cui, nell'esodo, oppongono l'aspetto mistico del martirio:

Zoo gaet het Christus Così è la sorte degli eletti di
[uitverkoornen. [Cristo.
Zoo groeit de leli onder doornen; Così cresce il giglio tra le spine,
De roos op scharpe doornehagen. la rosa nelle siepi di spine.
Zoo treckt men zegen uit de Così è tratta dai tormenti la
[plaegen³⁴. [benedizione³⁴.

Con ciò l'opera poteva anche essere terminata: l'azione principale, il martirio, s'era svolto e la sofferenza umana era stata rischiarata dalla prospettiva celeste. Ma segue un quinto atto che introduce un'improvvisa svolta nell'assedio della città. I

³³ Vondel, *Werken*, III, p. 753 vs. 1017-1030.

³⁴ Vondel, *Werken*, III, p. 766 vs. 1343-1346.

Coloniesi fanno una sortita per impadronirsi del corpo della Santa e sconfiggono gli Unni, disorganizzatisi nel massacro delle vergini.

In quest'ultimo atto viene fuori il difetto principale nella struttura dell'opera, imperniata su due motivi diversi: quello dell'assedio e quello del martirio. La « peripezia » che trasforma da buona in cattiva la sorte di S. Orsola e dalle sue vergini è accompagnata dalla svolta da mala in buona fortuna per gli assediati. Il motivo della doppia peripezia era uno degli elementi teorizzati da Aristotele, a cui aveva accennato anche lo Heinsius nel suo trattato³⁵. Nella stessa tragedia poteva esservi una doppia svolta di fortuna, e Vondel forse ha voluto realizzare questa possibilità. Aristotele però esigeva che la peripezia apparisse come probabile o inevitabile.

Non si può dire che la svolta nella fortuna della città assediata sia molto probabile o addirittura inevitabile, né sul piano effettuale né sul piano ideale. È poco probabile che la città, così messa alle strette e destinata ad arrendersi, solo per la confusione successiva alla strage delle vergini potesse di colpo liberarsi. Ma Vondel volle così dare un senso provvidenziale al martirio. E come nel *Gijsbrecht*, così anche nelle *Maeghden* il suo senso cristiano della vita toglie alla tragedia la sua tragicità³⁶, razionalizzando in un certo qual modo quel che non poteva né doveva essere razionalizzato o giustificato. Già il martirio stesso doveva apparire poco convincente, in quanto già preannunciato ad Orsola quando era a Basilea. Eppure ella aveva continuato il viaggio a Colonia, sapendo di dover morire là. Qui affiora, infatti, un punto difficile della dottrina mennonita, la teoria cioè che non bisognasse sfuggire il martirio; un punto non condiviso dagli

³⁵ cf. Ar., Poet. 1452A, 27; Heinsius, *De Trag. Const.*, Cap. VI, p. 52: « Aristotele riferisce come nella tragedia "Linco" (di Teodette), mentre Linco è condotto a morire e Danao lo segue per farlo uccidere, dallo svolgimento dei fatti risulti un esito opposto, che cioè Danao muoia e Linco si salvi ».

³⁶ Lo Smit (o.c., I, p. 9) respinge la tragicità come categoria estetica materiale, considerandola come una categoria formale. Nello schema aristotelico, tuttavia, non si può disgiungere la forma dalla materia, neanche *in poeticis*. Se i teorici del Cinque e Seicento accentuarono il lato formale delle teorie estetiche di Aristotele, è indice di un'interpretazione unilaterale che, in sede storica, va rilevata. Sul problema della tragicità ved. anche J.G. Bomhoff, *Bijdrage tot de waardering van Vondels drama*, Amsterdam 1950, pp. 1-26.

altri gruppi protestanti, i quali ritenevano che il martirio dovesse essere accettato soltanto se inevitabile³⁷. Questa prontezza al martirio senza problemi o angosce fa apparire la tendenza idealistica dell'opera.

Il carattere della protagonista è troppo perfetto per poter essere veramente tragico. Su questo punto Vondel non aveva ancora capito Aristotele che a proposito aveva insegnato che « non bisogna che siano rappresentati sulla scena, in atto di passare dalla felicità alla infelicità, uomini dabbene, non potendo ciò ispirare terrore né pietà ma solo ripugnanza³⁸. Sarà invece buon personaggio da tragedia colui il quale, senza essersi particolarmente distinto per sua virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a cagione di sua malvagità o scelleratezza, bensì a cagione soltanto di qualche errore: sul tipo insomma di Edipo, Tieste, ecc. »³⁹. Manca alla peripezia anche l'elemento dell'imprevisto che ne costituisce, secondo Aristotele, l'essenza. Tutti questi difetti di impostazione debbono essere ricondotti alla mancanza di una vera ispirazione tragica, connessa col fideismo di Vondel ed il suo bisogno di celebrazione. Infatti come alla fine del *Gijsbrecht* l'arcangelo Raffaele predice nuova vita e gloria ad Amsterdam, che risorgerà dalla distruzione e dalla sconfitta⁴⁰, così alla fine delle *Maeghden* l'arcivescovo esprime la speranza di un grandioso avvenire per Colonia, città riscattata dal sangue delle martiri e fedele alla loro memoria⁴¹. Tuttavia, per quanto possa sembrare strano, questa tragedia fu scritta sotto l'influsso dell'*Elettra* di Sofocle: influsso che deve essere cercato non in una ispirazione comune ma sul piano della struttura. Rispetto al *Gijsbrecht* il numero dei personaggi è assai diminuito: da ventitré a dieci, e per la prima volta Vondel ha fatto uso di un solo coro che resta subordinato all'azione principale senza aggiungere nuovi elementi. Inoltre, l'azione è diventata più continua e meno episodica. L'incontro drammatico tra S. Orsola e Beremondo è una diretta conseguenza dell'amore di Attila per la bella pri-

³⁷ Sulla figura di S. Orsola ved. E.M. Szarota, *Die Ursulagestalt in Vondels «Maeghden»*, in *De Nieuwe Taalgids*, 1966, pp. 73-89, la quale considera S. Orsola «una delle figure più belle e significative del dramma dei martiri europei del Seicento» e riconosce nell'opera sia tendenze menonite che cattoliche.

³⁸ Ar., Poet., 1452B; trad. it. di G. Dalla Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954, p. 103.

³⁹ Ar., Poet., 1453A; Dalla Volpe, o.c., p. 104.

⁴⁰ Vondel, *Werken*, III, pp. 597-599 vs. 1823-1864.

gioniera, e a questo eravamo già stati preparati dal racconto del generale Giuliano, anch'egli innamorato. La passione del re ritarda il martirio e ciò fa risaltare di più il coraggio di S. Orsola che, in fin dei conti, aveva una reale possibilità di salvarsi⁴².

Sono senz'altro pregi, soprattutto se confrontati con le opere precedenti, ma non valgono a mitigare l'impressione complessiva di una scarsa intensità tragica. Si potrebbe, anzi, dire, che, nonostante tutti i suoi difetti strutturali, il *Gijsbrecht* sia più « tragico »; il lirismo dei suoi cori, che si contrappone alla brutalità degli eventi, crea infatti tra eventi e riflessione una effettiva tensione drammatica.

Più evidente che nelle *Maeghden* è l'influsso dell'*Elettra* nella tragedia *De Gebroeders* del 1640. Per quanto riguarda la tematica, Vondel ha cercato nella Bibbia un argomento affine idealmente all'*Elettra*, quello della vendetta degli abitanti di Ghibea, descritta nel secondo libro di Samuele, cap. 21, 1-14.

Il parallelismo con l'*Elettra* consiste nella punizione di un crimine commesso molti anni prima e non mai espriato. La differenza è che nell'*Elettra* vengono puniti i diretti colpevoli: Egisto e Clitennestra; nei *Gebroeders* invece i discendenti dei colpevoli. L'argomento dei *Gebroeders* è quindi più complesso e incontra parecchie difficoltà nel convincere un pubblico moderno.

I protagonisti dell'opera sono due figli e cinque nipoti del re d'Israele Saul, i quali, a richiesta degli abitanti della città di Ghibea, debbono scontare con la morte la colpa di Saul verso i Gabaoniti, da lui in passato quasi sterminati, nonostante che un antico patto obbligasse gli ebrei a proteggerli. Per punire gli Ebrei, Dio manda al paese una grave carestia. Quando questa, dopo tre anni, non scompare, il re Davide decide di recarsi al Tabernacolo per chiedere consiglio a Dio. Il testo biblico non riferisce che Dio chieda la riparazione della ingiustizia, anche se Davide trae dall'Oracolo questa conseguenza.

Il motivo centrale dell'opera è l'atteggiamento del re di fronte alla richiesta spietata dei Gabaoniti.

Nel primo atto avviene l'incontro tra re e sacerdote. Il secondo atto rappresenta l'incontro tra il re ed i Gabaoniti, che, dopo aver appreso da Davide l'oracolo, avanzano la loro richiesta. Davide ha difficoltà ad accettarla e si limita a far arrestare i discendenti di Saul. Nel terzo atto la drammaticità raggiunge

⁴¹ Vondel, *Werken*, III, pp. 779-780 vs. 1745-1770.

⁴² Smit, o.c., I, pp. 257-258.

il colmo nello scontro tra le madri dei principi condannati e Davide. Queste s'appellano al suo senso di pietà e, vedendolo incerto, gli ricordano la promessa fatta a Gionata, figlio di Saul, di proteggere la sua progenie. Davide, non s'opponendo alla volontà di Dio, per quanto oscura, ma l'usa come scudo per nascondere la propria incertezza. Egli si consulta nuovamente con il sacerdote e alla fine dà l'ordine fatale di consegnare i prigionieri ai Gabaoniti. Fin qui l'azione è stata lineare. Nel quarto atto invece il re non appare più. Vediamo come i prigionieri vengano condotti al luogo dell'esecuzione, seguiti dalle madri che cercano di impietosire il coro dei sacerdoti ed i Gabaoniti. I principi invece accettano con fiera rassegnazione la loro sorte. Nel quinto atto viene fatto al re il racconto della esecuzione e Davide concede ai cadaveri un'onorevole sepoltura.

Tra le varie interpretazioni date al dramma, si possono distinguere tre indirizzi: a) quello biografico b) quello filosofico c) quello strutturalistico.

L'indirizzo biografico fu seguito soprattutto da studiosi cattolici, come il Molkenboer⁴³ e il Van Duinkerken⁴⁴, i quali connettevano temi ed elaborazioni dei drammi con le varie fasi della vita dell'autore. In questi anni si preparava la conversione di Vondel al cattolicesimo. Della sua simpatia per certi punti della religione cattolica troviamo tracce nel *Gijsbrecht* e la stessa scelta del tema delle *Maeghden* dimostra un forte interesse per il culto dei santi.

Il Molkenboer ravvisava nei *Gebroeders* non tanto elementi cattolici quanto il riflesso della lotta interiore che Vondel stava vivendo per allontanarsi dalla sua fede mennonita e per accostarsi al cattolicesimo. Nella figura di Davide dovremmo perciò scorgere quella dell'autore, il quale, con esitazione, accettava la volontà divina, che per lui, in questo periodo, consisteva nell'abbracciare la fede cattolica.

Le due donne dell'opera, Micòl, figlia di Saul e una volta moglie di Davide, e Ritspa, moglie di Saul e madre di due dei principi condannati a morte, starebbero a significare la moglie e la madre di Vondel. Come quelle s'opponevano alla condanna voluta da Dio, così queste si sarebbero opposte alla conversione

⁴³ B.H. Molkenboer, *Wanneer werd Vondel Katholiek*, II, in *Vondelkroniek*, III, 1932, pp. 63-82.

⁴⁴ A. van Duinkerken, *Gebroeders*, in *Verzamelde Geschriften*, III, Utrecht 1962, pp. 336-343.

di Vondel. C'è tuttavia da considerare che sia la madre che la moglie di Vondel erano morte già da alcuni anni e la loro opposizione sarebbe stata quindi puramente ideale. Questa interpretazione rimane perciò ipotetica. L'interpretazione strutturalista dello Smit la ritiene insostenibile e in contrasto con il carattere universale della tragedia rinascimentale⁴⁵. Van Duinkerken scorge nell'opera un riflesso delle meditazioni che Vondel in questo periodo compiva sul diritto divino e considera la morte dei *Gebroeders* come un sacrificio che prefiguri la morte espiatoria di Cristo. Lo spunto per la sua interpretazione è il coro dei sacerdoti nel quarto atto che, per placare la disperazione delle madri, cercano di persuaderle che la morte dei loro figli potrà salvare il paese dalla fame⁴⁶. Ma, osserva giustamente lo Smit⁴⁷, questa argomentazione non è altro che un sofisma: un tentativo di rappresentare la crudele realtà della punizione come un sacrificio.

Non si può tuttavia negare al Van Duinkerken il merito di aver rilevato un parallelismo tra la morte dei *Gebroeders* e la morte di Cristo; sfortunatamente però questo è di natura prevalentemente esterna, in quanto si basa sull'elemento comune della crocefissione e sull'elemento espiatorio della morte. Manca il carattere volontario che costituisce l'essenza del sacrificio cristiano.

Non dobbiamo dimenticare, d'altronde, che il tema dei Gabaoniti era già stato trattato nel senso indicato dal Van Duinkerken: il drammaturgo francese Jean de la Taille aveva rappresentato, nella tragedia *La Famine ou les Gabaonites* (1573), la morte dei Fratelli come sacrificio compiuto volontariamente.

Vondel, che forse ha conosciuto, direttamente o indirettamente, quest'opera, non ha condiviso questa impostazione e ha conferito invece ai *Fratelli* un'amara rassegnazione. Il parallelismo di cui sopra, però, non era sfuggito a Vondel, ma egli non l'ha elaborato, probabilmente perché non lo trovò abbastanza convincente. Il motivo del sacrificio perciò trova il suo posto solo nel sofisma col quale il coro dei sacerdoti cerca di consolare le madri. Una certa ambiguità non è stata evitata, perché Vondel non distingue molto bene la punizione dal sacrificio e potrebbe sembrare che egli, facendo parlare proprio i sacerdoti del carattere

⁴⁵ Smit, o.c., I, pp. 297-302.

⁴⁶ A. van Duinkerken, *Gebroeders*, in *Verzamelde Geschriften*, III, p. 337.

⁴⁷ Smit, o.c., I, p. 287.

espiatorio della morte, volesse conferire a quest'aspetto in tal modo una certa rilevanza.

Van Duinkerken, interpretando *De Gebroeders* come la tragedia della crisi di Vondel, presupponeva che Vondel in essa avesse cercato di rappresentare il problema della giustizia divina e la conciliazione della giustizia con l'amore divino nell'atto del sacrificio⁴⁸. In tal modo egli si allontanava troppo dal testo in cui, fino a prova contraria, non c'è traccia della misericordia divina, e introduceva elementi biografici che non trovano conferma nell'opera stessa.

Anche la recente interpretazione filosofica del neerlandista norvegese K.L. Johannessen⁴⁹ sovrappone, a mio avviso, elementi estranei al tessuto reale dell'opera stessa. Se Van Duinkerken considera la tragedia come obiettivazione di una crisi personale di Vondel, Johannessen applica all'analisi del testo la sua concezione del barocco come sintesi di terreno e divino, di cultura medioevale e cultura del rinascimento. La figura di Davide sarebbe appunto la rappresentazione di questa sintesi.

Già a questo punto si potrebbe obiettare che il concetto di sintesi non può essere stato cosciente in Vondel, il quale usava concetti più tradizionali, come « peccato », « salvezza », « volontà divina ». Proprio in un'opera come questa, in cui si raffigura la lotta interiore dell'uomo per sottomettersi ad una volontà superiore incomprensibile e in cui si può dire che l'umano s'annienta davanti al divino, concepito nel modo primitivo del Vecchio Testamento, sorprende un'esegesi così razionalistica. Comunque il tentativo non manca di genialità e, anche nella sua unilateralità, getta a volte una luce nuova su aspetti trascurati. Secondo questa interpretazione sarebbe compito di Davide ristabilire la sintesi tra divino e terreno turbata dall'ingiustizia del potere terreno, cioè del re Saul. I due poli della sintesi, il potere spirituale del sacerdote⁵⁰ e quello temporale del re, s'incontrano nel primo atto che avrebbe quindi un valore simbolico. Constatata la causa della rottura dell'armonia, il potere spirituale impone al potere temporale, personificato in Davide, la riparazione del male. Il dramma consiste nell'accettazione di questa richiesta. Nella sua esitazio-

⁴⁸ Van Duinkerken, *Verzamelde Geschriften*, III, p. 337.

⁴⁹ K.L. Johannessen, *Zwischen Himmel und Erde*, pp. 114-132.

⁵⁰ Il conflitto tra sacerdote e re è considerato tipico per molte tragedie di Vondel da L. Rens, *Het priester-koningconflict in Vondels drama*, Haselt 1965.

ne Davide non può più rappresentare il potere temporale che, nell'interesse dello stato, esige che venga accettata la richiesta. La sua parte perciò viene trasferita al capo delle guardie, Benaia. Davide si trova con la sua umanità di fronte ad un'esigenza obiettiva. Benaia, portavoce della giustizia obiettiva, e il sacerdote Abiatar, insieme, rappresenterebbero la sintesi del terreno e del celeste. Davide riconosce razionalmente la giustezza della richiesta, ma esita a sottomettersi col cuore e con la volontà. Il terzo atto sarebbe l'espressione simbolica del dialogo intimo tra ragione obiettiva e ragione soggettiva, in cui Davide deve sostenere ora la parte della ragione obiettiva contro le madri che chiedono misericordia. Anche qui la drammaticità consiste nell'ambiguità di Davide che si riconosce nelle due parti in conflitto, ma che non riesce ancora ad immedesimarsi con la ragione obiettiva, e, proprio per questa sua intima partecipazione, è capace solo lui di realizzare la sintesi, dato che Benaia rappresenta unilateralmente l'interesse terreno. Col terzo atto si chiuderebbe per Davide il dramma: non cede infatti alla ragione soggettiva, ma accetta con sofferenza l'esigenza della ragione obiettiva. Segue però un quarto atto, in cui Davide non figura più. Per giustificare la ragione d'esistere di questo atto, il Johannessen⁵¹ lo considera come eco del dolore di Davide. Le madri con la loro istanza umana sarebbero il simbolo della soggettività di Davide, che ora si deve misurare con il coro dei sacerdoti, figura dell'obiettività spirituale, ma non nella sua pienezza, bensì in modo passivo e periferico. I sacerdoti, che idealizzano in sacrificio la punizione dei fratelli, non riescono a consolare le madri. Queste tentano invano di smuovere il coro dalla posizione assunta dal re. Alla fine di questo atto è chiaro che il cerchio s'è chiuso e che Davide s'è deciso definitivamente. Anche questa differenza è rappresentata simbolicamente, secondo lo studioso norvegese. Nella seconda scena del quarto atto avviene l'incontro straziante delle madri con i figli che s'avviano alla crocefissione. Anche qui le madri sarebbero il simbolo del dolore di Davide, cosicché l'Io soggettivo del re si troverebbe di fronte alla realizzazione del grave sacrificio.

Facendo delle madri il simbolo dell'animo di Davide, il Johannessen ricostruisce una coerenza interna dell'opera negata invece dallo Smit, che nel quarto atto scorge un difetto di struttura perché vi s'introduce un nuovo motivo, quello dell'amore materno⁵².

⁵¹ Johannessen, o.c., pp. 129-130.

⁵² Smit, o.c., I, p. 302.

Il Johannessen, nel suo tentativo di leggere il dramma in chiave simbolica come un dramma di idee, più che di conflitti umani, si allontana molto dall'immediatezza del testo e lo costringe in uno schema rigido preconcepito. Viene trascurato così il dramma dei fratelli che, innocenti, debbono pagare per la colpa del padre. Questo dramma s'interiorizza nel dramma psicologico di Davide e non è risolto con la costruzione ideale della sintesi. Solo snaturando i personaggi dei fratelli e considerandoli simbolo dell'« uomo machiavellico » senza trascendenza⁵³, il critico riesce a rappresentare la loro condanna come necessaria e logica, ma nella opera stessa non c'è traccia di questa necessità logica. La lotta di Davide è difficile perché la volontà divina contrasta con ogni logica umana e viene accettata solo perché divina, non perché s'inserisca in un quadro umanamente logico. Volendo rendere l'opera troppo coerente, lo studioso ne ha sminuito il carattere religioso di dramma dell'uomo posto di fronte all'imperscrutabilità di Dio.

Meno ambiziosa e più attenta ai particolari del testo è l'interpretazione strutturale che non introduce dati estranei al testo stesso. Essa accentua molto l'analogia con l'*Elettra* di Sofocle come dramma della giustizia che, nella lotta interiore di Davide, acquista una nuova dimensione, quella della carità cristiana. Una conciliazione tra l'istanza della carità e quella della giustizia non è stata realizzata e, data la natura dell'argomento, non poteva essere realizzata. Anche a questo riguardo, sia il Van Duinkerken che lo Johannessen si sforzano di vedere un'analogia tra il dolore ed il sacrificio di Davide e la passione di Cristo come un sacrificio espiatorio. Essa non può essere convincente, perché trascura la distinzione reale tra Davide e i Fratelli, la distinzione quindi tra punizione e sacrificio. L'unica analogia presente nel testo è quella tra la lotta spirituale di Cristo nel Getsemani e quella di Davide.

Se nell'interpretazione filosofica di Johannessen rischia di scomparire la concretezza dell'opera d'arte e dei personaggi, Van Duinkerken mostra un'acuta sensibilità per l'aspetto estetico. Egli confronta la struttura dei *Gebroeders* col metodo drammatico di Bernard Shaw: le figure drammatiche in conflitto rappresentano ognuna una propria verità e perciò sono inconciliabili. La drammaticità dell'opera si rivela nel dialogo, nell'incalzare di

⁵³ Johannessen, o.c., p. 128.

una dialettica serrata e nel contrapporsi delle sentenze che hanno la funzione dei paradossi di Shaw. L'argomentazione è dinamica e raggiunge la punta massima nel quarto atto, quando Ritspa, una delle madri, impazzisce per il dolore. Asselbergs non esita ad avvicinare l'intensità tragica di questo episodio a quella shakespeariana. La donna, vedova prima di Saul e poi del suo generale Abner, dice:

Ritspa:

Och och dit 's balsem in mijn wonden.	Ahi, ahi, quest'è balsamo nelle mie ferite.
Ick heb mijn' Saul weergevonden,	Ho ritrovato il mio Saul e Abner (= i suoi due mariti).
En Abner. 'k zie met vreughd althans	Vedo con gioia davanti a me i miei due mariti.
Hier voor my staen mijn beide mans.	Ecco quegli eroi davanti ai miei occhi.
Daer staen die helden voor mijn [oogen.	Li stringo, li tengo, li tengo
Ick heb, ick hou hen, 'k hou hen [vast.	Ora non temo più né dolore né affanno,
Nu vrees ick langer leed noch [last,	né spade né archi tesi.
Noch zwaerden, noch gespanne [bogen.	O primo, o ultimo sposo mio, Vi bacio, vi dò il benvenuto, dove siete stati per tanto tempo?
Mijin eerste en leste bruidegom, Ick kus, ick heet u welkom.	Perché mi lasciaste sola tanto a [lungo?
Waer waertghe toch zoo lang [gebleven?	Stavo seduta in lutto su questa [pietra
Hoe lietghe my zoo lang alleen?	e non trovavo più gusto nella [vita.
Ick zat en treurde op dezen steen.	Ahi, restate ora con me [fedelmente
En schiep niet langer lust in 't [leven.	in mezzo a queste fitte tenebre.
Och blijft my nu getrouwer by,	Posso fare a meno del sole, ma [non di voi.
In deze dicke duisternissen.	O si tratta di un fantasma, di [pazzia ⁵⁴ ?
Ick magh de zon maer u niet [missen,	
Of is dit spoock, of raezerny ⁵⁴ ?	

⁵⁴ Vondel, *Werken*, III, pp. 866-867 vs. 1473-1490.

La grandiosità dell'opera fu riconosciuta subito dopo la sua pubblicazione. Gerardo Vossio disse dopo averla letta: « Tu hai scritto per l'eternità ». Grande impressione fece anche sul giovane poeta tedesco, Andreas Gryphius, che in quegli anni viveva a Leida e seguiva attentamente l'evoluzione del teatro olandese. Gryphius aveva per l'opera una tale ammirazione da farne una traduzione poetica in tedesco in cui si riconosce facilmente l'impronta vondeliana⁵⁵.

Nel 1662 uscì in Germania anche una versione in prosa sulla *Vendetta di Ghibea* di David Heidenreich, basata in parte sulla traduzione del Gryphius, ma molto inferiore ad essa per validità poetica⁵⁶. La diffusione dei *Gebroeders* in Germania è uno dei rari casi di diffusione spontanea ed immediata di un'opera letteraria neerlandese fuori dai Paesi Bassi, e si spiega, oltre che con i meriti dell'opera stessa, con gli intensi rapporti culturali esistenti in quell'epoca tra l'Olanda e l'Europa centrale e settentrionale, specie con la Germania. Nel quadro di tali rapporti toccava all'Olanda una funzione di stimolo che conferma la vitalità dei movimenti culturali di quel periodo.

Capitolo IV

I DRAMMI DELL'EROISMO RELIGIOSO

Rispetto alla complessità e problematicità dei *Gebroeders Joseph in Dothan* (1640) è impostato con maggiore chiarezza. È assente la contraddittorietà dei motivi e l'incertezza del protagonista. Il dramma si sposta di nuova dall'interiorità al mondo, dalle idee ai fatti. Connesso con questo cambiamento è il carattere stilistico dell'opera; il discorso aderisce allo sviluppo

⁵⁵ R.A. Kollewijn, *Ueber den Einfluss des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius*, diss. Lipsia, Amersfoort/Heilbronn 1881; W. Flemming, *Vondels Einfluss auf die Trauerspiele des Andreas Gryphius*, in *Neophilologus* 13 (1928), pp. 266-280 e 14 (1929), pp. 107-120 e 184-196; Th. Weevers, *Vondel's Influence on German Literature*, in *The Modern Language Review* 32 (1937), pp. 1-23 e Th. Weevers, *Poetry of the Netherlands in European Context 1170-1930*, Londra 1960, pp. 124-139; L. Rens, *Over het probleem van de invloed van Vondel op de drama's van Andreas Gryphius*, in *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, XX (1966), pp. 251-262.

⁵⁶ P. Stachel, *Seneca und das deutsche Renaissancedrama*, Berlino 1907, pp. 364-374; Th. Weevers, *Poetry of the Netherlands*, p. 137.

dell'azione esterna, il dialogo è vivace e realistico. Più che in altre opere di Vondel, l'antitesi è incarnata in un'opposizione di caratteri. L'azione è concentrata e mancano gli episodi secondari che abbiamo riscontrato nelle opere fin qui esaminate. Grande rilievo invece riveste l'unico coro, il coro degli angeli, che conferisce all'azione il necessario approfondimento spirituale, allargando la vicenda individuale a dimensione universale. Perciò *Joseph in Dothan* è concordemente definito come un dramma a doppio livello, dramma in cui la terra e il cielo non si fondono come in alcune parti del *Gijsbrecht* e delle *Maeghden*, ma sono situati in un parallelismo perfetto.

Il motivo principale è ancora quello della divina Provvidenza, non più cupa e impenetrabile come l'aveva resa nei *Gebroeders* la connessione con il concetto primitivo di giustizia e di punizione, ma più lucida e sublime.

Se Vondel nei *Gebroeders* affrontava il problema della imperscrutabilità della volontà divina, nel *Joseph in Dothan* prevale il tema della bontà divina. È come se il cielo cupo e chiuso di Davide si rasserenasse in quello di Giuseppe. C'è ancora nel coro degli angeli del primo atto l'accento della timorosa riverenza alla insondabilità divina:

O Bronaer der alziende zorgen, Wat leit uw oirsprong diep [verborgen En duister, niet alleen voor 't [oogh Der menschen, maer oock zelf [voor Engelen ⁵⁷ .	O Fonte di premura onniveggente quant'è segreta la tua sorgente quant'è oscura, agli occhi non [solo degli uomini, ma persino degli [angeli,
---	---

ma serve solo come punto di partenza per un movimento corale di maggiore trasparenza.

Laet haeters slincke hant vry [zaeien, Gods rechte weet de vrucht te [maeien. 't Gaet boven menschelijck [vermoen, Dat wy met Joseph herwaert [reizen	« Semini pure la mano sinistra di [chi odia, la mano destra di Dio sa mietere [il frutto. Supera ogni previsione umana il fatto che con Giuseppe siamo [in viaggio per Dothan
--	---

⁵⁷ Vondel, *Werken*, IV, p. 82 vs. 95-98.

En gaet uw glans en aenschijn	Si nasconde a me lo splendore
[voor by schuil,	[del tuo volto,
Voor, my helaes, van u en elck	a me, ahimè, da te e da tutti
[verlaeten,	[abbandonato
In dees spelonck, en onverlichten	in questa spelonca e fossa senza
[kuil ⁶² ?	[luce?

A questo disperato lamento fa riscontro la luminosità del coro degli angeli del terzo atto che canta la sublimità del dolore nella prospettiva provvidenziale:

Het lust ons om dees	Ci piacerebbe privarci di tutta la
[duisternissen	[luce celeste
Des puts al 't hemelsch licht te	in cambio delle tenebre del
[missen:	[pozzo:
Want zulcke duisternissen zijn	perché tali tenebre ci appaiono
Ons schooner dan de zonneshijn.	più luminose della luce del sole.
Wy willen hier een' hemel	Vogliamo creare qui un cielo
[stichten,	
Verzien met aengenamer lichten	pieno di stelle più belle
Dan aen dat blaeuw gewelfsel	che non quelle del firmamento
staen ⁶³ .	[azzurro.

Segue poi la descrizione della bellezza di Giuseppe, intesa secondo un diffuso procedimento barocco come specchio della sua grandezza morale. Nell'antistrofa si rivela il disegno divino che porterà Giuseppe in Egitto, dove sarà destinato ad una grande missione di pace e di salvezza.

Come i protagonisti del *Gijsbrecht* e delle *Maeghden* anche Giuseppe è un eroe innocente del carattere passivo secondo l'ideale dell'umiltà e della pietà cristiana. Contro di lui si levano i suoi fratelli Simeone e Levi, che prima meditano di ucciderlo, ma poi trovano più conveniente venderlo a un commerciante che con la sua carovana passa per il luogo dove essi si trovano. Questi due caratteri sono stati raffigurati con vivacità: Simeone è violento e rude, Levi più scaltro e astuto. Giuda e Ruben invece non condividono il piano degli altri fratelli e tentano, ognuno a modo suo, di salvare Giuseppe. Ma ognuno dei due viene anche meno al suo assunto: Giuda cerca di persuadere i fratelli della malvagità del loro progetto, ma quando si accorge che

⁶² Vondel, *Werken*, IV, p. 109 vs. 743-746.

⁶³ Vondel, *Werken*, IV, p. 111 vs. 791-797.

opporsi significa rischiare la propria vita si ritira; Ruben è più fattivo e la sua opposizione sfocia quasi in una lotta, ma vedendosi solo contro la maggioranza dei suoi fratelli, neanche lui vuole rischiare la vita. L'unica strada che gli rimane è usare uno stratagemma: egli consiglia i fratelli di non uccidere Giuseppe e raccomanda un metodo migliore per disfarsi di lui che non comporta spargimento di sangue e che tuttavia è più spietato: si deve gettare Giuseppe in un pozzo e lasciarlo morire là dentro! In realtà egli spera in questo modo di guadagnare tempo e di poter liberare Giuseppe di nascosto, ma il piano fallisce per l'improvviso sopraggiungere di una carovana che fa nascere l'idea di vendere il fratello ai mercanti arabi. Gli scontri verbali, molto vivaci, tra Giuda e Ruben da una parte e Simeone e Levi dall'altra, avvengono nel secondo atto, quando i fratelli scorgono in lontananza Giuseppe che si avvicina e concepiscono il loro piano nefando. La vivacità del dialogo consiste nell'incalzare dei colpi e contracolpi e nella efficacia delle argomentazioni.

In netto contrasto con il mondo pieno di ombre dei suoi fratelli è la purezza di Giuseppe. Nel terzo atto avviene l'incontro tra lui ed i suoi fratelli. Di fronte alla sopraffazione, Giuseppe è disarmato, o meglio le sue armi, la persuasione e l'appello al senso di pietà, non hanno alcuna efficacia. Nel quarto atto si ripete un diverbio tra Giuda e Simeone, ma questa volta Giuda non osa più levare la voce e cerca di dissimulare la sua inquietudine per non dover affrontare una lotta aperta. L'inquietudine di Giuda è tratteggiata con molta finezza:

Simeon: Wat zeght ghy, Judas?	Simeone: Che dici, Giuda?
Iudas: Niet. ick spreek geen	Giuda: Niente. Non dico una pa-
[enckel woort.	[rola.
Levi: Ghy zit niet zacht?	Levi: Non stai comodo?
Iudas: My dunckt 'ken zit niet	Giuda: Mi pare di non star se-
[zo 't behoort.	[duto nel modo migliore.
Simeon: Koom, zet u hier. gemack	Simeone: Allora, siediti qua. Non
[is nimmer te versmaden.	bisogna mai rifiutare le comodità.
Simeon: Nu, zit ghy wel?	Simeone: Stai bene ora?
Iudas: Ja ja, ick zit nu wel, of	Giuda: Sì, sì, ora sto bene, ma
[schaers.	[non troppo.
Levi: Neen, zegh vry wat u deert.	Levi: Allora, parla liberamente e
[wat wringt uw' voet?	[di' che cosa ti fa male. Hai
	[qualcosa che ti fa male al piede?
Iudas: de laers.	Giuda: Sì, lo stivale.
Levi: Waer is 't?	Levi: Dove?

Iudas: Aen 't slincke been: of Giuda: Alla gamba sinistra: o
 ['tzijn mischien mijn wespen. [forse la mia mente è confusa.
 Levi: Wel ken u zelf⁶⁴. Levi: Beh! conosci te stesso.

Quando poi arrivano gli Arabi, Giuda propone un suo piano per salvare Giuseppe e riesce a farlo accettare dai fratelli, facendo credere che saranno meno colpevoli vendendo Giuseppe come schiavo, mentre si sbarazzano lo stesso del fratello.

Grande rilievo è stato dato all'episodio della vendita, descritto con molto realismo. Giuseppe cerca di impietosire ora anche il carovaniere, del tutto insensibile al suo appello. Ma Vondel concede tanta importanza a questo particolare non soltanto per amore di scena. Il suo vero intento diventa chiaro nel coro, che si sofferma sull'antitesi tra Arabi ed Ebrei, introducendo in tal modo un nuovo motivo. L'Arabia si vanta di possedere la Fenice, l'uccello mitologico che risorge dalle sue ceneri e quindi simbolo della vita eterna, ma essa non conosce la vera Fenice. La vera Fenice è Giuseppe, e per via di prefigurazione, Cristo. Il coro degli angeli, nella sua triplice articolazione, si svolge qui come un dialogo: la strofa afferma la vanità del vanto degli Arabi, l'antistrofa descrive invece la Fenice araba in tutta la sua bellezza, ma l'epodo le contrappone la vera Fenice, la Fenice divina, davanti alla quale «il grande Nilo d'Egitto abbassa la sua corona»⁶⁵.

Il conflitto si sposta e si colloca ora su un piano sovrapersonale; non è più conflitto tra bene e male, individuato in caratteri umani, ma conflitto ideologico tra religioni opposte, come sarà elaborato nel *Giuseppe in Egitto* e in *Salomone*. Questo coro non riesce molto efficace, perché Vondel, nella descrizione della Fenice, ha dato libero corso al suo gusto barocco, compiacendosi nei particolari esteriori dell'uccello. Anche l'epodo, dove si accenna alla analogia tra la Fenice e Giuseppe, è poco lineare, complesso, involuto e indiretto, cosicché si deve concludere che l'idea del coro è stata geniale, ma la realizzazione poco convincente.

Nel quinto atto Ruben, che s'era assentato, s'avvicina al pozzo per liberare Giuseppe, ma trovandolo vuoto, teme il peggio. Giuda l'informa dell'accaduto. Si ripete lo scontro del secondo atto tra Ruben e Simeone. Giuda cerca di placarli.

⁶⁴ Vondel, *Werken*, IV, p. 114 vs. 861-863 e 865-868.

⁶⁵ Vondel, *Werken*, IV, pp. 128-129 vs. 1178-1180.

Lo Smit⁶⁶ scorge anche nelle figure di Ruben e Giuda un parallelismo con figure del Nuovo Testamento. Giuda sarebbe da confrontare con S. Pietro, nell'azione e nel pentimento, e Ruben con Giuda, cosicché ci sarebbe una figura chiasmica nel rapporto tra le figure della storia di Giuseppe e quella di Cristo. Ruben sarebbe anche la figura meno simpatica dei due, perché rimasto passivo di fronte al piano dei fratelli. Ma questa interpretazione, che si basa più sulla valutazione del libro della Genesi che sul dramma stesso, accentua troppo la colpa di Ruben che ha fatto, anche lui, un tentativo per salvare il fratello, e non per colpa sua questo tentativo fallisce. Si può invece notare questa differenza: Ruben nel suo tentativo è meno avveduto e più avventato, mentre Giuda sa calcolare meglio. Sul piano morale è difficile dare la preferenza all'uno o all'altro. Sembra anzi che Vondel — contrariamente a quanto osserva lo Smit — abbia voluto giocare con l'analogia tra il Giuda del Vecchio e quello del Nuovo Testamento. Ambedue, infatti, vendono un innocente. È vero che l'uno lo fa per salvarlo e l'altro per eliminarlo, ma Ruben non ha questa intenzione e perciò si scaglia anche contro questo fratello. Vondel seguì una sua concezione dei personaggi che non coincide necessariamente coi dati biblici. La teoria estetica al riguardo, da lui seguita, prescriveva fedeltà alla S. Scrittura nelle cose essenziali, ma lasciava libertà nell'elaborazione di particolari⁶⁷.

Nell'ultima scena, quando i fratelli hanno intinto la veste di Giuseppe nel sangue di un capro per far credere al padre che egli sia stato ucciso da un'animale feroce, Ruben s'immagina il dolore del padre nell'apprendere la notizia della morte del figlio prediletto.

Questa volta Vondel raggiunge un effetto realmente tragico nell'evocazione del dolore di Giacobbe per la morte del figlio che si aggiunge agli altri gravi dolori della sua lunga vita; la tragedia si chiude con la dolorosa sentenza: « Oh, i genitori generano il figlio allevandolo con dolore: il piccolo calpesta la veste, i grandi calpestanto il cuore »⁶⁸.

⁶⁶ Smit, o.c., I, pp. 351-354.

⁶⁷ G. Vossius, *Institutiones Poeticae*, Amstelodami 1647, Lib. I, cap. IV, 33: « Illud particulatim de sacro addam argumento; in hoc esse dicenda, quae sacra dicit Scriptura; quae repugnant, non dicenda; quae nec dicit, nec negat Scriptura, sobrie dicenda; nempe solum promenda, quae sunt verisimilia ».

⁶⁸ Vondel, *Werken*, IV, p. 147 vs. 1621-1622.

Con *Joseph in Egypten* si ritorna dal dramma realistico al dramma d'idee. Il motivo del coro del quarto atto del *Joseph in Dothan* viene elaborato in questa tragedia che, come la precedente, risale al 1640. La struttura risente della diversità d'impostazione, ma non mancano le analogie.

Come *Joseph in Dothan*, *Joseph in Egypten* s'apre con un coro di angeli che danno l'esposizione della situazione nel suo duplice aspetto concreto e ideale: Giuseppe, fedele servitore di Putifarre e amato da questi, è insidiato da Jempsar, moglie del padrone; il conflitto ideale, che serve da sfondo alla favola, è di due concezioni di vita opposte: il paganesimo (in questo caso egiziano) ed il monoteismo ebraico, e si evidenzia nella valutazione della vita erotica. La città di Menfi si prepara alla festa religiosa in onore della divinità Api, ma Giuseppe « si prepara in casa a salutare con preghiere l'unico vero Dio »⁶⁹. Anche la seconda scena è analoga a quella di *Joseph in Dothan*: Giuseppe si è appena svegliato da un sonno turbato da incubi e saluta la nuova giornata e il sole. Dopo un inno alla luce il monologo assume prima un tono pensoso:

Wanneer zal uwe fackel baeren Den dagh, dien lang gewenschten [dagh,	Quando la tua face genererà il giorno, quel giorno desiato,
Dien ick geheele twalef jaeren, Verdaghvaert heb met mijn [geklagh;	che da dodici anni invoco coi miei lamenti;
Den dagh, die mijn verdriet koom [slaecken,	il giorno che risolverà il mio [dolore
En vaders vrolijk aenschijn [toon ⁷⁰ ;	e mi mostrerà il volto lieto di mio [padre?

poi drammatico:

Terwijl ick hier word [aengevochten	Mentre qui vengo insidiato
Van Jempsar, 't heete en dartle [dier ⁷¹ ;	da Jempsar, animale caldo e [voluttuoso

nel rivivere il sogno:

'k Was, docht my, in een schip [getreden,	Ero entrato, mi sembrava, in una [nave
--	---

⁶⁹ Vondel, *Werken*, IV, p. 157 vs. 34-35.

⁷⁰ Vondel, *Werken*, IV, p. 158 vs. 65-70.

⁷¹ Vondel, *Werken*, IV, p. 158 vs. 77-78.

En stack van lant: een storm [stack op,	e prendevo il largo: si levò una [tempesta,
Een kille schrick beving mijn [leden,	uno spavento freddo invase le [mie membra
En gaf de vrolijkheit de schop: Dan scheen my d'afgront te [verslinden:	e scacciò la gioia. Poi mi sembrò che l'abisso mi [divorasse
Dan zwichten wolcken voor den [mast,	o che l'albero della nave [perforasse le nubi
Gesolt geslingert van de winden: De kiel raeckte op een zantplae [vast:	scosso e agitato dai venti: la chiglia s'arenò su una secca:
Daer zat ick eenzaam en verlaten, En klaeghde vast mijn' noot de [zee:	Lì stavo solo e abbandonato e confidavo al mare il mio [affanno:
Maer klaght noch kermen moght [hier baten:	ma né lamenti né gemiti potevano [giovare:
De zee voelt niemands hartewee ⁷² .	Il mare non sente l'affanno di [nessuno.

ma la conclusione è sommessa e mette in luce la profonda fede del protagonista:

'k Beveel, ô stuurman, u het roer Van mijn gemoedt: ghy kunt my [stuuren	Affido il timone a te, o timoniere del mio cuore: tu puoi [governarmi
Behouden aen een stille kust;	e salvarmi su una costa [tranquilla;
En of ghy 't onweer lang liet [duuren,	anche se fai durare a lungo il [maltempo
Noch slaep ick in uw' schoot [gerust ⁷³ .	dormo tranquillo nel tuo grembo.

Con la terza scena entriamo nel vivo della situazione concreta: le damigelle bussano alla porta di Jempsar per invitarla a venire con loro alla festa, ma la nutrice le manda via: Jempsar ha passato un brutta nottata, è colta dalla febbre e non desidera uscire. Il coro commenta e mette in guardia contro i pericoli dell'amore-passione:

⁷² Vondel, *Werken*, IV, pp. 158-159, vs. 89-100.

⁷³ Vondel, *Werken*, IV, p. 159, vs. 104-108.

Sluit voor Begeerte uw graegh [gezicht; Zy loert, zy loert om in te vaeren.	« Chiudete i vostri occhi bramosi [alla passione; Sta in agguato, in agguato per [entrare.
Sluit d'oogen, vensters van het [licht, Indien ghy wilt uw hart bewaren:	Chiudete gli occhi, le finestre [della luce, Se volete conservare i vostri [cuori:
Want zoo Begeerte eens binnen [sluipt, Zy zal bederf en jammer baren, Dat eeuwigh smert en eeuwigh [druipt.	Perché la passione, una volta [entrata, Genererà corruzione e calamità, Eterno dolore e eterno rimpianto.
De dingen zijn niet als zy [schynen: De worm zit binnen lecker ooft,	Le cose non sono come [sembrano. Il verme si nasconde nella bella [frutta
En levent kleur bedeckt venynen. Hy doolt zeer licht, die licht [gelooft:	E colori vivi coprono veleni. Erra facilmente chi crede [facilmente.
In paradyzen nestlen slangen: De slangen hangen boven 't [hooft,	Nei paradisi s'annidano serpenti. Sopra la testa pendono serpenti,
Daer goude en blozende appels [hangen: Dies wacht uw vingers, wacht [uw hant, Noch vat de Doot niet met uw' [tant ⁷⁴ .	Là dove pendono mele fresche e [dorate: State attenti alle dita, attenti [alla mano E non afferrate coi denti la [Morte.

È in essenza la situazione dell'uomo di fronte all'illusione, tra legge e seduzione, espressa con le immagini del paradiso terrestre e sentiamo già il preludio dell'*Adamo in Esilio*, mentre nell'epodo si prelude al tema del *Noè*, l'ultima opera di Vondel:

Wat ziet men schoone naeckten [zwemmen, En dryven op den wereltvloet.	Quanti bei corpi nudi si vedono galleggiare in quel diluvio [universale.
Al 't water blust en temt dien [gloet, Niet maghtigh om zich zelf te [temmen.	Tutta quell'acqua estingue e [domina l'ardore, incapace di dominare se stesso.

⁷⁴ Vondel, *Werken*, IV, p. 161 vs. 152-167.

Of vrouwelusten veel beloven, Men ziet hoe dier die lusten [staen; Men ziet de weerelt onder gaen; En komt verbode lust noch [boven? ⁷⁵	Se voluttà di donne promette [molto, Si vede quanto costa caro: Si vede tramontare un mondo E sorge ancora desiderio illecito?
---	--

Nella raffigurazione dell'azione e dei caratteri Vondel si è appoggiato a un modello classico, la *Fedra* di Seneca, da lui già tradotta in versi neerlandesi dodici anni prima. Parecchi episodi, specie quelli relativi all'azione della nutrice, si ritrovano con leggere modifiche in quest'opera⁷⁶.

Vondel stesso, tuttavia, era ben consapevole della differenza tra la figura biblica di Giuseppe e quella d'Ippolito. Non solo era diversa la loro posizione verso la donna-seduttrice, Ippolito figlioastro, Giuseppe servo, ma diverso era soprattutto il motivo del loro rifiuto: Ippolito rifiuta l'amore di Fedra per ginecofobia, Giuseppe per rispetto della legge divina. Diversa è anche la valutazione della bellezza fisica. Per Vondel la bellezza ha un duplice aspetto: è dono divino, ma intaccato anch'esso dalla corruzione. Seneca considera la bellezza soprattutto sotto l'aspetto della fugacità. È illustrativo, a questo riguardo, un confronto tra i cori del secondo atto della *Fedra* e del terzo atto di *Joseph in Egypten*. Non manca in Seneca la consapevolezza dell'ambiguità del valore della bellezza: « Anceps forma bonum mortalibus »⁷⁷, ma, non conoscendo il concetto cristiano del peccato, egli sottolinea soprattutto il pericolo che può suscitare furori indomabili:

« Raris forma viris (saecula perspice) / impunita fuit » e « Quid sinat inausum feminae praeceps furor? »⁷⁸.

Vondel invece scorge nel fascino della bellezza una possibile tentazione per l'anima:

Want schoonheit lijf en ziel [bezwaert, En kanze bey bederven. Die bloem heeft min genot dan [last.	Perché la bellezza aggrava anima [e corpo E può corrompere entrambi. Quel fiore porta con sé più [fastidio che godimento.
---	---

⁷⁵ Vondel, *Werken*, IV, p. 162 vs. 184-191.

⁷⁶ Per i parallelismi ved. Smit, o.c., I, pp. 347-378.

⁷⁷ Seneca, *Fedra*, 761.

⁷⁸ Seneca, 820 e 824.

teorico per una scena di seduzione⁸⁶. Non si può negare che Vondel, nella costruzione della figura di Giuseppe, si sia lasciato guidare da una concezione ideale del perfetto credente, al quale contrappone una rappresentante dalla sensualità quasi assoluta. È chiaro che opposizioni del genere nella vita reale sono rare. L'uomo è più complicato nella realtà effettiva, ma Vondel non mirava al dramma realistico, bensì al dramma d'idee e questa sua impostazione doveva condurre necessariamente ad una stilizzazione della realtà. Il conflitto tra Giuseppe e Jempsar sembra perciò più un conflitto di opposte idealità che di caratteri. Non c'è conflitto di opposte passioni, ma opposizione tra ragione e sensi, questa volta non nell'intimo di una stessa persona, ma incarnata in due figure opposte. Nella *Fedra* di Seneca c'era un conflitto di passioni che conferiva all'azione la sua tremenda fatalità. Nel *Joseph in Dothan* solo Jempsar è dominata dal fato della sua sensualità, di fronte al quale Giuseppe rappresenta la soluzione cristiana della vita erotica regolata nel matrimonio.

Lo Smit difende Vondel, come fa spesso, dall'accusa di scarsa comprensione psicologica e mette in luce alcune caratterizzazioni felici⁸⁷. Afferma inoltre che, dati i presupposti, l'atteggiamento di Giuseppe non poteva essere diverso. È senz'altro esagerato negare a Vondel ogni perspicacia psicologica. Anche questa tragedia contiene molte osservazioni felici, parecchie situazioni che colpiscono, ma chi vi cercasse una penetrazione psicologica rigorosa rimarrebbe deluso, perché l'impostazione dell'opera è essenzialmente idealistica e solo nell'ambito della situazione ideale c'è posto per rilievi realistici e psicologici. Ciò vale sia per Giuseppe che per Jempsar. Anche quest'ultima, che nella sua sensualità si prestava di più per una raffigurazione realistica, obbedisce alla norma di una concezione ideale. Non è una donna volgare, pur nella sua animalità; è una donna infelice che suscita pietà, perché ha perduto il dominio di sé e non può riconquistarlo, perché le manca la fede nella libertà spirituale della religione monoteistica. La sua tragedia è quindi la tragedia del paganesimo, incapace di redimere l'uomo dalla schiavitù dell'istinto, che, anzi, è continuamente esaltato. Come dramma di idee questa opera, proprio perché abbastanza concentrata e limpidamente disegnata, risulta grandiosa ed imponente. Sia Giuseppe che

⁸⁶ J. G. Bomhoff, *Bijdrage tot de waardering van Vondels drama*, Amsterdam 1950, pp. 141-152.

⁸⁷ Smit, o.c., I, p. 365.

Jempsar sono figure tragiche. La peripezia avviene piuttosto tardi, nel quinto atto, mentre in genere nella tragedia era collocata nel quarto o addirittura nel terzo atto; è rapida, determinata dal ritorno di Putifarre dalla festa. Jempsar, offesa dal rifiuto di Giuseppe, vuole vendicarsi ed è creduta quando fa intendere che Giuseppe ha voluto abusare di lei. Putifarre manda in prigione il suo servo e l'ingiustizia trionfa nonostante questa condanna relativamente mite. Ma anche questa volta la tragedia reale non è la tragedia essenziale. Per Vondel non è tragico Giuseppe che deve patire una condanna ingiusta, è tragica Jempsar, perché schiava dei suoi istinti e perciò infelice. È tragico chi sia senza speranza. Perciò il coro che conclude la tragedia riprende il tema del coro del primo atto, ma applicandolo alla situazione nuova:

Hoe menighmael bedrieght de [schijn.	Quante volte inganna l'apparenza.
De trouw kan nergens veiligh [zijn.	La lealtà non può essere al [sicuro in nessuna parte.
De nare kercker, ysre keten, En lasteringe op 't alderboost Verwacht te Hoof de Deught, [wiens troost	Dura prigionia, catene di ferro E calunnie delle più perfide Toccano in sorte alla Virtù, il cui [conforto
Bestaet in Godt en 't goet [geweten.	Sta solo in Dio e nella coscienza [limpida.
z'Omhelst haer lijden met gedult,	Con pazienza abbraccia la sua [sofferenza,
Terwylze boet een anders [schult ⁸⁸ .	Espiando la colpa altrui.

E così anche questa tragedia si fa superamento del tragico, senza però ricorrere più alla soluzione grossolana del « deus ex machina » alla *Gijsbrecht*. L'esito felice non ha più luogo nella tragedia stessa; si è interiorizzato, esiste nella fede e nella speranza che convivono col tragico nel mondo. Il tragico d'altronde non è più individuato nei suoi aspetti esteriori — crudeltà, violenza — ma è riconosciuto come la condizione stessa dell'uomo, diventando così una categoria universale dell'essere umano. La tragicità consiste nella separazione da Dio, e precisamente in quest'opera nella animalità pura che è perversione dell'umano. Questo sembra essere il motivo nuovo che ha preso forma in questa tragedia e che Vondel non abbandonerà più, continuando

⁸⁸ Vondel, *Werken*, IV, p. 208 vs. 1411-1418.

a cercare nuove forme per questa sua intuizione, ed esprimendola pienamente nel *Lucifer* ed in *Adam in Ballingschap* (*Adamo in esilio*).

Intanto la critica strutturale, che prescinde da una concezione precisa del « tragico », non essendo questo un criterio formale, bensì materiale di critica⁸⁹, rileva nell'opera come motivo di fondo l'opposizione del bene e del male e la retrocessione del motivo provvidenziale, dominante ancora nel *Joseph in Dothan*⁹⁰. È innegabile un nuovo profondo dualismo che si può variamente definire come opposizione bene-male, errore-verità, sintesi-unilateralità (quest'ultima è la definizione di Johannessen). Anche a questo proposito le interpretazioni dello Smit e dello Johannessen differiscono. Johannessen⁹¹, polemizzando con Smit, assertore della dualità fra bene e male, forse lo fraintende nella sua interpretazione. Lo Smit, a mio avviso, non ha voluto rilevare altro che l'opposizione tra *verità* e *errore*; i termini di « bene » e « male » non sono molto felici; infatti lo Johannessen pensa che per Smit implicino un ritorno al dramma dei *Rederijkers* con l'opposizione assoluta di Dio e Diavolo, Cielo e Inferno che non s'accorderebbe con un'interpretazione adeguata dell'opera di Vondel come superamento del dramma medioevale. Non c'è dubbio che non solo nella forma, ma anche nella sostanza, ci sia stato un passaggio dal dramma medioevale al dramma seicentesco, barocco o no. La religiosità di Vondel non è medioevale, unilateralmente spiritualistica, ma più larga e comprensiva. Si tratta, a mio avviso, di una differenza non sostanziale, ma graduale. L'opposizione forse non è più tra Cielo e Inferno, Dio e Diavolo, ma tra Cielo e Terra, Spirito e Corpo. È pur sempre un profondo « dualismo » tra un principio positivo e un principio negativo che, nella loro opposizione, rendono possibile la situazione drammatica. L'opera, infatti, ha una vera carica drammatica, soprattutto nella scena in cui Jempsar e Giuseppe si affrontano direttamente. A mio avviso, Vondel rinnova il dualismo del dramma medioevale con una tecnica nuova. Egli non si è completamente liberato dall'allegorismo. Il coro finale non parla più di Giuseppe, ma della « Virtù »! Come il dramma dei *Rederijkers*, anche questa tragedia è un dramma di idee. Le idee, pur nella profonda affinità spirituale, sono diverse da quelle dei *Rederijkers*, diversa è la

⁸⁹ Smit, o.c., I, p. 9.

⁹⁰ Smit, o.c., I, p. 384.

⁹¹ Johannessen, o.c., p. 145.

tecnica, ma si tratta di differenze all'interno di una categoria, la categoria del dramma d'idee.

Lo studio del Johannessen si limita deliberatamente alla tragedia biblica di Vondel e non discute quindi i drammi che trattano materia diversa.

Nel 1641 con il *Peter en Pauwels* (*S. Pietro e S. Paolo*) e nel 1646 con la *Maria Stuart* Vondel interrompe la serie dei suoi drammi biblici. La causa del mutato interesse va cercata senz'altro nell'avvenuta conversione alla religione cattolica che l'autore, in queste due tragedie, ha voluto apertamente esaltare. Ora egli sviluppa pienamente i motivi annunciati nel *Gijsbrecht* e nelle *Maeghden*. In *Peter en Pauwels* egli rese conto pubblicamente della sua nuova fede e con *Maria Stuart* si lanciò all'attacco contro il protestantesimo da lui abiurato. Nel 1642 le *Brieven der heilige maagden* (*Lettere delle sacre vergini*), imitazione sacra delle *Heroides* di Ovidio, da lui tradotte e intese come esaltazione della Vergine e delle Martiri cristiane. Seguì nel 1645, sotto il titolo *Grotius' Testament* (*Testamento di Grozio*), un'antologia di citazioni tratte dalle ultime opere dell'umanista olandese per dimostrare che questi, prima di morire, si sarebbe convertito anch'egli al cattolicesimo. Più importante è il poema epico-didattico *Altaergeheimenissen* (*I misteri dell'Altare*), pubblicato in occasione del terzo centenario del Miracolo di Amsterdam del 1345. Un moribondo, dopo aver ricevuto il sacramento, restituì in un attacco di vomito l'ostia che per distrazione fu gettata nel fuoco, ma non consumata. Una donna la tolse dal fuoco senza bruciarsi la mano. Questo miracolo diede lo spunto a Vondel per esporre in tre canti: a) il mistero dell'eucaristia come sacrificio e nutrimento dell'anima; b) la venerazione che spetta al sacrificio divino e c) la ragionevolezza della S. Messa, come rinnovazione del sacrificio di Cristo.

Vediamo quindi l'autore, in questi anni, impegnato in una intensa attività di propaganda religiosa. Lo spirito religioso, che aveva ispirato tutte le tragedie, ora si precisò in senso nettamente confessionale. Il motivo generico della Provvidenza divina già nel *Joseph in Egypten* non era più dominante. L'interesse per il contrasto tra verità ed errore, tra vera e falsa religione, sta alla base anche di *Peter en Pauwels* e di *Maria Stuart*. In *Peter en Pauwels* l'autore ha voluto rendere omaggio alla Roma cristiana fondata sul martirio dei due apostoli, opponendola alla Roma pagana di Nerone. *Maria Stuart* aveva un'ispirazione anche politica e costituiva una sfida al Puritanesimo, che, in quegli anni, lottava per il dominio in Inghilterra contro Carlo I.

La critica è pressoché unanime nella valutazione negativa delle due opere in quanto drammi, per la mancanza di svolgimento drammatico, evidente soprattutto nella *Maria Stuart*⁹².

Nella concezione dei suoi drammi, Vondel si è fatto spesso ispirare dal ricordo di quadri che aveva visti. Nel prologo dei *Gebroeders*⁹³ aveva professato apertamente la sua ispirazione pittorica, immaginando come Rubens, nella sua stima il massimo pittore del secolo, avrebbe raffigurato Davide avvolto in pensieri malinconici e seduto sul suo trono: attraverso una porta aperta si scorge in lontananza la campagna assetata e arida. Davanti al trono i principi con le madri da un lato ed i Gabaoniti avidi di vendetta dall'altro. L'ultima scena del quinto atto del *Joseph in Dothan* si era ispirata ad un quadro di Jan Pynas (ca. 1581-1631): Giacobbe mentre riceve la veste insanguinata di Giuseppe. Vondel aveva visto questo quadro, che ora si trova nello Ermitage di Leningrado, in casa del dottor Robert Verhoeven⁹⁴. Per *Peter en Pauwels* e *Maria Stuart* manca una testimonianza del genere, ma la staticità delle due opere e la composizione simmetrica delle parti fanno pensare, anche in questi casi, allo stile pittorico dell'epica. Come l'analisi dello Smit ha rilevato⁹⁵, la struttura di *Peter en Pauwels* è caratterizzata infatti da una disposizione in due parti opposte: da un lato Pietro e Paolo, modelli di santità e abnegazione, pronti al martirio, dall'altro Nerone, abietto tiranno che non riconosce nulla per sacro. A Plautilla e Petronilla, che fanno un tentativo di salvare gli apostoli mediante la fuga, corrispondono dalla parte opposta l'augure massimo e la Vestale Cornelia che cercano di indurre Nerone ad eliminare gli apostoli. Come manca uno svolgimento, così manca un conflitto drammatico, un crescendo, una tensione. I protagonisti Pietro e Paolo sono rassegnati a morire. Anche quando Plautilla e Petronilla riescono a penetrare nel carcere mamertino per farli fuggire, le seguono con riluttanza. L'episodio del *Quo vadis?* li convince poi di aver sbagliato con la fuga. Il quarto atto, in cui di solito si svolge la peripezia, è brevissimo, perché manca una vera svolta nell'azione decisa sin dall'inizio. La dualità, che

⁹² J. van Lennep, *De Werken van Vondel*, III, pp. 105-108 e IV, pp. 509-511; A. Verwey, *Vondels vers*, Santpoort 1927, p. 73; Van Duinkerken, *Verzamelde Geschriften*, III, p. 356; Bomhoff, o.c., p. 129; Smit, o.c., I, p. 411 e 444.

⁹³ Vondel, *Werken*, III, pp. 801-802.

⁹⁴ Vondel, *Werken*, IV, p. 74.

⁹⁵ Smit, o.c., I, pp. 402-405.

in *Joseph in Egypten* era ancora di caratteri, seppure ideali, è quindi diventata opposizione di due gruppi — cristiani e pagani — che seguono, ognuno per proprio conto, il loro corso: uno verso il martirio e il dolore, l'altro verso una crudele vittoria.

L'opposizione simmetrica di questa tragedia si ritrova anche in *Maria Stuart*, ma non è più perfettamente equilibrata e maggiore rilievo ricevono i rappresentanti della vera religione: Maria Stuarda è idealizzata al massimo e posta sul piano delle martiri. La regina Elisabetta non figura nell'opera per esigenza dell'unità di tempo. Così Maria è stata privata del suo antagonista e il dramma manca di un episodio potenzialmente drammatico. Si pensi al significativo incontro tra le due regine nella *Maria Stuart* di Schiller, per rendersi conto di quale occasione sia andata perduta.

Anche in questa tragedia il quarto atto è brevissimo per la mancanza di una svolta drammatica.

Il van Lennep, che curò, dal 1855 al 1869, l'edizione delle opere complete di Vondel, annota a proposito di quest'opera: « Questa tragedia è da considerare non tanto un dramma quanto un'elegia drammatizzata. L'alternanza di speranza e di timore, quell'elemento principale del dramma, si può dire che manchi completamente... Ma, come elegia drammatizzata, la *Maria Stuarda* è una squisita opera d'arte »⁹⁶. Un elemento nuovo è l'affiorare del motivo della maestà e divinità dell'autorità regale contrapposto a quello dell'ambizione ingiusta. Nel terzo atto si svolge una discussione tra Melvin ed i conti di Shrewsbury e Kent appunto sulla legittimità della regalità che prelude ai drammi degli anni '60 su Davide e Salomone, imperniati sul problema dell'autorità e della ribellione. Nella *Maria Stuarda* Vondel rappresentò la legittimità come ingiustamente calpestata, nell'*Adonia* come giustamente umiliata. I casi di Maria Stuarda e di Adonia sono affini e di ciò l'autore era cosciente; perciò i conti, per giustificare la condanna a morte di Maria, dicono: « E il figlio di Davide non risparmiò neanche suo fratello maggiore (cioè Adonia) ». Ma Melvin risponde loro: « Questi (Adonia), avvalendosi dell'intercessione di sua madre (cioè Bath-Sceba), puntò sulla corona »⁹⁷.

Non sono le ragioni umanitarie, né nella *Maria Stuarda* né nell'*Adonia*, quelle decisive, ma le considerazioni teoriche sul di-

⁹⁶ J. van Lennep, *De Werken van Vondel*, IV, p. 509.

⁹⁷ Vondel, *Werken*, V, p. 203 vs. 933-934.

ritto divino e sulla legittimità⁹⁸. Tali dialoghi hanno perduto col tempo gran parte della loro attualità, appunto perché troppo astratte e legate ad un mondo tramontato. L'idealizzazione di Maria Stuarda e dei suoi motivi politici desta un'impressione di ingenuità e, spesso, di faziosità che poco convince.

Le parti più belle dell'opera sono appunto quelle in cui la protagonista si prepara, con nobiltà, a morire, spogliandosi delle ambizioni terrene, come per es. all'inizio del quarto atto:

Myn ziel, eens afgesolt op [d'ongestuime baren Der weerelt, na verloop van [vijfmael negen jaren, Verlangt, als 't moede schip, naer [een gewenschte kust Van veiligheid, en loopt de haven [van de rust Met volle zeilen in, op 't rijzen [van de stralen Der zonne, vroeger op om mijn [geluck 't onthalen Met levendiger vier en glanssen [danze plagh. 'k Begin door 's weerelts damp [en nevels nu den dagh Der zaligen te zien, en vrydom [te genieten, In 't onbenijde licht, na [kerckers en verdrieten En ketens zonder endt ⁹⁹ .	La mia anima, sballottata dai [flutti impetuosi del mondo, dopo quarantacinque [anni, desidera, come una nave stanca, [una costa sicura e entra a vele gonfie nel porto [tranquillo, col levar del sole, sorto più presto [per illuminare la mia felicità con fuoco più ardente e maggiori [splendori del solito. Comincio ora a vedere attraverso [i vapori e le nebbie del mondo la luce dei beati e a godere la [libertà in una luce senza invidia, dopo [carceri e dolori e catene senza fine.
---	--

L'autore, tuttavia, si è reso conto del difetto principale di questo personaggio, cioè della sua eccessiva idealizzazione in contrasto col precetto aristotelico al riguardo, ma, pur ricordandosene nell'introduzione¹⁰⁰, non ha fatto niente per modificarne la impostazione. Così egli stesso, nella pratica poetica, era entrato in aperto contrasto con la teoria poetica da lui propagandata. Era difficile per Vondel, che tendeva all'idealizzazione, assimilare la teoria aristotelica sul carattere tragico. Lo Smit spiega la

⁹⁸ Vedasi a proposito J. Vandervelden, *Staat en recht bij Vondel*, diss. Leiden, Haarlem 1939.

⁹⁹ Vondel, *Werken*, V, p. 218 vs. 1214-1224.

¹⁰⁰ Vondel, *Werken*, V, p. 165. Cf. Ar., Poet. 1453 a, 7-12.

sua tendenza con l'influsso del poema epico, il cui protagonista doveva essere perfetto¹⁰¹. In questi anni Vondel s'era occupato ancora dell'epica, traducendo l'*Eneide*, ma più che a influssi esteriori si deve pensare ad una tendenza intima verso l'idealizzazione, tanto più forte in quel momento in cui, con piena dedizione, s'abbandonava alla verità della religione da lui abbracciata. La stessa evoluzione spirituale di Vondel, e non solo una errata applicazione di precetti teorici, portava ad un tale assolutismo.

Capitolo V

I DRAMMI DELLA FEDELTÀ E DELLA RIBELLIONE

Il 1647 fu un anno di grande importanza per l'evoluzione tecnica del dramma di Vondel. In questo anno fu pubblicata la grande poetica di Gerardo Vossius, le *Institutiones poeticae*, in cui tutti i generi letterari erano trattati sistematicamente con dovizia di erudizione e metodo critico. Il Vossius ampliava e continuava l'opera dello Heinsius, dal quale prese molte idee. Già da anni Vondel era stato in contatto con Vossius, ma sembra che la pubblicazione delle *Institutiones*, più che contatti orali, gli avesse permesso di confrontare le proprie idee poetiche con quelle enunciate dal Vossius¹⁰². Quattro principi fondamentali della tragedia classica, che Vondel fino allora aveva trascurati, s'imponevano alla sua attenzione: la mediocrità morale del protagonista che non dev'essere né perfettamente buono né completamente cattivo; questo precetto è connesso con la finalità della tragedia che deve destare timore e pietà. L'uomo buono che finisce male non desta né terrore né pietà, ma indignazione; l'uomo cattivo desta nella cattiva fortuna solo soddisfazione morale. Perciò è necessaria una qualità morale intermedia. Il terzo principio è quello della « agnizione » e della « peripezia ».

A questo principio Vondel si riferisce per la prima volta nell'introduzione dei *Leeuwendalers*, un dramma pastorale scritto in occasione della pace di Westfalia (1648) che non verrà trattato

¹⁰¹ Smit, o.c., I, p. 410.

¹⁰² Del dramma questi trattava nel secondo libro, dedicando alla tragedia i capitoli dall'undicesimo fino al diciannovesimo. Sui rapporti tra Vondel e Vossius ved. C.S.M. Rademaker ss.cc., *Gerardus Joannes Vossius*, Zwolle 1967, p. 210; sulle *Institutiones* cf. o.c., pp. 255-257.

qui, perché non s'inserisce nell'evoluzione della tragedia vondeliana. Agnizione e peripezia non sono peculiari della tragedia, ma del dramma in genere. L'agnizione aveva carattere duplice, esteriore ed interiore. Nella commedia era soprattutto esteriore e consisteva nella scoperta da parte del protagonista della propria discendenza. In questo senso è applicata in *Leeuwendalers*. Nella tragedia, oltre ad essere soltanto esteriore, aveva per lo più una portata più profonda. L'agnizione non è più soltanto riconoscimento di persone, ma riconoscimento di un errore tragico, come quello di Edipo che per ignoranza uccise il proprio padre e sposò la propria madre. Agnizione e peripezia sono di regola connesse, nel senso che l'agnizione può essere causa di peripezia.

Il quarto precetto che Vondel riesaminò era quello dell'esito felice o infelice della tragedia. Abbiamo visto come egli avesse abbandonato la teoria scaligeriana e la prassi seneciana dell'esito infelice, avvalendosi delle teorie di Grozio, espresse nel prologo del *Sophompaneas*, sull'ammissibilità dell'esito felice. Queste teorie corrispondevano alla sua spiritualità cristiana che non ammetteva la vittoria del male. Abbiamo esaminato i vari tentativi per dare alle sue tragedie un esito felice: con l'apparizione dell'arcangelo Raffaele come « deus ex machina » in *Gijsbrecht* e con la soluzione del martirio redentore di S. Orsola nelle *Maeghden*. Ma già nei *Gebroeders* e nelle due tragedie su Giuseppe Vondel interiorizzava l'esito felice, collocandolo su un piano morale e religioso o facendolo trasparire in prospettiva, come avveniva nel *Giuseppe in Dothan*.

Il Vossius, tuttavia, aveva riaffermato la validità dell'esito infelice come caratteristica normale della tragedia e dell'esito felice come eccezione¹⁰³. La composizione di *Leeuwendalers* aveva offerto l'occasione a Vondel di meditare sulla differenza tra i vari generi drammatici, e non fu a caso, se alla fine dell'introduzione a quest'opera scriveva: « Il dramma non doveva essere privo di quelle caratteristiche, celebrate sin dai tempi antichi, cioè l'agnizione e la peripezia, passaggio qui da difficoltà e imbarazzo a gioia e felicità »¹⁰⁴.

Nella tragedia *Salomon* del 1648 Vondel realizzò, per la prima volta, un carattere tragico ed un esito infelice non relativizzato. Salomone, di cui la Bibbia narra come nella sua vecchiaia s'abbandonasse all'amore per molte donne straniere, per

¹⁰³ Vossius, *Inst. Poet.*, II, XIII, pp. 29-30.

¹⁰⁴ Vondel, *Werken*, V, p. 266.

le quali costruì santuari in cui si celebravano culti pagani¹⁰⁵, è raffigurato in quest'opera come una figura indecisa, oscillante tra l'osservanza della legge mosaica, che vietava ogni culto pagano in territorio ebraico, e l'insistenza di una bella favorita fenicia la quale desiderava che egli, in segno d'amore, acconsentisse a compiere personalmente l'inaugurazione del tempio della dea dell'amore Astarte. Già nei *Gebroeders* Vondel aveva affermato la rappresentazione di un carattere esitante, ma Davide aveva superato il suo dubbio e vinto la sua esitazione, sottomettendosi alla volontà divina. Il suo dilemma era profondamente tragico, ma l'esito era infelice, almeno secondo l'intenzione dell'autore e se consideriamo, come è probabile, data l'intenzione e lo accostamento all'*Elettra*, Davide come protagonista. Salomone invece ha già trasgredito la legge mosaica, sposando numerose straniere di cui è rimasto succubo. Con la sua tolleranza dei culti pagani, trasgredisce di nuovo quella legge, ma si tratta ancora di un peccato passivo. Ora deve decidere se schierarsi attivamente dalla parte del paganesimo o no. Il conflitto è affine a quello riscontrato nel *Giuseppe in Egitto*, ma è mutata la situazione drammatica e la tecnica. Giuseppe e Jempsar erano rimasti immobili nelle loro rispettive posizioni. La peripezia riguardava perciò solo le condizioni esteriori del protagonista e l'esito infelice consisteva nella perdita della libertà; ma era un esito a doppia faccia, perché all'esito esterno infelice corrispondeva l'ideale esito felice, consistente nella vittoria della coscienza morale. La tentazione dei due protagonisti di queste tragedie è identica: la lussuria stessa. Salomone ha già ceduto e si trova di fronte alle sue conseguenze. Le due tragedie sono affini anche nel porre l'essenza del destino tragico non in una fatalità, come nella tragedia greca, ma nella scelta e nella decisione del protagonista, scelta giusta nel *Giuseppe*, errata nel *Salomone*. Perciò potremmo chiamare queste opere tragedie morali, sia per il carattere stesso della vicenda tragica, che per l'intento educativo cui l'autore mirava costantemente con le sue opere, come testimoniano le introduzioni, e conformemente al carattere emblematico di esse.

La continuità si rivela anche nella struttura dell'opera. Persiste il carattere dualistico, l'opposizione di due gruppi, rappresentanti il bene ed il male, la vera e la falsa religione, ma il dualismo — e questa è la novità — non è più statico, bensì dinamico. C'è un'azione drammatica, resa possibile dall'incertezza del prota-

¹⁰⁵ Biblia Sacra, III Regum, cap. 11, 1-10.

gonista. L'innovazione era fondamentale, ma non tale da rivoluzionare l'intera impostazione. Infatti l'ambiente in cui si muovono Salomone e la principessa Sidonia, sua favorita, rassomiglia molto a quello della *Maria Stuarda*. C'è la stessa triplicità nella contrapposizione dei rappresentanti dei due mondi: da una parte il pontefice ebraico Tsadoc, incarnazione della vera religione, dall'altra Ithobal, sacerdote di Astarte. Essi, assistiti rispettivamente da uno scriba e dalla principessa Sidonia, costituiscono i due poli opposti. Fra i rappresentanti minori, da parte ebraica il Sinedrio o Gran Consiglio, dalla parte opposta due servitori di Salomone che difendono il re, ed infine i due cori avversi: quello degli abitanti di Gerusalemme e quello delle damigelle fenicie.

L'opera comincia con l'esposizione dei fatti, questa volta non tramite un monologo del protagonista o un coro di angeli, ma in forma più teatrale: uno scriba accompagna un etiope, venuto per ammirare le opere di Salomone, e gli fa vedere la città di Gerusalemme. Vedono così anche i preparativi per l'inaugurazione del tempio di Astarte.

Nella seconda scena del primo atto già si arriva al conflitto ideologico tra lo scriba ed il sacerdote Ithobal, in cui si contrappongono il Dio della Legge e la divinità dell'Amore e della Fecondità.

La differenza tra le due religioni, entrambe positive nella loro valutazione della vita naturale, si evidenzia nella considerazione della bellezza umana, specie quella femminile, che è svolta qui sulla falsariga del *Giuseppe in Egitto*. Ad una calorosa descrizione della bellezza dell'immagine di Astarte, lo scriba ebraico risponde con asprezza:

Ghy dient dan ydelijck den	Voi servite vanamente la voluttà
[Wellust, als een' Godt,	[come una divinità
En geeft een vuil gebreck den	e date ad un vizio impuro il nome
[naem van Astaroth ¹⁰⁶ .	[di Astaroth.

Il primo atto non è che la preparazione al secondo, in cui appaiono i protagonisti, prima Sidonia, sulla quale il sacerdote Ithobal esercita tutta la sua forza di persuasione per indurla a vincere l'ultima resistenza che Salomone oppone alla vittoria pubblica del culto pagano. La principessa affronta il suo compito

¹⁰⁶ Vondel, *Werken*, V, p. 387 vs. 281-282.

nell'incontro col re che mette in chiara luce tutta la posizione ambigua di questo. Salomone saluta la donna amata con la confessione del suo amore incondizionato:

Uw schoonheit, waert gezalft, en	La vostra bellezza, degnamente
[met een kroon gekroont,	[unta e coronata,
Moet eeuwigh in den troon van	deve regnare eternamente sul
[mijne ziel regeeren ¹⁰⁷ .	[trono della mia anima.

Ella approfitta subito della sua soggezione a lei per indurlo con dolcezza all'azione desiderata. Salomone cerca prima di separare la persona amata dall'onore da tributare alla sua religione, ma ella insiste:

Sidonia: Gelijkje godtsdienst	Sidonia: Uguaglianza di religio-
paert gelieven allerbest.	ne conviene di più a coloro che
	si amano.

Salomon: Wat ongelijckheit	Salomone: Quale separazione
heeft ons minnevier gelescht?	ha mai spento il fuoco del nostro
	amore?

Sidonia: Door eensgezintheit	Sidonia: Quel fuoco arderebbe
zou dat vier nog heeter gloeien ¹⁰⁸ .	di più nella concordia.

Salomone tuttavia è ancora legato al rispetto di Dio e della religione del suo popolo e non cede alle lusinghe della donna. Egli non può ancora decidere, ma la sua posizione è minata e Sidonia dimostra di averlo capito quando dice:

Sidonia: Hy luisterde, zoo 't	Egli porgeva ascolto, ma non
scheen, maer quam tot geen be-	è arrivato alla decisione.
sluit ¹⁰⁹ .	

Il coro degli abitanti di Gerusalemme commenta la decadenza della dinastia.

Il terzo atto presenta l'incontro delle figure di secondo piano, da una parte il Gran Consiglio, dall'altra due servitori di Davide. Salomone e Sidonia nel frattempo s'intrattengono ad un banchetto. Gli uni si rendono interpreti dell'inquietudine diffusa tra il popolo per le voci di un cedimento del re al culto pagano, gli altri cercano di difenderlo con motivi di opportunità:

¹⁰⁷ Vondel, *Werken*, V, p. 397 vs. 533-535.

¹⁰⁸ Vondel, *Werken*, V, p. 398 vs. 568-570.

¹⁰⁹ Vondel, *Werken*, V, p. 401 vs. 657.

Men moet het oogh by wijlen [luicken, Bisogna a volte chiudere un occhio ed essere indulgenti. Bisogna usare il proprio diritto quando reca vantaggio.
 En door de vingers zien.
 Men moet zijn recht gebruicken
 Wanneer het voordeel geeft ¹¹⁰.

È probabile che questo atto risponda innanzitutto ad una esigenza di simmetria nel quadro della triplicità delle opposizioni. All'incontro dei protagonisti del secondo atto corrisponde un incontro delle figure secondarie che prepara il conflitto decisivo. L'atto ha quindi una funzione prevalentemente architettonica ed amplia un conflitto individuale a conflitto collettivo. Il Gran Consiglio rappresenta il popolo d'Israele e mette in luce l'intimo legame tra la sorte della dinastia e quella del popolo. Vondel infatti non considerava mai l'individuo staccato dal suo contesto sociale. Egli aveva della vita un concetto organico, non individualistico, e di questo bisogna tener conto anche nel giudicare la struttura delle tragedie. Perciò l'architettura simmetrica non è solo un artificio tecnico, ma un'importante caratteristica stilistica che ha la sua ragione nell'insieme della struttura ideale del mondo vondeliano.

I critici cercano in vario modo di giustificare questo terzo atto che ritarda la soluzione del dramma senza aggiungere elementi indispensabili al corso dell'azione principale.

Lo Smit ¹¹¹ scorgeva la necessità di interporre tra due avvenimenti importanti un periodo di tempo adeguato e Vondel avrebbe utilizzato questo vuoto ai fini della differenziazione dei personaggi, cioè per variare il tema della dualità di bene e male su più piani, come aveva fatto nei drammi precedenti.

Johannessen invece usa criteri estrinseci per l'interpretazione ¹¹². Per costruire una necessità interna, egli interpreta simbolicamente i personaggi minori come aveva fatto a proposito del dramma *Gebroeders*.

Come le precedenti, anche questa interpretazione simbolistica appare forzata, in quanto priva i personaggi minori della loro individualità e fa perdere di vista, ad es., la funzione rappresentativa del Gran Consiglio, che non è tanto obiettivazione del fattore terreno della sintesi, quanto voce del popolo. Il terzo atto

¹¹⁰ Vondel, *Werken*, V, p. 414 vs. 986-988.

¹¹¹ Smit, o.c., II, pp. 41-43.

¹¹² Johannessen, o.c., p. 163.

perciò corrisponde idealmente al quinto: qui si fa voce l'apprensione del popolo, là questa prende corpo nella profezia del profeta Nathan.

Il tentativo del Gran Consiglio di ammonire Salomone fallisce; Salomone è irraggiungibile; i suoi servitori tengono lontano da lui quello che potrebbe turbarlo. Il loro fallimento preannuncia il grande fallimento della missione del gran sacerdote nel quarto atto. Solo alla fine del quarto atto Salomone cede alle insistenze della principessa fenicia agitando insieme a lei il turbolo e inaugurando così il tempio pagano. Un tuono risuona dal cielo ed il re riconosce di aver peccato e fugge.

Il quinto atto ci riporta di nuovo sul piano inferiore dei servitori e del popolo e rappresenta le conseguenze dell'atto decisivo del re. I servitori sono perplessi ed il popolo in subbuglio. Si teme che l'ira divina, che ha colpito il re, faccia precipitare tutto il popolo nell'abisso. C'è pericolo di una sollevazione generale che solo l'intervento del vecchio profeta Nathan riesce a scongiurare. Egli promette di andare a conferire col re insieme al coro degli abitanti di Gerusalemme.

Anche qui c'è il pieno rispetto delle gerarchie. I piani della opera non si mescolano mai: il re s'incontra solo coi pari di rango e così si salva il rispetto della regalità e si conferisce dignità e grandiosità alle svolte decisive. Nathan annuncia, in una profezia piena di dolore per il peccato del re, la punizione divina che non colpirà soltanto il re, ma l'intero popolo, e che consisterà nella divisione del regno di Israele e nella sua finale distruzione. La figura di Nathan ha la funzione di un « deus ex machina » ¹¹³, come Raffaele nel *Gijsbrecht* e lo spirito di S. Orsola nelle *Maeghden*. Vondel non lo introdusse qui per dare una nuova svolta alla azione che non fosse inerente allo sviluppo dell'azione stessa. È probabile che egli, a proposito del « deus ex machina », avesse assimilato gli insegnamenti di Heinsius e di Vossius. Soprattutto lo Heinsius, nel 12° capitolo del suo trattato, s'era occupato delle varie forme di soluzione « per machinam », distinguendo un uso errato ed un uso appropriato. Vossius aveva accolto l'essenza di queste disquisizioni nel precetto: Bisogna aver cura che la soluzione dell'azione sia il prodotto dell'azione stessa e non della macchina scenica ¹¹⁴. In alcuni casi però era ammesso l'intervento esterno di un dio o di un rappresentante della divinità. Heinsius

¹¹³ Smit, o.c., II, p. 38.

¹¹⁴ Vossius, *Inst. Poet.*, II, XV, 4-5.

lo ammetteva in tre casi: 1) nel prologo per esporre avvenimenti futuri; 2) come episodio per riferire cose che i protagonisti non possono sapere; 3) nella soluzione per esporre il futuro¹¹⁵.

Sembra che Vondel si sia riferito, per l'intervento di Nathan, alla terza possibilità. Nathan predice il futuro, ma il suo intervento si inserisce logicamente nello svolgimento dell'azione drammatica. Vondel, inoltre, ha voluto tenere conto dell'esigenza di verosimiglianza, scegliendo come rappresentante dell'elemento soprannaturale una persona umana, storicamente concreta, e non un angelo o lo spirito di un santo. Anche in questo Vondel dimostrò di aver valutato attentamente i presupposti teorici, prima di realizzare *Salomone*. Per questi pregi strutturali, ma non solo per questi, il *Salomone* s'avvicina molto all'ideale di « dignitas et splendor » cui miravano i secentisti. Realizzando per la prima volta un carattere tragico che conosce l'illusione e l'errore, Vondel aveva superato la tragedia celebrativa e s'era avvicinato maggiormente all'essenza del tragico, pur rimanendo nell'ambito delle idee cristiane.

La storia della tragica caduta di Salomone portava Vondel a considerare altre materie bibliche ai fini di una trattazione drammatica, in cui avrebbe potuto rappresentare il destino dell'uomo con grandiosità ancora maggiore.

Dopo il 1648 egli mirava ad un'esemplificazione universale che trascendesse la contingenza storica. Egli cercava una nuova dimensione che abbracciasse la totalità della storia e l'essenza della tragedia umana. Non potendo trovare questo spazio nella storia, si rifece alla mitologia biblica dell'origine del male nel mondo degli angeli. Nacque così l'idea della tragedia *Lucifer*.

Per sei anni Vondel si dedicò alla realizzazione di quest'opera che comportava non pochi studi preparatori di carattere teologico¹¹⁶. La forma definitiva reca inoltre tracce di una stesura precedente che testimoniano come la concezione originaria abbia subito delle importanti modifiche.

¹¹⁵ Heinsius, *De Trag. Const.*, p. 103-108.

¹¹⁶ J. Salsman s.j., *Theologische kanttekeningen op Vondels Lucifer*, in *Dietsche Warande en Belfort*, 1905, pp. 37-53; Vondels *Lucifer*, ed. B. H. Molkenboer, Zwolle 1935, pp. XXXVI-XLVII; P. Maximilianus o.f.m. cap., *Vondels Lucifer en de Franciscaanse school*, in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 67 (1950), pp. 81-102. Per quanto riguarda i motivi dell'apostasia tra gli angeli e dell'incarnazione del Verbo, Vondel seguì Duns Scoto e Suarez anziché S. Tommaso d'Aquino.

Dal punto di vista strutturale esiste un'analogia con il *Salomone*, sia nella concezione del protagonista e dei personaggi minori che nello svolgimento dell'azione.

Come Salomone, Luciferò è un carattere incerto, attratto dal male, ma non privo di impulsi nobili. La tentazione è diversa: non è più la voluttà, ma la superbia e l'invidia. Non solo la natura della tentazione è diversa, ma anche i caratteri dei protagonisti delle due opere sono profondamente diversi. Salomone oppone maggiore resistenza alla tentazione, si lascia recuperare dal Gran Sacerdote e cede poi improvvisamente. Luciferò è un carattere più grandioso, come conveniva ad un angelo ribelle. Il suo peccato comporta più vaste conseguenze. La sua dimensione è un'altra. Egli si muove su un piano superiore a quello umano, anche se non poteva essere rappresentato che coi tratti dell'uomo.

Intorno a Luciferò ritroviamo la stessa disposizione dei caratteri del *Salomone*: dalla parte del male c'è l'istigatore diabolico Belzebù, che ha funzione analoga a quella di Sidonia. Il suo antagonista è l'arcangelo Michele. I loro collaboratori di grado inferiore sono Belial e Apollione, spiriti del male, e gli arcangeli Gabriele e Raffaele, che hanno anche una funzione di collegamento con i due cori opposti, quello dei Luciferiani e quello degli Angeli fedeli.

Il modo in cui è resa la presenza divina contribuisce non poco alla grandiosità dell'opera. Dio stesso non è mai rappresentato direttamente, ma Egli è sempre presente nel timoroso rispetto di tutti gli angeli fedeli. Nei pretesti che avanzano gli angeli ribelli per giustificare la loro opposizione, è vivo il timore di Colui che non si degna di entrare in contatto diretto con le sue creature, ma si serve sempre dei suoi servitori, di Gabriele, per annunciare le sue decisioni, di Raffaele, per ammonire il Ribelle, e di Michele, per sconfiggerlo. Nella indecisione di Luciferò, nella sua paura di prendere la guida della rivolta, si sente il timore della grandezza divina in senso negativo; in senso positivo questo vive nei cori, nell'umiltà di Gabriele, nella carità di Raffaele e nella potenza di Michele. Ma Dio stesso non compare, Egli è innanzitutto santo. È come se Egli fosse troppo grande per essere coinvolto nella mischia dei servitori. Ma proprio questa lontananza esprime in modo impressionante la sua presenza. Questa lontananza va considerata anche alla luce della concezione gerarchica della realtà. La somma realtà, in cielo Dio, sulla terra il Re, è presente nei suoi servitori. Gli ordini gerarchici esprimono la struttura divina della realtà. Essi sono opera

di Dio e hanno in Lui la loro origine e consistenza, sono strumenti dell'ordine da Lui voluto. Tra Dio e le creature c'è tuttavia un'infinita distanza e perciò infinita è l'adorazione delle creature, espressa dal coro del primo atto:

Zang:

Wie is het, die zoo hoog gezeten,
 Zoo diep in 't grondelooze licht,
 Van tyt noch eeuwigheit gemeten,
 Noch ronden, zonder
 [tegenwicht,
 By zich bestaet, geen steun van
 [buiten
 Ontleent, maer op zich zelven
 [rust,
 En in zyn wezen kan besluiten
 Wat om en in hem, onbewust
 Van wancken, draeit, en wort
 [gedreven,
 Om 't een en eenigh
 [middelpunt;
 Der zonnen zon, de geest, het
 [leven;
 De ziel van alles wat ghy kunt
 Bevroên, of nimmermeer
 [bevroeden;
 Het hart, de bronner, d'ocean
 En oirsprong van zoo vele goeden
 Als uit hem vloeien, en bestaen
 By zyn genade, en alvermogen,
 En wysheit, die hun 't wezen
 [schonk
 Uit niet, eer dit in top voltogen
 Palais, der heemlen hemel,
 [blonck;
 Daer wy met vleuglen d'oogen
 [decken,
 Voor aller glansen Majesteit;
 Terwijlwe 's hemels lofgalm
 [wecken,
 En vallen, uit eerbiedigheit,
 Uit vreeze, in zwym op 't aenzicht
 [neder?
 Wie is het? noemt, beschrijft
 [ons hem,

Strofa:

Chi è mai colui che è posto tanto
 [in alto,
 e profondamente immerso nella
 [luce senza fondo,
 non misurato dal tempo né
 [dall'eternità
 né dai cerchi, che senza
 [contrappeso
 esiste in sé e non riceve sostegno
 [al di fuori di sé,
 ma riposa su se stesso,
 e può comprendere in sé
 quel che intorno ed in lui gira
 senza vacillare, sospinto intorno
 [all'unico centro:
 Sole dei soli, spirito e vita e
 [anima
 di tutto quel che si può o non si
 [può immaginare;
 il cuore, la fonte, l'ocean e
 [l'origine di tanti beni
 quanti ne scaturiscono da lui ed
 [esistono per sua grazia
 ed onnipotenza e sapienza, che
 [ad essi diede l'essere
 dal nulla, prima che questa reggia
 [perfetta, questo cielo dei cieli,
 risplendesse, dove noi, dinnanzi
 [alla maestà dei suoi splendori
 ci copriamo gli occhi con le ali,
 [mentre iniziamo i canti del cielo
 e pieni di rispetto e di timore ci
 [sentiamo venir meno
 alla sua presenza. Chi è colui?
 [Rivelate il suo nome.

Met eene Serafynne veder.
 Of schort het aen begrip en
 [stem?

Tegenzang:

Dat 's GODT. Oneindigh eeuwigh
 [Wezen
 Van alle ding, dat wezen heeft,
 Vergeef het ons; o noit volprezen
 Van al wat leeft, of niet en
 [leeft,
 Noit uitgesproken, noch te
 [spreken;
 Vergeef het ons, en schelt ons
 [quyt
 Dat geen verbeelding, tong, noch
 [teken
 U melden kan. ghy waert, ghy
 [zyt,
 Ghy blyft de zelve, alle
 [Englekennis
 En uitspraeck, zwack en
 [onbequaem
 Is maer ontheiliging, en schennis:
 Want ieder draeght zyn' eigen
 [naem,
 Behalve ghy. Wie kan u noemen
 By uwen Naem? wie wort
 [gewyt
 Tot uw Orakel? wie durf roemen?
 Ghy zyt alleen dan die ghy zyt,
 U zelf bekent, en niemant nader.
 U zulx te kennen, als ghy waert
 Der eeuwigheden glans en ader;
 Wien is dat licht geopenbaert?
 Wien is der glansen glans
 [verschenen?
 Dat zien is noch een hooger heil
 Dan wy van uw genade
 [ontleenen;
 Dat overschryt het perck, en
 [peil

Descrivetecelo con penna serafica
 [o forse mancano intelligenza
 [e voce?

Antistrofa:

È Dio. L'Essenza infinita ed
 [eterna
 di ogni cosa che ha esistenza.
 Perdonaci, o tu che non sei mai
 [lodato appieno
 da quel che vive o non vive,
 tu che non sei né espresso né
 [esprimibile
 perdonaci e rimettici che né
 [l'immaginazione
 né la lingua possono descriverti.
 Tu fosti e tu sei, tu resti
 [immutato.
 Ogni conoscenza angelica e ogni
 [lingua è debole e incapace,
 non fa che profanare e sminuire:
 poiché ogni cosa ha il suo nome
 [eccetto tu.
 Chi può chiamarti per nome? Chi
 [può essere degno
 di essere il tuo oracolo? Chi
 [oserebbe vantarsi?
 Tu sei solo quel che sei,
 da te stesso conosciuto ed a
 [nessuno più vicino.
 Conoscerti così come fosti,
 splendore e fonte delle eternità,
 a chi è rivelata questa luce?
 A chi è apparso quel sommo
 [splendore?
 Quella contemplazione è felicità
 [più sublime
 di tutti gli altri doni della tua
 [grazia;
 trascende ogni limite e livello
 [della nostra capacità.

s'accende la fiamma della ribellione in una parte delle schiere angeliche. Quel che temevano, è vero.

Nel secondo e terzo atto Vondel rappresenta il diffondersi ed il radicarsi del male, in Lucifero e nei suoi servitori prima, negli angeli infedeli dopo; nella rappresentazione l'autore ha distinto in due momenti, secondo la concezione gerarchica, quel che in realtà è un avvenimento unico. La ribellione nasce spontanea dall'invidia in tutti i Luciferiani. Solo Lucifero stesso, luogotenente di Dio, esita ad assumere la piena responsabilità dell'opposizione. Belzebù cerca di attizzare il fuoco della ribellione in lui, accentuando l'umiliazione a cui egli e tutti gli angeli saranno sottoposti, dovendo servire l'uomo, chiamato con disprezzo « un verme, uscito strisciando da un po' di terra e d'argilla »¹²⁰. In questo intento egli riesce in pieno, ma, quando s'avvicina Gabriele, Lucifero non osa ancora dichiararsi aperta-angeli ribelli per giustificare la loro opposizione è vivo il timore e si limita a domandare i motivi della decisione di Dio. Gabriele ammonisce di umiliarsi davanti alla Sapienza di Dio e di restare ognuno al posto assegnatogli. Dio rivelerà il Suo piano solo per gradi e bisogna attendere umilmente il momento in cui Egli vorrà concedere alle Sue creature il lume della conoscenza. Di nuovo Belzebù mette in evidenza che l'autorità del luogotenente uscirà diminuita col nuovo stato di cose e Lucifero prorompe in un impeto di orgoglio ferito, giurando di tentare il tutto per tutto pur di porre sulla cinta dei cieli il suo trono. Egli non cederà neanche se l'universo meraviglioso rientrerà tutto nel caos. E per attuare la rivolta egli chiama Apollione, col quale dovrà consultarsi sui mezzi da impiegare. Apollione — il suo nome significa corruttore — per spingere Lucifero sempre di più sulla via della rivolta segue un altro metodo, diverso da quello di Belzebù. Questi aveva istigato Lucifero direttamente, Apollione segue un metodo indiretto. Egli fa notare quanto sia arduo sfidare la potenza di Michele che porta con fierezza sulle sue bandiere il nome di Dio. Fingendo di consigliare la cautela, egli non fa che sottolineare l'inferiorità di Lucifero rispetto a Dio. E Lucifero, se prima si era limitato ad opporsi ad una decisione ritenuta ingiusta perché lesiva dei diritti acquisiti dagli angeli, ora si oppone senza maschera a Dio stesso.

¹²⁰ Vondel, *Werken*, V, p. 633 vs. 389.

Ormai è deciso di passare all'azione e perciò dà ordine ad Apollione ed a Belial di indurre gli angeli a seguirlo, per difendere i loro diritti contro Michele.

Nel terzo atto gli angeli ribelli s'incontrano cogli angeli fedeli. I ribelli si lamentano del torto che Dio ha fatto loro, unendosi con l'Uomo. Gli angeli fedeli li ammoniscono di sottomettersi alla volontà divina. S'aggiungono poi Apollione e Belial per fomentare, con i loro subdoli ragionamenti, la rivolta, cercando, in una discussione con gli angeli fedeli, di gettare un sospetto di ingiustizia sulla decisione divina. Il coro degli angeli risponde che la giustizia è ciò che Dio decide. Egli è libero di cambiare l'ordine delle cose da lui create. E proprio nella disuguaglianza sta la grandezza di Dio. Perciò ogni essere creato deve restare nel posto, alto o basso che sia, che Dio gli ha assegnato. Il conflitto sta nell'inconciliabilità dell'autonomia rivendicata dai Luciferiani con l'autorità assoluta di Dio. Le posizioni delle due parti sono ferme: i ribelli accusano Dio di ingiustizia perché ha deciso di umiliarli. Essi considerano i loro privilegi come un diritto da difendere anche contro Colui che li ha concessi. Il coro degli angeli fedeli ricorda che opporsi all'Essere Supremo è orgoglio e affliggersi per la felicità altrui è difetto di carità e segno di invidia. Ogni discussione torna vana, ed essendo impossibile convincere i ribelli con argomenti si scava un abisso tra i due gruppi. All'inizio dell'atto i Luciferiani s'aggirano sconsolati, ripetendo il lamento:

Ohimè, ohimè, ohimè; Che ne è della nostra felicità?¹²¹

Alla fine invece la loro tristezza è diventata aperta ribellione. Essi cercano solo un capo per guidarli e invitano Belzebù a mettersi alla loro testa; ma già s'avvicina Michele che, accortosi del turbamento nelle schiere angeliche, ordina che ognuno rientri nel proprio rango. I Luciferiani rifiutano, ormai il conflitto è aperto, ma ancora non divampa la lotta. Michele s'allontana per ricevere gli ordini definitivi di Dio. Solo ora arriva sulla scena Lucifero. I Luciferiani lo supplicano di assumersi personalmente il comando. Posto davanti alle sue responsabilità, egli cerca di guadagnare tempo, ma la spinta dal basso è così forte che egli, pur senza entusiasmo, cede all'insistenza. Della protervia che

¹²¹ Helaes, helaes, helaes, waer is one heil gevaren? in Vondel, *Werken*, V, p. 649 vs. 823.

egli aveva prima dimostrato, poco è rimasto. Si dimostra pieno di preoccupazioni davanti ai suoi seguaci che egli stesso aveva fatto istigare per mezzo di Apollione e Belial. Come Belzebù, egli cerca di trattenerne i ribelli, ma gli ammonimenti di Belzebù non intendevano altro che fomentare di più la rivolta; in Lucifero, invece, l'incertezza può essere interpretata come un tratto del suo carattere tragico. Belzebù, Apollione e Belial sono perfidi nello stesso contatto con i ribelli. Lucifero invece non osa trarre le conseguenze del suo atteggiamento orgoglioso. Perciò egli chiama Belzebù, Apollione e Belial perché possano testimoniare che non si è assunto il comando della rivolta se non costretto per difendere il regno e per prevenire la rovina degli angeli.

Nella critica l'interpretazione del personaggio di Lucifero non è univoca. Il van Herpe¹²² scorgeva nel *Lucifero* il motivo greco dell'illusione tragica. Lucifero si sarebbe illuso di difendere una giusta causa; perciò egli è più vittima di un errore che peccatore¹²³. Vi sarebbe nel *Lucifero* un dualismo di motivi greci e cristiani.

Più che illusione, in Lucifero c'è, mi sembra, paura di passare all'azione. Come Salomone, anche egli trova, per placare la sua coscienza, un motivo che possa giustificare la sua disubbidienza. Egli si mette la maschera del condottiero di una giusta rivolta, non perché sia convinto della giustizia della sua causa, ma per vincere il proprio abbattimento, in continua lotta con l'orgoglio ferito. Egli dinanzi a Dio è afflitto da un senso di impotenza, ma più forti della paura sono in lui l'invidia e l'orgoglio. Egli ha bisogno di forti stimoli esterni per vincere la paura. Quasi fatalmente si lascia trascinare dalla folla e dagli spiriti maligni. La sua ribellione sarà la ribellione di un disperato che non vede altra uscita. Belzebù approfitta del momento di cedimento di Lucifero per far giurare ai Luciferiani fedeltà a Lucifero. L'irre-

¹²² G. Vanherpe, *Het Grieks-Christelijk dualisme in Vondel's Lucifer*, Mene 1957.

¹²³ Smit, o.c., II, pp. 175-179, invece, ritiene che Lucifero agisca coscientemente e che non l'illusione ma l'invidia sia il suo movente. Questa interpretazione appare più convincente, ma non deve far dimenticare che Vondel, creando il suo Lucifero, intese rappresentare un personaggio tragico, cioè di mediocre qualità morale. E' chiaro che un carattere simile è incompatibile con la natura angelica. Come in Salomone anche in Lucifero è l'elemento dell'indecisione che deve suggerire un terreno intermedio tra bontà (= ubbidienza a Dio) e malvagità (= ribellione).

parabile è accaduto. Perciò nel quarto atto dalle due parti si preparano gli eserciti alla guerra; a questo punto Vondel inserisce un significativo intervento dell'arcangelo Raffaele, inviato da Dio per fare a Lucifero l'ultima offerta di pace. Dio non si mostra implacabile, ma misericordioso fino all'ultimo momento.

La bontà di Dio fino ad ora era stata rappresentata nell'opera come forza vitale e creativa che sorregge l'Universo. Questa bontà era inseparabile dalla giustizia in quanto affermazione e difesa dell'ordine gerarchico, non concepito in senso stabile, come facevano gli angeli ribelli, ma come puro volere di Dio con prospettive lontane. Ora c'è il momento della bontà come perdono, per cui il *Lucifero* si allaccia all'essenza del Vangelo stesso. Per questo la tragedia non è solo un'opera d'ispirazione religiosa, ma anche profondamente cristiana. Di fronte al perdono divino Lucifero s'atteggia come un disperato orgoglioso, diviso tra un senso di fatalità — ormai è troppo tardi per tornare indietro — e di orgoglio. Per lui non c'è più speranza. Egli sa di commettere un peccato mortale, ma questa coscienza non si impone alla sua volontà dominata dalla disperazione e l'orgoglio. Il carattere di Lucifero quindi è molto complesso: Vondel ha sviluppato soprattutto il momento dell'invidia, più raramente quello dell'orgoglio puro; ma questi tratti dominanti del carattere sono contrastati dalla coscienza della potenza divina e del dovere che destano la paura. Lucifero stesso non riesce a decidersi. Sono gli altri, Belzebù soprattutto, a spingerlo. Quando egli cede, alla paura s'aggiunge la disperazione che in sé accumula frammisti tutti i moti dell'anima avversi a Dio, spingendolo all'azione. Lucifero si accinge alla lotta, non fiero e baldanzoso come il suo orgoglio avrebbe voluto, ma con la tesa risolutezza del disperato.

Il quinto atto contiene l'epilogo con la descrizione della battaglia tra gli angeli fedeli sotto il comando di Michele e gli angeli ribelli guidati da Lucifero. I primi si sono schierati in forma di triangolo, simbolo della Trinità, gli altri in forma di mezzaluna, che allude probabilmente al simbolo della potenza turca. Uriele racconta, come nunzio, a Raffaele lo svolgimento della battaglia. Anche nella battaglia è lasciato a Lucifero un certo margine; per l'ultima volta Michele lo esorta a sottomettersi, anche questa volta invano. Quando Lucifero cerca di colpire lo scudo di Michele col sacro nome di Dio, egli è colpito dal fulmine che Michele gli lancia addosso e precipita nell'abisso, cambiando, nella caduta, il suo aspetto angelico nelle sembianze orribili di demonio.

Il coro degli angeli canta le lodi dell'eroico Michele che ha ristabilito l'ordine e la pace nella dimora celeste, quando arriva.

la notizia di una nuova sciagura: Gabriele annuncia che Lucifero nella sua caduta ha trascinato anche la coppia umana. Il coro conclude l'opera con la promessa del Messia che riscatterà la Natura e l'Umanità dal peccato.

Alcuni interpreti, tra cui il Molkenboer¹²⁴, considerano un errore di composizione la nuova svolta nel quinto atto con la caduta dell'Uomo. La tragedia avrebbe raggiunto la fine logica con la caduta di Lucifero. La caduta dell'uomo costituirebbe un nuovo motivo. Altri studiosi invece, come il Leendertz¹²⁵, lo Asselbergs¹²⁶ e lo Smit¹²⁷, accettano la scena finale, considerando la caduta di Adamo come conseguenza della caduta di Lucifero e quindi come un elemento indispensabile della caratterizzazione della sua trasformazione diabolica.

L'ultima scena corrisponde d'altronde alla scena iniziale del primo atto, in cui il Paradiso terrestre e l'Uomo sono rappresentati in tutta la loro bellezza. L'Uomo è sempre presente nella tragedia come oggetto di invidia. Lucifero si era ribellato a Dio, perché l'Uomo era destinato all'Unione con Dio. Lucifero è nemico di Dio e dell'Uomo. Senza la vendetta contro l'uomo il quadro dell'opera sarebbe risultato incompleto. Vondel aveva inoltre l'intenzione di precisare, con la scena finale, gli accenni all'incarnazione divina che, nell'annuncio di Gabriele del primo atto, erano rimasti avvolti nel mistero. Ora si rivela la necessità di questa decisione divina: Lucifero stesso, seducendo l'Uomo, prepara l'intervento di Dio per elevare l'Uomo. Vondel ha in questo modo aperto una nuova prospettiva e elaborato il piano divino con l'Uomo in senso cristiano.

Tuttavia dal punto di vista drammatico l'effetto della scena finale diminuisce l'impressione prodotta dalla conclusione dell'azione principale. La scena iniziale con la descrizione dell'Uomo aveva una funzione importante: quella di destare l'invidia. La scena finale non contribuisce più allo svolgimento dell'azione principale, ne è soltanto la conseguenza anche se apre una nuova fase nella storia. Sappiamo che Vondel ha la tendenza a concludere le sue tragedie con l'annuncio di una nuova realtà più lieta. Questa volta egli è tornato a quest'abitudine. Ciò non toglie che

¹²⁴ B. H. Molkenboer, *Vondels Lucifer*, Zwolle 1935, pp. LIV-LV.

¹²⁵ P. Leendertz jr., *Het slot van Vondels Lucifer*, in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 42 (1923), pp. 116-130.

¹²⁶ W. J. M. A. Asselbergs, *Lucifer*, Zwolle 1963, pp. 13-15.

¹²⁷ Smit, o.c., II, pp. 158-162.

anche questa tragedia abbia un esito infelice. È probabile che la impressione lieta prodotta dalla vittoria degli angeli fedeli dovesse essere offuscata dall'annuncio della caduta dell'Uomo per sottolineare l'esito infelice. Resta comunque, dal punto di vista teorico, assai curioso trovare nel quinto atto una nuova peripezia, anche se non riguarda l'azione principale. Pur essendo collegata la caduta degli angeli con quella dell'Uomo, sono pur sempre due momenti distinti di un unico processo di ribellione che, ognuno per sé, posseggono una propria individualità. Secondo la teoria classicistica, la caduta dell'Uomo è da considerare come un episodio. Di solito gli episodi nelle tragedie classiche si trovano nella parte chiamata « connectio » (intrigo) e non, come qui, nella soluzione¹²⁶.

Vondel s'è permesso, quindi, con questa scena una libertà rispetto alla teoria vigente che può essere spiegata appunto con la preoccupazione di presentare la ribellione come un processo cosmico che determina un rivolgimento sui due piani del Cielo e della Terra. A questa esigenza corrispondono nell'opera i due episodi riguardanti l'Uomo, rispettivamente all'inizio e alla fine. Infine c'è la considerazione che la caduta dell'Uomo potesse sottolineare maggiormente l'infelicità dell'esito dopo l'iniziale trionfo di Michele. Ma l'esito infelice in questo caso riguarda non il protagonista bensì l'antagonista e non è frutto di un'azione scenicamente rappresentata. Perciò l'effetto prodotto è minore di quello dell'azione principale. In tal modo Vondel in parte è tornato alla tecnica del dramma preclassicistico che abbracciava nella stessa opera più di un'azione.

In quest'opera Vondel, per la prima volta, realizzò il tema dell'insurrezione, che andava meditando da molti anni¹²⁹. In questo modo intese offrire un simbolo universale di una tendenza umana che, nella storia, innumerevoli volte si era concretata in rivolte. Vondel prende inequivocabilmente parte per la teoria del diritto divino dei sovrani.

La dedica dell'opera all'imperatore Ferdinando III è molto illustrativa a questo proposito. Potente stimolo alla concezione della tragedia è stato il dramma politico che si era svolto in Inghilterra, negli anni '40, concludendosi con la decapitazione del re Carlo I.

¹²⁸ Heinsius, *De Trag. Const.*, p. 94.

¹²⁹ M. S. B. Kritzinger, *Die Opstandsmotief bij Vondel*, Pretoria 1930.

Pur essendo chiara l'origine politica dell'ispirazione di tendenza anti-parlamentare, è errata l'interpretazione allegorica dell'opera, seguita nel secolo scorso dal Van Lennep¹³⁰ e Jonckbloet¹³¹, i quali scorgevano in essa precisi riferimenti storici a Guglielmo il Taciturno, il « Lucifero » della storia d'Olanda. Questo orientamento perdeva di vista il carattere universalistico della tragedia classicistica, professata chiaramente dall'autore nel *Berecht aan alle kunstgenoten* (Prefazione per gli amici dell'arte)¹³². Il *Lucifer* non volle rappresentare come il *Palamedes* un determinato momento storico in forma allegorica, ma l'essenza della storia stessa, come lotta tra autonomia umana e autorità divina, tra l'umiltà e la superbia.

Non si tratta qui, come per la *Maria Stuarda*, di una tragedia storica, anche se l'ispirazione è analoga. Vondel non mescola più la storia con la religione, ma rappresenta la sua visione in pura forma mitologica, sottraendosi alle disquisizioni storico-politiche e muovendosi unicamente sul piano ideale e poetico.

Sia idealmente che poeticamente, egli ha raggiunto un'espressione chiara e nobile, nei cori, negli episodi, nelle narrazioni e nei dialoghi, aprendo prospettive e visioni di mirabile bellezza e profondità che valgono all'opera la giusta fama di essere tra le più belle della letteratura olandese. Ciò nonostante incontrò nella sua epoca molte opposizioni. Il clero calvinista deplorava che l'autore avesse rappresentato l'invisibile sulla scena. Perciò il governo di Amsterdam, sotto la pressione dei calvinisti, dovette proibire di portare l'opera sulla scena, dopo due sole rappresentazioni.

Le critiche devono aver irritato Vondel non poco e devono essere state per lui d'incentivo a battere i suoi avversari teologici in un campo in cui non potevano rivaleggiare con lui: quello dell'arte. Sorse così in lui l'idea di comporre in *Jeptha* (1659) la tragedia perfetta, la « tragedia assoluta » che lo Heinsius aveva teorizzato nel suo trattato.

Nella scelta dell'argomento stesso della nuova tragedia traspare la preoccupazione teorica. Già nel 1554 Giorgio Buchanan aveva trattato la storia di Jefta, il giudice d'Israele, vittima di un

¹³⁰ J. van Lennep, *De Werken van Vondel*, VI, pp. 302-310.

¹³¹ W. J. A. Jonckbloet, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, IV, Groninga 1882, pp. 265-270.

¹³² Vondel, *Werken*, V, pp. 607-614.

tremendo voto, per cui avrebbe sacrificato a Dio se avesse riportato la vittoria sui suoi nemici il primo essere che gli fosse venuto incontro dalla sua casa¹³³. Lo Heinsius aveva criticato aspramente l'opera di Buchanan, sia per quanto riguardava il linguaggio troppo banale, sia perché aveva trascurato un dato importante del racconto biblico¹³⁴. Vondel fece tesoro di questa critica, evitando gli errori del Buchanan.

Questi aveva premesso alla sua tragedia un prologo pronunciato da un angelo, come anche Vondel aveva fatto alcune volte. Heinsius aveva criticato questo elemento come tipico della commedia, dato che nella tragedia il prologo è affidato ad uno dei personaggi¹³⁵.

Ma l'errore principale consisteva nella soluzione di una difficoltà posta dal racconto biblico stesso: quando Jefta, tornato vittorioso dalla battaglia, s'avvicina alla sua casa, il primo essere che gli viene incontro è sua figlia. Egli si sente legato al suo voto e decide di sacrificarla sull'altare. La ragazza accetta questa decisione come voluta da Dio, ma chiede una proroga di due mesi per prepararsi, ritirata in montagna, al sacrificio, piangendo la sua verginità. Buchanan, per non venir in conflitto con l'unità di tempo della tragedia, omette il particolare del ritiro in montagna, e rappresenta il sacrificio come avvenuto immediatamente dopo l'incontro.

Se dal punto di vista puramente drammatico questa omissione offriva dei vantaggi, perché si conservavano le unità di azione drammatica e di tempo, era ritenuta invece una grave trasgressione della verità storica, un'illecita libertà poetica. Vondel, più rispettoso dei dati biblici, rinunciò alla rappresentazione teatrale dell'incontro sconvolgente di Jefta con la figlia. Ma la Bibbia gli forniva un'altra possibilità, raccontando come Jefta, dopo la prima vittoria sugli Ammoniti, avesse dovuto sostenere un'altra battaglia, ora contro gli Efraimiti, che anch'essa si concludeva con una vittoria¹³⁶. Questa seconda battaglia è collocata nel periodo di ritiro della figlia, cosicché diventa possibile far

¹³³ Ved. W. O. Sypherd, *Jephtah and his daughter. A study in comparative Literature*, Delaware s.a. (= 1948).

¹³⁴ Heinsius, *De Trag. Const.*, p. 204-205.

¹³⁵ Heinsius, *De Trag. Const.*, p. 259.

¹³⁶ Biblia Sacra, Iudic., cap. 11, 29-34.

coincidere il ritorno di lei con quello del padre, creando un secondo incontro, seppure senza la carica drammatica del primo¹³⁷.

I critici romantici, tra cui il van Lennep¹³⁸, hanno aspramente criticato la servilità con cui Vondel seguiva le cosiddette regole aristoteliche a scapito della drammaticità; ma i critici moderni sono più disposti a valutare positivamente l'opera, tenendo conto dei suoi inevitabili limiti storici e mettendo l'accento non sulla drammaticità della situazione esteriore, ma sul conflitto spirituale che travolge il protagonista¹³⁹.

L'opera, infatti, raggiunge la sua massima intensità nel terzo atto, quando l'incontro con la figlia Ifis già è avvenuto, e Jefta accetta il consiglio del suo maggiordomo di consultarsi con il sacerdote di corte e con un teologo. Tra di loro si sviluppa una accanita discussione, nella quale il teologo avanza tutte le obiezioni di carattere giuridico e teologico contro il sacrificio umano e Jefta s'appella alla fedeltà ai voti fatti. Quando i suoi interlocutori gli fanno notare come Dio non gradisca il sacrificio umano e non voglia nulla che sia in contrasto con le leggi morali da Lui date agli uomini, Jefta obietta che Dio stesso ordinò ad Abramo il sacrificio di Isacco e il sacrificio non fu eseguito soltanto perché Dio stesso intervenne. Perciò Jefta chiede: quale mezzo può sciogliermi dal vincolo contratto? I teologi gli rispondono: Il sacerdote di Dio. Egli ti scioglierà. Ma Jefta non riconosce alcuna autorità al di sopra della propria coscienza, scorgendo soprattutto in essa una ispirazione divina. I suoi interlocutori sono impotenti a smuoverlo dalla sua decisione, la discussione anzi l'ha rafforzata e nel quarto atto Ifis si prepara con completa devozione al sacrificio di se stessa, da lei considerato come necessario per il bene del suo popolo. Jefta è preso da un terribile dissidio, ma Ifis stessa, già staccata dalla vita, lo incoraggia: Non è tempo di tristezza, ma tempo di lodare Dio. Il coro l'accompagna, esaltando la sua perfetta ubbidienza in versi di sublime bellezza, sostenuti dal grave ritmo del trocheo:

Wie gerust en stil
Zich kan overgeven
Aen een anders wil

Chi calmo e tranquillo
può affidar se stesso
all'altrui volontà

¹³⁷ Per un confronto minuzioso tra le opere di Buchanan e Vondel cf. Smit, o.c., II, pp. 258-262.

¹³⁸ J. van Lennep, *De Werken van Vondel*, VIII, p. 882.

¹³⁹ J.G. Bomhoff, *Bijdrage tot de waardering van Vondels drama*, pp. 67-163; Smit, o.c., II, pp. 377-379.

Zonder wederstreven	senza renitenza
In gelaetenheid	e con remissione
Tegens eigen oordeel	contro il proprio giudizio
Dat hier tegens pleit	che ragiona in senso contrario
Afstaen van zijn voordeel	può rinunciare al proprio
	[vantaggio]
Heeft een sterker macht	ha portato forze maggiori
Onder zich gebracht	sotto il suo dominio
Dan die heiren overwint ¹⁴⁰ .	di colui che vince eserciti.

Nell'antistrofa il coro riprende il motivo del sacrificio di Isacco e implora l'intervento di Dio: « che Dio prenda la disposizione per l'opera »¹⁴¹. Invece Dio non interviene e perciò Jefta, nel quinto atto, è preso dal senso di colpa, convinto che Dio non è stato con lui nell'atto del sacrificio. Solo ora egli è disposto ad affidarsi alla guida spirituale del sacerdote, chiedendo il perdono, ma questi, non avendo l'autorità sufficiente, lo invia al Gran Sacerdote del tabernacolo, la suprema autorità religiosa d'Israele.

Il quinto atto è inteso come un perfetto esempio di agnizione; almeno questa mi sembra l'interpretazione più probabile dell'intenzione dell'autore, il quale voleva che col pentimento di Jefta si svelasse l'illusione e l'errore di cui era stato vittima, promettendo senza prudenza prima e antepoendo poi la coscienza individuale all'autorità spirituale obiettiva.

Diversa è invece l'opinione del Bomhoff¹⁴² che ritiene che Vondel non abbia voluto risolvere qui un caso di conflitto di coscienza, ma presentare un mistero insolubile, la cui soluzione è solo in Dio. Perciò egli respinge¹⁴³ la diffusa interpretazione, secondo la quale lo *Jefta* sarebbe la tragedia simbolica del Protestantesimo, cioè della coscienza individuale non soggetta all'autorità gerarchica. Anche se questa interpretazione è stata spinta da alcuni¹⁴⁴ oltre i limiti del carattere universalistico della tragedia neo-classica, non è da scartare interamente. Vondel non intese scrivere un'opera polemica, ma rappresentare una proble-

¹⁴⁰ Vondel, *Werken*, VIII, p. 839 vs. 1635-1645.

¹⁴¹ Vondel, *Werken*, VIII, p. 840 vs. 1961.

¹⁴² Bomhoff, o.c., jj. 97-98.

¹⁴³ Bomhoff, o.c., pp. 94-98.

¹⁴⁴ L. Simons, *Vondels Jeftha*, in *Studies en lezingen*, Amsterdam s.a., p. 192.

matica spirituale da lui sofferta a lungo e poi risolta con la conversione al cattolicesimo.

Vorrei quindi sottolineare l'aspetto autobiografico della tragedia, ma non nel senso in cui l'ha inteso l'Asselbergs, che annovera lo *Jefta* già tra le tragedie che testimoniano le delusioni di Vondel padre nei confronti del figlio Joost, inguaribile chiacchiere e spendaccione che egli, nel dicembre 1659, dovette mandare nelle Indie, perché non sapeva come risolvere diversamente il suo caso. Secondo Asselbergs¹⁴⁵ il sacrificio della figlia di Jefta equivarrebbe a quello del figlio di Vondel. Questa interpretazione, per quanto suggestiva, non convince del tutto perché costringe a creare una forzata analogia per il motivo del voto. Considerando invece la storia di Jefta come riflesso e soprattutto come simbolo della problematica spirituale di Vondel nel suo cammino dall'anabattismo, con il suo estremo individualismo spirituale, al cattolicesimo, si evitano i precisi riferimenti biografici, dai quali rifuggono nelle tragedie i poeti classicisti, e si rimane più fedeli alla tematica dell'opera.

Capitolo VI

I DRAMMI DELLA SVOLTA TRAGICA

Lo studio della teoria della tragedia aveva permesso a Vondel di approfondire il significato della peripezia e dell'agnizione tragica che egli già sin dal *Salomone* aveva integrato nella sua pratica artistica. Nello *Jefta* aveva confermato di nuovo quanta importanza attribuisse all'elemento dell'agnizione che implica anche la peripezia, la svolta decisiva nella condizione spirituale del protagonista. Ma la peripezia ha luogo soprattutto nella moglie di Jefta, Filopaia, tenuta all'oscuro dal marito di quanto andava preparando per non rendere ancora più straziante il sacrificio. La donna, che prima era stata esultante per il ritorno del marito e della figlia, quando apprende che Ifis è stata uccisa precipita nell'abisso del dolore e dell'ira che si placano solo nel ricordo della figlia.

Per comprendere meglio la natura della peripezia e dell'agnizione, Vondel in questi anni si occupò della traduzione dell'*Edipo*

¹⁴⁵ W. J. M. A. Asselbergs, *Ontgoocheld vaderschap?*, in *Verzamelde Geschriften*, III, pp. 418-424.

Re di Sofocle, una delle massime tragedie dell'antichità greca, che Aristotele aveva considerata come un modello perfetto per la funzione che in essa svolgono la peripezia e l'agnizione¹⁴⁶.

Come la traduzione dell'*Elettra* aveva segnato nell'opera di Vondel il passaggio dallo stile e dall'impostazione seneciana all'imitazione dei modelli greci, così lo studio dell'*Edipo Re* perfezionò questo orientamento, determinando una significativa innovazione nella produzione tragica degli ultimi anni, per cui il motivo della dualità di bene e male che, dal *Giuseppe in Egitto* fino al *Salomone*, aveva dominato, per poi indebolirsi nel *Lucifero*, fu sostituito da un nuovo motivo fondamentale: quello della peripezia, che domina tutte le tragedie che il Vondel scrisse dal 1660 in poi.

Vari motivi hanno determinato il ritorno al Re Davide come protagonista di due tragedie del 1660, che Vondel già nel 1639 aveva rappresentato nei *Gebroeders*. Dal punto di vista della struttura la storia dell'esilio di Davide e l'ascesa del figlio Absalom, la successiva repentina sconfitta dell'ultimo e la restaurazione di Davide, si presentavano molto bene alla rappresentazione di una peripezia. Il motivo dell'insurrezione e dell'ambizione illecita era stato già trattato nel *Lucifero* e continuato in ben quattro tragedie: *David in Ballingschap* (Davide in esilio, 1660), *Koning David Herstelt* (Il re Davide restaurato, 1660), *l'Adonias* (1661) e il *Faeton* (1663) e in tutte, salvo che nell'*Adonias*, esso è connesso col motivo dell'amore paterno per il figlio ribelle e irresponsabile. Nella critica l'ultimo motivo ha ricevuto l'attenzione maggiore, perché viene collegato con il dolore dell'autore per la sorte toccata al figlio Joost. Solo il Johannessen¹⁴⁷ e lo Smit¹⁴⁸ ribadiscono rispettivamente l'importanza ideale e strutturale di queste tragedie.

Rispetto al *Lucifer* c'è una differenza fondamentale: il protagonista non è più il ribelle, ma il sovrano legittimo. Il rapporto tra sovrano e ribelle si complica per la stretta parentela. La tragedia è piuttosto complessa, perché si svolge su piani diversi: c'è la tragedia del padre che, come re, si deve opporre al figlio. La peripezia nel rapporto padre-figlio e re-principe si svolge nella prima tragedia: Davide, ormai da anni riconciliato col figlio Absalom, che aveva ucciso il fratellastro Amnon, gli

¹⁴⁶ Ar., Poet., 1452 a 33.

¹⁴⁷ Johannessen, o.c., pp. 208-245.

¹⁴⁸ Smit, o.c., III, pp. 9-111, 169-232, 282-345.

concede di allontanarsi da Gerusalemme e di andare a Hebron per sciogliere un voto. Là invece Absalom si proclama re e marcia contro Gerusalemme con i suoi seguaci. Davide reagisce soprattutto come padre: prima cerca di persuadere il figlio a ritornare all'ubbidienza e, quando questo tentativo risulta vano, lascia la capitale. Nell'opera l'unità d'azione è spezzata perché il quinto atto, per accentuare la peripezia, rappresenta il trionfo di Absalom, re nella capitale. Davide stesso è assente dalla scena.

La peripezia è doppia e riguarda sia il padre che il figlio. Alla discesa del padre corrisponde l'ascesa del figlio. Essa ha luogo nel terzo atto, quando un messaggero annuncia la ribellione di Absalom, preannunciata nel secondo atto, da un sogno sinistro delle concubine del re e dall'apparizione di Uria, il marito di Bath-Sceba, fatto uccidere da Davide. Questi elementi occulti, che appartengono più alla tragedia di tipo seneciano che a quella sofoclea, hanno la funzione di collegare la sorte avversa del re col peccato da lui commesso in passato, introducendo il motivo della colpa e della punizione.

Koning David Herstelt è la continuazione di *David in Belingschap* e fu pubblicata nello stesso anno 1660. La peripezia anche qui è duplice sul piano esteriore: la morte di Absalom significa la restaurazione di Davide, ma essa è duplice anche sul piano interiore, perché alla buona fortuna del re corrisponde la sofferenza del padre che si vede privato del figlio. L'opera è piena d'azione esteriore e il carattere poetico consiste soprattutto nell'espressione del dolore del padre che conferisce all'opera un carattere elegiaco.

Nell'*Adonia* (1661) il motivo lirico e quello drammatico sono meglio integrati, se non nel protagonista, almeno in uno dei personaggi principali. Il protagonista, Salomone, deve giudicare l'indizio di un colpo di stato del fratello Adonia. Il lirismo non è dominante in Salomone, rappresentato come modello di saggezza, che riesce piuttosto freddo. Tornano alla ribalta le discussioni ideologiche sul diritto divino dei re, già riscontrati nella *Maria Stuarda* e nel *Lucifero*. Se nelle tragedie del re Davide il dolore del padre prevale sul diritto del re, nell'*Adonia* la giustizia del re prevale sull'amore fraterno. La tragicità del protagonista è quindi più pensata che sentita. Tragici invece sono i personaggi di Adonia e Abishag, soprattutto quest'ultima. Adonia non è stato disegnato dall'autore con molta nitidezza e non è chiaro fino a che punto il suo amore per Abishag sia sincero o frutto di calcolo. Come carattere è piuttosto debole, strumento nelle mani del generale Joab e del sacerdote Abiathar e anche

la sua fine è misera: egli prima si nasconde in un albero incavato, indicatogli da Abishag, e quando viene scoperto, ne attribuisce la causa al tradimento di lei.

Abishag è la figura più poetica dell'opera. Il suo sentimento di simpatia per Adonia è così delicato che gli interpreti esitano se chiamarlo amore o no¹⁴⁹. Prevale in lei l'affetto sulla passione; questa erompe solo nel dolore quando vede perduto il suo principe. L'opera nel suo insieme è piuttosto disparata; perciò il Johannessen¹⁵⁰ ha cercato di interpretarla simbolicamente: Abishag non sarebbe che il simbolo del dolore fraterno di Salomone, ma questa resta una costruzione ipotetica. Ciò non toglie che il punto culminante della tragedia stia nell'incontro tra Salomone e Abishag, la quale difende l'innocenza di Adonia, e in quello tra lei e l'ufficiale Benaia, mandato per l'esecuzione della sentenza di morte. Il vero dramma sta quindi nel rapporto tra Salomone e Abishag, nello scontro tra giustizia e amore. La peripezia è anche qui preminente e riguarda sia Salomone che Adonia e Abishag. In Salomone manca di violenza ed è collocata nel momento in cui gli vengono fornite le prove della congiura; violenta è invece in Adonia, quando apprende che il re ha ordinato un'inchiesta, è tragica per Abishag, perché la scoperta della congiura per lei non implica soltanto la perdita della persona amata, ma anche l'agnizione, la scoperta dell'illusorio amore di Adonia. Resta sola, senza Adonia, che nonostante l'inganno continua ad amare.

Le due opere successive — il *Fetonte* ed *I Fratelli Batavi*, entrambi del 1663 — sono sempre centrate intorno al tema della giustizia. Il *Fetonte* è più vicino alle tragedie su Davide perché pone il problema della giustizia verso il proprio figlio. Questa volta la « fabula » non è stata presa dalla S. Scrittura, ma dalla mitologia greca. Fetonte ha chiesto al padre Febo il permesso di usare per un giorno il carro del sole. Febo è troppo indulgente e dà il proprio consenso. Ma il giovane è così inesperto che non sa tenersi nell'orbita giusta con conseguenze disastrose per la terra che si brucia per il calore del sole. La peripezia è molto netta. All'inizio prevale la letizia nella famiglia di Febo. Questi, quando ritorna a casa, è talmente preso dall'euforia da conce-

¹⁴⁹ L. Strengholt, *Vondel, Adonias*, Zwolle 1963, pp. 11-12 preferisce parlare di affetto materno, ma questa interpretazione è poco convincente.

¹⁵⁰ Johannessen, o.c., pp. 227-245.

dere per leggerezza il fatale favore che poi amaramente piangerà. Ben presto si rende conto di aver sbagliato. Vondel seguì in quest'opera il racconto che, dell'episodio, Ovidio aveva dato nelle sue *Metamorfosi* (libro II). Il suo apporto personale sta nella scena centrale del III e IV atto in cui gli dèi dell'Olimpo decidono della sorte di Fetonte. Come nell'*Adonia*, anche qui il protagonista non è il personaggio da cui la tragedia prende il nome. Il protagonista è Febo.

Tutte le tragedie sul tema padre-figlio, dopo Jefta, consistono nell'indagine del problema della giustizia e della colpa, che, pur essendo stato sempre presente nelle opere precedenti, solo ora è diventato centrale.

Possiamo considerare Absalom, Adonia e Fetonte come simboli del figlio Joost? Per lo più la domanda ha ricevuto risposta negativa, dato il carattere della tragedia classicistica. Più che una precisa corrispondenza si trova una meditazione personale sul tema del rapporto padre-figlio, della correlazione tra colpa e punizione, della giustizia e del perdono che l'autore alimenta delle proprie insofferenze e incertezze.

Nella tragedia *I Fratelli Batavi* è invece assente tale problematica personale e resta il tema della correlazione colpa-punizione. L'episodio trattato prende spunto da una notizia di Tacito nelle *Historiae* sui fratelli Giulio Civile e Claudio Paolo, accusati di cospirazione contro i Romani¹⁵¹. La composizione risulta equilibrata, ma i personaggi mancano di vita. I protagonisti sono rappresentati come eroi che subiscono una condanna ingiusta, i loro nemici come oppressori spietati. È tornata la dualità del bene e del male, che aveva dominato le tragedie degli anni '40.

Nella produzione drammatica la tragedia *Sansone* (1660) sta un po' a sé. Essa non è strutturata intorno ai motivi della ribellione e del dolore paterno¹⁵². Pur conservando la struttura del dramma con peripezia, manca di tensione drammatica, perché quasi ogni sviluppo d'azione è assente. Come il *Sansone agonista* del Milton, nonostante la perfezione formale, è più un poema elegiaco che un dramma; l'azione è nella tragedia di Vondel ancor meno sviluppata che nell'opera omonima inglese. Le parti più valide sono la narrazione data da Sansone degli episodi in

¹⁵¹ Tac., Hist. IV, 13.

¹⁵² Smit, o.c., III, pp. 112-168; Johannessen, o.c., pp. 188-207.

cui l'amante Dalila aveva cercato di apprendere il segreto della sua forza. Si vede in retrospettiva il dramma di Sansone, preda della seduzione d'una donna pagana, ma è assente in lui il pentimento. Egli, privato dei suoi occhi, è pieno di furore divino e medita la vendetta. La sua ribellione è diversa dalla consueta ribellione vondeliana, sempre frutto dell'orgoglio e dell'insubordinazione; qui è una forza primitiva, animata da una religiosità primordiale e dalla sete di vendetta. Sansone è grandioso nella sua umiliazione e nel suo riscatto finale, quando, riacquistando la forza, sceglie la morte comune per sé e per i suoi avversari.

Come il *Sansone* anche *l'Adamo in esilio* (1664) è un'opera prevalentemente lirica¹⁵³. Ma il lirismo non è elegiaco, come conveniva alla condizione pietosa di Sansone, bensì estatico. Infatti, dopo la prima scena con Lucifero, che si mette in agguato nei cespugli del Paradiso terrestre, assistiamo alle nozze di Adamo ed Eva. Quando questi entrano sulla scena, le loro voci si mescolano con il canto degli uccelli in un sublime inno di gioia e di adorazione. Nel secondo atto gli arcangeli Gabriele e Raffaele descrivono il mistero dell'unione dell'uomo e della donna. Adamo è preso da una forte emozione e invita tutte le creature ad innalzare un canto di gratitudine al cielo. Il coro, ubbidendo, insiste sul motivo dell'innocenza originale della prima coppia umana e canta l'armonia felice tra anima e corpo. Ma nel terzo atto Lucifero, che vede dal suo nascondiglio la felicità dell'uomo, si consulta con i suoi consiglieri Asmodea e Belial sul metodo da seguire per la seduzione. Il canto corale è destinato ad accompagnare una danza, in cui Adamo rappresenta il sole ed Eva la luna, cinque angeli i pianeti e sette altri angeli le stelle fisse. Dopo questo omaggio al Creatore gli angeli tornano al banchetto e Adamo ed Eva sentono il bisogno di isolarsi un attimo. È l'attimo fatale. Eva, presa da un'esaltazione mistica — siamo nel quarto atto — aspira a raggiungere il Paradiso celeste, di cui Gabriele aveva fatto una descrizione affascinante. Di questo momento di turbamento approfitta Belial.

Nella scena della seduzione Eva è trascinata soprattutto dal desiderio di essere uguale a Dio. Adamo invece prima resiste e segue la moglie soltanto quando si rende conto che rifiutarsi significherebbe perderla e rompere il vincolo d'amore. Il coro lamenta che Adamo, seguendo l'esempio degli angeli ribelli, abbia voluto attentare alla maestà di Dio.

¹⁵³ Smit, o.c., pp. 346-431; Johannessen, o.c., pp. 258-261.

Nel quinto atto, prima Lucifero si fa raccontare da Asmodea la buona riuscita della seduzione, poi, quando Adamo ed Eva si avvicinano, i diavoli si ritirano nella boscaglia per godere della vittoria. Adamo ed Eva si coprono di ingiurie a vicenda. Eva cerca di consolare il marito, assicurandogli la sua fedeltà. Ma Adamo è pieno di rancore e pensa solo a suicidarsi. Ella è pronta a seguirlo anche nella morte e questa sua decisione determina in Adamo un improvviso mutamento. Egli accetta il nuovo destino ed è disposto a subire la pena insieme alla moglie. Presto si leva il vento nel giardino e appare l'angelo Uriele che ordina loro di lasciare il giardino. Adamo ed Eva tentano ancora di salvarsi, ma angeli con spade di fuoco s'avvicinano ed essi fuggono atterriti.

Anche per quest'opera Vondel seguì un modello latino, l'*Adamus exul* di Ugo Grozio (1602), ma l'imitazione risulta in una nuova creazione. Non solo Vondel ha modificato alquanto la struttura, aggiungendo a Lucifero Asmodea e Belial e all'Angelo Unico due altri angeli, ma ha anche animato la materia col soffio dell'ispirazione poetica. Quel che nell'*Adamus exul* era stato retorica seneciana, ora cerebrale ora patetica, è diventato qui canto e poesia. L'elemento espositivo è stato subordinato al lirismo, e ciò è evidente soprattutto nella scena della seduzione di Eva. Belial non cerca più di convincere Eva, ma l'attira, facendo appello ai suoi sensi.

Adam in ballingschap è una delle tragedie di Vondel in cui la poesia si è potuta più liberamente dispiegare, non ostacolata da preoccupazioni ideologiche. Due motivi poetici che Vondel aveva trattato brevemente nel *Gijsbrecht* e in *Lucifer*, cioè la fedeltà coniugale e il sogno di una bellezza e armonia perfetta, si fondono felicemente in questa opera. Perciò l'*Adamo* è diverso dal *Lucifero*. Non si tratta più qui di superbia e di invidia, ma di debolezza, quasi più di errore tragico e illusione che di peccato. La tragedia consiste veramente in un rovesciamento completo della condizione dei protagonisti. La peripezia assolve pienamente la sua funzione. Da una felicità perfetta, la coppia umana cade nella disgrazia. Più che in altre tragedie, Vondel ha saputo contrapporre qui felicità ed infelicità.

L'originalità della sua visione consiste nel motivo dell'amore coniugale che, come nel *Gijsbrecht*, resiste « quando le mura crollano »¹⁵⁴. L'esilio della coppia umana non è rischiarato dalla

¹⁵⁴ Vondel, *Gijsbrecht van Aemstel* vs. 1267 in *Werken*, III, p. 578.

speranza della futura redenzione di cui non si fa alcun cenno alla fine dell'opera; ma restano l'amore di Eva che si aggrappa ad Adamo e l'accettazione di Adamo di affrontare una vita piena di fatica e di dolore. Se all'inizio c'è la gioia per l'unione perfetta tra Uomo e Dio e Uomo e Donna, alla fine Uomo e Dio sono separati e il dolore è entrato nella vita; il peccato ha intaccato anche l'ingenuità dell'amore, ma non il vincolo stesso che, anzi, è stato per Adamo motivo di disubbidienza verso Dio. Non solo nella poesia, ma anche nella psicologia, Vondel è superiore in questa tragedia a Grozio. Adamo ed Eva sono diventati personaggi complessi. Eva mette in opera tutti i capricci della natura femminile per ottenere il suo scopo e Adamo conosce l'esitazione, la violenza di reazione e la saggezza. La loro caduta dall'innocenza presuppone un processo psicologico e non è un atto ingenuo, anche se si tratta sempre, specie nel caso della donna, di un errore tragico.

Il *Noah* (1667) non è immediatamente successivo all'*Adamo*, ma è talmente affine nel tema e nella struttura che va analizzato in stretta connessione con esso¹⁵⁵. Il protagonista non è Noè ma il suo avversario, Achiman, il sovrano dell'umanità infedele. Noè è l'uomo giusto, timoroso di Dio che denuncia la corruzione dell'umanità e, come tale, non può essere un carattere tragico nel senso classicistico; Achiman invece è posto davanti ad una scelta e, sbagliando, provoca su di sé e l'intera umanità il diluvio universale. Achiman ricorda Adamo, sua moglie Urania Eva e il dramma fa rivivere, nello stesso tempo, anche quello di Salomone. L'opposizione tra Noè e Achiman ripristina un elemento dei drammi della dualità, ma il personaggio tragico non è scelto fra i fedeli, ma fra gli infedeli.

Come nell'*Adamo*, l'episodio centrale è una festa nuziale, intorno alla quale s'è strutturata l'azione. Achiman e Urania si preparano a celebrare l'anniversario delle loro nozze. Apollione, che constata di non poter distruggere l'Arca di Noè in costruzione, decide di servirsi della festa nuziale per rovinare l'Umanità.

Nel secondo atto Noè, intervenendo personalmente, denuncia l'immoralità dilagante, ma Achiman difende il diritto dell'uomo di godere liberamente, senza preoccuparsi della legge morale.

¹⁵⁵ Smit, o.c., III, pp. 507-568; Johannessen, o.c., pp. 261-266. Le ultime tragedie di Vondel sono state trascurate dalla critica. Solo lo Smit ha analizzato a fondo anche queste opere.

Egli è un sostenitore del piacere, quale unico scopo della vita, e resta sordo ad ogni richiamo morale. Solo nel terzo atto, quando arrivano le prime notizie di allagamenti, Achiman comincia a riflettere sugli ammonimenti del profeta e quando la moglie viene a cercarlo, egli fa ricadere su di lei e sulle sue compagne le cause della sciagura. Urania si mostra sdegnata per l'offesa e si allontana; a questo punto Achiman, come Salomone e Adamo, cede. Egli si umilia davanti alla moglie per ristabilire l'accordo.

Il quarto atto è occupato dall'episodio della discussione tra Noè e il figlio Cam. In questo figlio il patriarca deve combattere la stessa tendenza che aveva denunciato negli infedeli. Questo episodio, che è piuttosto isolato dall'azione principale, si spiega con il bisogno di differenziare il gruppo dei fedeli, come Vondel aveva già fatto nel *Pietro e Paolo* e nella *Maria Stuarda*.

Il quinto atto è più pertinente. Urania aspetta il marito che era uscito per incendiare l'arca, ma che non riesce ad attuare questo piano, perché gli angeli gli hanno fatto smarrire la strada. Quando torna, il capo dei pastori, sceso dalla montagna, annuncia che le acque salgono e che molta gente già è annegata. Achiman è disperato e respinge Urania e le altre donne. Ora è lei che si getta ai suoi piedi, ma egli resta insensibile. Urania perde ogni controllo di sé, ma già s'avvicina, come nell'*Adamo*, l'angelo Uriele, annunciando che Dio ha deciso di distruggere l'umanità. Chi ancora vuol pentirsi, può sperare di ricevere il perdono nella vita eterna.

Questo finale, che mancava nell'*Adamo*, non è molto felice, ma si tratta, come in altri casi analoghi, del solito desiderio di Vondel di aprire uno spiraglio di luce nelle sciagure che colpiscono l'umanità. Il credente ancora una volta ha il sopravvento sul poeta tragico.

Il *Noè* è l'ultima tragedia che Vondel scrisse ed è un'opera che, pur non raggiungendo il livello poetico dell'*Adamo*, si può annoverare tra le migliori dell'autore. Non è soltanto l'ultima in senso cronologico, ma anche strutturalmente segna un punto d'arrivo e può essere considerata come conclusiva, in quanto riassume e integra le grandi tendenze dell'arte drammatica di Vondel: quella emblematica con la contrapposizione di bene e male e quella della peripezia. *Noè* rappresenta la sintesi dei drammi degli anni '40 e '50 e quelli successivi al 1660 ed è perciò una delle opere più riccamente orchestrate. L'aspetto negativo però sta nella tipicità dei caratteri, che quasi non sono altro che personificazioni di virtù e vizî. Così nella sintesi sono assorbiti anche gli aspetti negativi del dramma emblematico. Ricordiamo che anche nel *Giuseppe in Egitto*, in *Pietro e Paolo* e nella *Maria*

Stuarda i caratteri erano poco individualizzati. L'azione invece è coerente e piena di dinamismo e contiene scene tra le più teatrali del dramma vondeliano. La discussione teorica non manca, ma sta al posto giusto senza rallentare troppo l'azione. Solo il quarto atto, da questo punto di vista, rimane un punto debole.

Il ritorno dell'elemento emblematico e dualistico non era stato improvviso, ma preparato dalla tragedia *Zungchin* dello stesso anno 1667¹⁵⁶.

È questa l'unica opera in cui Vondel rappresentò avvenimenti di storia contemporanea. Il suo interesse storico e politico non si limitava all'Europa, ma abbracciava l'intera umanità, stimolato dalla visione cristiana della storia. Questa volta lo scrittore ci porta nella lontana Cina, dove nel 1644 si era svolto il dramma della caduta della dinastia dei Ming sotto i colpi congiunti di una rivolta sociale interna e di una invasione dei Mancù dall'esterno.

La peripezia in questa tragedia non è doppia, ma unica e universale e colpisce i due gruppi contrapposti dei cristiani e dei pagani.

Il cristianesimo era stato portato in Cina dai gesuiti: Matteo Ricci¹⁵⁷ e Johann Adam Schall¹⁵⁸. Come Vondel, l'ultimo era oriundo di Colonia ed interessava al poeta anche per questa origine comune. Perciò non fa meraviglia il fatto che questi, con i suoi collaboratori, occupi un posto di rilievo nell'opera¹⁵⁹. Tuttavia la tragedia non è centrata sul motivo missionario, che resta subordinato a quello della peripezia¹⁶⁰. Solo nel quadro della peripezia, che resta la struttura di base anche di quest'opera, si sviluppa il motivo della diversità delle fedi, senza portare ad un conflitto ideologico, come nelle opere del dualismo puro.

¹⁵⁶ cf. P. Minderaa, *Het treurspel Zungchin belicht vanuit zijn vermoedelijke groei*, in *Opstellen en Voordrachten uit mijn hoogleraarstijd* (1948-1964), Zwolle 1964, pp. 97-117; Smit, o.c., III, pp. 449-506.

¹⁵⁷ Matteo Ricci (1552-1610), fondatore delle missioni cattoliche in Cina e sinologo italiano. Raccontò le sue esperienze in Cina nei *Commentari della Cina*, scritti in italiano, ma conosciuti sin dal 1615 in una traduzione latina del gesuita belga Nicolò Trigaut.

¹⁵⁸ Johann Adam Schall von Bell (1592-1666), missionario cattolico in Cina sin dal 1619. Tenuto in grande onore dall'ultimo imperatore dei Ming, fu travolto nella caduta di questa dinastia (1644). Riuscì tuttavia a continuare la sua opera missionaria sotto la dinastia Mancù e a guadagnarsi la stima e il favore dell'imperatore Shung-Chin che lo nominò direttore dell'ufficio astronomico e mandarino di prima classe.

¹⁵⁹ Sulle fonti della tragedia ved. J. A. Worp, *De bronnen van Vondel's Zungchin*, in *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde* 22 (1903), pp. 37-44.

Il comune pericolo che minaccia la città di Pechino e l'ospitalità offerta dall'imperatore Zungchin — olandesizzazione del nome cinese Tsj'ungtsjing — ravvicinano le posizioni dei cristiani e dei pagani. Di fronte alla minaccia è relativizzato il distacco tra le diverse ideologie e questo spostamento di prospettiva crea una nuova dimensione nell'opera di Vondel che egli, ormai alla fine della sua parabola, non poté più sviluppare, ma che prepara la strada alla cultura dell'Europa moderna, basata sull'idea umanitaria. In Vondel la base di questa concezione resta tuttora ancorata al cristianesimo ed è perciò in antitesi con l'umanitarismo volterriano, ma è curioso constatare come anche in lui lo studio della Cina abbia promosso un ravvivarsi della coscienza umanitaria. Questa non è ancora, come in Voltaire, incompatibile con il dogmatismo cristiano, che qui si mostra soltanto attenuato di fronte alla nobile cultura cinese. Il contrasto tra cristianesimo e confucianesimo, non potendo consistere in un'opposizione tra vero e falso, si manifesta soprattutto nella fiducia e nell'abbandono a Dio con cui Schall ed i suoi affrontano il loro destino e la disperazione di cui sono preda l'imperatore e la sua consorte.

Pur essendo comune il loro destino, è profondamente diverso l'atteggiamento delle due parti, sia prima che dopo la sciagura. L'imperatore e l'imperatrice si suicidano quando il nemico invade i palazzi imperiali, ma i suoi cortigiani si affrettano a prostrarsi ai piedi del nuovo imperatore. Soltanto i cristiani restano fedeli a se stessi, perché restano fedeli a Dio. E il loro atteggiamento, espresso nel coro finale, può caratterizzare anche Vondel come poeta tragico.

Il tragico per lui non è mai stato assoluto, perché egli serbava sempre in sé la fede profonda e la viva speranza che animano anche questo coro dello *Zungchin*:

Al zien we boven 't hooft veel	Anche se ci incombono sul capo
[donckre wolcken hangen:	[molte nuvole oscure,
Wij geven ons aen Godts	Ci abbandoniamo alla
[voorzienigheid gevangen,	[Provvidenza di Dio
Met onvermoeit gedult, uit	Con pazienza instancabile, ed in
[ootmoedt en ontzagh.	[umile riverenza.
Het licht komt, na den nacht,	Dopo la notte, la luce brilla con
[veel schoner voor den dagh ¹⁶¹ .	[maggiore splendore.

IAN HENDRIK METER

¹⁶⁰ Di parere opposto è invece J. C. Brandt Corstius, *Zungchin en Trazil*, in « De Nieuwe Taalgids » 39 (1946), pp. 65-70.

¹⁶¹ Vondel, *Werken*, X, p. 390 vs. 1611-1614.

IL MONDO LIRICO DI GUIDO GEZELLE

PREMESSA

Uno dei pochi poeti neerlandesi che non sono del tutto ignoti in Italia è Guido Gezelle. E ciò non meraviglia perché — a parte l'altissimo livello della sua arte — le sue liriche esprimono una sensibilità accessibile al comune lettore italiano e mostrano spesso affinità con la spiritualità francescana. Fu Romana Guarnieri a presentare per prima al pubblico italiano un quadro della vita e delle opere dell'autore¹. Seguirono poi antologie: prima quella di Luisa van Wassenaer Crocini² con introduzione del critico olandese Bernard Verhoeven, poi quelle di Mario De Micheli³ e Maria Vailati⁴ in edizioni purtroppo non commerciali del Centro di Attività e Documentazione di Poesia Contemporanea di Milano ed infine quella contenuta nel volume *Le più belle pagine delle Letterature del Belgio* di Antonio Mor e Jean Weisgerber⁵. Precedentemente il Weisgerber aveva già trattato Gezelle con acume critico nella sua *Storia delle Letterature del Belgio*⁶.

In Olanda e in Belgio fervono da mezzo secolo gli studi gezelliani, che negli ultimi tempi hanno ricevuto nuovi impulsi da ricerche basate sui criteri filologici ed estetici più aggiornati. Mi

¹ R. Guarnieri, *Guido Gezelle. Vita del poeta e saggio delle sue poesie*, Brescia 1941.

² *Gezelle, Poesie* a cura di Luisa van Wassenaer-Crocini, Firenze 1949.

³ Guido Gezelle, trad. di Mario De Micheli, Centro di Attività e Documentazione di poesia contemporanea, Milano 1964.

⁴ Guido Gezelle. Piccola antologia a cura di Maria Vailati. Trad. di Maria Garelli Ferraroni, Milano 1966.

⁵ A. Mor e J. Weisgerber, *Le più belle pagine delle letterature del Belgio*, Nuova Accademia, Milano 1965, pp. 96-102.

⁶ A. Mor e J. Weisgerber, *Storia delle letterature del Belgio*, Nuova Accademia, Milano 1958, pp. 348-360; A. Mor e J. Weisgerber, *Le letterature del Belgio* (nuova ed. aggiornata), Firenze/Milano 1968, pp. 285-295.

riferisco agli studi pubblicati nei volumi della *Gezelle Kroniek*, organo ufficiale della « Gezelle Genootschap » (Società gezelliana) di Anversa⁷ ed i fecondi studi di Bernard van Vlierden sull'evoluzione poetica⁸ e di Westenbroek sugli esordi poetici di Gezelle⁹, pubblicati entrambi nel 1967.

Capitolo I

LA PROBLEMATICA DELL'EPOCA E GLI ESORDI POETICI

Guido Gezelle nacque nell'anno della Rivoluzione belga nel 1830 a Bruges nelle Fiandre Occidentali come figlio di un modesto giardiniere, a servizio di un nobiluomo. Il suo destino fu quindi di essere belga e fiammingo, cattolico e cittadino brugense di modeste origini. Qui ogni elemento ha la sua importanza nella sintesi che Gezelle saprà creare del suo destino, ma la sintesi stessa, come ogni sintesi, è più della somma delle parti costitutive. Gezelle fu tutto ciò, ma soprattutto rimase se stesso e divenne poeta.

Prima di esaminare la sintesi sembra opportuno esaminare le parti di essa e domandarsi come siano dosate. Innanzitutto fu fiammingo e cattolico.

Che cosa significava essere fiammingo e cattolico nel 1830? Significava appartenere ad un popolo con una cultura, una volta ricca, ma ora stagnante, e ad una religione in contrasto con la evoluzione moderna. La politica olandese in Belgio, nel periodo del Regno Unito dei Paesi Bassi, e cioè dal 1815 al 1830, era stata di rafforzare la posizione della lingua olandese e di tenere sotto controllo la Chiesa Cattolica. Nel campo economico ed intellettuale questo periodo era stato fecondo; ma errori politici del re Guglielmo I avevano presto acutizzato l'insofferenza dei Belgi verso l'Olanda¹⁰. Nel 1830, dopo la Rivoluzione di luglio a Parigi,

⁷ *Gezelle-Kroniek, Bijdragen en Mededelingen van het Guido Gezelle-Genootschap*, Kapellen (a partire dal 1963).

⁸ B. F. Van Vlierden, *Guido Gezelle tegenover het dichterschap*, Guido Gezelle-Genootschap, Kapellen 1967.

⁹ J. J. M. Westenbroek, *Van het leven naar het boek*, Guido Gezelle-Genootschap, Kapellen 1967.

¹⁰ Yves Schmitz, *Guillaume Ier et la Belgique*, Paris 1945, pp. 203-300; P. Geyl, *Hedendaagse beschouwingen over het Verenigd Koninkrijk van Willem I*, in « Eenheid en Tweeheid in de Nederlanden », Lochem 1946, pp. 34-57.

i più accesi fautori dell'indipendenza belga approfittarono della favorevole congiuntura politica per scuotere il giogo olandese e ci riuscirono grazie all'appoggio della Francia e dell'Inghilterra.

Le province meridionali dei Paesi Bassi, ex-spagnole ed ex-austriache, si costituirono, per la prima volta nella loro storia, in stato indipendente, assumendo l'antico nome di Belgio, romantico ricordo delle fiere tribù galliche del tempo di Giulio Cesare.

Come la Rivoluzione francese del luglio 1830 era stata una iniziativa dei ceti borghesi parigini di tendenza liberale, anche la Rivoluzione belga portò l'impronta della borghesia della capitale Bruxelles. L'ordinamento dello stato ricevette un chiaro carattere liberale e fu per molti nuovi stati modello di costituzionalismo moderno. Il predominio liberale tuttavia non poté essere esclusivo. I liberali, per poter attuare la rivoluzione, avevano dovuto allearsi con i loro nemici interni, i cattolici, anche essi, ma per motivi opposti, scontenti del regime olandese ispirato agli ideali dell'autoritarismo illuminato. L'appoggio della Chiesa alla causa della rivoluzione era tanto più importante in quanto essa controllava le masse fiamminghe che, per motivi di ordine linguistico, avrebbero potuto essere alleati potenziali dello stato olandese¹¹.

L'alleanza tra liberali e cattolici conferì alla costruzione belga il carattere di un compromesso. Finché durava la minaccia olandese — e cioè fino al 1839 — la collaborazione fu imposta dalla necessità della difesa del giovane stato, ma, firmata la pace con l'Olanda, non tardarono a manifestarsi sintomi di sgretolamento del cosiddetto regime unionista. Nel 1841 fu fondata la *Alliance Libérale* che propugnò una più coerente attuazione degli ideali liberali e fu inevitabile che prima o poi si scontrassero con i cattolici.

Il dissidio fra le due forze politiche, radicato in una diversa filosofia della vita, si manifestò in campo politico in una diversa valutazione dei compiti dello stato. I liberali erano fautori di uno stato laico, forte e centralizzato, i cattolici, che dalla rivoluzione avevano sperato ed ottenuto la libertà della Chiesa da qualsiasi ingerenza statale, si opponevano alla propaganda liberale, ovunque essa si manifestava. La lotta ideologica per tutto l'Ottocento fu intensa e a volte persino drammatica per l'intolleranza del

¹¹ Sull'esito della rivoluzione belga in territorio fiammingo vedasi A. Smits, *De scheuring van het Verenigd Koninkrijk en de houding van het Vlaamse land in 1830*, Bruges 1950.

clero e l'acceso spirito antireligioso di molti liberali. Il terreno di lotta aperta era la scuola.

Nel periodo unionista, che va dal 1830 al 1847, l'insegnamento elementare era stato libero, cioè lasciato alla libera iniziativa di insegnanti che avevano la facoltà di istituire scuole private. Questo stato di cose era senza dubbio un regresso rispetto alla situazione scolastica sotto il regime olandese che aveva istituito la scuola pubblica. I governanti belgi si resero conto della necessità di avanzare l'istruzione nel paese con iniziative governative e così si giunse nel 1842 alla legge organica sull'insegnamento elementare che, dal punto di vista ideologico, significò un compromesso tra le due tendenze politiche. I cattolici, che per principio non erano fautori di un sistema di scuole pubbliche, acconsentirono alla istituzione del tipo di scuola laica, a patto che l'istruzione religiosa fosse affidata a sacerdoti cattolici con esclusione di ministri di altri culti¹². Seguì nel 1850, per ispirazione liberale, la legge organica sull'insegnamento di atenei e collegi statali. Queste scuole, nella realtà quotidiana, vivevano spesso in aperto contrasto con le scuole religiose controllate dai vescovi. Vani furono i ripetuti tentativi liberali di sottrarre la scuola pubblica all'ingerenza clericale. Tutte le iniziative liberali in tal senso incontrarono sempre una netta ostilità da parte del clero. La crisi della lotta fu raggiunta nel 1879, quando il ministero liberale Frère-Orban elaborò una nuova legge che rese l'istruzione pubblica gratuita per poter sostenere la concorrenza delle scuole cattoliche e tolse l'obbligo dell'insegnamento religioso nelle scuole di stato. I vescovi reagirono con un divieto ai fedeli di mandare i loro figli alle scuole di stato. Frère-Orban rispose richiamando in patria l'ambasciatore belga presso la Santa Sede. Egli tuttavia già nel 1884 dovette dichiararsi vinto perché battuto nelle elezioni dai cattolici che, nel trentennio successivo del loro predominio, abolirono la legislazione scolastica liberale e ristabilirono i rapporti diplomatici con il Vaticano¹³.

Come cattolico Gezelle condivideva in gran parte le idee dei suoi superiori sulle condizioni politiche e culturali della nazione belga. Solo per quanto riguarda il destino e il futuro del popolo fiammingo sosteneva posizioni non condivise o viste con sospetto dalle alte gerarchie ecclesiastiche.

¹² H. Pirenne, *Histoire de Belgique*, VII, Bruxelles, pp. 95-113.

¹³ H. Pirenne, *Histoire de Belgique*, VII, pp. 230-241.

Egli trascorse la sua gioventù nella natia Bruges che in quell'epoca toccò il fondo del suo regresso economico. Socialmente la città era caratterizzata da due ceti: l'aristocrazia e la piccola borghesia artigiana e commerciale. Per la mancanza di industrie e di traffici importanti era quasi assente la grande borghesia che dominava le altre città, Bruxelles, Liegi, Gand ed Anversa. Il clima culturale di Bruges negli anni formativi di Gezelle si può definire tradizionalista con forti influssi francesi nell'aristocrazia e la persistenza di un devozionalismo religioso nelle classi modeste¹⁴. La città si specchiava nel suo glorioso passato come i suoi superbi palazzi gotici si specchiavano nelle acque dei suoi pittoreschi canali. L'immagine di Bruges che si è diffusa in Europa nel primo Novecento è spesso legata ai ricordi letterari del romanzo *Bruges la Morte* (1892) di Georges Rodenbach: è una città decadente, non solo decaduta, in cui, accanto alla più pura devozione delle « beghine », esistono passioni perverse e malsane. È una immagine che coglie un aspetto della città cui fu particolarmente sensibile la cultura decadentistica della fine del secolo. La troviamo immortalata dal Rodenbach anche nei languidi versi del suo *Regno del Silenzio* (1891):

O città, tu sorella, cui rassomiglio,
città decaduta, preda delle campane...
Siamo entrambi la città in lutto che dorme
E non ha più vascelli nel suo porto amaro,
I vascelli che un dì vi specchiavano i fianchi d'oro;
Non più suoni o riflessi...
Noi siamo entrambi la tristezza di un porto,
Tu città, tu, dolorosa sorella, che hai solo
Il silenzio e d'antiche alberature il rimpianto¹⁵.

Ma questa non è l'immagine della Bruges del giovane Gezelle, anima poetica fondamentale diversa dal Rodenbach. Gezelle, che pur visse a Bruges tanti anni, non cantò mai la sua decadenza e la malinconia dei suoi canali. Eppure questa città, che già nello Ottocento fu meta di pellegrinaggi romantici come una Venezia del Nord, con la sua atmosfera inconfondibile, ha inciso profondamente nell'anima di Gezelle, ma egli vi trovò altri stimoli, più positivi di quelli di Rodenbach.

¹⁴ F. Baur, *Uit Gezelle's leven en werk*, Lovanio 1930, pp. 14 e 15.

¹⁵ A. Mor e J. Weisgerber, *Le più belle pagine delle letterature del Belgio*, p. 141.

Egli non visse tra i canali ed i palazzi antichi, ma al margine della città vicino alle fortificazioni che un tempo avevano avuto il compito di proteggere la città dagli assedi. Crebbe più a contatto con la natura che con la città. Ancora oggi ci possiamo formare un'idea dell'ambiente della sua infanzia. La casa paterna, ora restaurata ed adibita a « Gezelle-Museum », presenta lo stesso aspetto di un secolo fa. Abitazione modesta, la cui unica attrazione per noi moderni consiste nel giardino spazioso retrostante, dove Gezelle un tempo aiutava il padre nei lavori di giardinaggio. Là egli apprese l'amore della natura e la vasta conoscenza del regno vegetale che ci sorprende nelle sue poesie. Gezelle, anziano, ricorda questa casa dove trascorse l'infanzia come un'oasi di pace, come un rifugio che rimpiange con nostalgia:

Scheef is de poorte, van
oudheid, geweken;
zaâlrugde 't dak van
de schure; overal
stroo op de zwepingen
zit er gesteken;
vodden bevesten het
huis en den stal.
Boven die vodden zijn
blommen gesprongen;
onder die vodden zit
volk en gezin:
blommen van vrede, zoo
ouden, zoo jongen,
blommen van buiten en
blommen van bin.
Daar is 't, dat moeder zat;
Daar is 't dat vader
vond die hem arbeid en
herte bracht; daar
knielden wij, kinderen,
handen te gader,
baden wij, kleenen en
grooten, te gaâr.
Daar is de schippe nog,
daar is de tange
't ovenbuur staat daar, zoo
't vroeger daar stond
't hondekot staat daar, en...
— 'tis al zoo lange! —
Hoe is de naam van dien
anderen hond?

Storto il portone che cede
per vecchiaia;
avvallato il tetto del granaio;
ovunque si vede la paglia
stesa sulla traversa;
piote coprono il cavalletto
della casa e del granaio.

Sopra le piote sono sbocciati
dei fiori;
sotto le piote
c'è gente, una famiglia:
fiori di pace,
sia i vecchi che i giovani,
fiori di fuori e
fiori di dentro.

È là che sedeva la mamma;
là il babbo trovava chi gli dava
lavoro e affetto, là
ci mettevamo in ginocchio, noi
[figli,
le mani conserte pregavamo,
grandi e piccoli insieme.
Là c'è ancora la paletta
e là le tenaglie;
là il forno come era una volta;
là il canile e...
— è tanto tempo fa —
come si chiamava quell'altro
[cane?

Ach, hoe verheugen mij,
ach, hoe verheffen
de ouder dagen mijn
diepste gemoed!
Is er wel iemand, die 't
ooit kon beseffen
wat gij, oud hof, mij nu
zegt, mij nu doet?
Zalige lieden, al
te arglooze menschen,
weinig begeerdet gij
groot was uw hert!
— Kon het maar helpen, met
weenen en wenschen,
weer at ik roggenbrood,
naast u aan 't berd!¹⁶

Oh, quanto m'allietano,
oh, quanto sollevano quei giorni
[passati
il mio animo più profondo.
C'è mai qualcuno che abbia idea
quanto tu, vecchio podere,
mi dici, mi commuovi?

Beata gente,
troppo innocente,
pochi i vostri desideri,
grande il vostro cuore!
— Se potesse aiutarmi
con pianti e auguri,
di nuovo mangerei a tavola,
accanto a voi, il pan di segale.

I genitori di Guido erano cattolici ferventi e dopo l'istruzione elementare in una scuola libera¹⁷ avevano affidato il loro figlio al seminario vescovile di Bruges. Nel 1846, per effetto della crisi economica di quegli anni, sembrò che Guido dovesse lasciare gli studi, ma si trovò una soluzione, facendolo, nel 1847, cambiare il seminario di Bruges per quello di Roeselare, dove, per contribuire alla sua retta come pensionante del convitto, dovette, per quattro anni, accanto agli studi fungere da aiuto-tutto-fare dei professori e per es. fare il portiere: una situazione che lo mise su un piano di inferiorità sociale rispetto ai colleghi, tutti figli di famiglie borghesi e contadine più agiate.

Qui egli compì gli studi secondo l'indirizzo religioso e classicistico tradizionale. Grande importanza avevano lo studio del latino e del francese. L'insegnamento letterario aveva un carattere retorico e consisteva nella lettura dei classici latini, greci e francesi e nella parafrasi retorica di questi. Guido aveva una grande sensibilità linguistica e apprese a fondo le lingue studiate e, oltre a queste, anche l'inglese che presto riuscì non solo a scrivere, ma anche a parlare, grazie ai contatti con i giovani pensionanti inglesi.

¹⁶ G. Gezelle, *Volledige Werken, Jubileumuitgave. Rijmnoer*, I, Bruxelles/Amsterdam 1931, pp. 169-170. Citeremo sempre secondo la *Jubileumuitgave*, indicata Jub.

¹⁷ Di questa scuola Gezelle conservò ricordi spiacevoli, essendo l'insegnamento improntato troppo su schemi olandesi, cf. J. de Muelenaere, *Guido Gezelle en zijn Hollandse schoolmeester*, in « Gezelle-Kroniek », I, 1963, pp. 89-95.

si che frequentavano il seminario per essere sicuri di ricevere un'accurata e solida educazione religiosa.

Pur essendo Roeselare situata nella Fiandra Occidentale, cioè una regione di lingua neerlandese, la lingua ufficiale dell'insegnamento e della conversazione era il francese. La lingua neerlandese però era materia d'insegnamento, poiché i futuri parroci dovevano conoscerla bene, perché in essa si pronunciavano i discorsi dal pulpito e s'impartiva l'insegnamento catechistico.

Il regime linguistico vigente nel seminario non si scostava da quello in vigore in altri istituti d'insegnamento secondario e rifletteva perfettamente la situazione linguistica del Belgio negli anni immediatamente successivi alla rivoluzione. La rivoluzione belga, per reazione alla legislazione linguistica del regime olandese favorevole alla lingua neerlandese, aveva stabilito la libertà dell'uso delle lingue, ma nella pratica il giovane stato dava la preferenza al francese, che diventò lingua dell'amministrazione, della giustizia, dell'insegnamento, eccetto quello elementare, e dell'esercito. All'inizio i fiamminghi si adattarono alla nuova situazione perché anch'essi erano stati contrari al predominio del neerlandese, giudicato troppo rigido e dotto, e preferivano i loro dialetti fiamminghi che, nei tre secoli di separazione politica dalla Olanda, si erano differenziati dal neerlandese comune¹⁸. Ma appena il pericolo olandese era scomparso, molti intellettuali fiamminghi si resero conto dell'anomalia del predominio francese in un paese di maggioranza fiamminga, e s'iniziò un movimento in favore dei diritti della lingua neerlandese¹⁹.

Tra i « fiamminganti » si profilano due tendenze: una in favore di un allineamento del fiammingo all'olandese, un'altra filo-fiamminga e anti-olandese. La disputa riguardava soprattutto il campo dell'ortografia. In Olanda, sin dal 1805, era in vigore il

¹⁸ Per la storia della lingua neerlandese in questo periodo ved. C. G. N. De Vooys, *Geschiedenis van de Nederlandse Taal*, Groningen 1931, pp. 162-171. Per una caratteristica dei dialetti neerlandesi meridionali ved. A. Weijnen, *Nederlandse Dialectkunde*, Assen 1958, pp. 335-351.

¹⁹ Per la storia del movimento fiammingo vedansi P. Hamélius, *Histoire politique et littéraire du mouvement flamand au XIX^e siècle*, Bruxelles 1924; M. Lamberty, *Philosophie der Vlaamsche Beweging en der overige stroomingen in België*, Bruges 1944; L. Picard, *Geschiedenis van de Vlaamsche en Groot-Nederlandsche Beweging*, I (1942); II (1959); H. J. Elias, *Geschiedenis van de Vlaamsche gedachte, 1780-1914*, 4 voll., Anversa 1963-1965; rassegna delle pubblicazioni più recenti: A. W. Willemsen, *De geschiedenis van de Vlaamse Beweging tot 1914*, in « Tijdschrift voor Geschiedenis », 81 (1968), pp. 306-333.

sistema ortografico elaborato dal Siegenbeek (1774-1854), in Belgio non c'era una uniformità ortografica. Ma era seguito per lo più il sistema ortografico del Desroches, che in alcuni punti si differenziava da quello del Siegenbeek. La corrente filo-olandese era seguita soprattutto nel Brabante, ad Anversa e Gand; quella anti-olandese nella Fiandra Occidentale. Nel 1841 fu introdotta una nuova ortografia per il fiammingo, che rispecchiava la posizione della maggioranza filo-olandese. La minoranza, sin d'allora chiamata « i particolaristi » non volle accettarla ed era appoggiata nella sua ostinazione dal vescovo di Bruges. L'opposizione particolarista non era ispirata soltanto a criteri nazionalisti anti-olandesi, ma anche religiosi. Infatti era diffuso in alcuni ambienti clericali il timore che l'uniformità ortografica coll'olandese potesse agevolare la diffusione nelle Fiandre di libri protestanti, provenienti dall'Olanda²⁰. Roeselare, che gerarchicamente dipendeva da Bruges, era uno dei centri del particolarismo fiammingo e, di conseguenza, Gezelle si formò secondo le direttive di quella scuola.

L'atteggiamento del vescovo di Bruges a riguardo delle questioni delle lingue era alquanto curioso, perché da una parte favoriva il predominio del francese, dall'altra appoggiava il nazionalismo particolarista. Ma non si tratta che di una contraddizione apparente, perché il principio ispiratore era sempre anti-olandese e coerentemente belga. Accarezzando l'idea di una lingua fiamminga distinta dall'olandese si credeva di dare un appoggio concreto all'indipendenza belga. Non va d'altronde dimenticato che la Francia in quell'epoca valeva ancora come nazione cattolica con illustri polemisti e teologi, quali De Maistre, De Bonald, Lamennais, Montalembert, Dupanloup e che, in confronto, il cattolicesimo olandese non era ancora culturalmente adulto.

« Cultura Olandese », intorno al 1840, equivaleva per un fiammingo cattolico a « cultura eretica o liberale ». Solo dopo la caduta di Napoleone III e con l'istituzione della Terza Repubblica francese si ridestò negli ambienti cattolici la paura delle idee rivoluzionarie francesi. Anche se l'atteggiamento ambiguo dei « belgicisti » si può spiegare alla luce degli interessi del nuovo stato e della Chiesa, ciò non toglie che l'atteggiamento filo-francese in linea di massima fosse inconciliabile con quello fiammingo

²⁰ Un ampio quadro della « guerra » per la riforma dell'ortografia in L. Wils, *Kanunnik Jan David en de Vlaamse Beweging van zijn tijd*, Leuven 1957, pp. 108-140.

nazionalista. In Gezelle stesso l'antitesi raramente è arrivata alla fase esplosiva. Ma la generazione successiva alla sua, quella dei giovani nati intorno al 1850, non esitò a rompere la sintesi del nazionalismo belga e partì proprio dal Seminario di Roeselare la rivoluzione dei giovani fiamminghi che esigevano il riconoscimento pubblico dei diritti della lingua materna contro il prevalere del francese. Essi, sotto la guida del geniale Albrecht Rodenbach (1856-1880), trassero le conseguenze del patriottismo fiammingo dei « particolaristi »; ma invece di scagliarsi, come fecero questi, contro l'olandese, riconobbero nel francese il principale nemico della loro autonomia linguistica ²¹.

Anche la letteratura, dopo il 1830, era dominata dallo spirito patriottico di ispirazione romantica. Il Romanticismo nelle lettere belghe, sia quelle di espressione francese sia quelle neerlandesi, si manifestò quasi esclusivamente come entusiasmo nazionale.

L'individualismo romantico si fece strada solo alla fine del secolo col movimento vallone della *Jeune Belgique* e quello fiammingo di *Van Nu en Straks* (Di oggi e di domani). Gli autori patriottici si proponevano chiari intenti pedagogici e si rivolgevano di preferenza ai temi di storia nazionale. Le stesse tendenze estetiche dominavano la letteratura franco-belga e quella fiamminga ma, come in politica, anche nelle lettere si può notare una differenza tra patriottismo belga e patriottismo fiammingo. Nel primo trentennio, dopo la rivoluzione, predominò il patriottismo belga; dopo il 1860 si fecero più numerose, anche nella letteratura, tendenze di separatismo ideologico fiammingo.

Il patriottismo letterario che permeava sia la prosa che la poesia per lo più era collegato con ideali liberali e sociali. Quello che si cercava nel passato era la conferma del coraggio popolare, dell'aspirazione alla libertà e l'insofferenza della tirannide, e la storia belga offriva un abbondante armamentario di insurrezioni comunali con eroi popolari, quali Giacomo van Artevelde ²² e Jan Breydel ²³. Gli autori fiamminghi, tra i quali primeggiava Hendrik Conscience (1812-1883), esaltavano la lotta dei comuni medioevali

²¹ cf. F. Baur, Albrecht Rodenbach. Het leven. De persoonlijkheid, Tielt 1960.

²² Jacob van Artevelde (1290-1345), capo dell'opposizione comunale contro la politica filo-francese del conte delle Fiandre Luigi de Nevers.

²³ Jan Breydel (prima metà del Trecento), uno dei capi dell'insurrezione popolare a Bruges del 1302.

contro il centralismo monarchico della Francia. Il suo *Leone di Fiandra* (1838) è un colorito quadro della rivolta di Bruges e Gand del 1302 e della gloriosa vittoria di Courtrai nella battaglia degli Speroni d'oro. L'intento era chiaramente anti-francese ma non anti-belga. I nazionalisti belgi integravano infatti la epopea fiamminga nella coscienza autonomista belga. A suffragare la loro coscienza patriottica tuttavia erano più adatti i temi della rivolta dei Paesi Bassi alla Spagna che non aveva un carattere limitatamente fiammingo, ma aveva coinvolto tutto il Paese. Soprattutto autori liberali e di lingua francese trattarono questo tema. Vanno ricordati i romanzi storici alla maniera di Walter Scott, di H. Moke (1803-1862) *Les Gueux de mer ou la Belgique sous le Duc d'Albe* (1827), *Les Gueux de bois ou les patriotes belges* (1829) e i drammi di Charles Potvin (1818-1902): *Gueux* (1863) e la *Mère de Rubens* (1875). Lo stesso Conscience, anch'egli liberale, esordì con il romanzo *Het Wonderjaar (L'anno dei portentosi)*, 1837, pieno di anticlericalismo, che narra la furia iconoclasta della plebe calvinista nel 1566.

Si può concludere che il romanticismo belga si ispirava soprattutto alle fonti del patriottismo e del liberalismo e che vi sono scarsi segni di un romanticismo religioso. Come modelli erano seguiti, anche dai fiamminghi, i romantici francesi: Victor Hugo e Alexandre Dumas per il romanzo, e, per la poesia, Lamartine ²⁴.

Si suole fare la distinzione tra la prima e la seconda generazione romantica fiamminga. La prima generazione romantica, alla quale appartengono autori come Prudens van Duyse (1804-1859), Carel Ledeganck (1805-1847) e Jan Willems (1793-1846), aveva ricevuto la sua formazione culturale nelle scuole del Regno dei Paesi Bassi e si distingueva per chiarezza di idee e culto della forma. L'entusiasmo romantico si esprimeva spesso nelle forme del tardo classicismo, come era avvenuto in Olanda con il poeta Willem Bilderdijk (1756-1831), considerato anche dai poeti fiamminghi come modello. L'unica opera poetica di questo gruppo che possiede meriti artistici è il poema *De drie Zustersteden (Le tre città sorelle)*, 1846 di Ledeganck, evocazione delle glorie di Bruges, Gand e Ypres. Questi autori, soprattutto Willems, erano mossi da ampi interessi culturali che non si limitavano alle Fiandre ma abbracciavano anche l'Olanda. La seconda generazione romantica, che si era formata in clima belga, abbandonò il formalismo classicistico e si creò una forma più dinamica e passionale nelle

²⁴ A. Mor, *Le letterature del Belgio*, pp. 53-62.

opere di esaltazione patriottica di Hendrik Conscience, una più semplice, schietta e a volte lievemente popolare nelle liriche di Th. van Rijswijck (1811-1849). Un profondo senso della natura si esprime nelle pregevoli liriche di Johan De Laet (1815-1891). In questa generazione si compì il passaggio dalla fantasia romantica al realismo romantico. Conscience, che aveva esordito con romanzi a sfondo storico altamente fantastici, dal 1850 si volse al romanzo regionale e sociale, ma egli non giunse mai al pieno realismo. I suoi personaggi sono per lo più schematici e mancano di approfondimento psicologico²⁵.

Le caratteristiche della prima e seconda generazione romantica hanno la loro importanza anche per Gezelle. Non che egli appartenesse ad una di queste correnti; preferiva tenersi sempre lontano da gruppi e lavorava da sé, ma partecipava pur sempre, per inclinazione naturale, al gusto romantico, come questo si manifestava nel suo paese. C'era solo una fondamentale differenza fra lui e gli altri autori romantici: questi erano liberali e si esaltavano per i valori civili del passato; egli era cattolico fervente e vi cercava il riflesso della fede cristiana.

Se nelle sue opere ci sono esaltazioni di ideali civili, queste sono quasi sempre in connessione con ideali religiosi.

Una delle prime testimonianze del suo spirito patriottico data del 1849: è una poesia che tratta l'atteggiamento della nazione belga rispetto alla rivoluzione parigina del 1848. E' piena di patriottismo belga perché considera il Belgio come una roccia in mezzo al mare in tempesta. « Ovunque il fulmine colpisce le corone d'Europa, solo il Belgio splende tra tanti troni abbattuti. Il popolo accecato vuole schiacciare ogni tirannia. Non vuole più piegarsi davanti alla spada di re e a ferree leggi, ma le cariche di mitra abbattono migliaia e migliaia, e il popolo dopo i suoi falsi sogni di libertà di nuovo è oppresso nelle sue catene ». Nell'ultima strofa il poeta invoca Dio perché disperda gli uragani che travolgono gli stati e dia forza agli eroi per difendere la patria²⁶.

Il componimento che non si distingue in nulla da altri cam-pioni del genere retorico mostra come Gezelle non abbia alcuna

²⁵ J. Weisgerber, *Le litterature del Belgio*, pp. 278-283; R. F. Lissens, *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*, Bruxelles/Amsterdam 1967, pp. 36-57.

²⁶ Il componimento fu pubblicato da Caesar Gezelle, *Guido Gezelle*, Amsterdam 1918, pp. 50-52.

simpatia per le idee liberali che si fecero strada con la rivoluzione del '48 e stia dalla parte dei sovrani per amore dell'ordine, della legge e della patria.

Non solo nelle idee egli rifletteva l'ambiente in cui viveva: anche nella forma era legato alla tradizione classicistica e retorica. Le immagini del componimento sono trite: la roccia nel mare tempestoso come immagine dello Stato e della Monarchia, il trono circondato da giovani leoni, il loro sangue pegno della concordia; la caratterizzazione è schematica: agli eroici difensori del trono si oppone la plebaglia, al diritto la falsa libertà; abbondano le invocazioni ed esclamazioni: « O Belgio! Cara patria! Il popolo profondamente accecato! Il popolo purtroppo! ».

Ma non tutti i componimenti del giovane poeta sono così anonimi: egli riesce meglio quando non tratta temi troppo impegnativi e si limita ad esprimere sentimenti personali, perché Gezelle è innanzitutto poeta lirico, sensibile alla natura nelle sue mille sfumature ed alla misteriosa vita della propria anima. Il giovane Gezelle non va giudicato per quello che c'è di convenzionale nei suoi componimenti retorici, perché accanto a poesie di occasione, il cui tono è dettato dalle esigenze del pubblico, già agli esordi della sua esistenza poetica figurano liriche d'ispirazione più personale.

Una delle poesie migliori del primo periodo è una lirica dedicata al ruscello Mandel che fluiva accanto al Parco del Seminario di Roeselare²⁷. È del 1848 e quindi anteriore di un anno al suddetto componimento patriottico. Metricamente rimane ancora nel solco della tradizione e riflette chiaramente la lettura delle opere del seicentista olandese Jacob Cats (1577-1660), le cui *Sinnen- en Minnebeelden* (*Immagini di saggezza e amore*) sono composte nello stesso dimetro trocaico della *Mandelbeke*. Ma non è il ritmo che qui sorprende; la novità consiste nel fresco senso della natura e nella capacità di suggerire con la prova una situazione concreta.

Il poeta si rivolge al salice piangente che propende con i suoi rami sul ruscello e gli domanda il perché della sua tristezza:

Waarom droeve Wilgeboom	Perché, o salice triste,
staat gij op den Mandelstroom?	pendi sul ruscello Mandel?
Waarom laat ge uw lange takken	Perché lasci cadere i rami lunghi
tot in 't koele water zakken ²⁸ ?	nell'acqua fresca?

²⁷ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 15-19.

²⁸ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 15.

Il salice gli risponde che non è per il sole eccessivo né per ardore d'amore che china i rami, ma per un dolore causato dagli uomini che, del ruscello una volta incontaminato, hanno fatto una via commerciale e imbrigliato il suo impeto genuino con una ruota per mettere in moto un mulino.

È già presente il Gezelle amante della limpidezza dell'acqua, in cui si rispecchia il creato:

'k wou mij toen al dikwijls	Volevo già allora sovente
[spieglen]	[specchiarmi]
en mijn bladerkens zien wieglen	e veder muoversi le mie fronde
door het windje dat zo zoet	nel venticello che così dolce
schierde langs den Mandelvloed ²⁹ .	passava sul ruscello Mandel.

Nella pace idilliaca della natura irrompe l'uomo pratico che piega la natura ai suoi fini. Le parole ed il verso, che finora erano fluide e dolci, assumono un tono aspro e staccato quando evocano l'opera dell'uomo:

„Bracht en staak en stok en balk	E portava pertiche e bastoni e
[travi,	
zware steenen, stuivend kalk	pietre pesanti, calce polverosa,
groef en schepte en kapte en	scavava e spalava e tagliava e
[ploegde	[lavorava,
klopte en kleunde en zweette en	batteva e batteva e sudava e
[zwoegde ³⁰ .	[faticava.

La ripetizione verbale e il polisindeton esprimono bene la agitazione umana e l'allitterazione in « staak, stok, steenen e stuivend », in « kapte, klopte, kleunde » fa sentire il rumore del lavoro e intensifica l'impressione della violenza fatta alla natura. C'è un vigore espressivo anche nella descrizione delle fatiche della ruota:

't is nu draaien, kraken, krampen	Ora c'è un girare, stridere e
[contorcersi,	
kloppen, botsen op de klampen,	un battere e urtare sulle
[spranghe,	
door de kracht van 't wegend nat,	per la forza del liquido pesante,
dat het zware wiel omvat ³¹ .	che prende la grossa ruota.

²⁹ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 16.

³⁰ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 17.

³¹ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 18.

Il tema di questa poesia è il contrasto tra la purezza della natura, che vive secondo la necessità delle sue leggi immanenti e l'uomo che appare violento, mosso da egoismo ed arbitrio. Questo tema tipicamente romantico fa parte della concezione che Gezelle aveva della natura e dell'uomo. La natura è incorrotta e rispecchia direttamente il Creatore, l'uomo è diviso in sé, inquieto e nella morsa del peccato.

Per Gezelle il componimento ebbe anche un interesse pratico. Nel 1849 egli terminò gli studi secondari e dovette decidersi per l'indirizzo futuro della sua vita. Dopo molta esitazione³² e grazie all'insistenza del padre³³, Gezelle decise di seguire la vocazione per il sacerdozio e nel 1849 incominciò a Roeselare il primo anno degli studi filosofici preparatori all'ordinazione sacerdotale. Nell'anno successivo egli dovette passare al Grande Seminario vescovile di Bruges per il secondo anno di corso.

In questo passaggio si verificarono le prime difficoltà di Gezelle con le autorità ecclesiastiche. Lo studente infatti non sarebbe stato ammesso al secondo anno. Il Verriest³⁴ scorge nel rifiuto il primo segno di un'antipatia dei superiori nei confronti di Gezelle che aveva un carattere alquanto singolare. Infatti, era molto incostante, con frequenti alti e bassi, testardo spesso e sotto molti riguardi originale. Gli altri biografi, Caesar Gezel-

³² Secondo Baur, *Uit Gezelle's leven en werk*, p. 61, i modi di vita e gli atteggiamenti dei professori del seminario di Roeselare avrebbero poco incoraggiato il ragazzo fantasioso e sensibile a farsi sacerdote. Infatti, in una lettera del giugno 1849 (cf. A. Walgrave, *Het leven van Guido Gezelle*, Amsterdam 1923, I, pp. 60-61) il padre gli scrisse: « ... non occuparti troppo del comporre poesie, che non sono tanto necessarie... Rifiuta di farle... perché la gente le porta ad altri che le interpretano a danno tuo e sai che ce ne sono che si compiacciono di renderti ridicolo ». Ma Gezelle era soprattutto tormentato da dubbi sulla propria capacità di assolvere bene il compito sacerdotale. Significativo a questo riguardo è un brano del suo diario — pubblicato da Caesar Gezelle (*Guido Gezelle*, Amsterdam 1918, p. 59) — che data del 1852 e che rivela la scrupolosità di Gezelle: « Un sacerdote che non vale non è un pescatore di uomini, non è che una rete e se questa rete si squarcia per la vecchiaia o anche per il peso dei pesci presi, Dio la getterà via e la brucierà. Se invece egli fosse stato pescatore egli avrebbe potuto sentirsi dire: entra nella gioia ».

³³ Nella stessa lettera del giugno 1849 il padre scrisse: « Affidati alle mani di Dio come l'argilla nelle mani del vasaio. Abbi buona fiducia che Egli farà di te un vaso utile per Sé e per te stesso... ». Non ci sono motivi per supporre che Gezelle fosse ostile al sacerdozio.

le³⁵, e Alois Walgrave³⁶, hanno cercato di sminuire l'importanza dell'episodio, dimostrando che, comunque, la causa del rifiuto non può essere stata una mancanza d'intelligenza o di zelo del candidato, ma semmai le sue assenze dalle lezioni a causa di frequenti malattie in quell'anno. Essi sono d'accordo sul fatto che fu la poesia *Mandelbeke*, fatta vedere dal superiore agli studi di Roeselare al vescovo di Bruges, a convincere questo dell'eccezionale valore del giovane.

Nei quattro anni trascorsi a Bruges, che si conclusero nel 1854 con l'ordinazione sacerdotale, Gezelle continuò la sua attività poetica dando ai suoi componimenti un più netto indirizzo religioso. Sono per lo più poesie composte in occasione di solennità ecclesiastiche come quella in onore della ordinazione sacerdotale di Vitalis e Victor Carlier del 1850, notevole per il suo virtuosismo tecnico e non priva di versi ispirati, come:

't Was reeds avond en stille...	Fu già sera, silenzio ovunque...
[In een prachtige zaal stond het paaschlam gedischt tot [het overgangemaal,	[In una splendida sala era pronto sulla mensa l'agnello [pasquale per il pasto [del passaggio,
't welk de Heiland voor 't laatste [ging plegen ³⁷ ;	che il Salvatore s'accinse ad [usare per l'ultima volta.

Il componimento anapestico mostra la grande capacità verificatoria di Gezelle. Egli comincia con un'imitazione di Bilderdijk in dipodia e tripodia giambica:

Waarom 't gebrom dat opwaarts klom in de hooggewelfde kerk de toonenvloed, die trillen doet; en dreunt tot in den zerk? Die orgelstem, die in heur klem zoo diep het herte raakt de ziel ontroert, 't gedacht vervoert	Perché quel rombo che saliva in alto alla volta del tempio; quel flusso di suoni che fa vibrare e rimbomba fin nelle pietre? Quella voce dell'organo che con la sua enfasi colpisce profondamente il cuore, commuove l'anima, trasporta il pensiero
--	---

³⁴ H. Verriest, *Voordrachten*, Roeselare/Amsterdam 1904, p. 205.

³⁵ Caesar Gezelle, *Guido Gezelle*, Amsterdam 1918, pp. 52 e 54.

³⁶ A. Walgrave, *Het leven van Guido Gezelle*, Amsterdam 1923, pp. 70-73.

³⁷ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 57.

en gansch den mensch [ontwaakt ³⁸ ?	e risveglia l'uomo tutto?
Waarom die praal van lichtgestraal in 't duist're van den beuk dit volk dat zwijgt de zang die stijgt in eene wolk van reuk? ³⁹	Perché quello splendore di luce raggianti nell'oscurità della navata; quel popolo che tace il canto che sale in una nube fragrante?

C'è in questi versi la stessa solennità un po' cupa della poesia *Uitvaart* (Esequie) di Bilderdijk a cui si è ispirata:

Befloerste trom noch rouwgebrom ga romm' lend om voor myn gebeente; geen klokgebrom uit hollen Dom roep 't Wellekom in 't grafgesteente; geen dichte drom volg' stroef en stom; festoen noch blom van krepgefrom om 't lijk vermomm' mijn schaamle kleente! ⁴⁰	Né tamburo abbrunato né rombo luttuoso vada intorno tuonando per le mie ossa; nessun rintocco di campane da un duomo vuoto suoni il benvenuto tra le pietre tombali; nessuna folla stipata segua rigida e muta; né festoni né fiori di carta increspata intorno alla salma nascondano la mia miseria [povera!
--	---

All'incalzare delle domande ansimanti si contrappone l'ampia e magnifica risposta in anapesti:

't Is voor Hem die, omkleed met [zijn godlijk gestraalt, en bewolkt met een stoflijken [schijn is gedaald op den autaar... 't gedrang van den orgel, die wierook, de [praal, het gezang zijn een schâuw van den glans [die, reeds eeuwen voorheên, dien grootdadigen God op berg [Sinai omscheen ⁴¹ .	È per lui che ammantato di raggi [divini e avvolto in sembianze materiali, è disceso sull'altare... Il tono dell'organo, quell'incenso, [fasto e canto sono l'ombra dello splendore che [già secoli prima avvolse sul Sinai quel Dio [potente.
--	---

³⁸ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 54.

³⁹ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 55.

⁴⁰ Willem Bilderdijk, *Dichtwerken*, XII, Haarlem 1859, p. 325.

⁴¹ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 55-56.

Ma questo virtuosismo tecnico, a volte un po' pesante, solo alla fine sfocia in una lode autenticamente gezelliana. Gezelle in fondo non era il poeta del dogma, ma della Divinità rivelata nella Natura:

Aan u zij lof, onnoembre God, Die dond'r en bliksem geeft [gebod en temt de forsche golven Gij die den boezem van de zon Met licht bestrooit, en maakt de [bron Van wasdom, kracht en leven! Gij die de zilverblanke maan Haar stralenkleed hebt [aangedaan En haar in 't zwerke gedreven ⁴² .	Lode a te, Dio ineffabile, che comandi tuoni e fulmini e plachi le onde in tempesta Tu che cospargi di luce il grembo del sole e crei le fonti d'ogni forza e vital! Tu che hai vestito la luna [argentea del manto raggianti e che l'hai spinta nel firmamento.
---	--

L'idea del legame cosmico col divino fu già chiara nel poeta, ma nell'espressione restò ancora molto legato alla tradizione.

Il retaggio di enfasi retorica falsava la schiettezza d'ispirazione ma, due anni dopo, nel 1852, la stessa idea cosmica fu resa con maggiore naturalezza in *Aenroeping* (Invocazione):

Blomkes, lieve blomkes zoet, die uw hertjes open doet, bij den eersten morgengroet, schittert in mijn zangen; Beekske, klappend beekske klaar, [garrulo, dat uw blanke waterbaar over 't zand laat varen, daar vaart ook in mijn zangen; Hellemende nachtegaal gij, gij spreekt de dichtertaal, laat uw bosschen, komt eenmaal helmen in mijn zangen; Windtje, dat op 't water sliert, of al door de bosschen tiert, als u God den teugel viert wappert in mijn zangen	Fioretti, dolci e cari fioretti, che schiudete i cuori al primo saluto dell'alba, brillate nei miei canti; Ruscello, limpido ruscello [garrulo, che lasci scorrere sulla sabbia le tue onde chiare, scorri nei miei canti; Usignolo canoro tu che parli da poeta lascia i tuoi boschi, vieni, canta nei miei canti; Brezza che sfiori l'acqua o urli nelle selve se Dio ti allenta la briglia, spira nei miei canti;
--	--

⁴² Jub., *Dichtoefeningen*, p. 60.

Donder die al dondren komt, die in d'holde wolken bromt, die en mensche en dier verstomt, dondert in mijn zangen: Blommen, beke, nachtegaal, winden-stemme, dondertaal blanke bleeke manestraal looft God in mijn zangen! ⁴³	Tuono che arrivi tuonando e tempesti nelle nubi vuote, che ammutolisci uomini e [animali, tuona nei miei canti: Fiori, ruscello, usignolo, voce dei venti, favella del tuono, bianco, pallido raggio di luna, lodate Dio nei miei canti!
--	--

La struttura del componimento è molto semplice e consiste nell'enumerazione di vari elementi naturali, ciascuno dei quali avrà un più ampio sviluppo nell'opera di Gezelle. Sono gli elementi-chiave della sua esistenza poetica che lo accompagneranno durante la sua vita e rifletteranno in vario modo le pulsazioni della sua anima. La tecnica dell'evocazione della natura è ancora realistico-descrittiva secondo la tradizione della mimèsi classicistica, ma la visione unitaria che abbraccia natura e poesia e le innalza sul piano del culto di Dio è propria di Gezelle.

La critica non è stata molto benevola verso questo componimento. Van Vlierden⁴⁴ lo giudica molto « convenzionale » per la sua struttura imitativa, altri, quali il Baur⁴⁵ ed il Westerlinck⁴⁶ vi trovano un intento programmatico. Il poeta esprime in esso la sua concezione della poesia come « voce della creazione e riflesso della voce di Dio »⁴⁷.

I critici osservano giustamente che il componimento nella ispirazione è vicino a quella di molti Salmi, in quanto esortazione alla creazione di lodare il Creatore. Eppure, nonostante la convenzionalità della tecnica e del tema, vi si sente spirare un afflato autentico di ammirazione e di amore, che conferisce al componimento una purezza a volte assente in poesie più complesse, più originali nell'invenzione e nella forma. La semplice enumerazione non è solo strumento retorico, ma esprime anche l'uguaglianza di tutte le creature al cospetto del Creatore, uguaglianza che non mortifica l'individualità di ognuna, alla quale viene la-

⁴³ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 14.

⁴⁴ B. F. van Vlierden, *Guido Gezelle tegenover het dichterschap*, p. 15.

⁴⁵ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 272.

⁴⁶ A. Westerlinck, *De Dichtoefeningen van Guido Gezelle*, in « Wandelen al peinzend », Lovanio 1960, p. 98.

⁴⁷ A. Westerlinck, o.c., p. 98.

sciato un posto così largo nelle varie strofe. La poesia è interessante anche perché è uno dei primi esempi di sintesi tra sensibilità per la natura e fede religiosa, i due poli essenziali del mondo poetico di Gezelle.

Non sempre la fusione tra sensibilità e religiosità è riuscita poeticamente. In alcune poesie di questo periodo la visione della natura e quella religiosa restano in giustapposizione ed è scoperta l'intenzione didascalica. Bisogna ricordare che Gezelle dopo l'ordinazione sacerdotale era stato nominato professore di lingue moderne al Seminario di Roeselare. Gli studi teologici avevano approfondito e completato la sua coscienza religiosa e ravvivato il suo senso missionario, il suo volontarismo apostolico che egli voleva trasfondere anche nella poesia. I componimenti del tipo *Mandelbeke* e *Aenroeping* avevano avuto un interesse personale, erano stati l'espressione di stati d'animo di Gezelle senza complicazioni intellettualistiche. Ora Gezelle è diventato sacerdote; la vita sacerdotale e la missione religiosa, di cui si sente investito, danno un indirizzo nuovo anche alla sua poesia. Gezelle si propone, d'ora in poi, di fondere la religione e la poesia. Si è detto che è impossibile separare in Gezelle il poeta dal sacerdote poiché egli fu l'uno e l'altro nello stesso tempo⁴⁸; tuttavia si possono distinguere vari momenti e varie realizzazioni di questo ideale poetico-religioso.

Capitolo II

ROMANTICISMO E CRISI RELIGIOSA A ROESELARE

La maniera tradizionale di congiungere la poesia con la religione era quella medioevale e barocca, didascalica, allegorica e simbolica.

Il giovane Gezelle tentò soprattutto la maniera didascalica e simbolica. Di carattere didascalico sono componimenti epico-lirici come *Pachthofschilderinge* (*Ritratto di un podere*, 1855-1856)⁴⁹, *De Berechtinge* (*La somministrazione degli ultimi sacramenti*, 1856-1857)⁵⁰ e *Binst het stille van den nacht* (*Durante il silenzio della notte*, 1858)⁵¹.

⁴⁸ Bernard Verhoeven, *Guido Gezelle*, Utrecht 1930, p. 95.

⁴⁹ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 101-108.

⁵⁰ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 113-122.

⁵¹ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 160-165.

In essi si possono distinguere due parti: una parte narrativa, come in *Pachthofschilderinge*, ove è raccontato e descritto un episodio di vita campestre con polli e tacchini come protagonisti, e in *De Berechtinge*, ove Gezelle narra retrospettivamente l'episodio del suo accompagnamento di un prete per portare il sacramento ad un moribondo, e una parte lirica, come in *Binst het stille van den nacht*, cui succede una parte didascalico-espositiva.

Nella forma poetica non è avvenuta ancora la fusione tra l'elemento poetico e quello religioso. La giustapposizione di narrazione lirica e didascalica è un elemento tradizionale che Gezelle trovava nei poeti medioevali e soprattutto in Cats. Ma sia la parte poetica, sia quella religiosa recano già l'impronta della sua personalità.

In *Pachthofschilderinge* c'è il diletto dell'evocazione della vita degli animali mediante effetti sonori e descrizioni precise in cui è evidente l'amore del poeta per la natura in tutte le sue manifestazioni. Non è, però, solo un diletto, uno svago, ma qualcosa di più: è soprattutto un'ammirazione della grandezza e saggezza del Creatore che nella natura si manifesta.

Tutte le manifestazioni della natura possono offrire lo spunto alla poesia, ma ve ne sono alcune in particolare cui il poeta torna con preferenza. Sono gli uccelli, specie l'allodola e l'usignolo, i fiori, gli alberi, il cielo stellato, la luna, il sole, ma anche esseri che generalmente sono considerati brutti come le mosche, o insignificanti come il girino. Questi ultimi per Gezelle hanno un particolare significato religioso perché, essendo creature divine come gli esseri più vistosi, sono degni di uguale attenzione e ammirazione. Essi insegnano all'uomo la virtù dell'umiltà. Questa virtù tipicamente cristiana Gezelle la vede esemplata nella natura stessa. L'umiltà consiste nell'adeguarsi alla misura divina delle cose, deponendo l'atteggiamento discriminatorio che l'uomo, per esigenze pratiche o per considerazioni estetiche, assume verso la natura.

Il suo è un atteggiamento profondamente religioso, ma che, nello stesso tempo, s'accorda con l'obiettività del naturalista appassionato. A Roeselare infatti era stato chiamato nei primi anni del suo insegnamento ad insegnare la storia naturale e vi si appassionò a tal punto da chiamare suo padre, il giardiniere, a sistemare un giardino botanico nel parco del Seminario. Ed egli stesso allestì un piccolo museo naturale nel Seminario che descrisse poeticamente nel componimento *De boodschap van de vogels*

(Il messaggio degli uccelli, 1855)⁵². In fondo c'era in Gezelle una grande fede nella bontà e nella positività della Creazione:

Zalig hij die luistert naar der naturen stemme klaar, der naturen stem, die God is.	Beato colui che ascolta la voce chiara della natura, la voce della natura, che è voce [di Dio.
Zalig hij die niet te trotsch is om de lessen ga te slaan die van God geschreven staan, 't zij met bloemen, 't zij met [sterren, 't zij hier bij ons, 't zij daar [verre, en 't zij ze spreken ofte niet ⁵³ .	Beato colui che non è troppo [superbo per osservare le lezioni che sono scritte da Dio, sia nei fiori sia nelle stelle, sia qui da noi, sia là lontano sia che parlino oppure no.

La natura non è muta; essa possiede una favella che esprime il Verbo divino e nello stesso tempo loda il Creatore. L'uomo dinanzi ad essa, per ascoltarla, deve spogliarsi della sua superbia e chinarsi umilmente davanti al Creato. Questo è il significato del *Girino* (1857), animale minuscolo che gira sulla superficie di uno specchio d'acqua. Il senso dei suoi movimenti, del suo girare continuo sfugge, finché non sia contemplato religiosamente⁵⁴:

'Wij schrijven', zoo sprak het, 'al [krinklen af het gene onze Meester, weleer, ons makend en leerend, te [schrijven gaf, één lesse, niet min nochte meer; wij schrijven, en kunt gij die [lesse toch niet lezen, en zijt gij zo bot? Wij schrijven, herschrijven en [schrijven nog, den heiligen Name van God!'	Noi scriviamo, disse girando, quel che il Maestro un tempo, creandoci e insegnando ci diede [da scrivere una lezione, non più e non meno; noi scriviamo, ma non sapete leggerla e siete così ottusi? Noi scriviamo, scriviamo e [riscriviamo, il Santo Nome di Dio!
---	--

La condizione dell'intendimento della voce divina è la concentrazione dell'anima, l'ascolto, che Gezelle così espresse:

⁵² Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 27-40.

⁵³ Epilogo di *Pachthofschilderinge* in Jub., *Dichtoefeningen*, p. 108.

⁵⁴ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 47.

Als de ziele luistert
spreekt het al een taal dat leeft
't lijzigste gefluister
ook een taal en teken heeft:
blâren van de boomen
kouten met malkaar gezwind,
baren in de stroomen
klappen luide en welgezind,
wind en wee en wolken,
wegelen van Gods heiligen voet,
talen en vertolken

Quando l'anima è in ascolto
tutto parla, ogni essere che viva
anche il fiato più lieve,
ha favella e segni:
sugli alberi le fronde
sussurrano vivaci tra loro,
le innumeri onde dei fiumi
parlottano chiassose e gioconde,
venti, prati e nuvole,
vie segnate dal piede del Signore,
parlano e traducono con tanta
[dolcezza
il Verbo profondamente ascoso...
Quando l'anima è in ascolto!⁵⁶

't diep gedoken Woord zoo zoet...
als de ziele luistert!⁵⁵

Ma non sempre il poeta ascolta nelle cose la voce di Dio, queste non sempre gli sono immagini della divina realtà, a volte la natura è soltanto lo specchio del suo animo. Allora egli identifica se stesso con la natura, non più vista come riflesso di Dio, ma come aspirazione verso Dio. Il primo atteggiamento è più specificamente religioso, in quanto scorge e riconosce la Realtà divina. Il secondo è tipicamente romantico, in quanto è incentrato sul desiderio umano che tende verso la felicità. Ci sembra che l'uno prevalga nella poesia di Gezelle tra il 1855 e il 1857, l'altro tra il 1858 e il 1862. Se questa constatazione è esatta, questa distinzione corrisponderebbe a due fasi dell'evoluzione spirituale del poeta, la prima più fiduciosa e positiva, la seconda più tormentata.

Nel rapporto con la natura in questo periodo ebbe grande importanza l'interesse conoscitivo, l'atteggiamento del naturalista che si diletta nei particolari.

Se vi era un incontro tra il suo interesse di naturalista e la sua intuizione religiosa, è chiaro che questi atteggiamenti dello spirito sono essenzialmente diversi. Il naturalista considera i fenomeni nella loro fenomenalità, nella loro struttura e funzione, il contemplativo parte dal fenomeno per arrivare al metafisico che nella natura si rispecchia. Tale atteggiamento nella storia della spiritualità non era nuovo. Basti pensare a S. Francesco e

⁵⁵ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden en Kleengedichtjes*, I, pp. 140-141.

⁵⁶ La mia traduzione riprende, con alcune modifiche, quella di Maria Garelli Ferraroni in *Guido Gezelle*, Milano 1966, p. 7.

al suo inno che rivela un atteggiamento simile a quello della poesia contemplativa di Gezelle. Ma in Gezelle c'è maggiore attenzione per la particolarità delle cose, che S. Francesco vide soprattutto nel loro rapporto ontologico di cose create, utili e belle insieme, perché volute dal Signore. Gezelle porta con sé maggiore bagaglio di cultura che trasfonde nella poesia, ma che a volte ostacola la purezza della visione poetica. Nell'*Anima in ascolto* l'antica dottrina stoica sul « logos », il Verbo divino, che ha così grande rilievo anche nel Vangelo di S. Giovanni, non si riferisce più, come nella tradizione ecclesiastica, solo al Redentore in cui il Verbo si è incarnato, ma alla natura stessa. Gezelle qui si muove su terreno neo-platonico e la sua visione cristiana s'allarga a dimensioni cosmiche⁵⁷. La novità della sua mistica è che manca l'accento ascetico, che prevale la fiducia nella natura come opera buona. La mistica cristiana tradizionale, anche quella fiamminga di Hadewijch e di Ruusbroec, che Gezelle conosceva a fondo, aveva sempre accentuato il distacco dalle cose terrene e la graduale ascesa verso Dio, considerato come spirito puro e assoluto. Il cammino mistico di Gezelle è meno lineare. Egli non era un teologo sistematico come Ruusbroec che aveva applicato alla vita mistica le distinzioni della filosofia scolastica della sua epoca, né aveva il carattere drammatico di Hadewijch. Egli era prima di tutto un lirico, oscillante tra stati d'animo di gioia per la bellezza del mondo e di abbattimento per la cattiveria degli uomini. Ma la sua educazione cristiana gli aveva insegnato a non staccare nulla della vita e del mondo dall'origine e dalla meta divina e così la sua visione poetica s'approfondiva e diventava religiosa. Come già detto, è impossibile separare in Gezelle il poeta dal credente, ma ciò non significa che ci sia sempre identità tra poesia e religione. Soprattutto nel primo periodo della sua poesia si nota spesso un distacco tra i due momenti spirituali che nella struttura dei componimenti risulta nella suddetta giustapposizione tra poesia e didascalica.

⁵⁷ La visione mistica dell'*Anima in ascolto* è sostanzialmente identica a quella di Plotino (cf. W. Windelband-H. Heimsoeth, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, Tubinga 1950, p. 210 e B. Croce, *Estetica*, Bari 1958, p. 182). Non è certo se Gezelle abbia letto Plotino e sembra più probabile che egli sia venuto in contatto col mondo neoplatonico attraverso letture di S. Agostino e di mistici medievali. A proposito ved. St. Axters, *Mystieke invloeden bij de dichter Guido Gezelle*, in *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie v. Taal en Letterkunde*, Gand 1960, fasc. 1-2, pp. 61-89.

Questo dualismo è molto accentuato in *Binst het stille van den nacht* (Nel silenzio della notte), un lungo componimento di quaranta strofe in metro trocaico che nella descrizione della luna raggiunge effetti poetici pur nella cornice tradizionale della domanda retorica:

Wie, wie heeft toch, laat mij [weten, in den hoogen hemel, dáár, u doen hangen zonder keten, wonder' zilvere lampe klaar?	Chi, chi, fatemelo sapere, ti ha appeso lassù, senza catene alla volta del cielo, o lampada chiara d'argento?
Wie, wie heeft het vat gesmeden, en den krans erom geplooid, waar gij al de lieflijkheden van uw lekend licht uit strooit?	Chi, chi ha forgiato il vaso, e piegato attorno quella corona, dalla quale versi tutte le vaghezze della tua luce stillante?
Wie den diamant gesmolten die door 't sprietlen van 't [geboomt, tusschen blad en bladerholten dreupelt en omleege stroomt?	Chi ha fuso il diamante che scintillando tra le fronde gocciola e si riversa giù?
Koele lichtstroom, die alomme 't mos beplekt en 't hoofdtje [zwich, 't slapend hoofdtje van de [blomme, die in 't mos te rusten ligt.	Fiume di luce fredda che ovunque spargi macchie sul musco e risparmi la testolina del fiore che dorme, che giace a riposo nel musco.
Zilverboot, die dóór de wolken, peerlen draagt en elpenbeen; kostbaar vaartuig, dat de volken voert onschatbaar edelsteen,	Barca d'argento che attraverso [nuvole porti perle ed avorio, vascello prezioso che ai popoli porti pietre inestimabili (un [tesoro di pietre)
met geen goud noch met geen [hoopen van al wat de grond besluit ooit vervangen of te koop: slaap, dat edel balsemkruid!	che né l'oro mai né tutto quel che il suol racchiude può sostituire o comprare mai, il sonno, quell'erba balsamica [preziosa!
Vierbake, in den nacht ontsteken, die den donkren Hemel siert, en naar <i>overlandsche streken</i> , 't varen van de wolken stiert, die, lijk schepen, vliegen, onder	Faro di fuoco, acceso nella notte che orni il cielo oscuro ed orienti verso regioni superne le nuvole naviganti, che come navi volano

wit satinen zeilgespan, con vele di raso bianco,
dat, stilzwijgend, ende zonder che sanno veleggiare
menschenhulpe, zeilen kan⁵⁸. silenziose e senza aiuto umano.

Sembra che il poeta olandese Boutens (1870-1943), per esprimere quella stessa atmosfera notturna, nel suo sublime componimento *Nachtstilte* (*Silenzio notturno*), abbia avuto presente quest'ultima strofa. Infatti è sorprendente trovare in esso una corrispondenza di motivo e di termini (*overlandsche streken - overluchtse streken*):

Stil, wees stil: op zilvren voeten	Silenzio, silenzio: con piedi [d'argento]
Schrijdt de stilte door de nacht, Stilte die der goden groeten	il silenzio procede nella notte, silenzio che reca il saluto degli [dei]
Overbrengt naar lage wacht... Wat niet ziel tot ziel kon spreken	a chi vegliano in basso... Quel che anima ad anima non [poté dire]
Door der dagen ijl gegons, Spreekt uit <i>overluchtse</i> [<i>streken</i> ,	per il vano ronzio dei giorni, parla da <i>regioni superne</i> ,
Klaar als ster in licht zou breken,	chiaro come una stella che si [frange in luce,
Zonder smet van taal of teken God in elk van ons ⁵⁹ .	senza macchia di segno o lingua, Dio in ciascuno di noi.

Nel componimento di Gezelle, alla domanda ripetuta:

Wie, wie heeft het u gegeven, dat zoo minzaam treurig iet, dat uw blinkende ooge, al beven, op het slapend menschedom [giet? ⁶⁰	Chi, chi te l'ha dato, quel che di grazioso e triste, che il tuo occhio tremante versa sull'umanità addormentata?
--	--

segue una risposta portata al poeta dall'Angelo della notte:

En daar kwam een stemme en [zuchtte, ruischend in den koelen nacht,	E giunse una voce che sospirava fruscando nella fredda notte,
---	--

⁵⁸ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 160-161.

⁵⁹ P. C. Boutens, *Vergeeten Liedjes* in « Verzamelde Werken », II, Haar-

⁶⁰ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 161.

en mij docht, het was 't e mi parve che fosse il fruscio
[geruchte
van een waaiende Engelschacht. del soffiare di un'ala di angelo.

L'angelo porta la risposta religiosa che non dissolve il mistero, ma lo colloca sul piano della fede: « Il perché di Dio è Dio solo »⁶¹:

Hij alleen is 't einde, en alles stroomt naar Hem, den Ocean en de bronne waaruit ál is, waar het ál naar toe moet gaan.	Egli solo è la meta, e tutto rifluisce in Lui, l'Oceano e la fonte donde tutto proviene e a cui tutto dovrà riandare.
---	--

Qual è ora la posizione dell'uomo in questo universo, quale il suo rapporto col Creatore? A questo proposito Gezelle sulla base di idee tradizionali sviluppò una concezione poetica che conferisce all'uomo un posto unico nella creazione.

Egli è il mediatore tra il creato e il Creatore. È probabile che Gezelle qui abbia pensato alla funzione del poeta nella società e nell'ordine spirituale, ma non vi si riferisce esplicitamente; egli parla dell'uomo, identificazione, d'altronde, frequente nell'epoca romantica che concepiva la poesia come il vero linguaggio dell'uomo e il poeta come l'uomo nella sua autenticità. L'uomo non è, come l'acqua, un elemento passivo che compie il suo ciclo naturale andando dalla fonte all'oceano senza avere una propria individualità. Sarebbe stato logico aspettarsi nel quadro della visione mistica un parallelismo tra la natura e l'uomo, che, entrambi, hanno la stessa origine e la stessa meta divina. E spesso Gezelle scopre nella natura un destino analogo a quello dell'uomo. Qui invece egli rivela di possedere una profonda coscienza dell'unicità dell'uomo, della sua dignità e del suo compito specifico:

en dóór u moet al 't bestaande weer naar God, zijn Oorsprong, [gaan, lijk de waterstroomen, gaande naar den grooten ocean ⁶² .	E attraverso te tutto l'esistente deve riandare a Dio, la sua [origine, come i fiumi scorrendo vanno al grande Oceano.
---	--

L'uomo è come l'alveo del fiume del mondo, attraverso il quale questo torna al mare. L'Oceano è simbolo dell'infinito e dell'immenso che è origine e termine di ogni cosa finita. Nelle

⁶¹ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 162.

⁶² Jub., *Dichtoefeningen*, p. 163.

seguenti strofe il poeta precisa il compito umano: la bellezza del mondo non ha soltanto un senso in sé all'infuori dell'uomo; essa raggiunge il suo scopo soprattutto quando vive nell'ammirazione dell'uomo e nella sua gratitudine verso Dio⁶³:

Dáárom spruiten vóór uw voeten	Perciò sbocciano davanti ai tuoi [piedi]
blommen in den lentetijd: opdat gij den Heer zoudt groeten, komende over 't blomtapijt.	fiori nella primavera: affinché tu saluti il Signore passando sul tappeto dei fiori.
Dáárom zijn de gouden stralen u des zomers niet ontzeid, maar, gij moet ze God betalen, met een gouden dankbaarheid.	Perciò i raggi dorati non ti sono negati d'estate. Ma tu devi pagarli a Dio con dorata gratitudine.
Dáárom staan de koorenaren zwaar van 't kooren, opdat Hij, die 't begin is van den jare en 't einde, niet vergeten zij.	Perciò le spighe stanno gravi di grano, affinché egli, che è l'inizio e la fine dell'anno, non sia dimenticato.
Dáárom wekt de wind het lange slapen van den winter niet, opdat Hij weer lof ontvange, als gij 't vroegjaar wederziet.	Perciò il vento non interrompe il lungo sonno dell'inverno, affinché Egli ricèva la lode quando rivedi la primavera.

Il motivo dell'uomo-mediatore che, in questo componimento è stato svolto secondo una linea devota, torna in un componimento del 26 maggio 1859: *O 'k sta mij zoo geren (Oh sto così volentieri)*. Qui non è più uno tra altri motivi come in *Nel silenzio della notte*, ma è diventato il tema centrale del componimento. La consapevolezza della dignità dell'uomo ha ricevuto qui un accento spiccatamente romantico che rischia di turbare la serenità della contemplazione mistica. Lo spunto della poesia è, come *Nel silenzio della notte*, la contemplazione del cielo⁶⁴:

O 'k sta mij zoo geren te midden	Oh sto così volentieri in mezzo
[in 't veld,	[ai campi
en schouwe in de diepten des	e contemplo la profondità del
[hemels!	[cielo!

Ma questa contemplazione non induce, come altre volte, (ad esempio in *De waterspegel, Specchio d'acqua*)⁶⁵ al riconosci-

⁶³ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 163.

⁶⁴ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, I, pp. 42-44.

⁶⁵ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 87-90.

mento dell'esiguità dell'uomo e della grandezza del Creatore, ma all'affermazione romantica dell'uomo che nella grandiosità della sua visione si sente superiore alla Creazione⁶⁶:

Dan voele 'k mijn herte dat	Allora sento crescere il mio cuore
[groeit en ik beef:	[e tremo:
o neen dan en ben ik geen slijk	Ah no, non sono più fango...
[meer...	
'k ben geest, ik ben koning, 'k	Sono spirito, re e domino
[beheersche 't heelal,	[l'universo.
'k ben edel, 'k ben machtig, 'k	Sono nobile, sono potente e
[gebiede:	[comando:
gij heemlen, gij blauwe, daar	voi cieli azzurri sopra di me
[boven mij, diep,	
ge ontsnapt mij niet, wel moogt	non mi sfuggite anche se
[gij diep zijn	[profondil
Gij wolken, ik rijde op uw	Voi nuvole, cavalco sulle vostre
[toppen, u voer 'k,	[cime e vi porto,
onstuimige, in banden en teugels	o impetuose, in vincoli e freni,
gij aarde, verre onder mij, 'k	te, terra, lontana al di sotto di
[peile en ik zie	[me,
tot binnen uw binnenste diepten	misuro e guardo nelle tue
[profondità interne;	
gij bergen en boomen, uw kruine,	voi monti ed alberi, la vostra
[die rijst,	[cima che si erge
rijst afgebeeld in mijne ziele	sorge immaginata nella mia
[anima;	
gij kruid, aan mijn voeten, mijn	tu erba ai miei piedi, il mio
[herte bevat	[cuore racchiude
uw nederig kruipende ranken.	i tuoi fili umilmente striscianti.

Questo motivo, chiamato dal nederlandista Jacob Smit della Università di Melbourne⁶⁷ *Kosmische zelfvergroting* ovvero « espansione cosmica dell'Io », non è certo sorto col Romanticismo, ma è già presente con tutta la sua problematicità nell'ottavo Salmo, dove il salmista dice:

Quand'io considero i tuoi cieli, opera delle tue dita,
la luna e le stelle che tu hai disposte —

⁶⁶ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, I, p. 42.

⁶⁷ J. Smit, *De kosmische zelfvergroting van de dichter bij Bilderdijk, Perk en Marsman*, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 20, no. 4, Amsterdam 1957.

en: 'Mensch', sprak Hij, 'brengt
[het Mij weder en komt
bij Mij als gescepterde koning;
of, laat gij 't juweel u bedwelmen
[en blijft
gij, dief, met den schat in den
[donkeren,
dan, blijft met den schat, en
[gevloekt weze hij u:
blijft weg en met hem in den
[afgrond!'⁷¹

e disse: o Uomo, riportamelo e
[vieni da me
come re con lo scettro;
ma se le pietre ti seducono e
[se tu
ladro col tesoro rimani nel buio,
allora rimani col tesoro e ti sia
[maledetto:
resta lontano con quello
[nell'abisso!

Della gloriosa affermazione dell'Uomo non resta nulla quando egli prende coscienza della forza della tentazione:

o Heere, deez' hand overweegt
[Uw gebod,
mijn herte bezwijkt, ik verga,
[helpt!
ik moete en ik zal U verraan,
[als Gij niet
en helpt, o barmhertige Jesu!
o Heere, Gij kent mij, betrouwt
[Uwen knecht
niet: blijft Gij niet dicht op hem
[waken,
zoo loopt hij, verliefd op een
[ander, hij gaat
en 't guldene vee zal hem god
[zijn;
maar helpt Gij, o Heere en 'n
[duikt Gij hem niet
den straal van Uw minnelijk
[aanschijn,
en weet hij dat Ge altijd eene
[ooge hem houdt,
hij vreest en hij beeft dan, en
[blijft U
o Jesu, Uw bloed sta geprent op
[mijn hoofd
en, komt ze, de vleiende wereld,
[lusinghe,
dan blinke dat bloed en zij zie
[het van ver,
il raggio del tuo amabile volto,
e se sa che tu vegli su di lui,
egli tremerà, temerà e ti rimarrà!
O Gesù, il tuo sangue sia
[cosparso sul mio capo,
e se viene quel mondo con
[lusinghe,
quel sangue risplenda ed esso
[veda da lontano,

⁷¹ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, I, pp. 42-43.

zij blijve en ze 'n steek' heure
[hand niet!
.....
Maar Jesu, Uw bloed op mijn
[hoofd, als 't U belieft,
Uw bloed op mijn hoofd, op mijn
[voorhoofd:
dat elk een het zien mag, dat
[ieder het zie,
en zie dat Gij mijn' dat ik Uw'
[ben!
Dan trede ik gerust en dan schilt
[het mij niet
of 't rondom mij strijd en
[rumoer is,
of 't rondom mij vol loopt van
[vijanden en
geen een, o geen enkel mijn
[vriend is:
met U in mijn herte en Uw bloed
[op mijn hoofd,
mijn schuldige voorhoofd, 't
[verdient het,
met U in mijn herte en mijn oog
[op het kruis,
nog tien stappen, drie stappen,
[één stap,
nog — driemaal Hosannah! —
[één stap en één stem...
en 'k vluchte in Uwe armen,
[o Jesu!'⁷²

e si fermi e non tenda la mano!
.....
Ma Gesù, il tuo sangue sul mio
[capo, se vuoi,
il tuo sangue sul capo, sulla
[fronte:
che ognuno lo veda, che ognuno
[lo possa vedere
e veda che tu sei mio e io sono
[tuo!
Allora camminerò tranquillo e
[non mi turberà
se intorno c'è lotta e rissa,
se intorno è pieno di nemici
se nessuno, oh nessuno mi è
[amico:
Con te nel mio cuore e col tuo
[sangue sul capo,
sulla mia fronte colpevole — lo
[merita —
con te nel mio cuore e con
[l'occhio alla croce
ancora dieci passi, tre passi, uno
ancora — tre volte osanna —
[un passo ed una voce...
e fuggo tra le tue braccia, o Gesù!

C'è in questa poesia una discontinuità, un tormento intimo del poeta che lo allontana dalla contemplazione serena della natura del *Girino*, dello *Specchio d'acqua (Waterspiegel)* e dei componimenti a sfondo narrativo.

Si possono distinguere in questo periodo due filoni principali della poesia gezelliana: il realismo mistico o simbolismo metafisico e l'evasione romantica che si esprime in un simbolismo soggettivo. Il poeta si muove nella natura, che a volte contempla nella sua individualità naturale, a volte nel suo significato metafisico, a volte anche come specchio dell'anima individuale.

⁷² Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, I, pp. 43-44.

Il poeta in tutti questi atteggiamenti resta sempre vicino alla natura; più s'allontana da essa, o verso l'Assoluto o verso la soggettività, più la sua visione poetica rischia di disintegrarsi.

Gezelle lottò per tutta la sua vita per raggiungere quella perfetta integrazione del fisico e del metafisico, del finito e dell'infinito, che era un obiettivo comune di tanti poeti dell'età romantica. In alcuni, come il Novalis, l'elemento soggettivo è spinto ad allontanarsi dal visibile e a perdersi nell'indeterminato. Questa tendenza è manifesta nei suoi *Hymnen an die Nacht* (*Inni alla notte*, 1797-1799), in cui esalta i misteri della notte opponendoli al chiasso e alla prosaicità del giorno. Da tale misticismo non andava esente la poesia di Gezelle di questo periodo. Il componimento *Binst het stille van den nacht* come anche *Nachtstilte* di Boutens cercano il mistero dell'essere nel silenzio, nella luce tenue della luna, nell'infinito del cielo stellato, lontano dalla terra. A volte il desiderio dell'assoluto non si appaga nella contemplazione, ma vuole risolversi nell'identificazione con l'infinito, diventando desiderio di annullamento. Psicologicamente questo momento può coincidere con stati di depressione, delusione e abbattimento. È parallelo, ma in senso negativo, con l'espansione cosmica dell'Io che significa la piena affermazione, anzi esaltazione dell'Io che assorbe in sé il Non-io, come teorizzato nella filosofia fichtiana. A questa autoesaltazione corrisponde l'evasione dell'Io dal mondo e la sua dissoluzione nell'assoluto. Sono due atteggiamenti estremi tipici dell'anima romantica che nella opposizione hanno in comune la sete dell'assoluto e il soggettivismo lirico.

Nella poesia di Gezelle il simbolo dell'evasione e dell'ascesa verso l'Assoluto è l'allodola, motivo frequente nella sua opera. Nel componimento *Aan de leeuwerke in de lucht* (*All'allodola nel cielo*, 1857)⁷³ il simbolismo soggettivo non è perfetto, in quanto il poeta non s'identifica completamente con l'allodola, anzi egli riconosce una fondamentale differenza tra la bestiola e la sua anima: questa vola verso il cielo infinito, ma deve tornare alla terra per trovare cibo, quella nella sua ascesa non tornerà mai indietro, ma scomparirà nell'infinito:

Leeuwerke in de hemelstreken Allodola, nelle regioni celesti
blijft gij nimmer, nimmer lang, mai, mai rimarrai a lungo,

⁷³ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 97-100.

maar gij moet het lied afbreken	tu dovrai interrompere la
	[melodia
van uw blijden morgenzang;	del tuo lieto canto mattutino;
gij moet weër op de aarde dalen,	tu dovrai scendere verso la terra,
eens verstoten met den voet,	una volta respinta dal tuo piede,
moet alhier het voedsel halen	qui dovrai cercare il cibo
dat u, arme, leven doet;	che, poveretta, ti farà vivere;
maar, mijn ziel, wanneer uw	ma, o anima mia, quando le tue
	[ali
	una volta dopo molto tempo
eens, na lang verleden tijd,	si scioglieranno e potranno
losgaan ende mogen werken,	
	[agitarsi,
en gij vrij van 't lichaam zijt,	e tu sarai libera dal corpo,
dan, o dan! zoo vliege ik henen,	allora, oh allora, volerò via
snelder vlieg ik op de vlucht,	più velocemente di te, allodola,
	[volerò via nel cielo
dan gij, Leeuwerk, ooit	
	[verdwenen
zijt in 't diepen van de lucht	e scomparirò nelle profondità.
.....
Dan, o dan! zoo keere ik nimmer,	Allora, oh allora, non tornerò
nimmer, nimmer, nimmer weër,	[mai,
maar ik blijve, schouwend immer	mai, mai, mai più indietro,
immer in het gulden meer	ma rimarrò sempre
	[contemplando
van dien Oceaan van Goedheid,	il lago d'oro di quell'Oceano di
	[bontà,
van dien Oosterdageraad,	di quell'aurora nell'Oriente
die, wie eens genoot zijn	che a nessuno che mai godesse
	[la sua dolcezza
nimmer, nimmer keeren laat! ⁷⁴	permette di tornare mai!

A parte alcuni accenti lirici, il poeta non riesce a superare il dualismo tra l'immagine poetica e il ragionamento, per cui il componimento è troppo pensato e costruito.

Più autentico si rivela nei canti ispirati dall'umiltà e dal dolore, come *Il sussurrare delle canne snelle* (1857), in cui la fusione tra immagine, significato e sentimento è perfetta. La natura qui è immagine non di Dio, ma del poeta che, come essa, sente la propria condizione di creatura fragile, non più di creatore splendido e potente:

⁷⁴ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 98-99.

O! 't ruischen van het ranke riet! Oh! Il sussurrare delle canne
 o wist ik toch uw droevig lied! Oh se sapessi il mesto vostro
 wanneer de wind voorbij u voert quando il vento vi sfiora
 en buigend uwe halmen roert, e incurva, passando, i vostri steli,
 gij buigt, ootmoedig nijgend, voi vi chinate ed annuite umili,
 staat op en buigt ootmoedig vi alzate e umili ancora vi
 [neêr, [weêr, [incline, [incline,
 en zingt al buigen 't droevig lied, e ondeggiando cantate il mesto
 dat ik beminne, o ranke riet! che amo tanto, o canne snelle!
 [canto [canto

O! 't ruischen van het ranke riet! Oh! Il sussurrare delle canne
 hoe dikwijls dikwijls zat ik niet Quante volte, quante mi son
 nabij den stillen waterboord, sulla riva dell'acqua
 alleen en van geen mensch solo, senza disturbo d'umana
 en lonkte 't rimplend water na, e fissavo l'acqua che tutta si
 [gestoord, [compagnia,
 en sloeg uw zwakke stafjes ga, e contemplavo i fragili vostri steli
 en luisterde op het lieve lied, e ascoltavo il dolce canto
 dat gij mij zongt, o ruischend che mi cantavate, o canne
 [riet! [stormenti.

O! 't ruischen van het ranke riet! Oh! Il sussurrare delle canne
 hoe menig mensch aanschouwt u Quanti vi guardano, quanti odono
 en hoort uw' zingend harmonij, la vostra cantilena armoniosa,
 doch luistert niet en gaat voorbij! ma non ascoltano e passan oltre!
 voorbij alwaar hem 't herte jaagt, Oltre dove il cuore li sospinge,
 voorbij waar klinkend goud hem oltre dove l'oro sonante li
 [plaagt; [tormenta;
 maar uw geluid verstaat het niet, ma il vostro suono non lo
 [comprendono,
 o mijn beminde ruischend riet! mie canne amate e sussurranti!
 Nochtans, o ruischend ranke riet, Eppure, o canne sussurranti e
 [snelle,
 uw stem is zoo verachtlijk niet! la vostra voce non è da
 [disprezzare!
 God schiep den stroom, God Iddio creava il fiume, Iddio
 [schiep uw stam, [creava il vostro stelo,

God zeide: 'Waait!... en 't e disse: Spira!... e la brezza venne
 [windtje kwam, e il vento spirò e aleggiò intorno
 en 't windtje woei, en wabberde e il vento spirò e aleggiò intorno
 uw stam, die op en neder klom! [ai vostri steli,
 God luisterde... en uw droevig che s'inclinavano e si alzavano!
 Iddio ascoltò... e il mesto vostro
 behaagde God, o ruischend riet! piacque al Signore, o canne
 [canto [sussurranti!

O neen toch, ranke ruischend Ma no, o canne snelle e
 [riet, [sussurranti,
 mijn ziel misacht uw tale niet; l'anima mia non sdegna il vostro
 [dire;
 mijn ziel, die van den zelven God l'anima mia che dallo stesso Iddio
 't gevoel ontving op zijn gebod, al suo comando ottenne il dono
 't gevoel dat uw geruisch d'intendere il sussurro vostro
 [verstaat, [quando
 wanneer gij op en neder gaat: voi vi inchinate per rialzarvi
 [tosto,
 o neen, o neen toch, ranke riet, o no, no certo o canne snelle,
 mijn ziel misacht uwe tale niet! l'anima mia non sdegna il vostro
 [dire.

O! 't ruischen van het ranke riet Oh, che il sussurro delle canne
 weêrgalleme in mijn droevig lied, riecheggi nella mesta mia
 [snelle
 en klagend kome 't voor uw voet, ed implorante giunga ai vostri
 [canzone,
 Gij, die ons beiden leven doet! ⁷⁵ voi che vi mantenete entrambi
 [piedi,
 [in vita!

I componimenti fin qui esaminati, eccetto *Sto così volentieri* e *Quando l'anima è in ascolto*, sono tutti compresi nella raccolta *Vlaamsche Dichtoefeningen (Esercizi poetici fiamminghi, 1858)*, la prima raccolta di poesie di Gezelle che abbraccia una selezione della sua produzione poetica dal 1848 fino al 1858. Lo stimolo alla pubblicazione dev'essere cercato nella maturazione cui Gezelle nel 1858 era giunto per quanto riguarda il suo compito come poeta. Il Van Vlierden considera la decisione di

⁷⁵ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 80-81.

Gezelle di pubblicare la raccolta come un momento di cristallizzazione della sua concezione della poesia⁷⁶. Delle sue idee egli rese conto in un prospetto premesso all'opuscolo nella dedica agli studenti del Seminario di Roeselare e in una giustificazione che conclude l'opera. Tre volte cercò di difendere e di chiarire ai suoi lettori il perché dell'opera e la peculiarità di contenuto e di forma.

Gezelle considerò la sua attività in questo programma sotto tre punti di vista: quello nazionale, quello religioso e quello linguistico. Messi insieme questi costituiscono la sua ideologia. Con la raccolta Gezelle volle affermare un nuovo tipo di poesia che fosse al contempo fiamminga e cattolica. Nel prospetto chiarisce il suo concetto del carattere fiammingo che è al contempo etnico e religioso. Egli opera così l'equazione tra fiammingo, popolare e cattolico con esplicito intento polemico contro i fiamminganti liberali che rinnegano il carattere popolare e cattolico dell'anima fiamminga. Egli li chiama perfino falsari, perché « la moneta fiamminga, se deve valere, deve valere fino a Roma »⁷⁷. Il concetto nazionale è in stretto rapporto con quello linguistico. Se il suo tentativo di rinnovare la poesia religiosa poteva incontrare larghi consensi anche presso l'alto clero, i suoi ideali linguistici dovevano incontrare molta opposizione anche tra i fiamminghi stessi. Per poter attuare una poesia cattolica nazionale Gezelle volle ispirarsi alle fonti della letteratura e della religiosità nazionale. Non cercò, come gli autori fiamminghi della sua epoca, di creare un'arte fiamminga moderna sul modello francese o tedesco, ma tornò alle origini medioevali della letteratura fiamminga e concluse la sua dedica agli studenti con la citazione di alcuni versi della Vita di S. Francesco di Jacob van Maerlant. Egli si sentì molto affine a van Maerlant (1235-dopo 1291), l'educatore del suo popolo che aveva abbandonato le belle storielle dei romanzi cavallereschi per dare al suo popolo « conoscenze utili » e « istruzione religiosa ». Non solo negli intenti gli era vicino, ma anche nella ricerca della forma linguistica. Van Maerlant infatti era stato il primo poeta neerlandese che aveva avuto un chiaro concetto dell'importanza della lingua nazionale, come fattore di elevazione intellettuale, morale e religiosa. E infine van Maerlant, al di là della distanza dei secoli, era vicino a Gezelle perché il suo linguaggio era il linguaggio che Gezelle tanto amava e che voleva

⁷⁶ Van Vlierden, o.c., p. 39 sgg.

⁷⁷ Jub., *Dichtoefeningen*, p. 4.

rivalutare nella sua poesia: il dialetto delle Fiandre Occidentali. Tra il linguaggio di van Maerlant ed il dialetto fiammingo occidentale c'era una continuità senza soluzione. Come van Maerlant anche Gezelle chiede scusa ai lettori di altre zone per le molte parole che nella loro regione sono sconosciute e che pure fanno parte del comune patrimonio neerlandese. Gezelle volle scrivere nella lingua del popolo e odiava la rigidità classicistica del neerlandese comune. Ma il suo particolarismo, talvolta aspramente anti-olandese, si mitigò nel contatto con il capo del movimento letterario dei cattolici olandesi, Jozef Alberdingk Thijm (1820-1889), il quale gli fece capire l'inesattezza dell'identificazione dell'Olanda con il protestantesimo, perché i due quinti della popolazione olandese erano cattolici. Thijm perseguì in Olanda lo stesso ideale che Gezelle volle affermare nelle Fiandre: quello della rinascita dell'arte cristiana⁷⁸. Questo movimento culturale di ispirazione cattolica d'altronde non era limitato alla sola Olanda ed alle Fiandre, ma faceva parte della generale rinascita cattolica in Europa, i cui illustri protagonisti erano Newman in Inghilterra, Boisserée in Germania e Montalembert e Viollet-le Duc in Francia. Essi miravano tutti quanti ad una restaurazione dei valori spirituali della cultura medioevale e il loro movimento è perciò definito « neo-gotico ».

Molti componimenti raccolti in *Esercizi poetici* sono il frutto di questa ispirazione fiammingo-cattolica. Sono spesso componimenti scritti per avvenimenti ecclesiastici e componimenti celebrativi, come quello intitolato *Vlaanderen (Le Fiandre)*, inserito nella dedica⁷⁹. Le liriche mistiche e personali sono, nella raccolta, in netta minoranza rispetto alla categoria comunitaria.

I componimenti migliori sono quelli più personali che per lo più datano del 1857 e del 1858, due anni di particolare fecondità poetica.

Fondamentale importanza nell'evoluzione della personalità di Gezelle ha avuto la sua nomina, nel novembre 1857, a professore di letteratura. Gli venne affidata la classe detta « poesis », cioè il penultimo corso del liceo-seminario. Questo incarico fu

⁷⁸ F. A. Vercammen, *Thijm en Vlaanderen*, Amsterdam 1932, pp. 76-110 e 223-246; W. Reniers, *Gezelles betrekkingen met J. A. Alberdingk Thijm in het kader van de neogotische beweging*, in *Handelingen v.h. 23 e Vlaamse filologencongres*, Bruxelles 1959, pp. 193-199.

⁷⁹ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 5-7.

un riconoscimento delle doti letterarie del giovane poeta e gli aprì un campo di attività al quale si sentiva chiamato ed era particolarmente adatto. Con grande slancio e idealismo egli si mise all'opera, elaborando un programma di studi originali che era molto differente da quello tradizionale. Se i suoi predecessori nella poesia si erano limitati alla lettura e al commento dei classici greci e francesi, egli leggeva con gli studenti brani poetici di tutte le letterature europee, medioevali e moderne, ed aveva una particolare predilezione per i poeti mistici medioevali, Jacopone da Todi, San Francesco, Dante, S. Teresa d'Avila, per i poeti fiamminghi medioevali, per Shakespeare, Moore e Longfellow e persino per la poesia nordica, allora poco conosciuta. L'insegnamento letterario tradizionale invece consisteva in minuziose analisi di brani letterari secondo i canoni dell'estetica classica. Gezelle invece non voleva razionalizzare e teorizzare intorno alla poesia, ma far *sentire* la poesia nella declamazione e nella lettura. I componimenti degli studenti tradizionalmente vertevano su situazioni letterarie come la morte di Patrolo, ma Gezelle instaurò l'abitudine di far scrivere su esperienze vissute. Anche nel rapporto tra studenti e docente si mostrò un innovatore, raccorciando le distanze e mostrandosi disposto ad ascoltare anche problemi personali. Con questo metodo mirava ad avvalorare la creatività e la spontaneità degli studenti. La sua didattica era un corollario della sua concezione romantica della vita come processo creativo spontaneo e perciò fu avverso ad ogni tendenza meccanica nell'insegnamento. Anche la rivalutazione del fiammingo, lingua materna della maggior parte degli studenti, era la conseguenza della sua concezione organica della vita. Trovava poco naturale che i ragazzi fossero costretti a scrivere e a parlare in francese non solo durante le lezioni, ma anche nelle ore libere di conversazione. Perciò li incoraggiava ad esprimersi nella lingua materna, nonostante i divieti e le sanzioni previste. Il suo atteggiamento originale esercitava una forte attrazione su un gruppo di fedelissimi. Questi presto cominciarono a distinguersi dagli studenti che preferivano i metodi tradizionali. Si creava così un clima di rivalità tra i seguaci di Gezelle ed i loro avversari. Il professore stesso era poco accorto e succedeva che si faceva abuso della sua bontà. Era inevitabile che si arrivasse ad una crisi, ma prima che le autorità intervenissero passò un intero anno scolastico, in cui Gezelle nel contatto coi suoi studenti si sentiva capo di una scuola di poeti, perché alcuni studenti come Eugeen van Oye e Karel de Gheldere mostravano attitudini poetiche e si formavano poeticamente sotto la sua guida. Per legare

questi giovani tra di loro e a sé fondò un'associazione eucaristica che aveva lo scopo di ravvivare la pietà ed il culto del Sacro Sacramento e di suscitare in loro la vocazione sacerdotale. Anche nel campo religioso Gezelle combatteva il devozionalismo meccanico e dava l'esempio di una adesione integrale della personalità all'ideale cristiano⁸⁰. Gezelle tuttavia non rigettava il devozionalismo come tale; non prendeva la via dell'interiorizzazione di coloro che, come Erasmo di Rotterdam, infastiditi dall'automatismo esteriore del culto, cercavano di salvarne l'essenza spirituale, trasformando la religione in filosofia o riducendola a morale. Gezelle aderiva pienamente al cattolicesimo, non solo nella sua parte dogmatica, ma anche nei riti. Del devozionalismo combatteva soltanto le incrostazioni sterili, ma non ne ricercava la causa nei riti stessi, bensì nella debolezza e superficialità umane. In tutti i modi cercava di ravvivare il « senso del sacro » che attraverso pie abitudini e riti secolari si esprimeva. E alla propria poesia assegnò il compito di evocare la bellezza e di illustrarne il significato. Nella raccolta *Esercizi poetici* i suoi componimenti ecclesiastici si limitavano ad occasioni e argomenti della vita ecclesiastica, ordinazioni e giubilei sacerdotali, l'entrata di un sacerdote in una parrocchia o un matrimonio, l'esaltazione della Madonna o rifacimenti di salmi come *Audite coeli quae loquor*⁸¹ e *Cantemus, Domino, gloriose*⁸², si trattava dunque di argomenti cattolici ma non tipicamente fiamminghi. Ma Gezelle voleva essere anche poeta fiammingo. Egli vagheggiava la fusione dell'elemento religioso con quello nazionale. Bisogna avvertire subito che nella gerarchia dei valori riconosceva la priorità dell'elemento cattolico su quello nazionale. Gezelle, pur essendo nazionalista, cercava la forza spirituale della nazionalità nella cattolicità. Perciò era contrario all'Olanda protestante e non voleva partecipare, come altri fiamminghi anch'essi cattolici, quale il canonico David⁸³ di Lovanio, ad attività di collaborazione fiammingo-olandese. Egli era incapace di distinguere tra qualità fiamminghe e qualità cattoliche. Il popolo fiammingo per lui era un popolo cattolico; come popolo s'era costituito nel medioevo cristiani e chi separasse questo popolo dalla sua religione, era un

⁸⁰ J. J. M. Westenbroek, *Van het leven naar het boek*, pp. 11-21.

⁸¹ Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 174-180.

⁸² Jub., *Dichtoefeningen*, pp. 180-183.

⁸³ J. B. David (1801-1866), professore di letteratura neerlandese e di storia patria all'università di Lovanio.

falsario⁸⁴ che ne sovvertiva le forze morali. Dal punto di vista ideologico egli era senza dubbio banditore di un « nazionalismo cattolico »; ma non ne voleva essere il protagonista politico, ne voleva essere il poeta, anzi la poesia gli sembrava l'unica possibilità di realizzare il sogno di una fusione tra religione e valori nazionali. Come poeta non poteva prescindere dal supporto della nazionalità che è la lingua; nella difesa della sua poesia come della lingua egli fu sempre tenace e irremovibile, anche quando gli attacchi venivano da parte di membri del clero francesizzati, come quel collega del Seminario Bruno ten Hove, professore di retorica e filosofia che sprezzava un componimento offertogli dal poeta dicendo che era scritto in un « linguaggio da strada », alludendo alle parole dialettali adoperate⁸⁵. L'amore della chiesa per Gezelle non poteva mai significare rinnegamento della propria lingua, essendo la lingua, secondo la nota concezione romantica, dono immediato della divinità ai popoli. La lingua, come la natura, partecipa della creatività divina; in essa, come nella natura, egli incontrava i segni del Verbo, ma anche per la conoscenza della lingua era condizione essenziale che l'anima fosse in ascolto. Lingua e popolo non erano dunque fattori storici, ma realtà irriducibili della creazione stessa. Questa concezione religiosa conferiva alla difesa di Gezelle la irremovibilità che si addice alle cose sacre:

Gij zegt dat 't vlaamsch te niet zal	Dici che il fiammingo andrà
't en zal!	[perduto]
dat 't waalsch gezwets zal boven	non andrà perduto!
[slaan:	Che le vanterie valloni
't en zal!	[prevarranno:
Dat hopen, dat begeren wij:	non prevarranno!
	Questo speriamo, questo
	[desideriamo:
dat zeggen en dat zweren wij:	questo affermiamo, anzi
	[giuriamo,
zoo lange als wij ons weren, wij:	finché ci difenderemo, noi!
't zal, 't en zal	sarà così e diversamente non
't en zal ⁸⁶ .	[sarà.

⁸⁴ Con questo termine polemico Gezelle s'esprime nel Prospetto, Jub., *Dichtoefeningen*, p. 4.

⁸⁵ A. Walgrave, *Het leven van Guido Gezelle*, I, p. 238.

⁸⁶ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden en Kleengedichtjes*, I, pp. 161-162.

Non era la difesa dei politici, era la difesa sincera ed accorata di un poeta che amava e conosceva il suo strumento, che era capace di trasformare anche questo amore in poesia:

De vlaamsche tale is wonder zoet,	La lingua fiamminga è
voor die heur geen geweld en	[meravigliosamente dolce
[doet,	per chi non le reca violenza,
maar rusten laat in 't herte,	ma la lascia posare nel cuore,
[alwaar,	[dove
ze onmondig leefde en sliep te	viveva senza parlare e dormiva,
[gaar,	
tot dat ze, eens wakker, vrij en	finché, una volta svegliata, libera
[vrank,	[e franca
te monde uitgaat heur vrijen	esce dalla bocca con libero passo!
[gang!	
Wat verruwprachtig hoortoneel,	Che spettacolo di splendidi
	[colori,
wat zielverrukkend zingestreef,	quale estasiante carezza dei
	[sensi,
o vlaamsche tale, uw'kunste	o lingua fiamminga, dispiega la
[ontplooit,	[tua arte,
wanneer zij 't al vol leven strooit	quando cosparge tutto di vita
en vol onzegbaar schoonzijn, dat,	e ineffabile bellezza che
lijk wolken wierooks, welt	come nuvole d'incenso sgorga
uit uw zoet wierookvat ⁸⁷ !	dal tuo dolce turibolo!

Questa concezione religiosa del linguaggio Gezelle non la faceva derivare dal cattolicesimo. La tradizione cristiana, come affermava l'unità dell'umanità nella discendenza da un unico capostipite, così supponeva anche l'esistenza di un'unica lingua originaria, considerando la successiva molteplicità come frutto di una maledizione del cielo. Gezelle, se in teoria forse riconosceva questa interpretazione, nel suo « sentire » se ne discostava, seguendo le intuizioni romantiche di Herder sulle origini poetiche del linguaggio. Il suo carattere apolitico però è rilevato dalla finalità che egli assegna alla poesia. Come linguaggio poetico, come « poesis » essa deve esaltare la forza spirituale della nazione, diventare il vincolo ideale del popolo, purificare l'incomposta rozzezza del dialetto. La saldatura definitiva tra linguaggio e religione avviene nella poesia. In una lettera a Eugen van Oye del 22 giu-

⁸⁷ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden en Kleengedichtjes*, I, pp. 159-160.

gno 1858 Gezelle, rispondendo alle critiche che si levavano contro la sua poesia, affermò l'identità di poesia e religione⁸⁸.

Questa poetica l'aveva già potuta realizzare in un opuscolo che pochi giorni prima aveva visto la luce: *Kerkhofblommen* (*Fiori di cimitero*). L'occasione era stata offerta dal triste avvenimento della morte di uno degli studenti della « poesis », Eduard van den Bussche, figlio di un contadino di Staden, un villaggio vicino a Roeselare. Il ragazzo già da parecchi mesi era stato ammalato e non aveva potuto frequentare le lezioni. Era buono di indole ma non molto brillante e non era tra gli studenti con cui Gezelle manteneva frequenti contatti. Se il poeta gli dedicava questa opera non era per affetto personale, ma perché voleva cogliere l'occasione della morte del giovane per comporre un elogio funebre nello stile della nuova arte cristiana che Gezelle sognava. Il lavoretto è composto di tre parti: la passeggiata di Gezelle e la sua classe di Roeselare alla fattoria di Staden donde si sarebbero mosse le esequie; la descrizione del rito funebre e infine il testo del discorso funebre tenuto da Gezelle alla tomba. Nella struttura è un'operetta tipicamente romantica. Non c'è unità di forma esterna, perché il filone narrativo è continuamente interrotto da squarci lirici in prosa e in poesia. L'alternanza di prosa e poesia era un procedimento letterario caro ai romantici tedeschi ed applicato già da Goethe nel suo romanzo su Wilhelm Meister. Questa rottura della forma chiusa del classicismo doveva creare la possibilità di animare la narrazione con effusioni liriche nei momenti di grande commozione e corrispondeva al concetto romantico di letteratura che aveva abolito la distinzione tradizionale tra poesia e prosa, tra racconto obiettivo ed espressione soggettiva. La nuova unità dell'opera letteraria non consisteva più in caratteristiche esterne, ma nel tono, nell'atmosfera che l'informava. Anche la prosa stessa diventava da epica epico-lirica e s'arricchiva di una varietà di toni.

Kerkhofblommen si inserisce perfettamente in questo quadro letterario, eppure il suo romanticismo è venato di elementi della tradizione classicistica e perciò riesce piuttosto ibrido. La narrazione è romantica e nello stesso tempo altamente retorica. Tre figure stilistiche tornano con insistenza nella prosa e nella poesia: l'antitesi, la prosopopea e l'anafora. Soprattutto la terza figura è applicata eccessivamente, diventando a volte osses-

⁸⁸ Jub., *Briefwisseling Gezelle-Van Oye*, pp. 16-19.

siva come nella descrizione dei rami in forma di croce che il corteo funebre portava con sé:

Dood was de stam van dat [Kruise, en de winden voerden — waar wete ik? — het [speelzieke loof Nooit en zou 't blommen noch [blâren meer vinden, nooit,... als in d'handen van 't [Christen Geloof. Dood was het hout, maar het [hout moest herleven:	Morto era il tronco di quella [croce, ed i venti ne portavano, non so dove, le [foglie giocose. Mai avrebbe ritrovato né fiori né [foglie, mai... se non nelle mani della fede [cristiana. Morto era il legno, ma il legno [doveva rivivere:
dood was zijn blad, maar de [Christene Maagd	morto era il fogliame, ma la [Madonna cristiana (cioè l'immagine della Vergine) gli aveva dato foglie e fiori
had het een blad en een blomme [gegeven, schoonder en beter als 't levende [draagt: blom van Geloof, dat de ziel niet [kan sterven, blomme van Hope op een zalig [Hierna; blomme van Liefde, die allen kan [derven, laat g'haar het Kruis, want het [Kruis is gena ⁸⁹ !	più belli e migliori di quelli [portati dal legno vivo: il fiore della fede, che l'anima [non potrà morire il fiore della speranza in un [beato al-di-là; il fiore della carità che di tutto [può privarsi, se le si lascia la croce, perché [la croce è grazia;

Esauritosi il tema del fiore si torna alla croce, il simbolo chiave, il cui significato è approfondito in un'abbondante amplificazione:

Kruis, waar een God heeft zijn [bloed op vergoten, kruis, dat den Satan hebt [nedergeveld; kruis, dat de poorten der helle [gesloten, kruis, dat den Hemel hebt [opengesteld;	Croce sulla quale un Dio ha [versato il sangue, croce che abbattesti Satana, croce che chiudesti le porte [dell'inferno croce che apristi il cielo;
--	--

⁸⁹ Jub., *Kerkhofblommen*, p. 13.

kruis, te vergeefs door de wereld	croce, invano combattuta dal
	[mondo,
treedt als banniere, wij volgen	avanza come bandiera alla testa
	[del corteo:
[U op!	croce, intrecciata di fiori
	[cristiani,
	avanza come bandiera, noi ti
	[seguiamo!

Ma non solo nella forma esterna c'è un dualismo, anche la ispirazione è doppia e corrisponde a un dualismo nella vita religiosa del poeta. L'opera che doveva essere celebrazione del dolore, ricordo del defunto, è piena di gioia per la bellezza della natura — siamo agli inizi di maggio — e l'autore non si limita a registrare il contrasto tra la vita della natura e quella umana, ma si lascia prendere dall'emozione sensoriale e indugia nella descrizione del paesaggio senza creare un effetto tragico. L'unità è poi trovata nel parallelismo tra la gioia della natura divina e le gioie del cielo, un passaggio teologicamente legittimo ma che sorvola troppo rapidamente sul dolore umano. Qui si sente un po' l'artificiosità del componimento. Infatti muovendo dall'occasione l'autore esprime non tanto un'emozione personale quanto un programma. L'opuscolo non è diventato un commosso ricordo del defunto, né una testimonianza di dolore personale, ma una celebrazione della fede cristiana e un'esaltazione delle pie abitudini in cui questa fede si rispecchia. Quando gli studenti arrivano alla grande fattoria trovano il passaggio sbarrato da una grande croce di paglia messa sul viale d'ingresso e l'autore esclama:

« O amata fede delle Fiandre, perla preziosa della patria! Tu sola hai potuto ispirare a quella laboriosa gente di campagna l'idea di mettere là una croce, una croce di paglia trebbiata! Fiammingo con la tua ispirazione cristiana, tu esprimi infatti con tanta meravigliosa chiarezza i tuoi sentimenti, il tuo cuore senza parole! "Pregate", dici, tutti voi che entrate nel mio podere, pregate e scoprite il capo davanti alla croce del Signore, perché oggi sotto il mio tetto è trapassata un'anima, che a parte i suoi meriti, non si può appoggiare ad altro se non alla croce. Pregate e meditate, voi che entrate nel mio podere: qui il Signore è entrato per prendere il suo grano ed ecco la paglia vana! Quale fortuna, il grano non è giudicato troppo leggero; quale fortuna, la falce del dolore non l'ha ferito, ed ora può essere il frumento scelto del Signore! Pregate e meditate voi che entrate nel

mio podere; pregate e meditate, voi che lo lasciate, pregate e non mettete il piede sulla croce che tutti riconcilia, che tutti allietta! »⁹⁰.

Nella descrizione del corteo funebre Gezelle segue il modello fornito da Chateaubriand in *Le Génie du Christianisme*⁹¹. Anche questi dà molta importanza agli usi patriarcali della gente di campagna⁹².

L'Asselbergs in uno studio su *Kerkhofblommen* ha indagato l'origine delle teorie sulla creatività delle abitudini popolari e ha concluso che è da ricercare negli autori francesi della Restaurazione i quali volevano valorizzarle contro l'influsso scristianizzante delle città. Anche Gezelle ad un certo punto⁹³ si lascia andare in una tirata contro le città ed i loro abitanti. E questo scatto polemico mette ancora più in luce l'intento programmatico dell'opera.

Per creare la suggestione di un mondo patriarcale incontaminato Gezelle adoperava anche ricordi di letture omeriche. Omero per Gezelle era il padre della poesia, lo conosceva a fondo e l'amava. Nell'anno scolastico 1857-58 se ne era occupato anche più del solito, perché Omero era uno degli autori che doveva spiegare nel quadro del programma scolastico.

In *Kerkhofblommen* si riscontrano ben sette motivi omerici. Molto elaborato è uno spunto preso dal XVIII° libro dell'Iliade (vs. 550-560) dove nella descrizione dello scudo di Achille è dipinta una scena campestre: la mietitura del grano in un demanio regio. Il re stesso è presente alle operazioni di falciatura « con lo scettro in mano, stando tra i covoni, lieto di cuore » (vs. 557). Con questo re Gezelle paragona il padre dell'allievo defunto, anch'egli signore dei campi, ma quale differenza tra lui e il re omerico! Questi felice e lieto nell'abbondanza della messe, l'altro invece abbattuto da una grave malattia che presto lo doveva portare alla tomba. La sua pietosa condizione è descritta con un altro paragone omerico ben scelto: quello della quercia abbattuta da un colpo di fulmine (cfr. Iliade, XVII, 53):

⁹⁰ Jub., *Kerkhofblommen*, pp. 6-7.

⁹¹ IV^e partie, livre I, ch. XI.

⁹² W. J. M. A. Asselbergs, *Guido Gezelle's Kerkhofblommen*, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 21, no. 6, Amsterdam 1958, p. 16. Ved. anche A. Walgrave, *Eene studie over Gezelle's Kerkhofblommen*, Hoogstraten⁷ 1928.

⁹³ Jub., *Kerkhofblommen*, p. 16.

Donne piangenti ci fecero entrare, rimossero una tenda ed... ecco il rispettabile padre della famiglia; il capo e re dei campi circostanti, il gagliardo e tenace campagnuolo con gli occhi bagnati di lacrime, fissati nei vostri per cercare conforto; conforto che noi non gli potremmo dare, perché la mano del Signore l'aveva colpito. Così sta una quercia, largamente conosciuta come la regina della foresta; tranquilla e robusta sostiene le nuvole con il tronco. Ma in una volta il fulmine dell'Altissimo lampeggia, essa cade atterrata e giace con la cima fumante sui rami spezzati del legno che gli cresce attorno. Così giaceva quell'uomo lì, atterrato e sradicato, in tutta la forza dei suoi cinquanta anni pieni di lavoro, posando sulle tenere ma inutili cure della moglie e dei figli piangenti⁹⁴.

Queste solenni immagini epiche danno un'ampiezza alla descrizione e, anche nell'imitazione letteraria, creano la suggestione della tragedia, ma il tono epico viene continuamente turbato dai sospiri e dalle considerazioni religiose.

Nel suo insieme *Kerkhofblommen* è molto ineguale. Come opera di poesia solo a tratti è riuscita, ma forse è meglio giudicarla come predica e come tale è ottima. Con *Dichtoefeningen* fa parte della produzione comunitaria, ispirata dagli ideali di una nuova arte cristiana in cui le qualità specificamente poetiche funzionano in un quadro retorico il cui scopo è l'esortazione religiosa.

Ma la combattività missionaria fu provata in quello stesso anno, e ancora di più negli anni successivi, da una dolorosa crisi personale che la critica ha cercato d'interpretare variamente. C'è chi ne vede l'origine nel contrasto tra l'originalità di Gezelle e il tradizionalismo dei suoi superiori: è l'interpretazione social-psicologica di Hugo Verriest che merita ogni attenzione perché egli, come allievo ed amico del poeta, fu testimone del suo travaglio. Il Verriest sviluppa nel saggio barocco su Gezelle, pubblicato in una raccolta di profili di biografia letteraria⁹⁵, accentuando molto la novità del suo insegnamento e della sua poesia e la sua azione fiamminga. Il saggio è una esaltazione lirica del maestro che è rappresentato come un nuovo messia delle Fiandre, disceso direttamente dal cielo: « Sembrava fosse venuto da un altro mondo e creato per un altro mondo. Per la sua anima qui non era pos-

⁹⁴ Jub., *Kerkhofblommen*, pp. 9-10.

⁹⁵ H. Verriest, *Twintig Vlaamsche Koppen*, Amsterdam 1903, pp. 123-174.

sibile una vita esterna »⁹⁶. « Così stava solo, sulle alture, sul monte; circondato da raggi di luce nello splendore divino del sole, intimamente penetrato di radiosa chiarezza, agitato da un mare che voleva erompere; ma in solitudine e abbandono. Egli era il grande poeta fiammingo e la giovane Fiandra tendeva verso di lui i suoi cuori avidi. Anche questo fu interpretato male ed egli scomparve »⁹⁷.

Piena di ammirazione per il maestro ma meno lirica, più precisa nel vagliare le testimonianze è la biografia di Caesar Gezelle, nipote del poeta⁹⁸. Si mostra più prudente di Verriest nel contrapporre il Maestro ai suoi superiori e all'ambiente ecclesiastico della sua epoca, ma perciò è anche più scialbo. Egli resta al di sotto della misura che si può esigere in una biografia di Gezelle.

La biografia più completa che possediamo, quella del Walgrave⁹⁹ cerca di evitare ogni unilateralità e di giudicare imparzialmente gli anni cruciali dell'insegnamento a Roeselare. Pur apprezzando la fecondità del metodo didattico di Gezelle, egli considera le tensioni che doveva provocare nel Seminario come inevitabili, dato il carattere del poeta, e cerca di giustificare le autorità ecclesiastiche nei provvedimenti che dovevano prendere per portare la situazione su binari meno « pericolosi », togliendo per amor di pace il motivo di dissidio tra gli studenti¹⁰⁰. L'interpretazione spassionata del Walgrave rispecchia la posizione della chiesa ufficiale nei confronti del fenomeno Gezelle. Gezelle non è più romanticamente esaltato e contrapposto alla ottusità del cattolicesimo conservatore dell'epoca della Restaurazione, ma viene considerato e giudicato innanzitutto come « sacerdote umile ed ubbidiente ». Questo modo di vedere corre tuttavia il rischio di sottovalutare le contraddizioni dell'anima di Gezelle e di sottovalutarne la problematica. Lo studio scientifico della vita e dell'opera comincia solo con Frank Baur, che nel centenario della nascita (1930) pubblicò un abbozzo per una nuova interpretazione più sistematica e più moderna nel distinguere « elementi poetici » ed « elementi biografici »¹⁰¹.

⁹⁶ H. Verriest, o.c., p. 143.

⁹⁷ H. Verriest, o.c., p. 140.

⁹⁸ Caesar Gezelle, *Guido Gezelle*, Amsterdam 1918.

⁹⁹ A. Walgrave, *Het leven van Guido Gezelle*, 2 voll., Amsterdam 1923.

¹⁰⁰ A. Walgrave, o.c., pp. 230 e 266.

¹⁰¹ F. Baur, *Uit Gezelle's leven en werk*, Lovanio 1930.

¹⁰² U. van de Voorde, *Gezelle's Eros of de leraarstijd te Roeselare*, Malines/Amsterdam 1930.

Una volta stabilita in grandi linee l'immagine dell'uomo e del poeta era giunto il momento per approfondire certi nessi psicologici, distinguere meglio i vari momenti del suo atteggiamento spirituale, arrivare ad una sintesi tra evoluzione spirituale ed evoluzione poetica.

Un primo tentativo di spiegare la crisi nella vita di Gezelle, non solo alla luce dei rapporti sociali, ma in connessione con la sua particolare psicologia, fu fatta da Urbain van de Voorde¹⁰². Van de Voorde introdusse, dal suo punto di vista idealistico, negli studi gezelliani un nuovo criterio. Basandosi sulla filosofia di Platone, volle mettere in luce l'importanza dell'elemento erotico nella vita e nella poesia di Gezelle.

In una premessa spiega il concetto dell'eros platonico e mette in guardia dall'identificazione col concetto di « sessualità ». L'eros è un concetto più ampio che sta alla base della vita emotiva dell'uomo in tutti i suoi aspetti ed investe non solo i rapporti interumani, ma anche quelli tra uomo e cosmo. È l'aspirazione eterna dell'uomo che in vario modo cerca di trascendere se stesso nell'unione affettiva con persone amate, ideali di verità e bontà e infine con la divinità stessa. Nella prospettiva platonica avviene una svalutazione della sessualità come realizzazione materiale dell'eros che raggiunge il proprio scopo soltanto nella contemplazione delle idee. L'Eros platonico è, quindi, essenzialmente una aspirazione metafisica, che parte dall'amore delle cose visibili per trovare il mondo intellegibile delle idee. Dell'Eros così inteso il critico trova palese manifestazione in alcune liriche di Gezelle degli anni 1858 e 1859 dedicate all'alunno che gli era più caro: Eugeen van Oye. Queste liriche dai critici cattolici erano state sempre interpretate come manifestazioni di un affetto sacerdotale, paterno o fraterno, di un amore soprannaturale¹⁰³. Per Van de Voorde esse testimoniano un amore spirituale, basato sulla affinità tra due anime. Van de Voorde ha avuto la sfortuna di non essere compreso bene da alcuni critici avversari che, come Baur¹⁰⁴, non distinguevano tra rapporto erotico e rapporto sessuale e negavano al rapporto ogni base di omofilia. La discussione era piuttosto sterile, perché ognuno teneva in piedi i propri presupposti, ma è interessante come testimonianza delle idee dell'epoca sul fattore sessuale della vita umana. Ora la si può considerare chiusa, perché la critica cattolica non solo ha dovuto con-

¹⁰³ F. Baur, *Uit Gezelle's leven en werk*, pp. 172-175.

¹⁰⁴ F. Baur, o.c., pp. 172-173.

cedere il carattere erotico delle liriche in questione, ma riconoscere anche una tendenza omosessuale in Gezelle. Il Westenbroek infatti ha pubblicato una lettera del padre Faber degli Oratoriani londinesi¹⁰⁵ a Gezelle in cui gli dà un consiglio pastorale per le tendenze che Gezelle aveva notato in sé nel contatto coi giovani alunni¹⁰⁶. Si tratta quindi di una tendenza apertamente confessata, non di un rapporto effettivo. Ma sulla base di questa tendenza¹⁰⁷ è più facile spiegare l'attaccamento di Gezelle ad alcuni alunni preferiti¹⁰⁸. I rapporti omosessuali non erano rari tra gli alunni del Seminario, come Baur nella sua biografia ha dimostrato¹⁰⁹, e Gezelle, quando ne era a conoscenza, interveniva con severità. In se stesso ha indubbiamente combattuto questa tendenza.

In fondo Van de Voorde aveva visto chiaro; l'intensità delle liriche diventa più comprensibile spiegandole naturalmente come frutto di un amore sublimato. Questo amore si fondeva nell'anima di Gezelle con le sue preoccupazioni sacerdotali. Il Westenbroek ha il merito di aver studiato tutti gli aspetti del rapporto Gezelle-Van Oye e di aver chiarito il carattere particolare di esso¹¹⁰. Gezelle, da quando nel febbraio 1858 cominciò la loro corrispondenza, mostra di aver voluto plasmare l'allievo secondo i propri ideali: farne un poeta cristiano e un sacerdote¹¹¹. Nel primo intento riuscì; nel secondo no. Il fallimento della sua opera pedagogica fu sentito da Gezelle come una sconfitta. Alla realizzazione del suo sogno si opponeva il padre del ragazzo, un liberale poco religioso, e anche Eugeen stesso non aveva un'idea chiara della propria vocazione. Dopo un primo tentennamento sembrava che egli avesse deciso di seguire la

¹⁰⁵ F. W. Faber (1814-1863), poeta religioso inglese, molto ammirato da Gezelle.

¹⁰⁶ Westenbroek, *Van het leven naar het boek*, pp. 159-160 (lettera da Londra del 18-10-1858).

¹⁰⁷ Il Westenbroek, o.c., p. 11*, n. 13, afferma a proposito: « Non possiamo concludere ad una struttura omosessuale intrinseca » e tende all'ipotesi di una tendenza omosessuale determinata e acuita dalle particolari condizioni di vita nel seminario (cf. o.c., p. 160-161).

¹⁰⁸ Per un esame minuto dei rapporti tra Gezelle e gli alunni prediletti ved. Westenbroek, o.c., pp. 22-171.

¹⁰⁹ Baur, *Uit Gezelle's leven en werk*, pp. 120-121.

¹¹⁰ Westenbroek, o.c., pp. 156-162. Escludendo ogni aspetto fisico nel rapporto Gezelle-Van Oye, questo studioso accetta sostanzialmente la tesi di van de Voorde sull'eros sublimato.

¹¹¹ Jub., *Briefwisseling Gezelle-Van Oye*, Bruxelles/Amsterdam 1937.

vocazione sacerdotale. Alla gioia che Gezelle ne provò si riferisce probabilmente, come Westenbroek ha cercato di dimostrare¹¹², la lirica *Ik droomde alreê* (*Già sognavo*), databile non il 12 febbraio 1859 ma nel settembre del 1858:

Ik droome alreê van u, mijn kind, en van de blijde dagen, de dagen dat samen wij, en welgezind,	Già sogno di te, figlio mio, e delle liete giornate, le giornate in cui insieme noi due e di buon [animo — volate o giorni, passate [presto — porteremo insieme la buona e [l'avversa sorte.
---	---

Ik droome alreê van u, mijn kind, noch late ik mij gelegen, gelegen aan al dat aardsch en bitter [smaakt, dat 't lijf en 't lijf alleene raakt, en daar de geest kan tegen.	Già sogno di te, figlio mio, né mi preoccupo di tutto quello [che ha un sapore amaro di terra, che tocca il corpo e il corpo solo, e che lo spirito può sopportare.
--	--

Ik droome alreê van u, mijn kind; gij hebt hem doorgestreden, [gestreden den nacht dien 's vijands booze [hand gespreid had om 't beloofde land: gij zijt erin getreden.	Già sogno di te, figlio mio; tu l'hai combattuto fino in [fondo quella notte, stesa intorno alla [terra promessa dalla cattiva mano del nemico: tu ci sei entrato.
--	--

Ik droome alreê van u, mijn kind, en ga ik langs de straten, de [straten, daar heimlijk in mijn herte [weunt 't gedacht daar al mijn hope op [steunt: God zal u mij toch laten ¹¹³ .	Già sogno di te, figlio mio, e quando cammino per le strade, [le strade, allora nel segreto del cuore abita il pensiero su cui poggia ogni mia [speranza: Dio ti lascerà a me.
--	--

Eugeen, da parte sua, era particolarmente devoto al suo professore. L'aveva aiutato nella correzione delle bozze di *Kerk-*

¹¹² J. J. M. Westenbroek, *Ik droomde alreê: ontstaan en voltoving*, in « *Gezelle-Kroniek* » 1, Kapellen 1963, pp. 23-39.

¹¹³ Jub., *Laatste Verzen*, p. 6.

hofblommen, gli mandava le sue poesie, le discuteva con lui. Così una sera era andato a trovare il maestro, offrendogli in segno di devozione e d'affetto una rosa. Non sappiamo esattamente quale fosse l'occasione dell'omaggio¹¹⁴, ma Gezelle ne fu profondamente commosso e si sentì ispirato ad una poesia di profonda intimità:

DIEN AVOND EN DIE ROOZE QUELLA SERA E QUELLA ROSA

'k Heb menig uur bij u gesleten en genoten, en nooit en heeft een uur met u me een enklen stond verdrotten. 'k Heb menig menig blom voor u gelezen en geschonken, en, lijk een bie, met u, met u, er honing uit gedronken; maar nooit een uur zoo lief met u,	Tante ore ho, accanto a te, passato e goduto né mai un'ora passata con te mi è stata triste. Fiori e fiori ho scelto per te e molti te ne ho offerti e, come un'ape, con te, con te ne ho succhiato il miele. Mai però un'ora con te mi fu più [cara,
---	--

zoo lang zij duren koste, maar nooit een uur zoo droef [om u, wanneer ik scheiden moste, als de uur wanneer ik dicht bij u, <i>dien avond</i> , neêrgezeten, u spreken hoorde en sprak tot u wat onze zielen weten.	per quanto a lungo potesse [durare, mai però un'ora per te fu più [triste al momento del distacco, dell'ora, quando vicino a te seduto <i>quella sera</i> , ti ascoltavo e ti parlavo di quel che le nostre anime [sanno.
--	--

Noch nooit een blom zoo schoon, [van u gezocht, geplukt, gelezen, als die <i>dien avond</i> blonk op u, en mocht de mijne wezen! Ofschoon, zoo wel voor mij als u, — wie zal dit kwaad genezen? — een uur bij mij, een uur bij u	Né mai fiore più bello ho scelto, reciso e colto del fiore che splendeva su di te, <i>quella sera</i> — e mio divenne! — Se anche, per me come per te, — ah, chi potrà guarire questo [male? — Un'ora con me, un'ora con te
---	---

¹¹⁴ Il Van Oye, in una lettera al maestro, parla del fiore, da lui portato da casa, come dell'ultima rosa dell'estate. Il Westenbroek, o.c., pp. 54-60, scorge in questa espressione un riferimento al canto *'Tis the last rose of summer* di Thomas Moore, molto popolare in quell'epoca, e interpreta perciò l'omaggio come simbolico per un desiderio di confidenza da parte del giovane.

niet lang een uur mag wezen;
ofschoon voor mij, ofschoon
[voor u,
zoo lief en uitgelezen,
die rooze, al was 't een roos
[van u,
niet lang een roos mocht wezen,
toch lang bewaart; dit zeg ik u,
'l en ware ik 't al verloze,
mijn hert drie dierbre beelden: u,
dien avond — en — die rooze ¹¹⁵!

non può a lungo essere un'ora
se anche per me, se anche per te
quella rosa, tanto cara e scelta,
anche se era una rosa tua,
non poteva essere a lungo una
[rosa.
Ma a lungo — questo ti dico —
anche se perdessi tutto,
custodirà il mio cuore
le tre immagini care:
di te, di quella rosa e di quella
[sera!

Ma, pochi mesi dopo, Van Oye lasciò definitivamente il Seminario, rinunciando anche alla vocazione sacerdotale. Gezelle espresse il proprio dolore in questi versi:

Ik misse u waar ik henenvaar
of waar ik henenkeer:
den morgenstond, de dagen rond
en de avonden nog meer!
Wanneer alleen ik tranen ween
't zij droevig het zij blij,
ik misse u, o ik misse u zo,
ik misse u neffens mij!
Zoo mist, voorwaar, zijn
[wederpaar
geen vleugelken in 't net;
zoo mist geen kind, hoe teer
[bemind,
zijn' moeder noch zij het!

Tu mi manchi ovunque io vada
ed ovunque io torni:
di primo mattino, per tutta la
[lunga giornata,
e più ancora quando la sera
[discende.
Quando solitario io piango — e
[sia
di pena, o di gioia —
tu mi manchi, oh quanto mi
[manchi,
manchi accanto a me!
Tanto all'uccello nella rete
non manca la compagna
né la mamma al bimbo
né il bimbo alla mamma.

¹¹⁵ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, pp. 101-102. Un'analisi stilistica del componimento in J. Aerts, *Retorische structurelementen in Gezelle's poëzie. Naar aanleiding van «Dien avond en die rooze»*, *Verlagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie v. Taal en Letterkunde*, marzo-aprile, 1957, pp. 139-155.

Nu zingt men wel en 't orgelspel
en misse ik niet, o neen,
maar uwen zang mist de
[orgelklank
en misse ik al met een.
Ik misse u als er leugen valsch
wil monkelen zoo gij loecht,
wanneer gij zacht mij verzen
[bracht
of verzen mededroegt.
Ik misse u nog... waar hoeft u
[toch,
waar hoeft u niet gezeid...
Ach! 'k heb zoo dikwijls
[heimelijk
God binnen u geleid!
Daar misse ik u, daar misse ik u
zoo dikwijls, en, ik ween;
geen hope meer op wederkeer,
geen hope meer, o neen!
Geen hope, neen, geen hoop, hoe
[kleen,
die 't leven overschiet';
maar in den schoot der goede
[dood
en misse ik u toch niet ¹¹⁶?

Si canta e il suono dell'organo
[non mi manca,
ah no,
ma l'organo manca del tuo canto
e così quel canto manca a me.
Tu manchi, quando la menzogna
perfidamente ridacchia, perché
[tu ridevi,
quando tu mi portavi dei versi
o ne portavi via con te.
Tu mi manchi ancora... dove
non è necessario dirti...
Ah, quante volte in segreto
ho portato Dio a te! (nella
[comunione)
Là tu mi manchi, là tu mi manchi
oh, quante volte, e piango;
nessuna speranza di ritorno,
nessuna speranza c'è più! oh no!
Nessuna speranza, nessuna, per
[piccola che sia
che resti alla vita;
ma nel grembo della buona
[morte
ancora mi mancherai?

L'anno 1858 è stato uno degli anni più intensi della vita di Gezelle, un anno in cui egli si è potuto affermare come docente e poeta, come mai prima, un anno anche in cui, malgrado sintomi di attrito con qualche collega, poté raccogliere larghi consensi, soprattutto con il discorso funebre alla tomba di van den Bussche e la successiva pubblicazione di *Kerkhofblommen*. Dopo *Kerkhofblommen* uscì la raccolta *Esercizi poetici fiamminghi* che ebbe un'ottima accoglienza in ambienti cattolici e

¹¹⁶ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, pp. 81-82.

fiamminghi e in particolare presso il vescovo di Bruges, Mgr. Malou, che incoraggiò il poeta a continuare sulla strada imboccata. La risonanza stimolò il poeta nella sua attività, e il contatto quotidiano con gli studenti e la responsabilità didattica e morale gli facevano scoprire la realtà umana, le gioie e i pericoli dei contatti affettivi.

Sul piano affettivo il distacco di Van Oye è stata la prima grande delusione nella vita di Gezelle. Il distacco però non portò ad una rottura; i due rimasero legati da una corrispondenza epistolare durante la quale Gezelle riproponeva varie volte l'argomento della vocazione sacerdotale, ma invano. Van Oye solo una volta tornò ad essere motivo di ispirazione di una lirica, che data probabilmente del giugno del 1860¹¹⁷ quando egli fece una visita al Seminario ed ebbe un colloquio con Gezelle. Gezelle in quei giorni si occupava molto dei poeti mistici italiani del medioevo per la preparazione della pubblicazione di una antologia, uscita in quei mesi: *Alcune poesie di poeti celesti* (Roeselare, 1860). La raccolta si apre con *Il cantico delle creature* di S. Francesco che Gezelle tradusse anche in fiammingo e pubblicò in *De legenden van St. Franciscus van Assisi* del collega Victor Huys (1861)¹¹⁸. Si presume che i motivi del cantico di San Francesco abbiano influito sulla lirica *Een bonke keerzen*, dedicata a Van Oye, in cui è insistente, come nella lirica francese, il ringraziamento al Signore per la bellezza del mondo visibile. Lo spunto per Gezelle non fu, come per S. Francesco, tutta la creazione, ma la bellezza di un grappolo di ciliege.

Come spesso nelle liriche di Gezelle c'è un dialogo tra il poeta e la natura che si risolve in un inno al Creatore. Alla fine del componimento Gezelle raggiunge San Francesco nel ringraziamento per la bontà di tutta la Creazione. San Francesco comincia il cantico con una lode al Signore, passando poi alle creature che recano il segno della mano divina, Gezelle invece parte dalla sensazione estatica destata dalle cose visibili per trasfigurarla in gioia metafisica. Giustamente Van de Voorde¹¹⁹ parla di un'ispirazione dionisiaca o pagana, cioè sensuale, che si trasforma in gioia spirituale:

Een bonke keerzen kind! Un grappolo di ciliege, figlio!
Een bonke keerzen kind, Un grappolo di ciliege, figlio,

¹¹⁷ Westenbroek, o.c., pp. 72-75.

¹¹⁸ Jub., *Liederen, Eerdichten en Reliqua*, pp. 49-50.

¹¹⁹ U. van de Voorde, *Gezelle's Eros*, p. 29.

gegroeid in den glans
en 't goudene licht
des zomers!
Vol spannende sap
vol zoet,
vol zuur,
vol zijpelende zap,
vol zoetheid!
Zij blonken aan den stamme,
rijpe zijn wij en schoone!
'Plukt ons, plukt ons,
plukt ons,
plukt en laaft uwen dorst,
rijpe zijn en schoone!
Nijgend hongen ze,
zwinkelend
in den wind,
den lauwen wind
des zomers.
Plukt ons, plukt ons,
plukt ons!
riepen ze en 'k plukte ze
en ze woegen zo zwaar:
de zegen des Heeren woeg op hen.

Neemt en dankt Hem
die ze gemaakt heeft,
die ze deed worden,
dankt Hem, dankt Hem,
dankt Hem!
Kijkt naar den Hemel,
daar is Hij,
daar is God!
De oogen omhoog,
gelijk den vogel
die drinkt
en 't schuldeloos hoofdeke om-
hoog heft,
dankt Hem, dankt Hem...
dankt Hem!
Trouw als 't arreme dier,
trouw als 't loof en de vruchten,
trouw als 't blommeke,
trouw als
't zandeken onder den voet,
bedankt Hem!
O Geniet, 't is zoo zoet, 't is zoo
[zoet

cresciuto nel fulgore,
nella luce dorata
dell'estate!
Piene di sugo represso!
piene di dolciore,
piene di asprezza,
piene di sugo stillante,
piene di dolcezza!
Brillavano sul ramo,
dicevano di lassù:
« Coglici, coglici
coglici,
coglici e appaga la tua sete,
siamo mature e belle! »
Pendevano inchinandosi,
dondolanti
nel vento,
il tiepido vento,
d'estate.
« Coglici, coglici,
coglici! »
Dicevano, ed io le colsi
e pesavano tanto:
grevi della benedizione del
[Signore.

Prendi e ringrazia Lui
che le ha create,
che le ha cresciute,
ringrazialo, ringrazialo
ringrazialo!
Guarda il cielo,
Egli è lassù
lassù è Dio!
Alzate gli occhi
quale l'uccello
che beve
e il capino innocente rivolge
in alto,
ringraziaLo, ringraziaLo...
ringraziaLo!
Fedele come il povero animale
fedele come le foglie e i frutti
fedele come il fiorellino
fedele come
la sabbolina sotto il piede,
ringraziaLo!
Oh godi, è così dolce, è così dolce

een vrucht te genieten die
rijpe is,
en vreugde en dank
te voelen rijzen in het herte!
Leert de tale die spreekt
uit monden duizende, en altijd
roept: 'Den Heere zij
dank:
dank om het leven,
dank om het licht,
dank om het licht en het leven,
dank om de lucht en het licht
en het zien en het hooren
en al!
Dank zij den Heere!
Een bonke keerzen kind,
een gloeiende bonke... be-
dankt Hem ¹²⁰!

godere un frutto che
è maturo
e gioia e gratitudine
sentirsi sorgere nel cuore!
Impara la favella che parla
da mille bocche e sempre dice:
« Rendiamo grazie
a Dio:
Grazie per la vita
grazie per la luce,
grazie per la luce e per la vita
grazie per l'aria e la luce
e per il vedere e l'udire
e per tutto! »
Grazie al Signore!
Un grappolo di ciliege, figlio,
un grappolo ardente!
RingraziaLo!

Come in *Sto così volentieri* il poeta ha cercato di fon-
dere l'estasi estetica con il raccoglimento mistico, ma ora senza
alcun accento di angoscia, ora è libero e armonicamente passa
dalla natura a Dio e da Dio alla natura senza trovare ostacoli
o barriere.

Ma una gioia così pura, un trasporto così libero diventò raro
dopo il 1859. Dopo due anni di insegnamento nella « poesis »,
le autorità ecclesiastiche decisero di intervenire drasticamente
nella situazione creatasi a Roeselare, non solo per colpa di Ge-
zelle, ma anche per l'indulgenza del rettore Frutsaert. Nel mese
di settembre di quell'anno questi fu trasferito in un'altra sede e
fu nominato un altro rettore nella persona di Bruno van Hove,
già professore di retorica e avversario di Gezelle. Furono emanate
dal vescovo, in una lettera circolare, nuove istruzioni per l'inse-
gnamento a Roeselare in cui si ribadiva l'obbligo dei professori di
non cambiare i programmi degli studi e si raccomandava loro
la massima prudenza nei rapporti con gli studenti, evitando il
formarsi di legami di amicizia e di familiarità che potessero de-
stare divisioni e gelosie. Gezelle stesso fu esonerato dall'incarico
di insegnamento di letteratura e destinato ad un altro compito
d'insegnamento tra gli studenti inglesi del Seminario ¹²¹.

¹²⁰ Jub., *Gedichten, Gesangen en Gebeden*, pp. 98-100.

¹²¹ A. Walgrave, *Het Leven van Guido Gezelle*, pp. 226-231.

Fu un colpo gravissimo: Gezelle diviso dai suoi studenti fiam-
minghi e dall'insegnamento della poesia! Da buon sacerdote non
si ribellò, ma ubbidì e sopportò. Ancora per un anno gli fu per-
messo di insegnare a Roeselare. Nel dolore egli si aggrappava alla
poesia che gli diventava ora fonte di consolazione:

O LIED!

O LIED! o Lied,
gij helpt de smert
wannere de rampen raken,
gij kunt o Lied, de wonde in 't
[hert,
de wonde in 't hert vermaken!

o Lied! o Lied,

gij laaft den dorst,
gij bluscht het brandend blaken,
gij kunt, o Lied, de drooge borst
en 't wee daarvan doen staken.
o Lied! o Lied!
het zwiingend nat
dat leekt nu langs mijn kaken,
gij kunt het, en uw kunst is dat,
gij kunt het honing maken...
o Lied! o Lied! ¹²²

O CANTO

O canto! O canto,
tu sollevi il dolore
quando colpiscono le sciagure,
o canto, tu puoi curare

la ferita nel cuore, la ferita nel
[cuore!

O canto! o canto,

tu appaghi la sete,
tu spegni l'acceso ardore,
tu puoi, o canto, far cessare
l'aridità del petto e la sua pena.
O canto! O canto
le lagrime silenziose
che ora stillano sulle mie guance,
tu puoi — ed è la tua arte —
tu puoi trasformarle in miele...
O canto! O canto.

Per la prima volta entrano nella sua poesia gli elementi sel-
vaggi della creazione, come il vento tempestoso che gli diventa
specchio dell'inquietudine della propria anima:

HOORT, 't is de wind, 't is de
[wind, 't is de wind, en
zoekende zucht hij om ruste te
[vinden,
overal rond, en vindt geene,
[nooit:
of hij de daken van d'huizen
[verstrooit,
of hij de vliegende blâren doet
[ruischen,
of hij de boomen daarboven doet
[buischen,

Ascolta, è il vento, è il vento, è il
[vento, e
cercando sospira per trovare
[riposo,
in giro sempre, e non ne trova
[mai:
o che scompigli i tetti delle case,
o frusciar faccia le foglie volanti
o che scuota degli alberi le vette
[buischen,

¹²² Jub., *Gedichten, Gesangen en Gebeden*, p. 32.

of hij de torren hun toppen	o che porti via le guglie delle
[afwaait,	[torri,
of hij de malende meulenen	o che i mulini macinanti giri
[draait,	
of hij de zee in de wolken doet	o il mar faccia cozzar con le
[botsen,	[nuvole
of hij ze slaat op heur	o che percuota gli scogli gementi
[zuchtende rotsen,	
of hij de schepen daarbinnen	o che le navi in mar seppellisca
[begrافت,	
of hij door schuimbekkend	o che galoppi su onde
[zeewater draaft:	[spumeggianti
nimmer en vindt hij, de wind, 't	il vento mai non trova — è il
[is de wind, en	[vento —
nimmer en zal hij geen ruste	mai non troverà più riposo
[meer vinden,	
nimmer en rustt' hij maar eenen	né mai riposò una volta:
[keer: « Stil! »	
sprak Hij die immer in ruste is,	« Fermati! » disse Colui che è
[« Ik wil! »	[calma eterna,
sprak Hij, die alles in roer zetten	« lo voglio! » disse Colui che può
[kan:	[muovere tutto:
« Stil! » en hij rustte... en hij	« Fermati » e il vento si posò...
[rustte nochtan! ¹²³	[e ancora posa ¹²⁴ .

La situazione di Gezelle nel Seminario nell'ultimo anno del suo insegnamento fu difficile. Il suo successore per l'insegnamento della letteratura sconfessava i suoi metodi ed alcuni ex-alunni continuavano a mostrarsi affezionati al maestro, manifestando a volte il loro attaccamento in modo inequivocabile. Il rettore perciò volle togliere la pietra dello scandalo e decise di allontanare il poeta definitivamente dal Seminario, facendolo trasferire con gli studenti inglesi al Seminario anglo-belgico di Bruges ¹²⁵.

Gezelle accettò anche questa decisione con rassegnata tristezza. Nella sua infelicità e nell'umiliazione guardava con tenerezza ogni essere felice, non tormentato dalla coscienza, come i bambini, gli animali, i fiori e l'acqua. Ora sentiva tra sé e la

¹²³ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 64.

¹²⁴ Versione italiana di Luisa van Wassenaer-Crocini, *Gezelle, Poesie*, pag. 43.

¹²⁵ A. Walgrave, *Het leven van Guido Gezelle*, pp. 260-266.

natura il distacco che esiste tra il mondo problematico dell'uomo e il mondo semplice della natura.

Negli esseri incoscienti Dio operava immediatamente e, se un anno fa, ancora aveva esaltato la funzione mediatrice dell'uomo, ora era geloso della natura e della semplicità di essa. Ora la natura non aveva più bisogno del poeta, ma il poeta della natura per entrare in contatto con Dio.

Alcuni componimenti esprimono esattamente lo stato d'animo del Gezelle nei giorni di agosto 1860 in cui fu decisa la sua sorte di insegnante. In *Gelukkig kind (Bimbo felice)* canta la semplicità del bambino che non sa ancora di passione e di insidia ed esprime la nostalgia di quello stato di innocenza:

GELUKKIG kind,
dat ligt en laat geworden
al 't geen den mensch
zoo driftiglijk beroert!

Bimbo felice,
che giaci e lasci andare
tutto ciò che agita l'uomo
con tanta veemenza!

Gelukkig kind,
dat niet en peinst op morgen,
dat alles mint,
en nijdig niets beloert!
Gelukkig kind,
dat elken stap in 't leven
een stap vernaarst

Bimbo felice,
che non pensi al domani,
che ami tutto
e non spii nulla con invidia!
Bimbo felice
che con ogni passo nella vita,
ti avvicini di un passo al santo
[paese dei bimbi!

aan 't heilig kinderland!

Gelukkig kind,
'k zou alles alles geven
voor uw geluk, mijn kind,
dat ligt en roert in 't zand! ¹²⁶

Bimbo felice,
darei tutto, tutto,
in cambio della tua felicità,
Bimbo mio,
che giaci e giochi nella sabbia!

In una poesia composta l'8 agosto 1860 prevale la serenità di chi si è rassegnato, ma nella rassegnazione echeggia la malinconica consapevolezza che la sua vita ormai ha oltrepassato il meriggio, perché la sera si avvicina:

'k Hoore tuitend' hoornen en
de navond is nabij
voor mij:
kinderen, blij en blonde komt,
de navond is nabij,

Odo suoni di corni
e la sera è vicina
per me:
bimbi, gioiosi e biondi, venite,
la sera è vicina,

¹²⁶ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 41.

komt bij:
zegene u de Alderhoogste, want
de navond is nabij,
komt bij:
'k hoore tuitend' hoornen en
de navond is nabij,
voor mij!¹²⁷

venite:
vi benedica l'Altissimo, ora
che la sera è vicina,
venite:
odo suoni di corni
e la sera è vicina
per me!

Ma la rassegnazione è messa alla prova dalla disperazione e dello stesso giorno datano questi dolorosi versi:

't Wordt al sterre dat men ziet	Tutto diventa stelle ciò che si
	[vede
in dat hoog en blauw verschiet	in quegli spazi alti ed azzurri
[daar,	[lassù,
blijde sterren, anders niet,	stelle serene, null'altro,
in dat hoog en blauw verschiet.	in quegli spazi alti e azzurri.
't Wordt hier altijd al verdriet	Tutto qui diventa sempre dolore,
van dat oud en zwart verdriet	di quel dolore vecchio e nero;
[daar,	
't wordt hier altijd anders niet	tutto qui è null'altro
als dat oud en zwart verdriet.	che quel dolore vecchio e nero.
Laat mij, laat mij, in 't verdriet,	Lasciatemi, lasciatemi nel dolore
vliegen naar dat hoog verschiet	volarmene verso quegli alti spazi
[daar,	[lassù,
waar men al die sterren ziet	dove si vedono tutte quelle stelle,
al die sterren... anders niet! ¹²⁸	tutte quelle stelle... null'altro!

Ora cade il silenzio, la voce poetica di Gezelle tace, tace per vent'anni circa. Solo dietro la spinta degli ex-alunni più cari Eugeen van Oye, Hugo Verriest e Hendrik van Doorne, Gezelle decise, nel 1862, di pubblicare la massa di poesie, composte tra il 1858 e il 1860, nella raccolta *Gedichten, Gezangen en Gebeden (Poesie, Canti e Preghiere)*, nella quale hanno trovato posto tutte le liriche di ispirazione personale qui esaminate. Ma come per *Esercizi poetici*, anche per questa raccolta il criterio di selezione non fu esclusivamente personale o estetico, ma religioso e nazionale. Gezelle, in questa raccolta, ci appare maturo umanamente e poeticamente in confronto con le pubblicazioni

¹²⁷ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 165.

¹²⁸ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 133. Versione italiana di J. Weisgerber in « Le più belle pagine delle letterature del Belgio », Milano 1965, pp. 98-99.

del 1858, ma il suo ideale cattolico-nazionale non è mutato, si è soltanto approfondito e arricchito. Anche questa volta il carattere nazionale dell'opera è ribadito nella dedica all'amico olandese Jozefus Albertus Alberdingk Thijm, il quale, da parte sua, risponde con una poesia che viene subito dopo la dedica, e in cui si dichiara unito con Gezelle nella fede di una rinascita della cultura cattolica nei Paesi Bassi¹²⁹.

Il titolo dell'opera rispecchia la varietà del contenuto. Secondo il critico olandese Gerard Brom¹³⁰ le *poesie* sarebbero i componimenti d'ispirazione personale, i *canti* quelli di interesse nazionale, le *preghiere* quelli di interesse religioso. Vi sarebbero quindi tre cerchi concentrici corrispondenti con la sfera del singolo, della nazione, della cristianità. Ma la delimitazione tra la sfera nazionale e quella religiosa è, in questo caso, più difficile che in quello di *Esercizi poetici*. Il Westenbroek, che dedicò un grosso studio alla raccolta, suppone che i canti sarebbero i componimenti strofici di quattro versi, adatti ad essere musicati, e le liriche libere, scritte nella tradizione dell'inno e del diti-rambo¹³¹. Nelle preghiere del tipo *Sto così volentieri* il poeta si rivolge a Dio, mentre le poesie sarebbero tutti quei componimenti che non sono canti o preghiere. Bisogna tener presente che il titolo in parte si spiega con l'incarico che il vescovo di Bruges, dopo la pubblicazione di *Esercizi poetici*, aveva dato a Gezelle di preparare una nuova raccolta analoga. Egli, in una lettera del 3 febbraio 1859¹³², suggerì anche gli argomenti che Gezelle doveva trattare. Parte dei componimenti, cioè quelli di carattere tipicamente ecclesiastico come *Regina Coeli, Jesu, Dio è presente* (componimento eucaristico) ed altri, sono probabilmente frutto dell'incarico ricevuto¹³³, ma la maggior parte esula dal quadro tracciato dal vescovo e rispecchia la problematica religiosa del poeta in questi anni.

Tutti gli studiosi sono concordi nella constatazione che il nucleo centrale dell'ispirazione di questi anni è stato Cristo e il Sacramento dell'Eucarestia, in cui il poeta trovò la pace dell'anima, tormentata da sensi di colpa, da tristezze e delusioni¹³⁴.

¹²⁹ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, pp. 1-2.

¹³⁰ G. Brom, *Luisteren naar Gezelle in Album Prof. Dr. Frank Baur I*, Anversa 1948, p. 110.

¹³¹ Westenbroek, o.c., p. 267.

¹³² Jub., *Dichtoefeningen*, p. 251.

¹³³ Westenbroek, o.c., pp. 172-185.

¹³⁴ H. Bruning, *Guido Gezelle de andere*, L'Aja/Anversa 1954, pp. 108-110. Westenbroek, o.c., pp. 194-211; Van Vlierden, o.c., pp. 113-123.

Ma è rimasta anche la corrente ispiratrice della natura, non tanto osservata nelle sue particolarità, ma sentita, in opposizione all'uomo, come semplicità divina e innocenza originaria; Cristo e la natura sono le fonti principali di ispirazione e di consolazione di questi anni di grande gioia e di grande dolore.

Il senso di colpa presente in tante poesie ha indotto alcuni critici a cercarne la spiegazione nella vicenda biografica. Il van de Voorde lo mette in diretto rapporto con l'eros di cui Gezelle aveva provato la forza nell'amicizia per Van Oye¹³⁵. Anche nella sublimazione dell'eros, Gezelle avrebbe avvertito in esso un elemento terreno a cui come sacerdote doveva rinunciare. La rinuncia si sarebbe infatti attuata nell'interruzione dell'attività poetica alla base della quale ci sarebbe appunto l'eros. Il Bruning, invece, respinge questa tesi e fa osservare giustamente che Gezelle continuò a scrivere anche dopo il distacco da Van Oye¹³⁶. Altri critici, come Verriest¹³⁷, attribuiscono il silenzio del poeta alla delusione dell'allontanamento da Roeselare o come Walgrave¹³⁸ ne cercano la causa nei molteplici impegni pratici degli anni trascorsi a Bruges e poi a Courtrai. Questa ultima spiegazione è senz'altro troppo superficiale, perché almeno a Bruges non mancava il tempo per la poesia. Quel che mancava era l'ispirazione.

È certo notevole che la produzione poetica scarseggia a cominciare dal trasferimento a Bruges, ed altrettanto significativo è il tono di addio dei componimenti dell'agosto 1860, gli ultimi scritti a Roeselare. Non dimentichiamo che con il distacco, prima dai suoi alunni, poi dal suo seminario, crollò il sogno di Gezelle di formare una scuola di poeti cattolici tra i suoi studenti. Venne a mancare anche il contatto fecondo, quotidiano con questi giovani amici. Credo che si debba dare grande importanza a questi due fattori.

Bruning invece non si accontenta di questa spiegazione di natura psicologica, né accetta l'avvilimento come causa del silenzio, dicendo che Gezelle accettava con serenità le decisioni prese dai suoi superiori e non si ribellava ad esse, poiché riconosceva l'autorità di questi superiori; quello che conta però è con quale animo le accettasse: era convinto intimamente della giustizia di esse o dubitava? Nell'uno e nell'altro caso gli dovette

¹³⁵ U. van de Voorde, *Gezelle's Eros*, pp. 52-56.

¹³⁶ H. Bruning, o.c., pp. 80-81.

¹³⁷ H. Verriest, *Twintig Vlaamsche Koppen*, pp. 140-144.

¹³⁸ A. Walgrave, *Het leven van Guido Gezelle*, I, pp. 275-276.

essere chiaro che il suo metodo d'insegnamento e il suo modo di creare intorno a sé una scuola di giovani poeti fiamminghi erano stati sconfessati dalle autorità. Gli mancò ora la forza di perseverare nel suo ideale o si inaridì la fonte della sua ispirazione dopo il colpo infertogli? La coincidenza tra il momento del trasferimento a Bruges e il progressivo calo nella produttività poetica è troppo evidente per essere sottovalutato, anche se è difficile stabilirne con esattezza la causa.

Il Bruning ritiene che una soluzione del problema non vada cercata nelle circostanze della vita, ma nell'opera stessa del poeta¹³⁹. Il lungo silenzio avrebbe una precisa causa nell'evoluzione interna della vita spirituale del poeta. Egli considera Gezelle come un fenomeno a sé stante, come un organismo con leggi sue e con una particolare evoluzione che si compiva nell'intimità della sua vita spirituale. La crisi poetica coincideva con una crisi religiosa, con un processo di disintegrazione dei valori che finora avevano informato la lirica del poeta. Questi valori — la passione di Cristo, l'Eucarestia, la presenza di Cristo nella sua Chiesa — non scomparvero, ma perdettero il posto principale che avevano occupato. Dalla prima linea si spostarono all'ultima e altri valori religiosi occuparono il loro posto senza che l'integrità della vita spirituale ne soffrisse. Ma questo processo fu così profondo e laborioso da richiedere una maturazione di moltissimi anni.

Se Gezelle nel primo periodo della sua attività poetica aveva considerato centrale la passione di Cristo e aveva cercato di identificarsi con questa passione, nel secondo periodo egli, pur basandosi sulla fede nel sacrificio di Gesù, non esaltava più questo sacrificio come momento centrale della vita. Egli scoprì che la morte di Cristo non era che un momento della sua vita. Cristo non era più soprattutto l'Uomo doloroso, bensì il portatore della nuova vita in comunione con il Padre Eterno. In sintesi Bruning afferma che la vita spirituale di Gezelle da cristocentrica diventò teocentrica. Cristo rimase l'*humus* di questa vita, ma il cielo, la comunione diretta con Dio diventò la mèta.

Questa interpretazione di Bruning, per quanto riguarda l'essenza della trasformazione, appare plausibile ed è anche accolta, seppure con alcune riserve, da altri critici più recenti, quali il

¹³⁹ Bruning, o.c., p. 102.

van Vlierden¹⁴⁰. Essa aprì un nuovo capitolo negli studi gezeliani, scoprendo nuove dimensioni nell'opera del poeta. Il libro di Bruning si presenta come un lungo saggio in cui il materiale erudito è ridotto al minimo: non è uno studio meticoloso, critico, è il frutto di una profonda meditazione sull'opera di Gezelle nel suo insieme. Ma i suoi critici hanno anche rilevato come egli abbia trascurato di considerare il poeta in un contesto cronologico, che l'abbia staccato troppo dalla vita e dall'ambiente¹⁴¹. Questa critica è pertinente; perciò le affermazioni del Bruning vanno controllate e riportate in un quadro storico come hanno fatto il Westenbroek e il van Vlierden che considerano l'opera di Gezelle più *dialetticamente*, non solo come espressione lirica, come monologo, ma come dialogo.

Il van Vlierden ci fa vedere un Gezelle più complesso, seguendolo nelle sue espressioni, da anno in anno registrando i mutamenti d'atteggiamento che si possono notare. In questo modo egli ha potuto integrare i motivi biografici con quelli ideali. Bruning aveva considerato la crisi spirituale in fondo come un processo di individualizzazione del poeta rispetto all'ambiente ecclesiastico, dal neogoticismo verso una coscienza religiosa moderna che al centro dell'esperienza mistica pone la natura, più che la tradizione sacra. Van Vlierden invece afferma che la crisi sia consistita nella disintegrazione di « poesia » e « sacerdozio », la cui identità Gezelle aveva affermato nel 1858, e che tale disintegrazione fosse la conseguenza dell'incomprensione mostrata dalla Chiesa ufficiale. Con citazioni accorte dal carteggio con Van Oye, egli ci dimostra che quello che dispiaceva a Gezelle nella strada seguita dall'ex-alunno era la dissociazione di poesia e sacerdozio. Gezelle lo aveva voluto sacerdote e poeta, Van Oye scelse di essere solamente poeta. Il caso van Oye, dato l'affetto, può essere stato benissimo un motivo importante nella crisi, non solo, come van de Voorde voleva, per il distacco avvenuto, per la cessazione dell'esaltazione erotica, ma anche per il crollo di un ideale di poesia. Il superamento della crisi non poteva avvenire se non attraverso una reintegrazione del motivo poetico in quello sacerdotale. Il primo Gezelle aveva posto la

¹⁴⁰ Van Vlierden, o.c., pp. 298 e 322.

¹⁴¹ Em. Jansen s.j. in *Dietsche Warande en Belfort*, giugno 1955, pp. 280-287; K. van de Busschere, idem, luglio/agosto 1955, pp. 355-366; J. van Heugten s.j. in *Streven*, marzo 1955, pp. 489-492; R. Gaspar, *Roeping*, novembre 1955, pp. 409-422 e M. Rutten, *De Nieuwe Taalgids*, 1955, pp. 290-292.

poesia al servizio della religione, rimanendo nel solco della tradizione, subordinando la propria individualità poetica ad un programma religioso e nazionale, il secondo Gezelle, constatato il fallimento dei propri ideali, deluso dal mondo ecclesiastico ufficiale, sviluppava più liberamente le proprie tendenze poetiche e religiose. Da poeta ecclesiastico diventava poeta religioso, da sacerdote di Cristo diventava sacerdote del tempio della Natura, senza d'altronde cessare di essere sacerdote della Chiesa di Roma che egli continuò ad amare e in cui continuò a credere.

Capitolo III

I MOTIVI PRINCIPALI DELLA NUOVA SINTESI LIRICA

Prima del silenzio poetico di Gezelle avvenne una concentrazione e contrazione della sua ispirazione. Il respiro poetico, nella solitudine e nella delusione, dapprima si fece più breve, mancando una grande visione sintetica, la fede inconcussa nella fecondità del proprio programma, ora che la chiesa ufficiale aveva sconfessato il suo operato pedagogico, così fuso con quello poetico. Gezelle si piegò su se stesso e sulla ricerca di un nuovo linguaggio. Questa fase della sua esistenza poetica comprende gli anni 1859 e 1860 e sbocca nella pubblicazione della raccolta *Kleengedichtjes* (33 piccole poesie, giugno 1860). In questa raccolta, poi, nel 1862, ampliata con altre 66 piccole poesie e pubblicata in appendice a *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, si possono distinguere due filoni: uno, in cui la poesia tende ad essere assorbita nella preghiera, e un altro che annuncia un nuovo orientamento poetico che va nella direzione della poesia pura e in cui va scomparendo un chiaro nesso logico o affettivo nell'incanto della scoperta di valori puramente musicali e ritmici.

Nelle preghiere il poeta si stacca dal mondo per presentarsi solo al cospetto di Dio. Egli si sente derelitto, gli è venuta meno ogni fiducia in sé e negli altri. Ormai non si rivolge più al popolo fiammingo, ai fedeli, agli allievi, ma esprime solo il dialogo tra l'anima e Dio, come in *O mocht ik* (*Ah, potessi*, 1860):

o Mocht ik
o mocht ik
voor 't heilig Tabernakel staan,

Ah potessi
ah potessi
stare davanti al sacro

[tabernacolo,

o mocht ik

ah potessi

o mocht ik daar brandend als een keerse [staan,	ah potessi stare lì ardente come un cero,
o mocht ik o mocht ik ontsteken daar en uitgegaan, o mocht ik o mocht ik naar Hem en in den hemel [gaan! ¹⁴²	ah potessi ah potessi acceso e spento là ah potessi ah potessi andare da lui in cielo!

Il criterio secondo il quale è stata composta la raccolta è quello della brevità dei componimenti, un criterio esteriore, e così si spiega che, accanto a preghiere di un uomo disperato, si trovino brani e frammenti di poesia giocosa, spesso rimasti incompiuti, che testimoniano il crescente interesse del poeta per l'aspetto prelogico della poesia. Il diletto che egli trovava in rime senza senso e in rime per l'infanzia era un aspetto della sua concezione romantica della poesia come creazione spontanea e costituiva una consolazione nelle sue affezioni.

Illustrativo a questo riguardo è *Tokt op een ijdele ton* (*Toccate una botte vuota*) che, prendendo lo spunto da un detto popolare *Volle vaten en bommen niet* (*Barili pieni non suonano*) o *Lege vaten bommen het hardst* (*Le botti vuote suonano più forte delle altre*), si compiace dell'elemento fonico dell'o che rende l'espressione del suono della botte vuota:

Tokt op een ijdele ton ton ton ze rolt, ze bolt, ze bommelt; volt ze tot ane den bom bom bom, ze 'n spreekt niet, of g'er op [trommelt: die vroed is heeft, alvast, mijn tonnen toegepast ¹⁴³ .	Battete una botte vuota ton ton rotola; si gonfia e romba; riempitela interamente bom bom, essa non parla per quanto [tambureggi: chi è saggio ha già provato le mie botti.
--	---

Qui l'intento gnomico della saggezza popolare si fonde col gusto onomatopeico. La stessa fusione è presente nella sentenza:

Denkt aleer gij doende zijt, en doende denkt dan nog ¹⁴⁴ .	Pensate prima di fare e facendo pensate ancora.
--	--

¹⁴² Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 151.

¹⁴³ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 162.

¹⁴⁴ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 187.

Altri brani non sono altro che spunti di poesia non elaborati come:

Door ongebaande sneeuw te gaan, hoe lustig is 't, hoe leutig! ¹⁴⁵	Camminare nella neve non [battuta come è piacevole come è divertente!
--	--

La poesia stessa era diventata problematica per Gezelle e, in parecchi componimenti, cercò di rendersi conto dell'essenza e della funzione di essa, ora che aveva rinunciato all'ambizioso programma degli anni '50. In *O vrije, vlaamse poesis* (*O libera poesia fiamminga*, 28 luglio 1860) la poesia è considerata come una scintilla caduta dal cielo, come un fiore, come suono d'organo, come profumo d'incenso, ma c'è l'amara consapevolezza:

Men kent u niet in 't eigen land der vrije, vlaamse poesis! ¹⁴⁶	Non ti conoscono nel paese stesso della libera poesia fiamminga!
---	---

La poesia partecipa con il vento, il sole, la luna e la terra del grande mistero della Creazione; il poeta non è capace di definirne e può parlare di lei solo metafisicamente, come fa in:

NUMQUID NOSTI SEMITAS
[NUBIUM?

Weet gij waar de wind geboren, waar de dauw geboren is? Weet gij kunstig op te sporen wat hierbij, hierboven is? Weet gij wat de sterren zijn, en wat de zon, de mane? Wat in de bergen, in de mijnen	Sai dov'è nato il vento, dov'è nata la rugiada? sai indagare con l'ingegno quel che è qua, quel che è sopra? Sai che cosa son le stelle che cosa sono il sole e la luna? Quel che giace nei monti, nelle [miniere e che contiene il mare? Sia spiegare limpidamente [qualcosa di tutto ciò che ti si possa [domandare?
ligt, en in de zee bevat? Weet gij iets klaar uit te leggen	
van al 't geen me u vragen kan?	
Antwoordt dan en wilt mij [zeggen: Dichten... wat is dichten dan? ¹⁴⁷	Rispondi allora e dimmi: Poetare... Che cos'è poetare?

¹⁴⁵ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 184.

¹⁴⁶ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, pp. 145-146.

¹⁴⁷ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 156.

Il mistero della poesia è il mistero dell'ispirazione poetica che spira come il vento, che va e viene come la grazia divina. Nel periodo in cui l'ispirazione gli viene meno si accentua nel poeta la coscienza dell'imperscrutabilità di essa. Dopo aver lasciato l'insegnamento, gli studenti, ora anche lo spirito della poesia lo lascia e il poeta canta il dolore dell'aridità:

Hebt compassie!	Abbiate compassione
Lange en vele zong ik, en,	Molto e a lungo ho cantato e,
hebt compassie,	Abbiate compassione,
nu en kan en zal mijn stem,	Ora la mia voce,
hebt compassie,	Abbiate compassione,
niet meer zingen, want ik bem,	Non potrà più cantare, perché,
hebt compassie,	Abbiate compassione
oud en arme en bijkans blend,	Sono vecchio e povero e quasi
	[cieco]
hebt compassie! ¹⁴⁸	Abbiate compassione!

Questi versi scritti nel 1860, l'anno della crisi, recano l'impronta della tragedia dell'esistenza poetica di Gezelle. Ma sarebbe errato considerare in questa prospettiva tragica tutto il periodo del silenzio poetico. Come il van Vlierden ha dichiarato¹⁴⁹, Gezelle superò la crisi accettando positivamente il nuovo incarico affidatogli e gettandosi nel lavoro pratico che per lui aveva sempre un significato religioso. Semmai, si potrebbe parlare della tragedia della poesia di Gezelle che non trovò più uno spazio suo nella vita sacerdotale. Gezelle si è sempre considerato innanzitutto *sacerdote* e come tale seppe sopportare il declino della sua ispirazione. Il van Vlierden ha cercato di dimostrare come la poesia stessa non morisse, ma si trasformasse in preghiera, come essa, dalla posizione iniziale di subordinazione al sacerdozio, fosse assorbita dal sacerdozio stesso¹⁵⁰, ma egli attribuisce anche alle tensioni sociali e al misconoscimento di questa poesia gran parte della colpa dell'incertezza poetica che Gezelle superò soltanto rinunciando alla poesia. Si tratta di due processi connessi, un processo di trasformazione della poesia in seguito ad una trasformazione della vita religiosa e un altro di rinuncia alla poesia per la particolare situazione sociale in cui Gezelle, come sacerdote, era venuto a trovarsi. Sarei, tuttavia, più del Bruning

¹⁴⁸ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 149.

¹⁴⁹ Van Vlierden, o.c., pp. 194-195.

¹⁵⁰ Van Vlierden, o.c., pp. 196-197.

e del van Vlierden, incline ad ammettere la priorità delle tensioni sociali in questo processo di trasformazione. Il conflitto di Gezelle con l'ambiente non deve sorprendere, è il conflitto dell'anima romantica con la realtà sociale. Ci può sorprendere piuttosto come Gezelle, dopo aver sostenuto l'urto, dopo aver rinunciato ad una parte essenziale di sé, dopo aver accettato, come sacerdote, una via nuova e diversa, dopo circa venti anni, abbia ritrovato in sé la sorgente della poesia, ora più che mai potente. Dato l'esito finale della sua poesia non possiamo parlare di tragedia e sembra più appropriato il termine di « prova ». Quei venti anni dal 1860 al 1880 circa sono stati un periodo di prova che non ha soffocato la voce del poeta, ma l'ha temperata e moderata.

Se la poesia in questo periodo scomparve, Gezelle conservò la propria autenticità, realizzandola in altre forme, più adatte alla nuova missione. Sin dal luglio 1864 si occupò di pubblicistica, prima col periodico politico *'t Jaer 30 (L'anno 30)* in cui combatteva la politica dei liberali, poi, sin dal dicembre 1865, con una rivista settimanale *Rond den Heerd (Intorno al focolare)* che si prefiggeva scopi di edificazione e di istruzione della borghesia cattolica. Egli condusse la polemica politica con molto impegno e originalità, ma essa lo coinvolse nei torbidi della lotta politica tra i cattolici e i liberali, particolarmente accesa in quegli anni. Dopo un conflitto con la municipalità liberale di Bruges, rinunciò alla lotta per dedicarsi esclusivamente alla pubblicistica religiosa e culturale. Nel 1865 fu esonerato dalla carica di vice-direttore del Seminario di inglese e nominato vice-parroco della chiesa di Santa Walburga di Bruges alla quale restò legato fino al 1872, quando un'altra volta fu colto da una violenta crisi psico-fisica in seguito a parecchi contrattempi: il fallimento finanziario della sua rivista *Rond den Heerd*, l'inganno e la disonestà dell'amministrazione della sua casa da parte della sua governante e il suo cattivo stato di salute. L'intervento di amici lo salvò da questa difficile situazione e le autorità ecclesiastiche lo trasferirono da Bruges a Courtrai dove, prima come vicario della chiesa di Nostra Signora, poi come rettore di un piccolo convento di suore, visse l'ultima parte della sua vita fino al 1899.

Anche negli anni di aridità poetica Gezelle continuò a comporre versi di vario genere, componimenti d'occasione, rime gnomiche, didascaliche e narrative — queste ultime spesso di sapore popolare e di carattere anedddotico come il racconto di *Boerke Naas (Il contadino Naas)*, celebrazione dell'astuzia e del sangue freddo dell'anima contadina. L'amore del mondo degli ani-

mali rivive anche in questa produzione narrativa che a volte s'avvicina alla favola.

Nel 1880 pubblicò queste rime nella raccolta *Liederen, Eardichten et Reliqua (Canti, poesie celebrative et reliquia)*. La varietà di contenuto rende difficile una caratterizzazione di questa raccolta. Sarebbe ingiusto accontentarsi di una caratteristica negativa, perché, anche se non si tratta di liriche, vi sono delle parti di grande interesse letterario che fanno conoscere Gezelle nella sua veste quotidiana di prete saggio e umorista, di folclorista appassionato e di abile e bonario narratore.

Il nuovo ambiente di Courtrai lo stimolò a studi storici, folcloristici e filologici e qui si preparava lentamente la nuova stagione della sua lirica.

Nel 1877 si rivelarono i primi sintomi della ripresa. Le nuove liriche hanno un carattere retrospettivo e sono nate nel contatto con le liriche della prima stagione, quando Gezelle preparava l'edizione delle sue *Volledige Werken (Opere complete, 1877-1881)*. Sono liriche riflessive che meditano sulla funzione della poesia come quelle degli anni '60-'62, ma l'incertezza e la stanchezza di allora sono scomparse. Al centro sta la gratitudine per la virtù terapeutica della poesia, come in *O dichtergeest (O spirito della poesia, 29 luglio 1877)*:

O DICHTERGEEST, van wat al [banden hebt gij mij, armen knecht, [verlost, en uit uw' handen, wat heeft uw dierste gunst mij [weinig werks gekost!	O spirito poetico, da quanti [vincoli hai riscattato me, tuo povero [servitore, e quanto poca fatica m'è costato il favore più caro ricevuto dalle [tue mani.
Gij Godlijk wezen doet mij leven waar menig andre sterven zou, en ongegeven is nog de grote gift waarom 'k u [derven wou.	Tu, essere divino, mi fai vivere, laddove molti altri morrebbero e non è dato ancora il grande dono per cui rinuncerei [a te.
Gij zijt gèezing, en de wonden de diepe, o wondre, toen gij, teer, die hebt gevonden, getint en toegetast, zijn gave en [zonder zeer.	Tu sei la guarigione e le piaghe [profonde, — Oh quale miracolo! — quando [tu con dolcezza le trovasti, toccasti e vi mettesti [la mano, si sono rimarginate e non fanno [più male.

Hoe menig werf, hoe duizend [malen hebt Gij, o Geest, mij dit gezeid:	Quante volte, quante migliaia di [volte hai tu, o Spirito, detto questo [a me: ma come raccontarlo? Lo sento, e, ahimè, anelo alla [tua eloquenza!
maar hoe verhalen? 'k gevoel 't, en zuchte, eilaas, [naar uw' welsprekendheid! ¹⁵¹	

Il poeta rammenta la passata guarigione ad opera della poesia, ma non ancora è libero a cantare di nuovo. Si sente ancora povero e incapace. Egli vuole esprimere soltanto la sua esperienza della poesia e infine sospira che possa tornare nella sua pienezza.

Segno dell'avvenuta maturazione è la consapevolezza della propria inalienabile autenticità, della propria capacità e dei propri limiti. In *Oneigene (Improprio)* il poeta dichiara di poter esprimere solo ciò che intimamente gli appartiene e di respingere quel che non gli è proprio. Nel lungo silenzio ha avuto modo di riconoscere e di distinguere, meglio che mai prima, i motivi della propria poesia che ora, al ritorno dell'ispirazione, afferma con decisione:

HETGEEN ik niet uitgeve en hebbe ik niet in, wie zal mij dat wijten te [schanden? Mijn herte en mijn tale, mijn zede en mijn zin, 't is al zoo van buiten, 't is al zoo van bin': 't ligt alles daar bloot op mijn [handen!	Quel che non esprimo non lo posseggo, chi me lo rimprovererà? Il mio cuore e il mio linguaggio, la mia usanza e il mio pensiero come appaiono fuori così sono dentro: è tutto nudo nelle mie mani! Via, allora, il linguaggio [improprio e la parvenza di pensieri presi [altrove;
Dan, weg met de oneigene tale en den schijn van elders geborgde gepeinzen;	
mijn zijt gij niet, uw dat en wille ik niet zijn, dat in mij en aan mij is	miei non siete e vostro non voglio essere, quel che è con me e in me

¹⁵¹ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 8.

dat heete ik mijn:	questo lo chiamo mio:
oneigene, ik late u,... gaat	pensieri impropri, vi lascio,
[reizen! ¹⁵²	[andatevene!

Gran parte della produzione poetica degli anni della ripresa riflette il dialogo tra il poeta e la poesia, tra il poeta e il linguaggio. Il poeta sente la poesia ed il linguaggio come realtà obiettive, con le quali cerca di ristabilire i contatti. Fra poesia e linguaggio vi è un intimo nesso, in quanto la poesia è presente nel linguaggio già prima dell'espressione del poeta. Perciò gli piace chiamare il poeta col termine « trovatore » (*vinder*), perché il poeta non fa altro che scoprire la poesia nel linguaggio. Come la poesia dorme nel poeta finché non si svegli e canti, così è latente nel linguaggio in attesa di essere rivelata dal poeta. Questo concetto è espresso nel già esaminato *Kleengedichtje* sulla lingua fiamminga, in cui l'affermazione non vale solo per la lingua, ma anche per la poesia, e meglio per la lingua in quanto poesia:

De vlaamsche tale is wonder zoet,	La lingua fiamminga è
voor die heur geen geweld en	[meravigliosamente dolce
[doet,	per chi non le reca violenza,
maar rusten laat in 't herte,	ma la lascia posare nel cuore dove
[alwaar,	viveva senza parlare e dormiva
ze onmondig leefde en sliep te	[gaar,
[gaar,	finché, una volta svegliata, libera
tot dat ze, eens wakker, vrij en	[e franca,
[vrank,	esce dalla bocca con libero passo!
te monde uitgaat heur vrijen	[gang! ¹⁵³

Come nella natura è nascosto il Verbo Divino, percettibile solo per l'anima in ascolto, così anche la poesia, realtà divina, nel linguaggio. Tutta la realtà è partecipe, nelle sue particolari strutture, del Verbo, principio creatore « ab origine ».

Nel decennio 1880-1890 Gezelle ha ingaggiato una dura lotta con la realtà linguistica per strapparle l'elemento poetico. Tutto in questa lotta dipendeva dalla sensibilità del poeta, dalla sua capacità di cogliere i germi di poesia, di farne tesoro per met-

¹⁵² Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 9.

¹⁵³ Jub., *Gedichten, Gezangen en Gebeden*, p. 159.

terli alla luce nella creazione poetica. Come una volta da giovane professore di botanica aveva creato un museo naturale nel Seminario di Roeselare, così da anni, ma ora con maggiore impegno, coltivava il suo museo linguistico, scoprendo nei testi antichi e nella bocca del popolo espressioni felici, termini caratteristici, assonanze e ritmi. In questo lavoro non era solo, con lui lavoravano altri appassionati come il collega del Seminario di Bruges, De Bo (1826-1885); ma solo Gezelle intendeva questa attività con finalità poetiche. I risultati delle sue indagini, prima in *Rond den Heerd*, poi dal 1881-'89 nella rivista più specifica *Loquela*, nella quale pubblicava anche, in appendice, le sue poesie come per dimostrare il legame tra il lavoro filologico e l'attività poetica. La filologia per Gezelle non era fine a se stessa, ma aveva funzione preparatoria per la poesia. Gezelle deve aver sentito la necessità di forgiarsi uno strumento nuovo per la sua poesia, di attuare le sue intuizioni romantiche sul linguaggio, liberandosi definitivamente del retaggio verbale classicistico. In questo profilo si inserisce anche la fatica dedicata alla traduzione in fiammingo del poema *Hiawatha* di Longfellow, che passava, nel corso di dieci anni fino alla forma definitiva del 1886, attraverso varie stesure e rielaborazioni nella ricerca di una rispondenza poetica con l'originale.

In complesso questo decennio può essere definito come un periodo di preparazione attiva, di ricerche intorno alla peculiarità del linguaggio fiammingo con alcune punte di creatività. La ripresa, iniziata nel 1877, nella primavera del 1883 si esaurì ed è difficile spiegare le cause della ricaduta.

In Gezelle si andava preparando una nuova sintesi tra anima e natura, tra gioia terrena e aspirazione metafisica. Nelle poesie composte negli anni '80 prevaleva il motivo del desiderio dell'unione con Dio a cui la gioia per la natura restava subordinata. Solo raramente si compiva il miracolo dell'integrazione tra percezione e contemplazione come nella poesia *O wilde en onvervalsche pracht* (*O selvaggio e intatto splendore*, 1882) che, fiorita intorno a un passo dell'*Ornamento delle Nozze spirituali* di Ruusbroec ¹⁵⁴, è l'espressione autentica del nuovo Gezelle che cerca il contatto con Dio soprattutto nella natura:

¹⁵⁴ « Causa e origine di tutte le creature », Ruusbroeck, *Chierheit der gheestelicker Brulocht*, cap. 28 in *De Werken van Jan van Ruusbroeck*, VI, Gand 1868, p. 108.

o Wilde en onvervalschte pracht
der blommen, langs den
[watergracht!

Hoe geren zie 'k u, aangedaan
zoo God 't geliefde, in 't water
[staan!

Geboren, arg-en schuldeloos,
daar God u eens te willen koos,
daar staat ge: en, in den
[zonneshijn,

al dat gij doet is blomme zijn!
't Is wezen, 't geen mijne ooge
[aanziet,
't is waarheid, en ge 'n dobbelt
[niet;

en die door u mijn hert verblijdt
is enkel, zoo gij enkel zijt!

Hoe stille is 't! 't En verwaait
[med al
geen bladtje, dat ons stooren zal;
geen rimpelken in 't lief gelaat
des waters, dat vol blommen
[staat;

geen wind, geen woord: rondom
[gespreid,
al schaduwe, al stilzwijgendheid!

Dan, diepe, diepe in 't water,
[blauwt,
half groen geblest, de hemelvaut;
en, priemend' hier en daar
[vergaat
een langgesponnen zonedraad.

Hoe eerbaar, edel, schoone en fijn
kan toch een enkel blomme zijn,
die, al med eens, en zorgloos, uit

O selvaggio e intatto splendore
dei fiori lungo il fossato!

Che gioia vedervi nell'acqua
vestiti come piace a Dio!

Nati, senza male né colpa,
Dove Dio volle che voi foste.
Eccovi: e nel sole tutto

ciò che fate è d'essere fiori!
È reale ciò che il mio occhio
[vede;
è verità perché non barate

e chi per mezzo di voi
m'esalta il cuore
è semplice come voi semplici
[siete!

Che calma! Nulla si muove,
nemmeno una fogliolina ci turba,
nemmeno un'increspatura sul
[dolce volto
dell'acqua cosparsa di fiori;

non un soffio, non una parola:
[intorno
null'altro che l'ombra e il
[silenzio che si stende!

Poi, sul fondo profondo
[dell'acqua,
azzurra e chiazzata di verde, la
[volta del cielo;

e spunta qua e là e si smorza
un filo sottile di sole.

Come saggio, nobile e bello e fine
può essere anche il semplice
[fiore,

che all'improvviso, inconsapevole,

de hand van heuren Schepper
[spruit!
Door Hem, en door geen
[mensenhand,
lag hier een nederig zaad
[geplant;

door Hem, op dezen oogenblik,
ontlook het, en dien troost heb ik,
per Lui, in questo istante,
esso è sbocciato e questo mi
[consola,

dat, blomme, gij mij bidden doet,
en wezen zoo ik wezen moet:
aanschouwende en
[bevroedende in
elk uiterste 't oorbegijn,
in ogni ultimo fine l'origine
[prima,

den grond van alles; meer gezeid,
maar nog niet al: Gods
[eerstigheid!¹⁵⁵
la base di tutto; meglio ancora
(ma non è tutto): il primato di
[Dio!

Se in questa sintesi l'accento sta sull'esperienza mistica, in *O heerlijk handgedaad* (*O gloriosa opera*, 1881) la realtà del sole è così piena da escludere quasi ogni gloria più alta:

o HEERLIJK handgedaad
van hoogst eerwaarde handen,
o zonne, ziende alom,
doorpeilende alle landen:
doorwerkende, alderfijnst,
de fijnste wasdomwanden,
met leven, licht en groei!

Gegroet zijt mij, wanneer
ge, ontpriemende in den morgen,
het menschedom waken doet,
in blijdschap en in zorgen;
of zendt, alwaar gij zinkt
in peerschen doom geborgen,
uw' laatsten avondgloe!

o Diepheid, ongekend;
o rijkheid, onbeschreven;
o wondere weldaadbron,

O gloriosa opera
di mani venerande,
o sole onniveggente,
che scruti tutte le terre;
intessendo sottilmente
le pareti più fini del vegetale
di vita, luce e crescita!

Ti saluto, quando,
spuntando la mattina,
fai svegliare l'umanità,
in letizia e in pene;
o, calando, mandi,
nascosto in nebbie di porpora,
l'ultimo ardore della sera!

O profondità ignota;
o ricchezza non descritta;
o meravigliosa fonte di benefici,

¹⁵⁵ Jub., *Tijdkrans*, pp. 142-143.

o schoot, nooit uitgegeven;
vol levenwekkend licht,
vol lichtontwekkend leven,
vol lijf-en zielsgenot!¹⁵⁶

o grembo mai esaurito;
pieno di luce vivificante,
pieno di vita illuminante,
pieno di gradimento per il corpo
[e l'anima!]

Tra le cose create il sole per Gezelle è più colmo della gloria divina e perciò può costituire la tentazione di idolatria e paganesimo. Ma, nell'ultima strofa, ridimensiona tutto il precedente, facendo apparire la gloria solare nella sua umiltà rispetto alla gloria invisibile di Chi lo ha creato:

'k Aanbade u, waart gij niet,
zoo ik en mijns gelijken,
't zij sterren, die 'k alom
zie aan den hemel prijken;
't zij vogel, vissche of dier,

T'adorerei, se non fossi,
come me ed i miei simili,
sia le stelle che ovunque
vedo risplendere nel cielo;
sia gli uccelli, i pesci o i
[quadrupedi,
che affollano la terra e il mare;
un singolo fiore di Dio!

die land en zee bereiken;
een' enkele blom van God!¹⁵⁷

La stessa purezza lucente egli la ritrova nel candore della neve che non ha eguale nel mondo:

o KINDERS van de locht,
gesneeuwde blommigheden;
o sterrenpulver, fijn
gevijsel van krystaal;
zoo teêr dat, schaars gelijfd,
gij weg zijt en verleden,
zoohaast ik, waar gij valt,
u volge en adem haal
te roekloos! Winterdonst,
die zichtbaar zijt in 't spelen

O figli del cielo,
fiorame nevicato;
o polvere delle stelle, fine
limatura di cristallo;
così tenera che, scarsa di corpo,
scomparite e passate,
appena vi seguo dove cadete
e respiro troppo audacemente.
Piume dell'inverno,
visibili nel giocare delle forze del
[sole,

der zonnekrachten, niets
en evenaart u hier,
't en zij... 'k moet hooger op
zal ik een beeld u stelen,
'k moet door de wolken heen,
tot in den hemel schier!¹⁵⁸

nulla vi pareggia qui,
se non... devo salire più in alto
per trovarvi un'immagine,
devo attraversare le nuvole
quasi fin dentro il cielo!

¹⁵⁶ Jub., *Tijdkrans*, p. 18

¹⁵⁷ Jub., *Rijmsnoer*, p. 5.

¹⁵⁸ Jub., *Tijdkrans*, p. 44!

La luce del sole, il candore della neve confermano nel poeta la convinzione della realtà del Creatore e della sua bontà, ma ci sono anche momenti in cui la mediazione del creato s'assottiglia, quando il sole è tramontato e la notte caduta. Allora l'uomo, nel mistero della notte, si sente perduto nell'universo e smarrito tra le miriadi di stelle. Dio allora non gli appare tanto come fonte di vita, come bontà, ma più come ineffabile mistero che, solo nella fede, può essere vicino all'uomo:

ALLEENE, uit aller oogen
zitte ik, in den hoogen
hemel kijkend, sterrenvol;
alle ding is duister,
uitgeweerd den luister
van 't verheven stergerol.

Solo, lontano dagli occhi di tutti
sono seduto, guardando nell'alto
[cielo stellato;

ogni cosa è scura
all'infuori dello splendore
del sublime rotarsi delle stelle.

Hoe kleen o God, hoe kleene,

Come sono piccolo, piccolo, o
[Dio,

donker en alleene,
ligge ik in dien grooten al

oscuro e solo,
giaccio perduto in quel grande
[universo

van uw licht verloren,
lijkt een ongeboren

della tua luce,
come un bambino, non ancora
[nato,

kind, dat niemand baren zal!

che nessuno partorirà!

Allora nascono nell'uomo le infinite domande:

o Ondoorgrondbre sterren,
die 'k niet overkerren,

O stelle imperscrutabili
che non posso abbracciare con
[lo sguardo

die 'k niet overkijken 'n kan;
ziet gij, van de thronen
waar gij pleegt te wonen,
mij, of de aarde, of iet daarvan?

né comprendere con la vista;
vedete, dai troni
dove solete abitare,
me o la terra o parte di essa?

Aanschouwt uw licht en hev'et,
daar het zit en bevet,
ziele, of aême, of oogenstraal,
om mij achterhalen,
in deze aardsche dalen,
mij, van in uwe opperzaal?

La vostra luce vede e possiede,
là dove è assisa e trema,
anima o respiro o occhio
per scoprirmi,
in queste valli terrene,
me, dalla vostra grande sala?

Wat ben ik u, o sterren,
die zoo hooge en verre en
wijd van mij zit? Ben ik iet,
dat gij kunt ontwaren,
daar ik u zie varen:
weet gij dat mijne ooge u ziet?

Che cosa sono per voi, o stelle,
che così in alto e lontane
siete da me? Sono qualcosa
che voi possiate scorgere,
quando vi vedo navigare:
sapete che il mio occhio vi vede?

Gij roert, ik zie u wandelen;
leeft en kunt gij handelen?
Zijt gij geest? Onsterflijkheid?
Of is uw geflonker,
lijk het eeuwig donker,
stom, en tot geen taal bereid?¹⁵⁹

Vi movete, vi vedo camminare;
vivete e potete agire?
Siete spirito? Immortalità?
o è il vostro scintillio,
come l'eterno buio,
muto e non atto alla favella?

Ma nella dialettica tra l'anima e le cose, per Gezelle spetta alla fede l'ultima parola ed è la fede che rovescia la posizione iniziale dell'uomo annullato, elevandolo alla dignità delle stelle per lodare in solidarietà con tutto il creato l'Essere eterno:

Gesprakig is al 't wezen
dat de wil van Dezen
die het Woord is, worden liet;
stom en zijn uw' stralen,
sterren, niet, en talen
doen ze, meê in 't eeuwig lied!

Favella ha ogni essere
che la volontà di Colui,
che è il Verbo, fece nascere;
muti non sono, o stelle,
i vostri raggi, e anch'essi
partecipano nel canto eterno!

Eenpariglijk omzingt gij,
choorewijs omringt gij
't Wezen, dat nooit aan en ving;
en, zoo ik een reke
zingend ben, of spreke,
zingen doe 'k med alle ding!

Unanimi circondate con canto,
con cori cingete
l'Essere che non ebbe mai inizio;
e se io canto un verso
o parlo,
canto con tutte le cose!

Wij, — ik en gij — belijden,
wij, door alle tijden,
wij, door alle ruimten heen,
wij, van Hem begonnen,
zielen, sterren, zonnen,
't woord van zijn almachtigheên!

Noi, io e tu, confessiamo
noi, attraverso i tempi,
noi attraverso gli spazi,
noi, da Lui cominciati,
anime, stelle, soli,
il verbo della sua potenza!

Gekend, geloofd, geprezen
zij dat eeuwig Wezen
van 't oneeuwige, en van al
't doende, 't zijnde, 't staande,
't stervende en 't vergaande,
dat ooit was of wezen zal!¹⁶⁰

Conosciuto, esaltato e lodato
sia quell'Essere eterno
da quel che non è eterno
da quel che agisce e esiste,
da quel che muore e perisce
da quel che mai fu e sarà!

La posizione spirituale di Gezelle è cambiata in confronto con quella espressa nel componimento *O'k sta mij zo geren* del 1859. Ora anche la tentazione romantica dell'uomo media-

¹⁵⁹ Jub., *Tijdkrans*, 24-25.

¹⁶⁰ Jub., *Tijdkrans*, p. 26.

tore sembra superata. L'uomo è diventato incerto, s'è fatto più umile. Non è più lui che deve conferire voce alle cose mute, affinché attraverso lui lodino Dio, ma sono le cose stesse che parlano ed il poeta umilmente cerca di intendere il loro messaggio. Egli non si espande più nell'universo, ma cerca di sintonizzarsi con l'armonia universale.

L'uomo non si eleva più al di sopra del creato, ma si sente parte di esso e nel coro delle creature mescola anche la sua voce. Gezelle ormai ha lasciato dietro di sé l'umanesimo che aveva creato in lui la drammatica crisi tra la religione della Croce e quella dell'Io, risolvendo il conflitto nella mistica della Natura, specchio di Dio.

Il simbolo chiave del periodo romantico era stata l'allodola che dalla terra si leva per perdersi nel cielo. Ora il motivo dell'usignolo acquista maggiore rilievo. Non simboleggia l'ascesa al cielo, ma il canto della nostalgia e l'inesauribile ricchezza della poesia. Quattro poesie nel periodo 1880-'90 sono state dedicate all'usignolo. In *Nachtegale schuifclare (Usignolo canoro)* del maggio 1881¹⁶¹ avviene l'identificazione tra l'uccello ed il poeta. L'usignolo canta liberamente nel verde come i fiori fioriscono spontaneamente. Questa spontaneità e purezza originale costituiscono per Gezelle l'ideale più alto di poesia.

De navond komt zo stil (La sera scende così dolce, giugno 1882) contrappone il canto melodioso dell'usignolo al gracidare delle rane, cioè la poesia alla non-poesia. Nell'aneddoto le rane disturbano il canto dell'usignolo. Il poeta in ascolto, infastidito, getta un sasso per far tacere le rane e ottiene il suo scopo. Ma, effetto non previsto, tace anche l'usignolo:

De navond komt zoo stil, zoo stil,
zoo traagzaam aangetreden,
dat geen en weet, wanneer de dag
of waar hij is geleden.

La sera scende così dolce,
così dolce e così lenta,
che non sai
né quando o dove il giorno se
[n'è andato.

't Is avond, stille... en, mij
[omtrent,
is iets, of iemand, onbekend,

È sera, quiete... e, vicino a me
c'è qualcosa o qualcuno,
[sconosciuto,

die, zachtjes mij beroerend, zegt:

che sfiorandomi dolcemente,
[dice:

« 't Is avond en 't is rustens
[recht. »

« È sera ed è giusto riposare ».

¹⁶¹ Jub., *Laatste Verzen*, pp. 197-199.

De boomen dragen gansch de
[locht
vol groen, nog onbestoven;
en 'k zie, zoo dicht hun' blaren
[staan,

nog nauwlijks deur de hoven;
'k en hoore niets, al om end om
van 't zoetgekeelde vogelendom,
't en zij, het donker loof beneên,
den nachtegaal zijne avondbeên.

Hij zingt! Ach, wist hij zelf hoe
[schoon
hij zingt! Het is onwetend,
dat zingend hij mijne ooren boeit,
en aan zijn' kele ketent.
Ach wist hij 't gene ik wetend

[ben:
wie hem zijn' tale, en mij daaraf
dat dankbaar ik toch wete en ken
wie hem zijn' tale, en mij daaraf
't genoeg en 't genieten, gaf!

Hoe lieflijk zingt hij! Maar, wat
[hoor
eensgangs ik ginder gekken?
Wat is 't, dat her end weder her
verergerend gerrebekken?
Och, vorschenvolk, in 't

[waterwied,
houdt op! En stoort de stilte

[niet:
laat hooren mij dat leutig slaan...
en, kwelgediert, houdt op
[voortaan!

Hebt daar... Het speelt, den steen
[rondom

en, uitgestrekter schenen,
zijn al de vorschén, diepe in 't
[goor,
in 't zwijgend goor verdwenen!...
Eilaas, de nacht en 't donker zijn
bezitten nu den zanger mijn:

Gli alberi, pieni di verde,
senza polvere ancora, sorreggono
[il cielo;

e vedo appena i giardini,

così folto è il fogliame;
e intorno non giunge suono
delle gole soavi degli uccelli;
solo, dal verde più profondo,
le preghiere della sera
[dell'usignolo.

Canta! Ah, s'egli stesso sapesse
com'è incantevole il suo canto!
Ma egli non sa che la sua voce
mi seduce e m'incatena
alla sua gola. Ah, se egli sapesse

quello che io so:
che, grato, so e conosco
chi gli ha dato la favella
e a me il piacere, la gioia
d'ascoltarlo!

Quanto soave è il suo canto!

Ma quale coro di scherno
echeggia ora laggiù?
Che cos'è quella beffa
che cresce e cala?
O rane nell'erbosa palude,
silenzio! Non disturbate questa
[quiete:

lasciatemi sentire quel canto
[gioioso...
Smettetela, tormentatori!

Ecco: intorno al sasso scagliato

spruzza l'acqua.
E, zampe all'aria,
son scomparse le rane,

sprofondate nel fango silenzioso!
Ma ormai la notte e il buio
hanno accolto il mio cantore:

noch nachtegaal, noch ruit noch
muit,
en hoore ik meer... 't is uit, 't is
[uit! ¹⁶²

più non odo il mio usignolo,
non una voce o un grido...
È finito, è finito!

Le varianti della strofa finale: il suo canto e la mia poesia sono finite / il mio canto è finito, alludono ad un'esperienza personale del poeta: il suo canto s'è spento nella lotta con i suoi tormentatori ¹⁶³. Il male che facevano è finito, ma anche l'ispirazione sua è cessata. S'adombra probabilmente il dramma degli ultimi anni di Roeselare con l'ostilità e l'incomprensione dei detrattori della sua poesia.

In *Den heelen nacht* ¹⁶⁴ (*Tutta la notte*, 1885) l'usignolo è in « esilio » come il poeta e perciò il suo canto è nostalgico. Questo canto stesso, la sua miracolosa varietà, le sue infinite modulazioni sono il tema di *Waar zit die heldere zanger* (*Dove sta quel limpido cantore?*) del periodo 1888-'90.

Questo componimento unisce l'ammirazione del canto dell'usignolo con la gioia della creazione poetica. Alla fine il poeta riconosce umilmente la superiorità del canto dell'uccello, come se fosse più vicino alle sorgenti stesse della poesia:

WAAR zit die heldere zanger,
[dien
ik hooren kan en zelden zien,
in 't loof geborgen,
dees blijden Meidagmorgen?

Dov'è quel limpido cantore che
posso udire ma vedere di rado,
nascosto tra le foglie
in questa lieta mattina di
[maggio?

Hij klinkt alom de vogels dood,
bij zijnder kelen wondergroot'
en felle slagen
in bosschen en in hagen.

Egli supera tutti gli uccelli
[intorno
col canto della sua gola grande
e coi suoi violenti battiti,
in foreste e siepi.

Waar zit hij? Neen, 'k en vind
[hem niet,
maar 'k hoore, 'k hoore, 'k hoore
[een lied

Dov'è? No, non lo trovo,
ma l'odo, l'odo, l'odo tessere

hem lustig weven:
het kettert in de dreven.

un canto giocondo:
rieheggia nei campi.

¹⁶² Jub., *Tijdkarns*, I, pp. 156-157.

¹⁶³ Jub., *Tijdkrans*, II, pp. 196-197. cf. anche Van Vlierden, o.c., p. 258.

¹⁶⁴ Jub., *Tijdkrans*, I, pp. 139-140.

Wat is hij: mensche of dier of
[wat?]
Vol zoetheid, is 't een wierook
[vat,
daar Engelenhanden,
onzichtbaar, reuke in branden ¹⁶⁵.

Che cos'è: uomo, animale o
[che cosa?]
pieno di dolcezza, è un incensiere
in cui mani angeliche, invisibili,
bruciano l'incenso.

Torna così il motivo, apparso già nel periodo di Roeselare, della poesia serafica, come canto ultraterreno, portato sulla terra dagli angeli per consolare l'umanità afflitta. Ma il poeta non insiste su questo motivo, svolgendo più quello della ricchezza del canto stesso che quello della sua funzione:

Wat is hij? 't Is een wekkerspel,
vol tanden fijn, vol snaren fel,
vol wakkere monden,
van sprekend goud, gebonden.

Hij is... daar ik niet aan en kan,
een' sparke viers, een' boodschap
[van
veel hooger' daken
als waarder menschen waken.

Hork! Langzaam, luide en lief
[getaald,
hoe diep' hij lust en leven haalt,
als uit de gronden
van duizend orgelmonden!

Nu piept hij fijn, nu roept hij
[luid';
en 't zijpzapt hem ter kelen uit,
lijk waterbellen,
die van de daken rellen.

Geteld, nu tokt zijn taalgetik,
als ware 't op een marbelstik,
dat perelkransen,
van 't snoer gevallen, dansen.

Geen vogel of hij weet zijn lied,
zijn' leise en al zijn stemgebied,
bij zijnder talen,
nauwkeurig af te malen.

Che cos'è, è un gioco da sveglia,
piena di denti fini, di corde tese,
piena di bocche vivaci,
oro parlante, legato.

Egli è... quel che io non posso,
una scintilla di fuoco, un
[messaggio
da dimore più alte
di quelle umane.

Ascoltate! Sento, con voce chiara
[e soave,
come trae gioia e vita
come dalle profondità
di migliaia di organi!

Ora squittisce, ora canta
[spiegato];
i suoni gli sgorgano dalla gola
come gocce d'acqua
che scorrono dai tetti.

Ora, contati, i suoni fanno tic-tac
come, su un pezzo di marmo,
perle, cadute dal filo,
ballano.

Non c'è uccello che non sappia
dipingere con esattezza
la sua melodia e la sua capacità
con la sua voce.

¹⁶⁵ Jub., *Tijdkrans*, I, pp. 144-146.

't En deert mij niet, hoe oud
[gedaagd,
dat hij den zangprijs
[henendraagt,
en, vogel schoone,
mij rooft de dichterkroone!

Want mensche en heeft u nooit
[verstaan,
noch al uw rijkdom recht gedaan,
o wondere tale
van koning Nachtegale! ¹⁶⁶

A me, per quanto vecchio, non
[dispiace
che egli porti via il premio del
[canto
e, bell'uccello,
mi tolga la corona da poeta
perché l'uomo non ti ha mai
[capito
né fatto giustizia alla tua
[ricchezza,
o favella miracolosa
di re Usignolo!

Gezelle in questa poesia ha riconquistato la gioia della creatività poetica ritrovata. Ora s'avvia un processo d'integrazione tra il dolore antico e la nuova gioia, tra l'ammirazione della terra ed il desiderio del cielo. Questa integrazione non è mai statica e definitiva, ma piena di tensione e le poesie di questo periodo testimoniano con vari sfumature i vari lati della sintesi spirituale.

La terra è ora considerata come consolazione dell'anima che, nell'aspirazione al cielo, vorrebbe staccarsi da essa, ma, nella coscienza dell'impossibilità di raggiungere l'Assoluto durante la vita e sapendo, per esperienza, di essere fino alla morte legato alla terra, accetta questa terra nella sua transeunte bellezza, scorrendo in essa il simbolo dell'eterno. Significativo a questo riguardo è *Eerden troost* (*La consolazione della terra*, 7 ottobre 1891) che appunto esprime la funzione consolatrice della bellezza terrena. La forma del componimento è quella del dialogo triadico con la sequenza di affermazione, dubbio, e nuova affermazione. La prima strofa afferma nella forma della domanda retorica la misteriosa bellezza della terra, animata dal soffio divino; nella terza strofa il poeta invece si chiede se non è una illusione quel contatto con l'Eterno tramite la natura, ma egli è sicuro del suo profondo desiderio di eternità, desiderio che può riempire la vita. È espresso con grande intensità lirica questo desiderio di completo appagamento che solo nella vita eterna può essere pienamente soddisfatto. Così questa poesia riunisce in sé la gioia della terra, il dubbio dell'intelletto e la finale ascesa metafisica che supera il dubbio e integra la sensualità:

o EERDENTROOST, gebloeide
[blommen,
O consolazione terrena, fiori
[fiorenti,

¹⁶⁶ Jub., *Tijdkrans*, I, pp. 145-146.

hoe kommen
die blijdzame oogen, alzo zaan
als 't zomer is, op al de struiken
te ontluiken,
en mij beziende ga te slaan?

Daar is iets in, dat ik te vragen
wil wagen,
en dat ik geerne af u vernam;
daar velen zijn die niet en
[roeken,
of zoeken
naar 't geen hen blijdt, van waar
[het kwam!

Daar leeft toch Een, die mijn'
[twee oogen
u toogen,
gebloeide blommen, wilde; en
[t is
Hem een genoegte als ik genegen

Hem zegen,
en ben genietende u, gewis!

Of, is 't al blinde nacht en logen,
't vermogen,
dat in mij waakt en
[waarheidziek,
mij laaft en lescht? Ach neen 't?
[Genezen

wil wezen
die grondeloze graagte die 'k,

o God, van U gescheiden, drage;
en 'k vrage
opdat ge mij, voortaan, o Heer,
eens ruste en vrede en weêr dat
[leven

wilt geven,
dat leven is, en U genieten,
[immermeer!¹⁶⁷

La visione della natura che, fino ad ora, prevalentemente
aveva abbracciato gli aspetti più dolci di essa, s'allarga e com-

come mai quegli occhi lieti,
appena giunta l'estate,
si schiudono in tutti i cespugli

e m'osservano, guardandomi?

Là c'è qualcosa che vorrei osare
di chiedere e che
volentieri da voi apprenderei:
perché molti vi sono che non si
[curano di sapere
né cercano
quello che li allietta e la sua
[origine.

Ma Uno vive che, o fiori fiorenti,
ai miei occhi voleva mostrarvi
ed egli si compiace quand'io con
[affetto

Lo ringrazio
e vi godo, sicuro!

Oppure è tutta una notte buia e
[menzogna
quella capacità
che veglia in me e, assetata di
[verità,

mi ristora e disseta? Ma no!
Vuol essere guarito
quell'insaziabile appetito che,

o Dio, separato da Te, porto
con me
e chiedo che tu, d'ora in poi,
[o Signore,
voglia concedere la quiete e la
[pace

e quella vita che è Vita
e godimento di Te, per sempre!

¹⁶⁷ Jud., *Tijdkrans*, I, pp. 152-153.

prende anche i lati crudeli. Della natura Gezelle amava soprattutto l'aspetto primaverile e estivo, cioè il momento della forza vegetativa e della fioritura. La distruzione dell'autunno e dell'inverno spesso è sentita con spavento, ma la fede nella vita, così profonda nel poeta, sa che la vita sempre trionferà e risorgerà e, nella sconsolata tristezza dell'inverno nordico si consola nella speranza della risurrezione della natura.

In questa stagione egli cerca i sintomi del ritorno della primavera come in 'k *En hoore u nog niet* (*Non t'odo ancora*, 1889-90):

'k EN hoore u nog niet,
o nachtegale, en
de paaschzonne zit
in 't oosten;
waar blijft gij zoo lange,
of hebt gij misschien
vergeten van ons
te troosten?

't En zomert, 't is waar,
't en loovert, 't en lijdt
geen bladtje nog uit
de hagen:
't zit ijs in den wind,
't zit sneeuw in de lucht,
't is stormen, dat 't doet,
en vlagen.

Toch spreewt het en vinkt
het luide, overal;
de merelaan lacht
en tatelt;
het muscht en het meest
het koekoet, in 't hout;
het zwaluwt en 't zwiert
en 't swatelt

Waar blijft hij zoo lang
de nachtegale; en
vergeet hij ons
te troosten?
't En zomert nog niet,
maar zomeren zal 't:
de Paaschzonne zit
in 't oosten¹⁶⁸.

Non t'odo ancora,
o usignolo, e
il sole di Pasqua
già sta in oriente;
dove sosti tanto a lungo,
o forse hai dimenticato
di consolarci?

Non è estate, è vero,
non ci son fronde, nessuna foglia
è uscita ancora nelle siepi:
c'è ghiaccio nell'aria
c'è neve nell'aria
son tempeste e raffiche
intorno.

Eppure gli storni, i fringuelli
già cantano dappertutto,
il merlo ride e cinguetta;
nei boschi i passeri, le cincie
ed i cuculi levano le loro voci;
la rondine è con loro e tutti
girano e strepitano.

Dove sosta tanto a lungo
l'usignolo; e
dimentica di consolarci?
Non è estate ancora,
ma estate sarà:
il sole di Pasqua
già sta in oriente.

¹⁶⁸ Jud., *Tijdkrans*, I, pp.

Egli segue la vita della natura nel corso del sole, negli alberi e negli uccelli. Tutto nella natura è sottoposto ad una legge universale di nascita, di decadenza e di morte. Gezelle non nega la morte, ma tende sempre a superarla, talvolta scongiurandola come in *De boomen zien zwart* (*Gli alberi stanno neri*, febbraio 1891):

De boomen zien zwart, van de
[zwellende botten;
o zonne, wanneer zal uw' macht,
[onbevaën,
weêr 't springende blad, en de
[banden ontknotten,
waarin 't twee drie maanden
[heeft houvast gestaan?

Staat achter, o nijdig geweld van
[den winter;
houdt af uwen vuist, in de botten
[begint er
weêr creugdiger pulsslag en leven
[te slaan.

De boomen ontwekken, zij
[zidderen, zij beven;
zij striemen, dóór 't blauwe
[geluchte, onbekleed;
doch staan ze al bewust schier
[en blij dat zij leven,
lijk machtige reuzen, ten strijde
[bereed.

Staat achter, o nijdig geweld van
[den winter;
uw rijk heeft een einde, in de
[boomen begint er
weêr hope te rijzen, weêr hulpe
[aan ons leed.

De boomen zien zwart, en hun
[dreigende schachten
staan veerdig en vrij, als de spere
[in de vuist
eens ridders, het teeken ten
[storme te wachten:
het klinke, en daar loopen zij
[henengedruischt!

Staat achter, o nijdig geweld van
[den winter;

Gli alberi stanno neri per le
[gemme gonfie;
o sole, quando la tua potenza
slegherà la foglia viva e i vincoli
in cui è rimasta due o tre mesi?

Retrocedi, o invidiosa violenza
[dell'inverno;
togli il tuo pugno, nelle gemme
[cominciano
a battere una pulsazione e una
[vita più gaia.

Gli alberi si svegliano, tremano;
sferzano il cielo azzurro, nudi;
eppure si ergono quasi consci e
[lieti di vivere,
come potenti giganti, pronti alla
[lotta.

Retrocedi, o invidiosa violenza
[dell'inverno;
il tuo regno ha termine, negli
[alberi
speranza comincia a destarsi,
[aiuto per il nostro dolore.

Gli alberi stanno neri e le loro
[aste minacciose
sono pronte e libere come una
[lancia
nel pugno di un cavaliere, in
[attesa del segno per l'assalto:
che risuoni, ed ecco che si
[precipiteranno!

Retrocedi, o invidiosa violenza
[dell'inverno;

de boomen slaan uit, en zoo zaan
[herbegint er
weêr blijdag gevierd te zijn.
[Wreede, verhuist! ¹⁶⁹
gli alberi germogliano e presto
[si riprenderà
la lieta festa, o crudele trasmigra!

Anche l'uomo sottostà alle stesse leggi della natura, ma per lui non può bastare la consolazione della continuità della vita attraverso le generazioni. Nella vita che uccide se stessa, Gezelle non prova per sé alcun sostegno; solo il pensiero dell'eternità di Dio, alla quale anche l'uomo è destinato, può far superare l'angoscia della morte del singolo. Egli è quindi lontano da qualunque speculazione panteistica che subordini l'uomo alla specie o alla natura e afferma il concetto cristiano del valore eterno dell'individuo. Questo concetto è svolto in un componimento del 1871: *De macht ontvalt den mensche* (*All'uomo la forza vien meno*):

De macht ontvalt den mensche
[aleer hi 't weet;
wat baat hem dat hij werkt, en
[leeft, en eet?
Het leven zelf doet 't leven dood,
[en 't is
dat wij geen duur en hebben, 't
[grootst gemis
van al dat ons ontbreekt. o
[Duurzaamheid
oneindig, al omvattend,
[uitgebreid,
die, onbegonnen, nimmer sterven
[zult;
die 't wezen van het wezen heel
[vervult,
u ken ik, ja, heb dank; u ben ik?
[Neen:
want duurzaamheid, o God, zijt
[Gij alleen! ¹⁷⁰

All'uomo la forza vien meno
[prima ch'egli la conosca.
A che gli serve lavorare,
[mangiare, vivere?
La vita stessa spegne la vita.

[Sapere che tutto finisce
è il difetto più grande tra tutto
[quello che ci manca.
O durata infinita, estesa che
[tutto abbracci,
che mai sei nata e che mai
[finirà;
che riempi l'essenza dell'essere,
ti conosco, sì, ti ringrazio, sono
[te? No:
Perché tu solo, o Dio, hai durata.

Proprio nell'accettazione del dolore e della morte si manifesta la maturazione avvenuta dell'autore. Egli ha superato il suo sentimentalismo, il dolore lo ha temperato, gli ha fatto cono-

¹⁶⁹ Jud., *Tijdkrans*, I, p. 125.

¹⁷⁰ Jud., *Tijdkrans*, II, p. 83.

scere la vita nella sua terribile pienezza di gioia e dolore, egli non isola più il dolore dal suo opposto. La vita universale gli è diventata un processo che passa attraverso un ciclo eterno di morte e resurrezione e, a volte, le sue considerazioni hanno un sapore di teosofia, quando inserisce in questo processo anche i misteri della fede cristiana, basata sulla vita, la morte e la resurrezione di Gesù Cristo. E' vero, anche nel Nuovo Testamento esiste un nesso tra il processo naturale e il mistero di Cristo. La morte e la resurrezione di Lui vengono, nel Vangelo di S. Giovanni (12:24) e nella prima lettera di S. Paolo ai Corinzi (15:36), paragonate con l'apparente morte del grano seminato nella terra e con la sua nuova vita quando comincia a spuntare. Gezelle amplia questo paragone a legge universale, dimostrabile in molte manifestazioni della vita:

'k EN ete niet, of 't gene ik ete, 't heeft de dood gesmaakt;	Non mangio nulla che non abbia già gustato la [morte;
het wreede mes, of de al zoo [wreede	il crudele coltello o il battito del [martello
hamersmete heeft het afgemaakt.	altrettanto crudele l'hanno già ammazzato.
Het kooren, dat de landman [levend	Il grano che il contadino porta
uit de velden voert, wordt doodgepletterd, eer het, [vleesch- en	vivo dai campi, viene schiacciato prima che,
voedselgevend, mij den honger snoert.	dando nutrimento, mi faccia tacere la fame.
Het doode in mij wordt levend [weder,	Quel che è morto in me rivive,
't vat een lijf weêr aan; en zonder u, o dood, geen ader- dans en dede er meer mijn herte slaan.	assume corpo di nuovo; e senza te, o morte, nessuna danza delle vene farebbe più battere il mio cuore.
't Gevelde rijst en wast [weêromme, en,	Quel che è abbattuto, risorge e,
uit den stervensnood, herroep ge welgevoede en [versche	dall'angoscia mortale, richiami, o morte, in vita
levensblommen voor den dag, o dood!	fiori viventi nutriti e freschi!
De Godheid zelve, aan 't kruis [geklonken,	La divinità stessa, inchiodata alla [croce,

eer 't was al volend, ook Hij, den diepen kelk ten [bodeme	prima che tutto fosse compiuto, anch'essa bevve fino in fondo il calice e
uitgedronken, heeft den dood gekend.	conobbe la morte.
Ook Hij zou onzer zielen wezen	Anch'egli sarebbe diventato una [volta
eens een avondmaal, dat levend, hêt alleen, genuttigd, zou genezen onze hongerkwaal ¹⁷¹ .	cena delle nostre anime, che, presa viva, avrebbe guarito il male della [nostra fame.
.....

La virile accettazione della vita espressa con andamento lento e complesso, è resa con maggiore immediatezza e vigore in *Het leven* (*La vita*, 1892), una delle poesie più conosciute di Gezelle:

Het leven is een krijgsbanier	La vita è portare avanti con [coraggio,
door goede en kwade dagen gescheurd, gevlekt, ontvallen [schier	in giorni buoni e cattivi, una bandiera di guerra,
kloekmoedig voorwaarts dragen.	squarciata, macchiata e quasi [perduta.
Men tuimelt wel, en wonden [krijgt	Cadiamo spesso e
men dikwijls, dichte en diepe...	riportiamo ferite, fitte e [profonde...
't en vlucht geen weerbaar man, [die wijgt,	Ma non fugge l'uomo valido che [combatte,
of hem de dood beliepe!	anche se la morte gli occorra.
Het leven is... geen vrede alhier, geen wapenstilstand vragen: het leven is de Kruisbanier	La vita non è pace quaggiù, non è richiesta di tregua: la vita è portare nelle mani di [Dio
tot in Gods handen dragen ¹⁷² !	la bandiera della croce.

La visione integrale della vita che Gezelle si è conquistata si esprime nella struttura della raccolta *Tijdkrans* (*Corona del tem-*

¹⁷¹ Jub., *Tijdkrans*, II, p. 105.

¹⁷² Jud., *Tijdkrans*, II, pp. 106-107.

po, 1893) che abbraccia tutta la produzione poetica dal 1881 al 1893. Essa è divisa in tre cicli: *Dagkrans* (*Corona del giorno*), *Jaarkrans* (*Corona dell'anno*) e *Eeuwkrans* (*Corona dell'eterno*). Nel primo ciclo sono raggruppate le poesie che si riferiscono alle varie tappe della giornata, in *Jaarkrans* sono ordinate secondo i mesi dell'anno, mentre *Eeuwkrans* trascende il tempo e contiene liriche sulla transitorietà delle cose, sulla morte e sulla vita eterna. La raccolta raggiunge idealmente la sua maggiore elevazione nell'ultima parte, ma il valore poetico qui è spesso mortificato dall'astrattezza dell'argomento. Le migliori poesie si trovano nel secondo ciclo.

L'idea dei cicli dev'essere cercata nella struttura del breviario con le preghiere dell'anno liturgico. Gezelle, nei momenti più difficili della sua vita, cercava spesso conforto nella lettura del suo breviario, sul quale scrisse questi versi commoventi:

Als zorgen mijn herte verslinden, als moedheid van 's werelds [getier;	Quando le preoccupazioni [divorano il mio cuore,
dan zoeke ik weërom den [beminden,	e la stanchezza del clamore del [mondo,
dan grijpe ik den ouden brevier.	cerco di nuovo l'amato, prendo il vecchio breviario.
o Schat ongevalschter gebeden, brevier, daar, in 't korte geboekt, Gods woord, en Gods [wonderlijkheden,	O tesoro di sincere preghiere, breviario in cui nessuno cerca [invano il breve riflesso del Verbo di Dio e delle Sue meraviglie.
nooit een ongevonden en zoekt!	
o 't Werk van gezetelde Pausen, wat zegge ik, Gods eigen beworp; o sterkte, en, als 't lijden doet [flauw zijn,	O Opera di papi in trono, che dico, disegno di Dio stesso; o forza, e, quando il dolore fa [languire,
onsterflijk lavend geslorp!	bevanda d'immortale ristoro.
o Weldaad wellustiger koelheid, o schaduwomschietende troost, als 't vier, en de onmachtige [zwoelheid,	O beneficio di gradevole [refrigerio o conforto ombreggiato quando il fuoco e il caldo [soffocante
gestookt door den vijand, mij [roost...	acceso dal nemico, [m'arrostiscono...
Dan zuchte... dan zitte ik [alleene;	Allora sospiro... e sto solo:
dan biede ik den booze: 'Van [hier!'	allora rispondo al maligno: via [di qui!

dan buige en dan bidde ik, en [weene...	Allora mi curvo e prego e [piango...
dan grijpe ik den ouden [brevier ¹⁷³ !	allora afferro il vecchio breviario.

Nel secondo ciclo, d'altronde, si trovano intrecciati l'anno naturale e l'anno liturgico, come nei componimenti per lo più si attua un incontro tra la sensibilità e la religiosità. La novità della raccolta, dal punto di vista poetico, consiste nella fioritura impressionistica che registra con estrema raffinatezza le più svariate sfumature della vita della natura. In questo impressionismo è superato il realismo un po' meccanico della maniera classicista. La struttura dei componenti resta spesso legata ancora a schemi retorici, ma le immagini non hanno più nulla di convenzionale. Gezelle attinge alle fonti abbondanti della propria fantasia. L'atmosfera delle liriche ispirata alla natura è spesso festosa e trasmette il godimento che il poeta ha trovato in essa.

Pieno di ammirazione per la natura e pieno di amore delle natiè Fiandre è il componimento dedicato al fiume Lys che, nella fantasia del poeta, diventa il Giordano del suo cuore, come le Fiandre sono lo specchio della Terra Santa, come Bruges è la Gerusalemme del Nord:

JORDANE van mijn hert en aderslag mijns levens, o Leye, o vlaamsche vloed, lijk Vlanderen, onbekend;	Giordano del mio cuore e arteria della mia vita, o Lys, o fiume fiammingo, sconosciuto come la Fiandra [stessa;
hoe overmachtigt mij de mate uws vreugdegevens, wanneer ik sta en schouwe, uw' vrijen boord omtrent!	come mi travolge l'abbondanza della gioia che mi dai, quando sto e contemplo vicino alla tua libera riva!
Hoe vaart bij welgemoed, de malsche meerschen lavend met blijder vruchtbaarheid, te Scheldewaart, en voort ten Oceaan, u, zelf, een' diepe vore gravend, die 't oude en vrije land van Vlanderen toebehoort.	Come scorri gaiamente, ristorando i prati rigogliosi, verso la Schelda con felice fecondità e più avanti, all'Oceano, scavandoti un solco profondo che all'antico e libero paese di Fiandra appartiene.
Wat zijt ge schoone, o Leye, als 't helderblauwe laken	Come sei bello, o Lys, quando il panno celeste

¹⁷³ Jub., *Rijmsnoer*, I, pp. 80-81.

der hemeltente wijd
en breed is uitgespreid,
en dat, uit heuren throno,
de felle zonne, aan 't blaken
vertweelingt heur gezicht
in uwe blauwigheid!

Dan leeft het rondom al
uw' groengezoomde kanten
aanzijs en heraanzijs,
zoo verre ik henenschouw
van lieden, die weêrom,
en nu in 't water, planten
den overjaarschen bloei
van hunnen akkerbouw.

.....
Het vlas! Nu staat 't gedoopt,
Jordane, in uwe lanken,
gegord in haveren stroo,
dat banden gouds gelijkt;
bij duizend duizenden
van bonden, die vier planken
bewaren, ketenvast
en aan den wal gefijkt.

Hoe zucht gij, om weêr uit
dit stovend had te komen;
hoe zucht gij, zoo de ziel,
de vrome kerstene, doet,
die, na gedulde pijn,
vol hopen en vol schromen,
verlangt het licht te zien
dat haar verlossen moet ¹⁷⁴!

Questo impressionismo raggiunge la sua stagione di piena maturità nella raccolta *Rijmsnoer om en om het jaar (Collana di rime intorno all'anno, 1897)*, l'ultima curata dal poeta stesso. In essa non è più cercato l'equilibrio tra sensitività e religiosità che caratterizza *Tijdkrans*. Tale equilibrio ormai acquisito permette ora la fioritura, la piena espansione della creatività poetica di Gezelle. Perciò *Rijmsnoer* è la raccolta in cui culmina la sua poesia. Anche dopo la pubblicazione di *Rijmsnoer*, fino alla morte Gezelle ha continuato a comporre liriche che parteci-

¹⁷⁴ Jub., *Tijdkrans*, II, pp. 14-18.

della tenda del cielo
con tutta larghezza è steso
e il sole violento, dal suo trono,
con ardore sdoppia il suo volto
nel tuo azzurro!

Allora tutto
intorno alle tue verdi rive,
da questo lato e dall'altro,
fin dove posso guardare
è pieno di gente che, di nuovo,
ed ora nell'acqua, pianta
l'annoso frutto
della sua coltura.

.....
Il lino! Ora è battezzato,
Giordano, nei tuoi fianchi,
cinto dalla paglia d'avena,
sommigliante a cinture dorate;
a migliaia e migliaia di fastelli,
retti da quattro travi

e fissati alla riva.

Quanto sospirate per riuscire
da questo bagno cocente;
quanto sospirate come l'anima fa
del pio cristiano
che, dopo il dolore sofferto,
pieno di speranza e di esitazione,
agogna di vedere la luce
che deve liberarla.

pano del carattere della produzione raccolta in *Rijmsnoer*. Egli stesso non ne curò più la pubblicazione. Furono pubblicate postumamente nel 1901 dai suoi ammiratori nella raccolta *Laaste Verzen (Ultime liriche)*.

Come *Tijdkrans*, anche *Rijmsnoer* ha carattere ciclico, ma la struttura della nuova raccolta è più semplice, in quanto si limita al ciclo dei mesi dell'anno e manca del ciclo del giorno e dell'eternità. La divisione in mesi non corrisponde ad un principio di strutturazione esteriore, ma è espressione di vari stati d'animo in rapporto con la realtà naturale. A volte questa realtà, resa impressionisticamente ¹⁷⁵, prevale nelle liriche sulla vita dell'anima e non ha funzione simbolica. Gezelle si compiace serenamente della bellezza della natura, come in *Bonte abeelen (Gattici multicolori)*:

Wit als watte, en teenegader
groen, is 't bonte abeelgeblader.

Bianco come ovatta e insieme
verde è il fogliame variopinto
[dei gattici.

Wakker als een wekkerspel,
wikkeltwakkeltwaait het snel.
Groen van boven is 't en, zonder
minke, wit als melk, vanonder.

Sveglio come una sveglia
si muove senza sosta.
E' verde di sopra e,
senza macchia, bianco come latte
[di sotto.

Onstandvastig volgt het, gansch,
't onstandvastig windgedans.
Wisselbeurtig, op en neder,
slaat het, als een vogelveder.
Wit en grauw, zoo, door de lucht
'bonte-abeelt' de duivenvlucht ¹⁷⁶.

Segue incostante tutto
la danza incostante del vento
Batte su e giù con alternanza
come un'ala di uccello.
Così, bianchi e grigi,
come gattici variopinti,
volano i colombi nell'aria.

È impossibile rendere nella traduzione la ricchezza di termini con cui il poeta suggerisce le sfumature della natura. Egli ricorre, per evocare la varietà dei movimenti, alla formazione di nuovi verbi come, in questa poesia, *wikkeltwakkeltwaaien*, che esprime la continuità del movimento con l'alternanza vocalica *i* e *a*, la levità di movimento con la ricorrente dolcezza del fonema *w*, mentre l'origine del movimento è indicata dal verbo *waaien* (spirare). Per suggerire la somiglianza tra il movimento dei colombi e dei gattici, il poeta deriva dal nome *abeel*, anzi, per

¹⁷⁵ ved. R. F. Lissens, *Het impressionisme in de Vlaamsche letterkunde*, Malines-Amsterdam, 1934, pp. 123-134.

¹⁷⁶ Jub., *Rijmsnoer*, I, p. 127.

ragioni di sinestesia, dal nome con l'aggettivo *bont* il verbo *bonte-abeelen* (muoversi come i gattici bianchi). Si noti, d'altronde, la frequenza dell'elemento bilabiale *w* che involge tutta la lirica in un dolce dondolio.

Un carattere più pittorico che musicale ha *Casselkoeien* (*Mucche di Cassel*, 1896) che si diletta nella descrizione di un gruppo di mucche illuminate dal sole al tramonto:

AANSCHOUWT mij, hier en daar, die bende Casselkoeien;	Guardate, sparsa qua e là, quella banda di mucche di [Cassel;
die, louter bruin van haar, als zooveel blommen bloeien, in 't gers en in de zon, die, [zinkend henentiet:	Coi peli di un marrone puro fioriscono come tanti fiori nell'erba e al sole che calando [passa via:
die, rood, het roode veld vol [roode vonken giet.	che, rosso, inonda il campo rosso [di scintille rosse.
't Is prachtig overal 't is prachtig, hoe de huden dier koeien liefgetal van vouwe en verwen luiden,	E' splendido ovunque è splendido quello sfavillio delle pelli di quelle mucche ben formate nelle pieghe e nei [colori,
't is prachtig hoe ze staan, [gebeiteld en gesneên, lijk beelden, over heel die wijde [weide heen.	è splendido come stanno scolpite [e tagliate come statue, sparse per quel [largo prato.
Daar zijnder, roode als vier; castanjebruin geboende; naar donkerbaaide bier, naar bijkans zwart bier doende;	Ve ne sono, rosse da fuoco, altre macchiate di castano; altre come la birra scura con l'aspetto di una birra quasi [nera;
beglinsterd en beglansd: van vel [en verwigheid, gelijk en ongelijk,-terwijl de [de zonne beidt ¹⁷⁷ .	scintillanti e rilucenti nelle pelli [e nei colori, uguali e disuguali, mentre il sole [indugia.

La mucca non è presa a soggetto soltanto per questi evidenti effetti pittorici, essa ricorre in altri componimenti in cui viene espressa soprattutto l'ammirazione della sua sicura robustezza e diventa simbolo di fecondità. Così in *In 't riet* (*Tra le canne*, 1898):

¹⁷⁷ Jub., *Rijmsnoer*, I, pp. 217-218.

GEDOKEN half, in 't riet,
half zichtbaar, in de rieten,
aanschouwt de koeien mij,
die, versch uit hunne slieten

en vaste veters, nu
op vrije voeten gaan
en, gaande, 's morgens vroeg,
hun lange steerten slaan.

Omhoog heffen zij
hun hoofd en doen de stalen

van 't omgebogen riet
hun tongen nederhalen
te mondewaarts; de zwakke,
ontgroende staven riet
men rijzen toppeloos
en recht omhoog, ziet.

Ze stampen dat het kraakt,
en 't water, van beneden
hun voeten, spettert op
en speit hen om de leden;
de koeier djakt zijn djakke

en, djakkend, rechtevoort

hij koeiers overal
hem tegendjakken hoort.

De dazen zijn daar aan
en bij: bij bijzen weven
zij, rings om elke koe,
hun' zidderende schreven;
ze zuipen zuiver bloed,
bij volle zeupen, uit
de malsche bronnen van
de diepe koeienhuid.

Vaart henen, zonne, weêr
ten avondwaard: de koeien
en kunnen 't herden noch
gedragen meer; ze loeien
om vrij te zijn van 't zog,
dat hun den uier spant;
om vrij te zijn van 't vier
dat hun de balgen brandt.

Nascoste a metà, tra le canne,
a metà visibili nei giunchi,
guardatele, queste mucche
che, bell'e fresche dalle loro

[stalle

e libere dalle catene, ora
liberamente camminano
e, camminando, di buon mattino,
battono con le lunghe code.

In su levano i capi e
le loro lingue abbassano alla

[bocca

gli steli delle canne curve;
gli steli fragili
privi di verde

sorgono senza cime,
dritte all'insù.

Pestano i piedi con crepitio
e l'acqua, da sotto le zampe,
schizza in su
e spruzza intorno
alle membra;
il vaccaro schiocca la frusta
e, schioccando, sente ovunque
altri vaccari,
che rispondono con
schiocchi.

I tafani sono attorno;
a sciame tessono
intorno ad ogni mucca
i loro giri tremanti;
succhiano sangue puro
a sorsi pieni
alle fonti succose
della profonda pelle di mucca.

Passa, o sole, di nuovo
verso occidente: le mucche
non resistono più,
non sopportano più; muggiscono
per essere liberate dal latte
che tende le loro mammelle;
per essere liberate dal fuoco
che arde i loro dorsi.

'Naar huis, allei - alla!
Zoo luidt het en, geladen
met de ongevalschte gift

huns overvloeds, zoo waden
de koeien uit het riet
en uit den meersch, verbeid
weêrom te stallewaards
en in de stilligheid ¹⁷⁸.

« A casa allè-allà »!

Questo è il comando e, gonfie,
del dono genuino della loro
[abbondanza,
le mucche guadagnano fuori dalle
[canne
e dal prato verso le stalle
ove sono attese,
e al silenzio.

Anche questa poesia impressionistica acquista un significato più profondo, se considerata sullo sfondo del desiderio di una pienezza di vita che affonda le sue radici nel mondo metafisico. Queste mucche non sono solo ammirate per la loro particolarità naturale, ma amate come manifestazione della inesauribile forza vitale che trova la sua scaturigine nel Creatore. Gezelle non ritiene più necessario esplicitare sempre il simbolismo latente delle sue immagini poetiche, come nel primo periodo. È diventato più moderno, più contenuto; egli addensa ora nelle sue immagini tutto un mondo spirituale e rinuncia all'epilogo didascalico di tipo medioevale. Gli epiloghi che ancora si trovano non sono puramente didascalici, ma servono da ponte fra il mondo fisico e quello metafisico. Riscontriamo, quindi, componimenti: a) puramente impressionistici; b) impressionistici con latente simbolismo; c) esplicitamente simbolici.

La natura è simbolo della Vita e della Morte, ma l'anima di Gezelle, che tende sempre dalle tenebre alla luce, accentua sempre la Vita di fronte alla Morte. La Morte è soprattutto un passaggio verso la Vita, così nella natura come nel mondo dello spirito. Il sole, il verde, gli animali sono lo specchio di Dio. Il simbolismo dello specchio è di duplice natura. Esso rende presente la realtà rispecchiata ma può anche deformarla e offuscarla. Tra questi due poli oscilla il rapporto Natura-Dio nella poesia di Gezelle. In *Rijmsnoer* spesso l'accento è messo sulla deformazione della Divina Realtà nella Natura e ne consegue il desiderio della purezza, della contemplazione immediata. Questo problema è il tema di *In Speculo (Nello specchio, 164-1897)*:

Hoe kan dat zijn,
o Schepper van hierboven,
dat ik U maar

Come avviene, o Creatore di
[quassù,
che io

¹⁷⁸ Jub., *Laatste Verzen*, pp. 134-136.

en zie als in een' glans;
als in een glas,
te zelden onbestoven
van doom en stof:
en nooit geheel en gansch?

Zoo Gij bestaat
en God zijt, moet het wezen,
dat ik U zie;
dat, zonder doek, entwaar,
ik schouwen kan
en, schouwende, in 't nadezen
van bij U zie
en eeuwig op U staar ¹⁷⁹!

ti vedo solo come in un riflesso,
come in un vetro,
troppo di rado privo di polvere
e di vapore;
e non mai per intero?

Se tu esisti e sei Dio,
dev'essere possibile vederti,
contemplarti in qualche parte
senza velo,
e, contemplando,
vederti da vicino
dopo questa vita,
per fissarti eternamente.

In altri componimenti, specie quelli del 1895-96, questa sensazione dell'insufficienza della natura è espressa con l'immagine della natura come « ombra di Dio ». Questa sensazione è integrale nel componimento mistico *Adoro Te*:

'k AANBIDDE u, groote God -
onschrijfbaar, onbeschreven,

en onbegrijpelijk, 't en zij alleen
van U, die al dat was, dat is, dat
[zijn zal, even
begrijpelyk omvat. Mij al te klein
bekenne ik, om iets meer als
[enkel *schaduw*
van uw groot licht te zien;

maar, zie ik niet, ik rade U
aan 't werk dat Gij gedacht,
[gewild hebt en gedaan,
aan 't Godlijk speur, daar Gij
zijt in voorbijgegaan ¹⁸⁰.

Adoro te, Dio grande,
indescrivibile e non mai
[descritto,
ed incomprendibile per tutti
salvo solo Te che
con intelletto comprendi
[ugualmente
quel che era, quel che è e che
[sarà.
Mi confesso troppo piccolo
per vedere qualcosa di più
che l'ombra sola della tua

[grande luce;
ma, se non vedo, ti indovino
nell'opera che tu hai pensato,
voluto e creato,
nelle tracce divine
lasciate dal tuo piede.

Psicologicamente questa sensazione è connessa con le sofferenze della vecchiaia e l'avvicinarsi della morte che fa intrave-

¹⁷⁹ Jub., *Laatste Verzen*, pp. 58-59

¹⁸⁰ Jub., *Rijmsnoer*, I, p. 5.

dere i limiti invalicabili della vita naturale. L'insufficienza di questa vita fa sperare di più la vita eterna, sempre indicata con l'immagine della luce, come in *Zonnewende* (*Eliotropio*, 2 ottobre 1896):

EEN blomken heb ik staan, [nabij me, in de oude boekenzale, dat altijd, naar den dag toe, [keert zijn' blaârkes, altemale; het wenden mag ik zus of zoo, dat ik begere volgt het noo, en 't zoekt, weerom naar mij [gericht, nog altijd liever 't zonnelicht! Och, ware ik als dat blomken is, in al mijn doen en laten, mijn zorgen, mijn bekommernis, in huis en achter straten: 't zij wat men doet of niet en [doet, 't zij wat ik immer lijden moet, naar u, met herte en ziel gericht, o alverzettend zonnelicht! 't Is duister nu en zwaar, te mets, omtrent mij: oude kwalen en nieuwe, doen, van zielgekwets, mij moe zijn, menigmalen, tot dat, o God, naar U gewend, mijn' duisterheid den dag [erkent, en ziende U, met mijne ogen [dicht, ik asem hale, in 't zonnelicht ¹⁸¹ .	Un fiorellino sta vicino a me nella vecchia biblioteca che sempre alla luce del giorno [volge le foglioline, sempre di nuovo; posso spostarlo in un modo o [nell'altro, quel che io desidero, lo segue [malvolentieri, ma cerca, quand'è rivolto a me, sempre piuttosto la luce del sole! Ah, fossi come quel fiorellino, in tutto il mio fare, nelle preoccupazioni e negli [affanni, in casa e per la strada, in quel che si fa e che non si fa, in quel che devo sempre soffrire, a te rivolto col cuore e l'anima, o luce del sole che tutto [rischiara! E' buio ora e pesante spesso intorno a me: vecchi mali e nuovi mi rendono spesso stanco per l'afflizione dell'anima finché, o Dio, rivolto a te la mia oscurità riconosca il [giorno, e vedendo te, con gli occhi [chiusi, respiro nella luce del sole.
---	--

A volte Gezelle svaluta tutta la natura rispetto alla sua Origine come in *In speculo*, a volte soltanto gli aspetti tristi di

¹⁸¹ Jub., *Rijmsnoer*, I, p. 124.

essa. Nell'ultimo caso la duplicità del valore della natura diventa un vero e proprio dualismo di luce ed ombra come in *Meidag* (*Primo maggio*, 1895) con la contrapposizione dell'aspetto invernale e primaverile del ciliegio:

De kerzelaar zijn trouwgewaad heeft aangedaan: vandage moet hij, meidag is 't, ter bruiloft gaan.	Il ciliegio ha indossato l'abito nuziale: oggi è il primo maggio: deve andare a nozze.
Elk taksken is een priem nu, die, bewonden, wit, tot tenden, in een' witte schee van blommen zit.	Ogni ramoscello è ora uno [stiletto che, avvolto intero nel bianco sta in fodera bianca di fiori.
Beruwrijmd was hij schoon, [wanneer de winter woei: veel duizendmaal is schoonder nu zijn blomgebloeï. Te winter was zijn' schoonheid als	Brinato era bello quando l'inverno spirava: migliaia di volte più bella è ora la fioritura dei suoi fiori. D'inverno la sua bellezza era [come un'immagine della vita: <i>fredda e vana</i> <i>com'è l'ombra</i> .
een' beeltenis des levens: <i>koud en ijdel, zoo</i> <i>de schaduweis</i> .	Ora non è un'ombra non una parvenza, ma tutto ciò che è bello e vivo e leggiadro.
Geen schaduwbeeld en is hij nu geen schijn, maar al dat schoon is, al dat levende, en dat liefgetal.	E' tempo di nozze, è tempo di [sole la ragazza dell'estate attende lo sposo che [haar le era promesso.
't Is bruiloft, en 't is zonneweêr: de zomermeid den bruidegom verwacht, die [haar was toegezeid.	

Il dualismo della natura corrisponde con un dualismo psicologico tra letizia e tristezza. Perciò i lati tristi della natura, l'inverno, la decadenza, la morte, l'oscurità, la pioggia e il vento simboleggiano spesso l'affanno umano, il dolore, i turbamenti e la stanchezza, mentre l'aspetto lieto della primavera e dell'estate hanno un simbolismo più ampio che si può riferire all'Uomo nella sua positività, alla Vita e a Dio.

Se in *Tijdkrans* il desiderio di Dio e la gioia della natura erano integrati in una lieta sintesi poetica, in *Rijmsnoer*, oltre

a questa sintesi ormai acquisita, c'è la ricerca più ardua della sintesi di vita e di morte in una concezione organica del vivente. Tale ricerca, se sul piano della natura a volte rasenta uno gnosticismo teosofico, come abbiamo visto nel componimento riportato *Non mangio nulla*, sul piano umano si rivela come tentativo di conciliare le contraddizioni dell'anima in una unità superiore. Molto significativo a questo riguardo è *Het Getouwe (Il Telaio, 23-12-1896)*, in cui il poeta parla del tessuto della sua vita. Egli vorrebbe fare due tessuti di due vite, ma riconosce l'ineluttabile necessità di dover tessere un tessuto di due materiali diversi:

EN mocht ik maar
twee zielen hebben
'n mocht ik maar
twee menschen zijn,
'k zou weven mij
tweêrhande webben:
een' webbe groef
een' webbe fijn.

Een webbe zou 'k
van zonne en zijde
mij weven, en
van goudgespin;
met boomen en
met blaren blijde,
met meer als een
schoon blomken in.

Mijn ander' webb
en tweede leven,
'n liet ik maar,
onaangemoeid,
geschoren zijn,
getouwd, geweven,
zoo 't in en deur
't getouwe vloeit!

Doch neen: ik zal
van ziele en lijve,
de wever van
een webbe zijn,
zoo lange 'k in

Su due anime
potessi avere,
se due uomini
potessi essere
io tesserei
due tele diverse
una tela grezza
una tela fine.

Una tela tesserei
di sole e di seta,
di fili d'oro,

di alberi
e foglie liete
e cosparsa di
tanti bei fiori.

Ma l'altra tela,
la seconda vita,
vorrei lasciarla così,
senza toccarla,
rasa
e tessuta
come passa
come passa
per il telaio.

Eppure no,
dall'anima e dal corpo,
tesserò
un'unica tela,
finché in questa vita

¹⁸² Jub., *Rijmsnoer*, I, p. 111.

dit leven blijve,
van zuur en zoet
van groef en fijn ¹⁸³.

resterò,
dall'amaro e dal dolce
dal grezzo e dal fine.

Il poeta è diventato più cauto rispetto ai suoi entusiasmi e alle sue depressioni, più saggio ed equilibrato e meno incline ad identificare l'entusiasmo o l'evasione con la vicinanza di Dio. Come nel suo atteggiamento verso la natura, così nella considerazione di se stesso e della religione è avvenuta una svolta verso una maggiore obiettività e serenità, in cui i furori romantici sono decantati. Questa tendenza, che implica il riconoscimento della relatività di molti atteggiamenti umani, ci rivela un Gezelle inatteso e nuovo che ha raggiunto il pieno della sua maturità. Egli riconosce come compito di conoscere se stesso, di accettare se stesso, e di operare per il bene senza sforzare la propria natura. La serenità, che è frutto di questa comprensione, lo conduce ad un ideale di « aurea mediocritas » oraziana, come espresso in *Tusschen de Twe (Tra due, del 29-1-1897)*, in cui confessa di non voler abitare né in montagna né in valle, ma in un posto intermedio:

Die binnen
de bergen
te wonen
verkiest,
des morgens,
zijn deel in
de zonne
verliest.

Des avonds,
nog eer hij
zijn bedde
bezoekt,
te vroeg is
de zonne 'm
bedekt en
bedoekt.

Die boven
de bergen
wilt huizen,

Chi nelle montagne preferisce
[abitare,
perde di mattina
la sua parte nel sole.

Di sera
ancora prima d'andare a letto,
gli si copre e s'appanna
il sole troppo presto.

Chi sopra le montagne vuol
[abitare,
non può sopportare

¹⁸³ Jub., *Rijmsnoer*, I, pp. 171-172.

en kan
den wind niet
verdragen,
en 't ruischen
dervan.

Het zomert
er late en
het koelt er
te vroeg;
zacht weëre is
er zelden,
en zoelte
genoeg.

't Is nat in
de leegten,
het zuipt er
en 't zijpt;
't is drooge op
de hoogten,
het stuift er
en 't nijpt.

Noch stijgen,
noch dalen
en es er
mij lief:
geen beemden,
geen bergen,
is 't beste gerief.

Ik schuwe
de hillen,
ik vluchte
de wee:
daar, best van
al, jeune ik
mij, tusschen
de twee¹⁸⁴.

E' inevitabile che la poesia, quando è espressione di una coscienza così vigile e chiara, corra il rischio di raffreddarsi o di scadere nel tono sapienziale. Soprattutto in traduzione il componimento testè esaminato non si sottrae all'impressione di una

il vento e il suo soffiare.

Tardi là viene l'estate
e troppo presto l'aria si rinfresca;
tempo mite c'è di rado
e afa in abbondanza.

Nelle valli è umido,
là gocciola e gronda;
sulle alture è asciutto,
c'è polvere e freddo.

Né salire né scendere
mi è caro:
Niente prati, niente monti
è la convenienza migliore.

Evito i colli e fuggo i prati:
meglio mi sento
in mezzo a quei due

certa freddezza che l'originale però non ha, per un particolare effetto ritmico nella brevità del verso.

L'estrema concisione del verso condensa il contenuto e tiene desta l'attenzione. Questo effetto però si perde nella traduzione. L'equilibrio, d'altronde, in Gezelle non tende all'immobilità o alla sufficienza del razionalismo, è sempre percorso da tensioni e domande mai placate. Il poeta ha acquisito soltanto un maggiore distacco nei confronti di posizioni unilaterali, egli guarda più dall'alto sul paesaggio della propria anima. La serenità è anche effetto di un maggiore abbandono al mistero divino, più si relativizza ogni umana pretesa di sapere. Gezelle ha scoperto che l'abbandono a Dio è un atteggiamento di fondo di tutto l'essere umano che non va identificato con un particolare stato psicologico.

In questo modo egli trascende la spiritualità del romanticismo, in quanto tende all'autonomia dello spirito umano (Fichte, Hegel) e supera le tendenze immanentistiche che già prima aveva riconosciuto come una tentazione per la propria fede. In *Dat wilde ik weten* (*Vorrei sapere questo*, 10-2-1897) egli si domanda quando l'uomo può sentirsi più vicino a Dio:

Wanneer ben ik U naast, o God,	Quando sono più vicino a te, o [Dio,
of verst, dat wilde ik weten:	o più lontano, vorrei saperlo:
wanneer ik mij, in 't donker kot,	quando bramo incatenato nella
vernibbele, aan de keten,	[mia gabbia oscura
of dan, wanneer ik henentie	o quando parto
en vliege, schier vermeten,	e, quasi audace,
naar 't licht, dat ik zoo geren zie?	volo verso la luce che vedo così
o God, dat wilde ik weten.	[volentieri?
	O Dio, vorrei saperlo.

'k Heb overal mij zelve mee,	Porto me stesso ovunque,
omhoog en aan de keten	lassù e nelle catene.
Die los mij van mij zeleven dee,	Di chi possa sciogliermi da me
	[stesso,

diens woonstee wilde ik weten,	vorrei sapere la dimora;
diens hulpe hiete ik duizendvoud	mille volte accetterei il suo aiuto
mij wilkom, onvermeten!	tranquillamente!
Wat is 't nu, dat mij tegenhoudt?	Che cos'è quel che mi trattiene?
o God, dat wilde ik weten!	o Dio, vorrei saperlo.

Bedwingen zulk een' vrage zal	Vincere deve simili domande
uw menschelijk vermeten,	il tuo umano ardire,
die levende, altijd, overal,	che, finché vivrà, sempre e
	[ovunque,
gevangen in de keten,	prigioniero della catena,
zult zoeken, om 't geheeme van	cercherà di sapere il segreto

¹⁸⁴ Jub., *Rijmsnoer*, I, pp. 32-33.

Gods wetenschap te weten... della scienza divina...
 Wie, buiten U, die 't wijzen kan? chi, all'infuori di te, potrà
 [spiegarlo?]
 o God, dat wilde ik weten ¹⁸⁵. O Dio, vorrei saperlo!

Quel che era espresso in forma dubitativa in questo componimento, trova la sua affermazione positiva in *Quis nos separabis* (*Chi ci separerà*, 18/5/1897) ¹⁸⁶ in cui vive la certezza della divina presenza nell'uomo, anche se il mondo ci sfugge.

Molti componimenti degli ultimi anni esprimono le sofferenze della vecchiaia e l'angoscia della morte. Fino all'ultimo momento della sua vita la tensione tra le opposte tendenze della anima è perdurata. La tristezza s'esprime spesso nei componimenti ispirati all'autunno, ma con l'avvicinarsi della morte, alla quale il poeta si andava preparando, si spandeva in lui anche la luce della speranza della vita eterna che egli, per l'ultima volta, nel famoso *Ego Flos* (*Sono un fiore*, 17/11/1898), raffigura come un sole che illumina e riscalda l'umile fiore:

Ik ben een blomme
 en bloeie vòr uwe oogen,
 geweldig zonnelicht,
 dat, eeuwig onontaard,
 mij, nietig schepselken,
 in 't leven wilt gedoogen
 en na dit leven, mij
 het eeuwig leven spaart.

Ik ben een blomme
 en doe des morgens open,
 des avonds toe mijn blad,
 om beurtelings, nadien,
 wanneer gij, zonne, zult,
 heropgestaan, mij nopen,

te ontwaken nog eens of
 mijn hoofd den slaap te biên.

Mijn leven is
 uw licht: mijn doen, mijn derven,

mijn' hope, mijn geluk,
 mijn eenigste en mijn al;

Io sono un fiore
 e fiorisco sotto i tuoi occhi,
 potente luce del sole,
 che eternamente intatta,
 me, umile creatura
 vuoi tollerare in vita
 e dopo questa vita
 la vita eterna mi riserbi.

Io sono un fiore
 ed apro all'alba e chiudo
 a sera la mia corolla,
 per poi a vicenda, quando
 tu, sole, sarai risorto,
 costringermi al risveglio un'altra
 [volta]

o un'altra volta
 offrire il capo al sonno.

La tua luce m'è
 vita: è il mio agire, il mio
 [attendere,

la mia speranza e la mia gioia,
 l'unico bene, il mio tutto;

¹⁸⁵ Jub., *Rijmsnoer*, I, p. 248.

¹⁸⁶ Jub., *Laatste Verzen*, p. 76-77.

wat kan ik, zonder u,
 als eeuwig, eeuwig, sterven,
 wat heb ik, zonder u,
 dat ik beminnen zal?

'k Ben ver van u,
 ofschoon gij, zoete bronne
 van al dat leven is
 of immer leven doet,
 mij naast van al genaakt
 en zendt, o lieve zonne,
 tot in mijn diepste diep

uw aldoorgaanden gloed.

Haalt op, haalt af...
 ontbindt mijne aardse boeien;
 ontwortelt mij, ontdelft
 mij!... Henen laat mij,... laat
 daar 't altijd zomer is
 en zonnelicht mij spoeien
 en daar gij, eeuwige, ééne,
 alschoone blomme, staat.

Laat alles zijn
 voorbij, gedaan, verleden,
 dat afscheid tusschen ons
 en diepe kloven spant;
 laat morgen, avond, al
 dat heenmoet, henentreden,

laat uw oneindig licht
 mij zien, in 't Vaderland!

Dan zal ik vòr...
 o neen, niet vòr uwe oogen,
 maar in u bloeien zaan,
 zoo gij mij, schepselken,
 in 't leven wilt gedoogen;
 zoo in uw eeuwig licht
 me gij laat binnengaan ¹⁸⁷.

che posso senza te,
 se non morire eternamente;
 che cosa senza te posseggo
 che possa amare?

Sono da te lontano,
 sebbene, tu dolce sorgente,
 di tutto quanto è vita
 o in vita ci maniene,
 m'avvicina più d'ogni altra cosa
 e irraggi, o caro sole,
 fin nel più profondo del mio

[profondo
 il tuo ardore penetrante
 [dovunque.

Sollevami, abbassami!
 sciogli i miei vincoli terreni;
 sradicami, strappami dalla terra.
 Lascia che m'affretti
 là dov'è sempre estate
 e sempre sole, e dove
 tu dimori, tu unico
 tu eterno, tu mirabile fiore.

Fa che sia
 tramontato, compiuto, trapassato
 quel che fra noi frapponga
 distacchi e profondi abissi;
 passi il mattino, passi la sera,
 e passi tutto quanto ha da
 [passare,

lascia che l'infinita luce
 tua, io vegga nella patria!

Allora davanti...
 o no! Non davanti ai tuoi occhi,
 ma a te vicino, a te d'accanto,
 ma in te io fiorirò presto;
 se in vita vuoi tollerare
 me, grama creatura,
 se nell'eterna tua luce
 mi lasci entrare ¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Jub., *Laatste Verzen*, pp. 143-145.

¹⁸⁸ Versione italiana di Luisa van Wassenauer-Crocini, *Gezelle, Poesie*, Firenze 1949, pp. 60-64.

Gezelle ora non canta più la natura, ma la vita celeste; come aveva glorificato la natura, vedendo in essa il riflesso di Dio così ora nell'eternità esalta ancora quel che di divino aveva trovato nella natura: la luce, la vita. Restano intimamente legati in questa visione mistica la terra e il cielo, la natura e Dio. Anche al di là della terra c'è il ricordo della gloria del visibile. Come l'invisibile illumina il visibile, così il visibile offre l'unico ponte per la immaginazione dell'invisibile, che solo così può essere materia di poesia. La natura per Gezelle fino alla morte è rimasta ponte verso Dio.

Nella sua poesia Gezelle ha dato tutto se stesso con la sua forte motività, con i suoi slanci e abbattimenti, rispecchiandosi nella natura come fonte della vita. Dal dissidio delle sue varie tendenze spirituali egli ha saputo creare un'armonia ed un equilibrio che hanno rinnovato la sua poesia dal convenzionalismo classicistico e dal sentimentalismo romantico. Dalla poesia confessionale e patriottica egli passò ad una espressione personalissima e moderna, le cui principali componenti erano l'impressionismo ed il simbolismo. Per la sua intensità poetica e la ricchezza di suoni, ritmi e linguaggio, egli ha ridestato la poesia fiamminga portandola ad una altezza mai raggiunta prima.

Negli ultimi due anni della sua vita, dopo la pubblicazione di *Rijmsnoer*, egli scrisse poche poesie, di cui la più sublime è *Ego Flos*. Il vescovo di Bruges, monsignor Waffelaert, gli aveva dato l'incarico di tradurre dal latino in neerlandese le proprie *Meditationes Theologicae* che assorbivano molto del tempo del poeta. Gezelle si sforzava di trovare equivalenti neerlandesi nuovi per i termini teologici latini e continuava così idealmente l'impegno di Ruusbroec che egli, in questo periodo, leggeva assiduamente. Un ultimo segno del favore del suo vescovo l'ebbe il 30 marzo 1899, quando fu nominato rettore del convento delle canoniche lateranensi inglesi di Bruges.

Poco tempo di vita gli restava ancora: dopo pochi mesi si ammalò e morì il 27 novembre 1899. Le sue ultime parole furono: « Beati immaculati in via, qui ambulat in lege Domini ».

Capitolo IV

GEZELLE NELLO SPECCHIO DELLA CRITICA E DELLA POESIA

Per molto tempo i critici di Gezelle si sono occupati quasi esclusivamente dell'aspetto « linguistico » e « ideologico » della

sua poesia¹⁸⁹. Abbiamo visto che, nelle controversie sulla lingua, Gezelle aveva optato per la conservazione dei dialetti e che aborrisceva dell'uniformità della cosiddetta lingua civile comune (*Algemeen Beschaafd*)¹⁹⁰. Fu soprattutto la critica fiamminga contemporanea a condannare questa posizione di particolarismo linguistico. Cattolici, come il prof. David (1801-1866) di Lovanio, e liberali, come Hremans (1825-1884) di Gand, si univano nella condanna dell'uso del dialetto nelle opere letterarie e poetiche. Essi non capivano che Gezelle non adoperava il fiammingo occidentale nella sua rozzezza grezza di parlata incolta, ma arricchiva la lingua generale di locuzioni, parole e forme dialettali in funzione poetica. Quando una forma dialettale rivelava a Gezelle una particolare suggestione poetica, egli non esitava a preferirla alla forma comune. Così troviamo ad es. la forma *miek* invece di *maakte* in *O 'k sta mij zoo geren*¹⁹¹. Questa forma più breve nel contesto poetico risulta ben scelta, perché una forma bisillabica *maaktet* avrebbe spezzato il ritmo del verso, ma essa corrisponde anche ad un bisogno di variazione. Il poeta avrebbe potuto usare anche la forma *schiept* (creasti), ma poco prima aveva già usato i sostantivi *schepping* (creazione) e *geschapene* (creato) e preferiva usare un'altra radice per non cadere nelle ripetizioni.

In *O 't ruischen van het ranke riet*¹⁹² adopera il verbo *wabbereren* come variante di *waaien* (spirare). Benché sconosciuto nella lingua comune, nel componimento è molto efficace, perché, oltre alla dolcezza dell'allitterazione *woei-wabberde*, sfuma l'impressione prodotta dal solo verbo *waaien*, aggiungendo la suggestione di levità e continuità di movimento.

Il criterio di questi critici era troppo meccanico ed esteriore e non rendeva giustizia ai valori poetici di questa poesia. In Olanda la veste dialettica incontrava minore resistenza. Alberdingk Thijm (1820-1889), il sostenitore cattolico di Gezelle in Olanda, aveva un concetto abbastanza largo della lingua neerlandese per poter accogliere anche il contributo di Gezelle, ma anche un filologo liberale quale J.H. Kern (1867-1933) di Leida espresse

¹⁸⁹ Per l'evoluzione della critica gezelliana ved. G. Brom, *De roem van Gezelle*, in *Vijf studies*, Zwolle 1957, pp. 217-312.

¹⁹⁰ Sull'uso del dialetto fiammingo-occidentale da parte di Gezelle ved. R. van Sint-Jan, *Het West-Vlaamsch van Guido Gezelle*, Anversa 1931.

¹⁹¹ *Jub., Gedichten, Gezangen en Gebeden*, I, p. 42 vs. 25.

¹⁹² *Jub., Dichtoefeningen*, p. 81.

la sua ammirazione dell'uso che Gezelle faceva della lingua neerlandese, negando che si trattasse di una forma puramente dialettale¹⁹³.

La valutazione positiva del dialetto per Gezelle non era solo una questione tecnica ma affondava le sue radici nell'attaccamento al popolo fiammingo e alle sue tradizioni. Gezelle era tutt'altro che un individualista e considerava l'attaccamento alle proprie origini nazionali e linguistiche come una cosa naturale che non metteva neanche in discussione. I suoi critici erano per lo più liberali, gente di città come Gand, Anversa e Bruxelles, che consideravano il mondo rurale, che Gezelle esaltava, come sorpassato e limitato. La critica liberale di un Heremans era rivolta soprattutto al contenuto cattolico di questa poesia e si ispirava ad un feroce anticlericalismo. Questa tendenza anticlericale era condivisa anche da critici liberali olandesi come Ten Brink (1834-1901) e Te Winkel (1847-1927), ma era destinata a scomparire, quando, con il Movimento dell'Ottanta in Olanda e *Van Nu en Straks* (*Di oggi e domani*) nelle Fiandre, il senso della poesia si purificava dalle scorie di considerazioni extraletterarie e si cominciava ad ascoltare la voce poetica stessa.

Il mutato clima risultò nel 1890 nella nomina di Gezelle a membro della Società di Letteratura Neerlandese a Leida, il più autorevole sodalizio letterario dei Paesi Bassi, ma nel Belgio le resistenze ad un suo riconoscimento furono maggiori. Ancora nel 1896 la Real Accademia Fiamminga negò il premio quinquennale delle letterature alla raccolta *Tijdkrans*, motivando questa decisione con la presenza di poesie d'occasione accanto a liriche autentiche.

Naturalmente c'era nelle Fiandre la corrente gezelliana, capeggiata da Hugo Verriest (1840-1922), ma questi limitava il suo influsso all'ambiente cattolico e nazionalista e sappiamo che, anche nel mondo cattolico, a lungo perdurarono incomprensione ed ostilità all'opera di Gezelle. Fu Pol de Mont (1857-1931), il primo cosmopolita delle lettere fiamminghe, a preparare, sia in Olanda che in Fiandra, il terreno per una migliore accoglienza. Egli rappresentò l'inizio di una critica più pertinente e più competente perché partiva dall'analisi della poesia in quanto tale e non della forma esterna o del contenuto. Egli tenne sin dal 1894 delle conferenze in Olanda per diffondere la conoscenza della poesia di

¹⁹³ Caesar Gezelle, *Guido Gezelle*, p. 197 e 230.

Gezelle in ambienti, come quello degli studenti di Utrecht, dove egli non era affatto conosciuto. De Mont rappresentava Gezelle soprattutto come il poeta della natura che aveva saputo rinnovare il metaforismo, avvicinandolo in tal modo al gusto degli Ottantisti¹⁹⁴. Anche Hugo Verriest non si diede tregua nell'intento di rompere le ostilità che Gezelle incontrava fuori del proprio ambiente cattolico. Verso il 1890 il clima letterario anche nelle Fiandre si andava mutando; dopo il patriottismo e il realismo di stampo liberale, col simbolismo risorse l'interesse di problemi spirituali e filosofici. Delle nuove esigenze si fece portavoce August Vermeylen (1872-1945) nella rivista *Van Nu en Straks*¹⁹⁵.

Hugo Verriest aveva saputo convincere, nel 1894, il principale collaboratore di Vermeylen, Prosper van Langendonck (1862-1920) dell'importanza di Gezelle e questi a sua volta convinse il leader. Gezelle stesso non voleva mantenere rapporti con i giovani radicali della nuova rivista e metteva i suoi amici in guardia dalle tendenze che essa rappresentava. Vermeylen e Langendonck avevano superato lo sterile anticlericalismo della critica precedente e riconoscevano in Gezelle un poeta che univa in sé la grandezza di Vondel e la semplice grazia del canto popolare. Karel van de Woestijne (1878-1929), il maggiore poeta fiammingo dopo Gezelle, si vantò di aver scoperto a diciotto anni il valore del grande poeta. Con l'adesione di Vermeylen tutta la critica era costretta ad occuparsi più seriamente di Gezelle e coloro che, come Emmanuel de Bom (1868-1953), avevano precedentemente espresso giudizi negativi, erano costretti a rivederli e a modificarli. Il Van Deyssel (1864-1952), nonostante l'ammirazione del padre, Alberdingk Thijm, per Gezelle, nel 1881 aveva messo Gezelle sullo stesso piano di un Prudens Van Duyse (1804-1859), cioè della poesia sentimentale, retorico-patriottica, e anche Kloos (1859-1938) prima non giudicò diversamente. Ci volle la « conversione » di Vermeylen per aprire gli occhi anche ai critici olandesi. Verwey (1865-1937), seguendo l'esempio di Vermeylen, si occupò nel 1898 di Gezelle e pubblicò nel 1899 un'antologia delle sue poesie nel *Tweemaandelijksch Tijdschrift* (*Rivista bimestrale*). Nell'anno della sua morte Gezelle era sicuro del riconoscimento e dell'adesione dei maggiori critici fiamminghi ed olandesi. Questa volta nella valutazione era dovuta in gran parte ai valori poetici delle ultime raccolte *Tijdkrans* e *Rijmsnoer*, in cui Gezelle si era liberato dagli schemi classicistici e aveva realizzato quella sintesi

¹⁹⁴ Per il movimento dell'Ottanta vedasi G. Prampolini, *Storia Universale della Letteratura*, V (Torino 1965), p.

¹⁹⁵ cf. Mor-Weisgerber, *Le letterature del Belgio*.

di sensitività e spiritualità mistica che gli Ottantisti avevano perseguitato invano.

Nel primo venticinquennio dopo la morte prevalse negli studi gezelliani un vero culto del Maestro. Kloos cambiò radicalmente la sua iniziale ostilità e celebrò Gezelle come poeta per grazia divina. Per van Eeden (1860-1932), Gezelle era l'unico poeta neerlandese dell'Ottocento che aveva raggiunto la perfezione. Kloos e Verwey apprezzavano soprattutto la modernità del verso gezelliano, libero di retorica, la raffinata sensitività, la ricchezza ritmica e musicale. Van Eeden invece, che già si era staccato dal programma individualistico dell'Ottanta, celebrò l'umanità del poeta, la sua vicinanza al popolo, la sua profonda spiritualità. Soltanto Van Deyssel nel suo persistente individualismo rimase lontano dall'arte di Gezelle, anche se modificò il giudizio severo del 1881.

Anche nel campo protestante c'erano fervidi ammiratori ed ammiratrici. Il pastore J.J. Thomson (1882-1961), egli stesso autore di inni spirituali, ammirava l'umiltà di Gezelle, la sua purezza e semplicità, la sua capacità di sentire il mistero divino nelle manifestazioni della natura¹⁹⁶. Anche Henriette Kuypen (1870-1933), la figlia dell'emancipatore dei calvinisti olandesi, Abraham Kuyper (1837-1920), diede il suo contributo alla estatica ammirazione accesa e diffusa da Hugo Verriest¹⁹⁷. L'immagine del Maestro infatti in questo periodo era determinata in gran parte dalla rappresentazione che ne aveva dato il Verriest nelle sue conferenze e nei suoi saggi. Questa ammirazione era spesso acritica e induceva a delle conclusioni affrettate sulla vita e sulla nascita dell'opera del poeta. Soprattutto il periodo del silenzio dopo l'allontanamento da Roeselare fu oggetto di speculazioni. Se la critica liberale dell'Ottocento aveva respinto Gezelle per il suo carattere cattolico e clericale, ora i critici liberali cercavano di staccarlo idealmente dalla comunità cattolica. Per spiegare il fatto inverosimile che un sacerdote fosse anche poeta, alcuni, come Kloss e Reddingius (1873-1944), supponevano che Gezelle nel suo intimo si fosse staccato dal cattolicesimo e Cyriel Brysse (1859-1932) affermò che la Chiesa avvertì il mondo di Gezelle come un pericolo e che perciò intervenne drasticamente nella sua carriera. Secondo Jan van Nijlen (1884-1965) era impossibile spiegarsi il

¹⁹⁶ J. J. Thomson, *Over Guido Gezelle*, in *Christelijk Letterkundige Studiën* 1925, pp. 7-29.

¹⁹⁷ H. S. S. Kuyper, *In het land van Guido Gezelle*, Zwolle, 1913.

lungo silenzio del poeta, se non come effetto della persecuzione delle autorità ecclesiastiche. La distinzione tra Gezelle e la sua Chiesa rendeva l'ammirazione più facile ai liberali che così si sbarazzavano del problema di definire il rapporto tra Gezelle e la Chiesa e non si compromettevano con il suo cattolicesimo. Tornava così di nuovo alla ribalta nella criticata tendenza contentutistica, così tenace nella letteratura olandese.

I critici protestanti, a questo riguardo, erano meno prevenuti e riconoscevano lo spirito cattolico come una delle essenziali fonti d'ispirazione di Gezelle, ma al di là della divisione confessionale trovavano in lui il credente che aveva saputo parlare il linguaggio di tutta la cristianità¹⁹⁸. Anche i critici socialisti Adama van Scheltema (1877-1924) e Henriette Roland Holt (1869-1952) giudicavano il legame con la Chiesa in senso più positivo. La Roland Holst, in polemica con l'individualismo dell'Ottanta che portava alla disintegrazione della personalità, riconobbe nella Chiesa una forza positiva che aveva protetto il carattere vulnerabile del poeta dall'avvilimento e dall'isolamento¹⁹⁹. Resta tuttavia, anche oggi, sempre una certa differenza tra i diversi indirizzi critici²⁰⁰. In parte questa differenza è determinata dalla diversità dei concetti e della terminologia adoperati.

La disputa tra Urbain van de Voorde e Baur sul carattere erotico di alcune poesie suscitò negli anni Trenta molto scalpore e ha molto di una schermaglia a vuoto, perché i cattolici e gli umanisti partono da presupposti diversi. I critici cattolici misuravano Gezelle con i concetti della loro filosofia, gli umanisti cercavano di vederlo in una prospettiva più ampia, più universalmente umana. I loro punti di vista, tuttavia, si possono integrare: i cattolici hanno talvolta la tendenza, come già Walgrave, di uniformare l'individualità del poeta ad un ideale di cattolicesimo, i modernisti invece, specie se anticlericali, accentuano talvolta esageratamente i caratteri distintivi della spiritualità di Gezelle. Tra i cattolici stessi resta aperta la disputa sulla tesi di Bruning intorno alla crisi spirituale che Gezelle negli anni del silenzio avrebbe attraversata. Alcuni, come Gerard Brom²⁰¹ escludono che

¹⁹⁸ Thomson, o.c., pp. 26-29.

¹⁹⁹ H. Roland Holst, *Guido Gezelle*, Amsterdam 1931, pp. 58-64.

²⁰⁰ cf. il recente scontro polemico tra Fons Sarneel e J. J. M. Westebroek in *Raam*, agosto 1967, pp. 50-55 e nov./dic. 1967, pp. 84-86 sull'eros di Gezelle.

²⁰¹ G. Brom, o.c., p. 272.

ci sia stata una crisi di fede e una evoluzione spirituale, ma gli studi più recenti, come quelli del Westenbroek e del Van Vlieden, dimostrano, sulla base di analisi minuziose, che nella vita spirituale del Gezelle c'è stata un'evoluzione e che nei due periodi della sua produttività poetica c'è diversità di accenti. Negli ultimi dieci anni c'è la tendenza a non affidarsi più nell'interpretazione di questa opera alle speculazioni, ma di esplorare minuziosamente il terreno e di trarre con prudenza le conclusioni, senza forzare il materiale. In tal modo sarà possibile conciliare molte controversie e aprire nuove prospettive più nitide alla critica.

Alcuni critici si sono soffermati sui limiti tematici della poesia di Gezelle. La città, i problemi sociali moderni sarebbero rimasti assenti dalla sua poesia²⁰². Il suo mondo naturale è la campagna fiamminga, la gente che popola le sue poesie sono sacerdoti, contadini e artigiani. La donna è raffigurata come vergine e madre, mai come amante. Marnix Gijsen rilevò che l'intelletto ha una parte modesta in quest'opera, a questo riguardo inferiore a quella di Vondel²⁰³. Il Thomson negò a Gezelle l'universalità proprio per i limiti dei suoi interessi. Il poeta non avrebbe abbracciato né ricreato nella sua poesia tutte le forze della società. Più che dell'umanità si sarebbe occupato della propria anima, della natura, di Dio²⁰⁴. Qui si rivela una tendenza caratteristica della critica letteraria olandese, quella di volere assegnare ad ogni autore e poeta un posto in una gerarchia di valori cui fanno capo Dante, Shakespeare e Goethe. I poeti sono misurati non solo secondo il criterio della poeticità ma anche dell'universalità del loro pensiero. Spesso è adoperato il concetto di « grandezza » consistente nel grado di universalità raggiunto. Si può senz'altro convenire che la novità di Gezelle non consista nell'arditezza delle idee e nella capacità di costruire grandi complessi simbolici. Gezelle era un tradizionalista e la sua esperienza del mondo era limitata dall'ambiente fiammingo e cattolico. Questi limiti si fanno sentire negativamente nei componimenti di occasione che non esprimono l'essenza dell'anima del poeta. Le liriche invece contengono l'universalità della poesia che è diversa dall'universalità delle idee e, come lo stesso Thomson osserva, la Fiandra della poesia di Gezelle non è più un concetto geografico, ma una realtà

²⁰² J. Weisgerber, *Le letterature del Belgio*, Firenze/Milano 1967, pp. 294-295 e Brom, o.c., p. 303.

²⁰³ M. Gijsen, *Scripta Manent*, Amsterdam/Rotterdam 1965, p. 23.

²⁰⁴ J.J. Thomson, o.c., p. 9.

poetica²⁰⁵. Perciò Gezelle ha fatto scoprire questa amata regione a molti che prima la disprezzavano. Per lui le Fiandre erano come una terra santa, un paradiso, un patrimonio di umanità e di natura da esaltare e da difendere. Nei limiti di questo mondo Gezelle ha realizzato se stesso come poeta di eccezionale purezza. Lasciando da parte gli aspetti della vita che sapeva di non poter animare con la sua poesia, si è piegato sulla propria anima, si è rivolto alla natura nella ricerca di Dio, fonte di ogni bellezza e di vita. Così ha creato un'opera « inimitabile », profondamente personale e nello stesso tempo accessibile a tutti, un'opera piena di bellezza e di vita che spesso realizza la poesia, unico criterio di valutazione valido.

L'inimitabilità di Gezelle non significa che egli non abbia avuto degli epigoni. Tra i prosatori Hugo Verriest faceva tesoro di locuzioni ed espressioni gezelliane, ma non era un poeta ed il suo culto scadeva nel manierismo; a leggere le sue pagine, spesso non possiamo reprimere una sensazione di noia. Più vicino a Gezelle nella visione della natura e nel rigore espressivo del suo linguaggio fu il romanziere Stijn Streuvels (1871-1969)²⁰⁶, ma il suo temperamento era più drammatico, i suoi stati d'animo erano diversi. Il carattere e l'atmosfera della sua opera perciò non si possono definire gezelliani. Anche le poesie di René de Clerq (1877-1932), che si ispiravano al mondo poetico e al linguaggio di Gezelle, restano lontane dall'ideale perseguitato. È l'opera di un autentico epigono.

In Olanda l'ammirazione per Gezelle non ha mai creato una scuola poetica che a lui s'ispirasse. Mancavano là, anche tra i poeti cattolici, i presupposti psicologici per un'imitazione creativa. Il mondo di Gezelle suscitava tanta ammirazione, tante malcelate nostalgie appunto perché era un mondo lontano, un mondo perduto di purezza e semplicità che solo Gezelle aveva saputo resuscitare. Anche coloro che, come Boutens (1870-1943), cercavano di creare un'immagine simbolica della natura non riuscivano mai a raggiungere la semplicità e l'umiltà di Gezelle.

In Sud Africa invece, tra i Boeri, dove persisteva, almeno sino alla guerra anglo-boera (1899-1902), uno stile patriarcale di vita e dove il gruppo etnico olandese aveva da sostenere una lotta di difesa contro l'anglicizzazione analoga a quella dei Fiamminghi contro la francesizzazione, l'opera di Gezelle trovò larghi echi

²⁰⁵ J. J. Thomson, o.c., p. 20.

²⁰⁶ J. Weisgerber, o.c., pp. 321-324.

nei due maggiori poeti dell'inizio del Novecento: Jan Celliers (1865-1910) e J.D. Du Toit (Totius, 1877-1953). Il primo, soprattutto poeta dell'epopea del suo popolo, scoprì Gezelle durante il suo soggiorno in Europa (1902-1907). Come stimolo all'attività poetica spesso aveva bisogno di opere di poeti congeniali. Da molto tempo aveva in mente di cantare l'altopiano sudafricano, ma la realizzazione di questa idea gli riuscì solo dopo aver letto *The Cloud* di Shelley, che liberò in lui il ritmo adatto al proprio poema *Die Vlakte* (*La pianura*, 1906). Anche in Gezelle egli riconobbe un'anima affine. Si sentiva attratto soprattutto dal Gezelle maturo e vigoroso del secondo periodo, dal poeta delle potenti raffigurazioni della natura. Una delle poesie che maggiormente lo colpirono fu *Twee horsen* (*Due cavalli*), che rappresenta il tenace e robusto cavallo fiammingo, simbolo della laboriosità del popolo fiammingo:

<p>Ze stappen, hun' bellen al [klinken, de vrome twee horsen te gaâr; ze zwoegen, ze zweeten; en [blinken doet 't blonde gelijm van hun [haar.</p> <p>Ze stappen, ze stenen, ze stijven de stringen: en 't ronde gareel, het spant op hun' spannende [lijven: de voerman beweegt ze aan een [zeel.</p> <p>De wagen komt achter. De rossen gelaten in 't lastig geluid der schokkende, bokkende [bossen, gaan, stille en gestadig, vooruit.</p> <p>Geen zwepe en behoort er te [zinken, geen snoer en genaakt er één [haar: zoo stappen, hun' bellen al [klinken, de vrome twee horsen, te gaâr²⁰⁷.</p>	<p>Vanno di passo insieme, suonando i loro sonagli, i due robusti cavalli; faticano, sudano; e splende la lucentezza bionda dei peli.</p> <p>Vanno di passo, gemono e [tendono le briglie; e il giogo tondo stringe intorno ai corpi tesi: il carrettiere li muove con le [redini.</p> <p>Il carro segue. I cavalli, calmi nel molesto rumore dei mozzi squassanti, urtanti, procedono silenziosi e costanti.</p> <p>La frusta non deve abbattersi, la correggia non tocca un pelo; così vanno di passo insieme, [sonando i sonagli, i robusti cavalli.</p>
---	---

²⁰⁷ Jub., *Rijmsnoer*, I, p. 146.

Celliers cercò di trasmettere la stessa impressione di forza e di tenacia in un componimento dedicato all'animale che condivideva la vita dei Boeri, il bue.

DIE OSSEWA

Die osse stap aan deur die
[stowwe
geduldig, gedienstig, gedwee,
die jukke, al drukkend hul
[skowwe
hul dra dit getroos en tevreë.
En stille, al stuiwend en
[stampend,
kom stadig die wa achterna
die dowwe rooi stowwe, al
[dampend,
tersy op die windjie gedra.
Die middagson brand op die
[koppe,
gebuk in hul beurende krag;
hul zwaai heen en weer in die
[stroppe-
en ver is die tog van die dag²⁰⁸.

CARRO DI BUOI

I buoi procedono nella polvere
pazienti, sottomessi, docili,
i gioghi che pesano sulle spalle
li portano rassegnati e contenti.
E sicuro, alzando polvere e
[beccheggiando,
segue costante il carro
la fosca polvere rossa come una
[nube
è portata via dal vento.
Il sole di mezzodì brucia le teste,
curve nel loro sforzo;
oscillano di qua e di là nelle
[tirelle
e lontano è il viaggio della
[giornata.

Si tratta di un'imitazione creativa che ricrea la suggestione dell'originale fiammingo in una analoga, ma nello stesso tempo tipicamente sudafricana. L'imitazione non si limita al motivo ma comprende anche il metro e la costruzione della strofa.

Anche Totius in *Die os* (*Il bue*) s'è ispirato al suddetto componimento di Gezelle. Egli era soprattutto un lirico e più affine a Gezelle di Celliers. L'esperienza della vita per lui fu dolorosa e, come Gezelle, solo nella fede riusciva ad elevarsi sopra il proprio dolore. Un simbolo comune ai due poeti è il salice piangente, da Gezelle già cantato in *De Mandelbeke* (*Il ruscello Mandel*) e poi ripreso varie volte. Per entrambi esso è l'immagine del dolore e dell'abbattimento. Come ha dimostrato Marc Breyne²⁰⁹ avevano in comune lo stesso senso religioso della natura, la

²⁰⁸ R. Antonissen, *Schets van den ontwikkelingsgang der Zuid-Afrikaansche Letterkunde*, II, Diest s.a., p. 97-98.

²⁰⁹ M. Breyne, *Der Einfluss Guido Gezelles auf die Südafrikanische Literatur*, Rostock 1926, pp. 65 sgg.

stessa tendenza ai tragici contrasti della vita e la stessa fede nella rigenerazione continua della natura e dell'uomo. In alcuni componimenti dei due poeti si possono riscontrare dei parallelismi nell'atmosfera e nelle immagini. Ma più che di imitazione consapevole, per Totius si tratta di affinità dell'anima e di creazione sulla base di un comune retaggio poetico.

Possiamo concludere che l'opera di Gezelle, superati i primi ostacoli in patria, ha avuto largo riconoscimento da parte della critica e dei poeti. Anche al di fuori del territorio linguistico neerlandese il suo nome è conosciuto grazie ad alcune antologie di traduzioni in tedesco, francese, inglese, italiano ed altre lingue. Ma molto si potrebbe ancora fare per diffondere ulteriormente la conoscenza delle sue opere.

JAN HENDRIK METER

HERMANN HESSE IN GERMANY, SWITZERLAND
AND AMERICA *

In considering the various collections of manuscripts and other materials relating to Hermann Hesse, one must give first attention to the Hesse Archive of the Schiller Nationalmuseum in Marbach on Neckar. The foundation for this extensive collection of manuscripts, letters, books, and portraits was laid long before World War I by Hesse's own donations. Until the time of his death in 1962 he again and again presented both published works and autograph manuscripts to Marbach¹. In 1957, from May to October, the museum honored him by an exhibit entitled *Hermann Hesse: Werk und Persönlichkeit*, in which many of its treasures were displayed to thousands of visitors. At that time, the collection included several Hesse manuscripts, among them "Der schwere Weg," a fairy tale, "Der Weg zur Kunst oder die Legende vom Dichter," sixteen individual poems, and such miscellaneous manuscripts as "Dank an Hermann Hesse" by Theodor Heuss, "Morgenfeier für Hermann Hesse" by Otto Hartmann, and "Aus zwei Thälern" by Othmar Schoeck. Above all, the collection contained 136 personal letters from Hesse to seventeen different recipients². Closely related

* I would like to acknowledge a research grant from the Ford Foundation's International Studies Program in support of this study. I also wish to express my gratitude to the Director of the Program, Dr. Carl Beck of the University of Pittsburgh, for his many kindnesses.

¹ Joseph Mileck. "Hesse Collections in Europe," *Monatshefte*, 42 (October 1955), 290-294. — Martin Pfeifer. "Hermann-Hesse-Bibliographien und Hermann-Hesse-Sammlungen," *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Aus dem Antiquariat*, 16 (April 22, 1960), 622-631.

² These letters are addressed to the following persons: E. Ackerknecht (70), R. Anders (2), A. von Bernus (1), H. E. Blaich (12), H. Bodmer (11), E. von Erdberg (3), F. Hagenah (18), W. Hager (2), Kappstein (1), J.

materials in the museum's possession which concern Hermann Hesse were to be found in the *Nachlass* of the Gundert family: its papers contain the diaries of Hesse's mother, the autobiography of his grandfather, Dr. Carl Hermann Hesse, and approximately 1,500 letters from his parents and other members of the Gundert family. Finally, numerous Hesse letters are to be found among the papers of H. Bethge, H. Beuttenmüller, the periodical *Corona*, Max Herrmann-Neisse, Theodor Heuss, Isolde Kurz, Harry Maync, Christian Wagner, and Victor Wittkowski—all held by the Schiller Nationalmuseum³.

Since 1957, three events took place which now make Marbach the world center of Hesse Studies: (1) in 1957, the acquisition of the Westdeutsches Hesse-Archiv, (2) in 1961, the acquisition of the private archive of Reinhold Pfau, and (3) in 1965, the deposit of the bulk of Hesse's own *Nachlass* and the founding of a special Hesse Archive within the museum.

In 1957, the Schiller Nationalmuseum acquired, from the antiquarian dealer Venator, a leading private Hesse collection, known as the "Westdeutsches Hesse-Archiv" in Cologne⁴. Its owner, Erich Weiss, had been a student and collector of Hesse for 47 years and, since 1931, had been in correspondence with the author. His first collection in his native Memel had been lost as a result of World War II, and the second one was built in a relatively short period between 1947 and 1957. At the time of its transfer to Marbach, his materials numbered 1,500 monographs, among them Hesse's own works from 1899 to the present, many of them in various editions; his contributions to books by other authors and composite works; books edited and prefaced by him; numerous private publications which, in the case of Hesse, are of special importance; and most of the books and essays dealing with him and his work. Less adequately represented than Hesse's books were the periodicals with which Hesse had once been closely associated either as editor or chief

Kleinpaul (1), M. Klinckerfuss (4), J. B. Lang (4), K. Lang (1), M. Rauschle (1), B. Zeller (1), A. Zöllner-Misdroy (2), and two to an unknown recipient.

³ For much valuable information I am indebted to the following Hesse collectors and experts: Otto Bareiss, Dr. Joseph Mileck of the University of California, Dr. Martin Pfeifer, Dr. Bernhard Zeller, Director of the Schiller Nationalmuseum in Marbach, and Professor Theodore Ziolkowski of Princeton University.

⁴ Cf. Bernhard Zeller. "Neue Hesse-Schätze für Marbach," *Stuttgarter Zeitung*, September 21, 1957.

contributor, especially of book reviews: *März*, *Die Rheinlande*, *Simplicissimus*, *Propyläen*. *Beilage zur Münchner Zeitung*, and *Die Neue Rundschau*, though incomplete, were part of the collection, whereas two of the journals edited by Hesse, *Vivos Voco* (1919-1923) and *Deutsche Internierten-Zeitung* (1916-1917), were not represented at all.

Two of the books collected by Weiss deserve particular mention: *Hinterlassene Schriften* of "Hermann Lauscher," a pseudonym used by Hesse, and *Romantische Lieder*, both published in 1899. Other important sections of the collection contain manuscripts; photographs of Hesse and his family; his watercolors; his letters to Weiss; a bronze bust by Wilhelm Heger; and an assemblage of musical compositions inspired by Hesse's poems, among them the original manuscript of "Vier Letzte Lieder," written by Richard Strauss and first performed in London under Wilhelm Furtwängler.

The manuscript collection brought together by Weiss includes three autograph manuscripts by Hesse himself, among them "Aus der Kindheit des Heiligen Franz," Ludwig Finckh's yet unpublished recollections of his early Gaienhofen days with Hesse, Rudolf Alexander Schröder's speech on Hesse (1952), and manuscripts by Albrecht Goes and Hermann Kasack. Among the large number of letters in this collection we find such authors represented as Hans Carossa, Herbert Eulenberg, Ludwig Finckh, Wilhelm Furtwängler, Alfred Kubin, Thomas Mann, Wilhelm Schmidtbonn, and Josef Winckler.

The materials of Reinhold Pfau, acquired by Marbach in 1961-62, are legally the museum's property but are still being kept by the collector in his home in nearby Stuttgart⁵. What characterizes this collection is its systematic growth over more than half a century, the perfect care with which its items are being handled, and the complete, detailed inventory in the form of a catalog of approximately 12,000 cards. A fellow-Swabian and Hesse's junior by only ten years, Pfau has, for all practical purposes, achieved completeness in bringing together Hesse's books. His collection includes all first editions, in addition to most pamphlets, privately printed publications, contributions to periodicals, newspapers, almanacs, and composite works,

⁵ Stuttgart N., Rathenaustrasse 19. — Cf. Grete Pröhl. "Stille Liebe zu Hermann Hesse. Eine Stuttgarter Privatsammlung." *Stuttgarter Zeitung*, No. 232 (October 8, 1955), Sonntagsbeilage.

books edited by Hesse, and those with a preface or postscript by him. There is also a large accumulation of autograph materials, mostly letters from Hesse, and some original manuscripts, numerous translations of his works, musical compositions, Hesse's drawings, a pictorial record of Hesse's life, and a considerable amount of critical literature, published as well as unpublished. As a matter of fact, practically all the monographs and essays about Hesse are part of this collection. Finally, more than 1,000 volumes of periodicals and about 4,000 newspaper articles have been brought together by Pfau, who still continues to add to his collection.

Inasmuch as Hermann Hesse did not leave, at the time of his death in 1962, any specific instructions with regard to the disposal of his manuscripts and library, their fate was left to his heirs, i.e., his widow, Frau Ninon Hesse, and his three sons from a former marriage, Bruno, Heiner, and Martin Hesse. Almost two years after his death, on May 13, 1964, they founded a Hermann Hesse Foundation with its seat in Berne, to be directed by a five-member committee. According to their wishes, the majority of the committee were to be Swiss citizens. Its first members were: president, Professor Adolf Portmann of Basel; vice-president, Professor Beda Allemann, then of Wuerzburg, now of Bonn; secretary, Frau Ninon Hesse; Professor Paul Böckmann of Cologne; and Hesse's publisher, Dr. Siegfried Unseld, Director of Suhrkamp Verlag of Frankfurt.

On February 23, 1965, the Schiller Nationalmuseum formally opened the Hesse Archive, which the newly-formed Hesse Foundation had entrusted to the Deutsche Schillergesellschaft as a deposit. The society's president, Dr. Wilhelm Hoffmann, accepted the Hesse *Nachlass*, in accordance with the terms of the *Stiftungsurkunde*, as a permanent loan. In his address he outlined the close personal ties which Hesse had long maintained with the museum. These ties go back to the time of the 150th birthday anniversary of Friedrich von Schiller in 1909 when its predecessor, the *Schwäbischer Schillerverein*, elected Hesse as a corresponding member.

The most valuable part of Hesse's papers, without any doubt, were his autograph manuscripts and letters, and a great many of them are now to be found in Marbach. There are four collections of his poems as well as 202 individual poems in manuscript, some eighty prose manuscripts of varying length, among them either the complete work or large portions of *Demian*, *Klingsors letzter Sommer*, *Kurgast*, *Steppenwolf*, *Das Glasper-*

lenspiel, and numerous short stories. Many of these manuscripts are accompanied by preliminary studies, notes, and first and second drafts. There are also manuscripts of dramatic works, translations, and autobiographical writings.

At this time it is hardly possible to do more than give a rough estimate of the number of letters from or to Hesse included in the *Nachlass* at Marbach. Many of those addressed to him—and their number may well be over 8,000—are, for the time being, restricted and therefore kept in sealed packages. Also included are 19 larger drawings and watercolors as well as a collection of many smaller ones on postcards, some 200 books by Hesse in first or later editions, 75 books with contributions by Hesse, some 300 reprints or private publications, and 300 issues of periodicals. In 70 folders we find copies of his *Feuilleton*-articles and in 60 folders and 13 boxes clippings from newspapers about him and his work. Hesse's *Nachlass* also contains some 70 books edited by him, 120 volumes of secondary literature and approximately the same number of translations, some 30 dissertations, and 130 musical scores.

The museums's collection also includes Hesse's personal library from his home in Montagnola, consisting of some 1,500 volumes, mostly of German literature. Many of these books bear inscriptions from their respective authors, while others enclose miscellaneous items such as newspaper clippings, postcards or personal letters. For instance, into Volume I of *the Complete Works of Sigmund Freud* Hesse had tucked away a card from the author, dated August 23, 1918, which reads: "One of your readers, who has followed your career with enjoyment ever since *Peter Camenzind*, wishes to press your hand with thanks for your article 'The Artist and Psychoanalysis' in the *Frankfurter Zeitung*. Freud."⁶

Last, but not least, the depositum includes Hans Sturzenegger's portraits of his friend Hermann Hesse, and a bronze bust by Hermann Hubacher. As a personal gift from Frau Ninon Hesse, the museum received Erich Morgenthaler's oil painting of Hesse, which was executed in 1945 and had long hung in her studio in Montagnola.

⁶ "Einer Ihrer Leser, der Ihrem Schaffen seit dem *Peter Camenzind* mit Genuss gefolgt ist, möchte Ihnen gerne zum Dank für Ihren Aufsatz in der *Frankfurter Zeitung* 'Künstler und Psychoanalyse' die Hand drücken. Freud."

In the summer of 1967 the remainder of Hesse's *Nachlass* from Montagnola came to Marbach, along with additional materials from his personal library. Marbach has also received those parts of Ninon Hesse's *Nachlass* that concern Hermann Hesse, which she had willed to the museum.

During each of the past few years, Marbach has acquired additional Hesse materials for its rapidly growing collection. In 1964-65, five letters and cards to Hans Mayer and a collection of 239 letters, mostly addressed to Carlo and Karl Isenburg, were added. The following year saw the acquisition of various important manuscripts: nine Hesse poems, 19 letters and cards from Hesse to Cesco Como, and 25 letters and cards to the London critic Jonas Lesser. In 1966 the museum received, from Erika and Theo Baeschlin, several smaller manuscripts, 21 letters from Hesse and two from Frau Ninon, 25 private Hesse publications, some with autograph inscriptions, and six studies about Hesse. Such additions continue to round out the Hesse collection at the Schiller Nationalmuseum, which now undoubtedly ranks first in the world.

Surprisingly, few public research libraries in Germany possess original Hesse documents of any importance. One exception is the Goethe-Schiller-Archive in Weimar. Founded in 1885, it is in charge not only of the manuscripts of these two poets, but in addition administers the papers of some fifty other, more or less important, literary figures. To be sure, Hesse's *Nachlass* is not there, and yet he is represented by a few autographs: seven letters and one card to Reinhard Buchwald, one letter to Stobäus, and 41 first or private editions of his published work. Some Hesse materials are to be found in the Deutsche Bücherei in Leipzig and in the Deutsche Bibliothek in Frankfurt/Main, though neither of them has a special Hesse collection.

When looking for manuscripts of modern writers, the student of German literature must not overlook the rich resources of the Austrian National Library in Vienna. Among its highlights is the autograph collection of Stefan Zweig, to whom Hermann Hesse once presented the original manuscript of his story "Heumond," which has thus found its way into the major library of Austria.

A number of private collectors in West Germany deserve at least brief mention. One of them, Georg Alter, has been a Hesse enthusiast since 1914 and in over half a century he has built up,

as a mere pastime, a respectable collection⁷. It includes many letters from Hesse, but its special strength lies in the area of newspaper and periodical literature, especially of the twenties, and many of his items are not only rare but cannot be found in any other collection. Alter has never cared to catalogue the thousands of clippings by and about Hesse which he has preserved in twenty-odd *Sammelbände*, and it is this poor documentation which makes the use of these materials somewhat difficult.

Another private Hesse collection in Germany, built with much care and a great deal of enthusiasm, is that of Curt Lütlich⁸. In addition to the manuscript of "Zwölf Gedichte," he owns a number of first editions, among them *Romantische Lieder*, with an autograph inscription from Hesse to Julie Hellmann, and an assemblage of photographs, tape recordings, and newspaper clippings. The entire collection is completely catalogued and thus easily accessible to the researcher⁹.

In addition to Germany and Austria, there are two other countries in which we find a great many Hesse manuscripts and related documents: Switzerland and the United States.

In December, 1958, the Library of the Eidgenössische Technische Hochschule in Zurich became the recipient of an extensive Hesse collection, donated by the heirs of Fritz and Alice Leuthold-Sprecher. This couple had long been among the poet's most generous benefactors and they willed all their Hesse materials to the Federal Institute of Technology, which, by the way, had inherited, three years before, the complete *Nachlass* of Thomas Mann. The Leuthold Collection comprises seven unbound and six bound manuscripts of major works by Hesse, some 20 minor works, and about 100 poems in the form of holograph manuscripts, 38 of which are illustrated with watercolors. There are also 140 *Bilderbriefe*, 26 letters to the Leutholds, about 120 letters either written by Hesse to other recipients or addressed to him, musical compositions of seven Hesse poems, some 65 watercolors and *Federzeichnungen*, and a pictorial record of his life and environment.

⁷ Ober-Hilbersheim (Rhein-Hessen).

⁸ Köln-Klettenberg, Siebengebirgsallee 173.

⁹ Other private collectors in Germany: Ludwig Finckh, Gaienhofen über Radolfzell; Dr. Martin Pfeifer, 6451 Mittelbuchen; Horst Pfeiffer, Beilstein/Dillkreis; Frau Eleonore Vondenhoff, Frankfurt/Main, Fontanestrasse 27.

Among printed materials there are some 220 volumes both by and about Hesse, many of them first editions and often bearing autograph inscriptions in the poet's hand, some 160 smaller items such as bibliophile publications or reprints of poems and essays. Finally there are three folders of newspaper clippings by Hesse, and four folders of articles about him from the years 1905 to 1957, and an assemblage of letters from the poet's circle of friends.

The Swiss National Library in Berne was founded in 1895 for the purpose of collecting all the writings since 1848 which either concern Switzerland, or have Swiss residents as their authors, or were published in that country. The Schweizerische Landesbibliothek has accordingly set up a special Hermann Hesse Archive. In addition to a number of autograph manuscripts and watercolors by Hesse, it possesses countless letters, estimated at about 16,000 from Hesse readers all over the world, deposited in the library by the poet during his lifetime.

Most of the Swiss National Library's actual Hesse manuscripts, however, and above all his personal letters, are to be found among the papers of Olga Diener and of Dr. H. Welti. From Hesse's own *Nachlass* the archive received as a gift from his widow the letters from Frau Dr. H. Welti to Hesse, as well as many of Hesse's books, brochures, private publications, and watercolors¹⁰.

On November 4, 1967, the City Library Vadiana or Stadtbücherei St. Gallen in Switzerland received as a gift the Hesse collection of Max and Marguerite Thomann-Vonwiller¹¹. Max Thomann (1879-1950) had been a patron of the arts, especially of music, in his native St. Gall. Through the composer and conductor Othmar Schoeck he had been introduced to Hesse and, for over three decades, from the time of World War I until the end of his life he belonged to Hesse's inner circle of intimate friends. Innumerable letters, postcards, watercolors, and private publications found their way from Montagnola to St. Gall, and the collection even includes final proofs, with Hesse's autograph corrections, of such works as *Narziss und Goldmund*, prepared in 1929 for *Die Neue Rundschau*, and those of a volume of poems,

¹⁰ Letter of January 19, 1968, from Dr. Marcus Bourquin, Curator of Autographs, Schweizerische Landesbibliothek in Berne.

¹¹ Cf. "Eine Hermann-Hesse Sammlung," *Museumsbrief* (St. Gallen), No. 18 (November 1967), pp. 5-8.

Trost der Nacht, of which some "Verse im Krankenbett 1927" were dedicated to Max Thomann. A copy of Hermann Hubacher's bronze head of Hesse rounds out this impressive collection¹².

For many years considered inaccessible, the Hesse collection of Horst Kliemann has found its way to the American continent and is now completely open to researchers. In 1959 the University of California Library in Berkeley acquired these materials thanks to the initiative of its Hesse scholar, Dr. Joseph Mileck. Professor Mileck is making every effort to have the collection systematically enlarged and to fill its gaps as far as possible¹³.

Kliemann was for many years business manager of the Munich publishing firm Oldenbourg. He spent his childhood and youth in Calw, Hesse's birthplace in Swabia, and ever since 1913 he had been collecting his works. Of the various German Hesse enthusiasts and collectors, he showed an extraordinary gift for bibliographic organization and detailed classification of his extensive materials, as can be seen by the various publications based on his collection that began to appear in 1947¹⁴.

Kliemann's archive consists of approximately 900 volumes, 42 folders of materials dealing with Hesse, and 20 thick *Sammelbände* which include his extensive correspondence with Hesse and Hesse scholars. In addition there are numerous articles, speeches, radio programs, some 5,000 newspaper clippings by and about Hesse from 1948 to 1959, many periodical articles,

¹² Other private collectors in Switzerland; Cuno Amiet (Ochswand); Frau Dr. Frieda Amstein-Kürsteiner (9043 Trogen); Otto Basler (Burg/Aargau); Frau Baronin Clara von Bodman (Gottlieben/Thurgau); Frau Elsy Bodmer (Zurich); Gunter Böhmer (Montagnola); Armin Lemp (Zurich); William Matheson (Olten); Frau Dr. Lissy Matzig (Tannenstrasse 48, 9010 St. Gallen); Frau Dr. Charlotte Merten-Münzel (Lavaterstrasse 46, 8002 Zurich); Franz Xaver Münzel (Baden bei Zurich); Professor Dr. Georg Thürer (9053 Teufen); Hans Tschudy (Burggraben 8, 9000 St. Gallen); Max Wassmer (Schloss Bremgarten).

¹³ Joseph Mileck, "The Horst Kliemann *Hermann-Hesse-Archiv* at the University of California in Berkeley," *German Quarterly*, 34 (May 1961), 248-256.

¹⁴ Horst Kliemann and Karl S. Silomon, *Hermann Hesse: Eine bibliographische Studie. Zum 2. Juli 1947*. Frankfurt/Main, 1947. 96 pp. — Other publications by Kliemann: "Hermann Hesse und das Buch," *Deutsche Beiträge*, 1 (1947), 353-360; "Bemerkungen zu einer Hesse-Bibliographie," *Deutsche Beiträge*, 1 (1947), 384; "Das Werk Hermann Hesses: Eine bibliographische Übersicht," *Europa-Archiv*, 1 (May 1947), 604-609; a 12-page supplement to his bibliography, *Verbesserungen und Ergänzungen*; and "Gliederung des Hesse-Archivs," *Das Antiquariat*, 7 (1951), 43-44.

personal letters and postcards from Hesse, and a large assemblage of photographs of Hesse, his family, and his friends.

Of the 900 volumes in Kliemann's Hesse library, some 400 are Hesse's own works or books by him. Included are practically all the rare first and private editions listed by Kliemann and Silomon in their bibliography. Of the remaining 500 volumes, about 300 are books with contributions by Hesse, 20 are monographs about Hesse, and the rest are books containing information on Hesse. The large number of miscellaneous documents, collected over 40 years and carefully classified, are of equal importance.

Another important Hesse collection is to be found in the Library of Wayne State University in Detroit. In 1958 it acquired the many books, manuscripts, personal letters, photographs, and newspaper clippings collected between 1930 and 1957 by Hans Popp¹⁵. Popp had been associated with various German publishing firms and had executed for Hesse the private printing of poems and essays which Hesse used as a means of replying to the increasing number of letters received. Almost all German editions of Hesse's published writings are represented in this collection, including 35 first and 20 limited editions, many of them autographed by Hesse; four books with original watercolors by him; and 38 items printed for circulation among his friends and correspondents.

Apart from these books and pamphlets, there are six large portfolios containing miscellaneous items: 276 letters and postcards to Popp of a very personal nature, hitherto unpublished; other manuscripts written by Hesse himself; 95 photographs of the poet, his family, and his residences; numerous reprints; newspaper clippings of articles by and about Hesse; and many rare items such as the anonymous edition of his *Zarathustras Wiederkehr* with his own comment in ink: "The first, anonymous edition"¹⁶.

Although by no means meriting the term "special collection," the Hesse materials brought together by this writer during the past two decades may be worth mentioning briefly. Within the framework of his Bibliographical Center for Modern German

¹⁵ Horst S. Daemmrich. "Wayne State University's Hesse Collection," *German Quarterly*, 38 (January 1965), 123-125.

¹⁶ "Die erste, anonyme Ausgabe." [Bern: Stämpfli & Cie., 1919].

Literature at the University of Pittsburgh¹⁷, Hesse—along with Hermann Broch, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Rilke, and Nelly Sachs — is one of six authors to whom particular consideration is given. In addition to Hesse's own writings and the critical literature about him, there are some original Hesse materials such as the autograph poem "Flötenspiel" and a number of autograph letters, postcards and signed books or pictures received from the poet.

In the summer of 1955, during a visit to Hesse and his wife at Montagnola, this writer was shown by Hesse the poet's own archive in his villa and his magnificent library. While discussing with him the different existing collections of his manuscripts, the suggestion was made of founding, at the Yale University Library with which I was then associated, a special Hesse Archive similar to the Thomas Mann Collection founded there in 1938 by Joseph W. Angell, Jr.¹⁸. This collection was described to Hesse in some detail and the idea of having his own books and manuscripts represented at Yale along with those of Thomas Mann seemed to appeal to him. He must have changed his mind a few months later, however, because in December of that year he replied to a more formal written suggestion in these words: "You suggest to me that I present manuscripts and similar items to the University, one of the richest in the world. I will not, however, consider to do so. I would not do it even if I still possessed uncommitted manuscripts. As long as anything exists of old Europe, my things [i.e., personal items, manuscripts, books. — K.J.] are supposed to remain here. With kindest regards and best wishes. Yours, Hermann Hesse"¹⁹.

KLAUS W. JONAS

¹⁷ Cf. Klaus W. Jonas. "A Suggested Bibliographical Center for Modern German Literature," *German Quarterly*, 37 (May 1964), 257-262.

¹⁸ Joseph W. Angell, Jr. "The Thomas Mann Collection," *Yale University Library Gazette*, 13 (October 1938), 41-45.

¹⁹ "Sie legen mir nah, Manuscripte und andres der Universität, einer der reichsten der Welt, zu schenken. Ich denke aber nicht daran, das zu tun. Ich täte es auch dann nicht, wenn ich noch unverschenkte Manuscripte besäße. Solange vom alten Europa noch etwas übrig ist, sollen meine Sachen hier bleiben. Mit freundlichen Grüßen und Wünschen Ihr Hermann Hesse."

Selected Bibliography

Hesse's works have been translated into more than thirty languages. Two major bibliographies appeared almost simultaneously in Switzerland: Otto Bareiss, *Hermann Hesse: Eine Bibliographie der Werke über Hermann Hesse* (Basel: Karl Maier-Bader, Vol. I, 1962; Vol. II, 1964) and Helmut Waibler, *Hermann Hesse: Eine Bibliographie* (Bern: Francke, 1962).

Currently Hesse's novels are being republished in new translations by Harper & Row. The most recent English translations are listed in the following bibliography.

Translations of Hesse's Works into English

- Peter Camenzind*, tr. Walter J. Strachan. London: Owen, 1961. [1904]
The Prodigy, tr. Walter J. Strachan. London: Owen, 1957. [*Unterm Rad*, 1906]
Gertrude, tr. Hilda Rosner. London: Owen, 1955. [*Gertrud*, 1910]
Demian, tr. N. H. Priday. New York: Boni & Liveright, 1923. Reprinted with a preface by Thomas Mann, New York: Holt, 1948. Tr. by W. J. Strachan, London: Owen: 1958, and by Michael Roloff and Michael Lebeck, New York: Harper & Row, 1965. [1919]
Siddhartha, tr. Hilda Rosner. New York: New Directions, 1967. [1922]
Steppenwolf, tr. Basil Creighton. New York: Holt, 1929. Revised by Joseph Mileck and Horst Frenz, New York: Holt, 1963. [1927]
Death and the Lover, tr. Geoffrey Dunlop. New York: Praeger, 1959. [*Narziss und Goldmund*, 1930] Tr. Ursule Molinaro as *Narcissus and Goldmund*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1968.
The Journey to the East, tr. Hilda Rosner. New York: Noonday Press, 1957. [*Die Morgenlandfahrt*, 1932] New York: Farrar, Straus & Giroux, 1968.
Magister Ludi, tr. Mervyn Savill. New York: Ungar, 1957. [*Das Glasperlenspiel*, 1943]

Critical Works and Commentary

The best analysis in English of the secondary literature and an extensive bibliography of works by and about Hesse is provided by Joseph Mileck in his book *Hermann Hesse and His Critics* (University of North Carolina Press, 1958, 329 pp.). The first American Hesse bibliography was compiled by Klaus W. Jonas: "Hermann Hesse in Amerika: Bibliographie," *Monatshefte*, 44 (February 1952), 95-99.

The following represents a selected list of books and articles in English.

Works about Hesse

- Beermann, Hans. "Hermann Hesse and the *Bhagavad-Gita*," *Midwest Quarterly*, 1 (1959), 27-40.
 Boulby, Mark. "Der Vierte Lebenslauf as a Key to *Das Glasperlenspiel*," *Modern Language Review*, 61 (1966), 635-646.
 ——. *Hermann Hesse: His Mind and His Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press [1967] xii, 338 pp.

- Cohn, Hilde D. "The Symbolic End of Hermann Hesse's *Glasperlenspiel*," *Modern Language Quarterly*, 11 (1950), 347-357.
 Domino, Ruth. "The Hunchback and Wings," *Approach*, 2 (1957), 20-28. [*Steppenwolf*]
 Engel, Eva J. "Hermann Hesse," in Alex Natan, ed., *German Men of Letters*, Vol. II, pp. 249-274. London: Wolff, 1963.
 Farquharson, Robert H. "The Identity and Significance of Leo in Hesse's *Morgenlandfahrt*," *Monatshefte*, 52 (1960), 122-128.
 Fickert, Kurt J. "The Development of the Outsider Conception in Hesse's *Nares*," *Monatshefte*, 52 (1960), 171-178.
 ——. "Symbolism in Hesse's *Heumond*," *German Quarterly*, 34 (1961), 118-122.
 Field, George W. "Hermann Hesse: A Neglected Nobel Prize Novelist," *Queens Quarterly*, 65 (1958), 514-520.
 ——. "Music and Morality in Thomas Mann and Hermann Hesse," *University of Toronto Quarterly*, 24 (1955), 175-190.
 ——. "Hermann Hesse as Critic of English and American Literature," *Monatshefte*, 53 (1961), 147-158.
 Flaxman, Seymour L. "Der *Steppenwolf*. Hesse's Portrait of the Intellectual," *Modern Language Quarterly*, 15 (1954), 349-358.
 Foran, Marion N. "Hermann Hesse," *Queens Quarterly*, 55 (1948), 180-189.
 Freedman, Ralph. "Romantic Imagination: Hermann Hesse as a Modern Novelist," *Publications of the Modern Language Association of America*, 73 (1958), 275-284.
 ——. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963, pp. 42-118.
 Gontrum, Peter B. "Oracle and Shrine: Hesse's 'Lebensbaum,'" *Monatshefte*, 56 (1964), 183-190.
 Gross, Harvey. "Hermann Hesse," *Western Review*, 17 (1953), 132-140.
 Halpert, Inge D. "Der Alt-Musikmeister und Goethe," *Monatshefte*, 52 (1960), 19-24.
 ——. "Vita Activa and Vita Contemplativa," *Monatshefte*, 53 (1961), 159-166.
 Heller, Peter. "The Writer in Conflict with his Age: A Study in the Ideology of Hermann Hesse," *Monatshefte*, 46 (1954), 137-147.
 ——. "The Creative Unconscious and the Spirit: A Study of Polarities in Hesse's Image of the Writer," *Modern Language Forum*, 38 (1953), 28-40.
 Hill, Claude. "Hesse and Germany," *German Quarterly*, 21 (1948), 9-15.
 Johnson, Sydney M. "The Autobiographies in Hermann Hesse's *Glasperlenspiel*," *German Quarterly*, 24 (1956), 160-171.
 Middleton, John C. "Hermann Hesse's *Morgenlandfahrt*," *Germanic Review*, 32 (1957), 299-310.
 ——. "An Enigma Transfigured in Hermann Hesse's *Glasperlenspiel*," *German Life and Letters*, N. S., 10 (1957), 298-303.
 Mileck, Joseph. "Hermann Hesse's *Glasperlenspiel*," *University of California Publications in Modern Philology*, 36 (1952), 243-270.
 ——. "Names and the Creative Process," *Monatshefte*, 53 (1961), 167-180.
 Mueller, Gustav E. "Hermann Hesse," *Books Abroad*, 21 (1947), 146-151.
 Naumann, Walter. "The Individual and Society in the Work of Hermann Hesse," *Monatshefte*, 41 (1949), 33-42.
 Negus, Kenneth. "On the Death of Josef Knecht in Hermann Hesse's *Glasperlenspiel*," *Monatshefte*, 53 (1961), 181-189.

- Peppard, Murray. "Hermann Hesse's Ladder of Learning," *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 3 (1956), 13-20.
- . "Notes on Hermann Hesse's Narrative Technique," *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 6 (1959), 169-178.
- Peters, Eric. "Hermann Hesse: The Psychological Implications of His Writings," *German Life and Letters*, N. S., 1 (1948), 209-214.
- Riley, Anthony W. "'Das Glasperlenspiel' in English Translation (With an Unpublished Letter of Hermann Hesses)," *Monatshefte*, 59 (1967), 344-350.
- Rose, Ernst. *Faith from the Abyss: Hermann Hesse's Way from Romanticism to Modernity*. New York: New York University Press, 1965. 175 pp.
- Seidlin, Oskar. "Hermann Hesse: The Exorcism of the Demon," *Symposium*, 4 (1950), 325-348.
- Shaw, Leroy R. "Time and Structure of Hermann Hesse's *Siddhartha*," *Symposium*, 11 (1957), 204-224.
- Willecke, Frederic H. "Style and Form of Hesse's *Unterm Rad*," *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 8 (1961), 147-156.
- Ziolkowski, Theodore. *The Novels of Hermann Hesse: A Study in Theme and Structure*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1965. xii, 375 pp.
- . *Hermann Hesse*. New York, London: Columbia University Press, 1966. 48 pp.
- . "Saint Hesse among the Hippies," *American-German Review*, 35 (1969), 18-23.

H.C. BRANNERS „BJERGENE“

Im Vorwort zu dem Novellenband *Bjergene*¹ (1953) sagt Branner, daß diese zwei Novellen den Abschluß einer Phase seiner Dichtung bedeuten:

„— einen äußersten Punkt, von dem aus keine Wege weiter führen“.

Damit räumt der Dichter diesem Werk eine Sonderstellung ein, an der auch seine Bearbeiter Vosmar² und Frederiksen³ festhalten. Worin besteht nun die Ausnahmestellung von *Bjergene*?

Im Leben der beiden männlichen Hauptfiguren, besonders aber im Leben von Claus in *Bjergene*, haben gewisse Probleme eine kritische Phase erreicht, die nach der Ansicht des Autors ein Ende bedeuten mußte. Tatsächlich wurden gewisse Probleme überwunden, andere aber (das andere!) führte zu einer Dauerkrise.

Branners Wirklichkeitserlebnis hat durch den 2. Weltkrieg und insbesondere durch die Eindrücke aus dem zerbombten Deutschland (das er 1946 als Apostel der Versöhnung bereist hat), stark gelitten. (Trotzdem möchte ich nicht so weit gehen wie Vosmar, der meint, daß in Claus' Deutschlandserlebnis der Grund zu der Psychose, die in *Bjergene* manifest wird, zu suchen sei). Gewiß ist, daß eine Krise der Weltanschauung des Humanisten Branner hereinspielt. Welchen Sinn hat in dieser furchtbaren Welt der Dichter? Seit jeher ist da bei Branner eine gewisse Labilität zu beobachten. Jetzt führen die Zweifel zur Krise. Damit aber nicht genug. Es bleibt nicht bei den Zweifeln. Wozu bin ich Dichter? Wozu Verkünder? Für wen? Was? Die

¹ *Bjergene*, Branner og Korch, København 1953.

² J. Vosmar, *H. C. Branner*, København 1959.

³ E. Frederiksen, *H. C. Branner*, København 1966.

Krise erfaßt den Kern der Persönlichkeit, das Identitätsgefühl: Wer bin ich? Soweit eine allgemeine Desintegration. Nun haben wir es aber mit einem schöpferischen Menschen, einem Ästheten (*sensu latissimo*) zu tun, der nicht nur in der „realen“ Welt sondern in seiner ureigenen (Phantasie)- Welt lebt, wodurch gerade in einer an sich kritischen Phase auch die Relationen zu den Mitmenschen kritischen Belastungen ausgesetzt sind. Das „erklärt“ jene Krise, die in dieser Arbeit (fast) ausschließlich behandelt werden soll, die Ehekrise, in *Bjergene* durch die Konfrontation zweier Welten schonungslos gestaltet. Es wird sich zeigen, daß diese Krise chronisch wird, daß sie später wieder auftaucht — bis zur endgültigen Resignation in *Mørket mellem traerne* (1965). So intensiv die Weltereignisse, das Wiedersehen mit dem kriegsverheerten Deutschland den Dichter beeindruckt haben, sie sind doch nur ein künstlerisch-psychologisches Mittel, um das Individualschicksal stärker zu durchleuchten, ihm Allgemeingültigkeit aufzuprägen, ihm in gewissem Sinne archetypische Bedeutung zu geben.

Bjergene ist, was die Eheproblematik betrifft, von einer geradezu schizophrenen Ambivalenz: die Novelle handelt ebenso vom Fortgleiten der Ehepartner voneinander wie von dem Bemühen des Mannes, die Frau zu halten (Frederik Nielsen⁴ hat dieses Bemühen als Hauptsinn der Novelle bezeichnet). Dieses Paradoxon konnte nur in einem Künstler realisiert werden, lösen konnte auch er es nicht, wie Branners späteren Arbeiten beweisen.

Einige Kritiker haben die „Dunkle Nacht der Seele“ des spanischen Mystikers Juan de la Cruz (Johannes vom Kreuz) assoziiert. Diese Assoziation ist durchaus nicht abwegig. Der seltsame Bohemien in München, der Claus in die Welt der Kunst führt, heißt Joseph Creutz. Zufall? Bei Branner, der seine Gestalten sehr bewußt benennt, kaum.

⁴ Frederik Nielsen, *Dansk Diktning i Dag*, København, Statsradiofonis Grundbøger, 1957.

I.

DIE SITUATION

In der Novelle „Sidst i August“ (1943) wird als Hauptanliegen angegeben:

„Wir sehnten uns danach, die Berge zu sehen. Wir waren in diesem Sommer gerade zehn Jahre verheiratet gewesen und in all dieser Zeit hatte keiner von uns richtige Berge gesehen.“ „... ich glaube, daß wir beide deshalb von den Bergen so besessen waren, weil wir hofften, etwas wiederzufinden, was uns abhanden gekommen war. Wir hatten es ganz unmerklich im Laufe der zehn Jahre verloren, wir hatten es fortgeredet und fortgearbeitet“.

— „Schicht auf Schicht von gleichgültigen und zufälligen Dingen hatte sich über das gelegt, was abhanden gekommen war, und nun wußten wir nicht mehr, was es war“. - „... wir sprachen nicht darüber, denn wir schämten uns beide ein wenig, weil wir es so ganz vergessen hatten. Obwohl es einst gewiß sehr wichtig gewesen war, vielleicht das Wichtigste von allem.“ („*To minutters stilhed*“, S. 171).

Als erstes drängt sich die Frage nach der Bedeutung, dem Sinn der Berge auf. Daß sie Symbol sind, liegt auf der Hand. Es ist nicht selten, daß für den Skandinavier — besonders aus dem Flachland — die Berge, das Ragende, Vertikale, Emporstrebende, das Ziel einer Sehnsucht sein können, wie umgekehrt das Meer es sein kann für den Binnenländer. Die Berge: das ist „Das Neue“, „Die Erneuerung“, das Erleben von etwas Außergewöhnlichem. Nicht ohne einen gewissen Spott im Ausdruck antwortet Claus der deutschen Schauspielerin auf ihre Frage, wie sein Land aussieht: „... grün und flach...“ (*Bjergene*, S. 195). Aber die Berge sind nicht nur „Leben“, „Wirklichkeit“, sie symbolisieren auch den Gegensatz zu dem, was Claus ersehnt, sie sind das „Ungeformte“, „Undifferenzierte“, „Lastende“, an das man nicht heran kann. (Man denkt unwillkürlich an die Ambivalenz des Meeres bei Strindberg: „... des Lebens Ursprung und des Lebens Feind“). Die Berge sind nicht nur das Ziel der innersten Sehnsucht, sie sind auch das, was überwunden werden muß. In der Novelle „Sidst i August“ sehen Claus und Winnie die Berge infolge des Kriegsausbruchs nicht. Und die Novelle schließt resigniert:

„So erreichten wir die Berge nicht“.
 „Ist es nicht vollkommen gleichgültig, ob wir die Berge zu sehen bekommen?“ (*To minutters stilhed*, S. 185).

Gewiß unmittelbar vor Kriegsausbruch war es gleichgültig. Wie wenig gleichgültig es aber für die beiden Partner war, das zeigt *Bjergene*.

Der äußere Druck ist einer gewissen (oberflächlichen) Stabilisierung gewichen. Es ist „Friede“. Claus und Winnie wandern in Süddeutschland, wieder sind die Berge ihr Ziel. Wie ein dunkles Präludium, voll von „Vergänglichkeit“ beginnt die Novelle:

„Erst gegen Abend erreichten sie die Grenze bei Konstanz“ (S. 73).

Jäh bricht die Nacht herein. Von einem erleuchteten Touristendampfer tönt Tanzmusik herüber,

„eine zerschlissene Melodie aus der Zeit vor dem Kriege...: Ich had dich lieb, braune Madonna...“ (S. 73).

Sie sprechen von ihrem ersten Aufenthalt am Bodensee vor dem Kriege:

„Wir waren heruntergekommen, weil wir unbedingt die Berge sehen wollten...“, „aber wir konnten nicht einmal die andere Seite des Sees erblicken“. - „... doch aus dem Nebel leuchteten rote Kastanienblüten und es schneite von den Obstbäumen herab...“ (S. 76).

Wohl waren die Berge damals das Ziel, aber sie waren noch keine Lebensnotwendigkeit. Wohl gab es (schon) damals Nebel, aber immerhin leuchteten Blüten aus dem Nebel — (Ersatz für die Berge?) — Sie reden von den Jahren vor dem Krieg:

Winnie: „Du warst wie ein Kind von 25 Jahren, ich aber war schon damals ein altes Mädchen“.

Claus: „Das bist du noch immer, das älteste und das jüngste und das kleinste“.

Winnie: „Und das dünnste“ - „Es ist bald nichts mehr übrig von mir“ (*Et spil om kaerligheden og døden*, S. 62).

Das z.T. unterschwellige Problem wird zuerst von Winnie angetönt:

„... wir ein illegitimes Paar. Der Mann einer anderen Frau auf der Flucht mit der Frau des Mannes. Stell dir vor, wenn wir das spielen könnten! Denn es ist doch tatsächlich Wahrheit. Stell dir vor, daß man einmal soweit kommen könnte, die Wahrheit zu sprechen“ (S. 81).

In der Nacht wird Claus von Schreckvisionen aus dem zerstörten Deutschland bedrängt. Mit ungeheurer Intensität gestaltet Branner die Durchdringung der beiden so heterogenen Bereiche: Deutschlands Ruin und Ruin der Ehe Claus-Winnie. Erst nur ein allmähliches Fortgleiten:

„... hier mit meiner Geliebten zu weilen, davon habe ich einmal geträumt...“.

„... inzwischen ist der Traum Wirklichkeit geworden, aber die Wirklichkeit ist ein Traum ohne Sinn geworden...“ (*op. cit.* S. 82-83).

Winnie: „Deine Hände haben mich vergessen...“ (S. 117).

In der Erinnerung an die deutsche Nachkriegszeit spiegelt sich in Claus jene zweifache Not wieder: Der Zusammenbruch seines Humanismus und die Krise seiner Ehe. In diesem Stadium ist die Liebesnacht mit der deutschen Schauspielerin nur eine Station, gleich hoffnungslos wie der Neubau nach dem ideologischen Ruin.

Worum geht es hier? Claus kämpft um eine Entscheidung in jener Wirklichkeit, die ein Traum ohne Sinn geworden ist. Seine Ausgangsposition: die „ewige Jugend“ des schöpferischen Menschen und die latent polygamen Tendenzen des genuinen Eroberers. Auf der anderen Seite die Frau und — die „Verwitterung“. Die geradezu psychiatrische Schilderung in *Bjergene* läßt keinen Zweifel darüber, daß diese bis an die Grenze des Wahnsinns geführte Auseinandersetzung das Hauptanliegen des Dichters war, und daß die Reminiszenzen aus dem Nachkriegsdeutschland nur der Intensivierung des persönlichen Zusammenbruchs dienen.

Natürlich hat das aktuelle Geschehen in der Novelle seine „Genetik“. Da sind die immer vorhandenen polygamen Tendenzen:

„... als echte Männer wollen wir das Weib als das gefährlichste Spielzeug...“ (*Vandring Langs floden*, 1956 S. 152).

„... ein schrecklich junges und unwissendes Weib mit rotem Haar und großen dunklen Augen... oder hatte es braunes oder schwarzer Haar und dann andere da... eine, die tanzte... und natürlich habe ich sie nur begehrt, nicht geliebt“ (S. 91).

Sofort setzt das Korrektiv des Intellekts, der „Moral“ ein, und Claus sagt mit Hinblick auf Winnie:

„Selbstverständlich weiß sie, daß ich in Wirklichkeit nicht von ihr gehen will und weiß ich, daß sie in Wirklichkeit nicht von mir gehen will um einen alten Mann zu lieben“ (S. 91).

„In Wirklichkeit ist sie ich und ich bin sie, denn so ist es immer gewesen und so wird es immer sein, bis wir beide tot sein werden...“ (91).

Aber schon im nächsten Augenblick:

„... spielten sie einen Wienerwalzer und ein Mädchen lächelte ihm im Tanzen über die Schulter seines Kavalliers zu und er lächelte zurück und folgte dem Mädchen mit den Augen...“ (S. 92).

Und wieder die Gegenteilendenz:

Claus: „Winnie, bleib bei mir“.

Winnie: „Ich bin ja bei dir“.

Claus: „Ja, jetzt. Aber in Wirklichkeit hast du mich schon verlassen, in Wirklichkeit bist du schon von mir gegangen“ (S. 111).

Claus: „Ich liebe dich, ich liebe dich... den vielleicht, wenn er es tausend und zehntausend Mal wiederholte, würde ein Sinn zurückkommen und die Worte erfüllen...“ (S. 105-106).

Claus: „Du kannst nicht von mir gehen, um einen alten Mann zu lieben“.

Winnie: „Lieben“ — sagte Winnie. „Ich habe keine Verwendung mehr für dieses Wort. Es ist verbraucht für mich —“ (S. 113).

Es ist ein endloses Gespräch — monologisch und dialogisch — das der Kulmination zustrebt. Hier die Frau (jedes Adjektiv bedeutete eine Abschwächung), dort der Träumer, Dichter, der an der realen Welt der Frau vorbeigelebt hat — so wie die Frau an seiner Traumwelt vorbeigelebt hat. Beide glaubten recht zu handeln, im Recht zu sein. Wie verschieden die Welt des Träumer-Künstlers sein kann, zeigt eine Stelle aus *Ariel*:

„... er wandte sich der fernen Fremden an seiner Seite zu und seine Hände öffneten sich und suchten im blinden aber sie fanden nur größere Ferne, tiefere Fremdheit. Obwohl auch sie sich ihm zuwandte und ihre Arme für ihn öffnete und ihre Atemzüge zu einem unisono im Dunkel zusammenschmolzen“ (S. 46).

Was die Welt der Illusion für den schöpferischen Menschen (Illusionisten! Siehe hiezu das Hörspiel *Hundert Kronen*) bedeutet, beleuchtet eine Szene mit der deutschen Schauspielerin. Als Claus auf ihre Bitte hin die drei Worte „Ich liebe dich“ auf Dänisch ausspricht, antwortet sie:

„Es war gut, du hast es gut gesagt. Ich denke, du bist ein großer Dichter. Willst du glauben, daß auch ich keine schlechte Schauspielerin bin? (S. 152).

Was ist das, wenn nicht Geltendmachung des Künstlerisch-Ästhetischen, Bestätigung der eigenen Schöpferpersönlichkeit? Dagegen Winnie:

„Was du jetzt schreibst, kann ich nicht lesen...“ (109).

Ausweglosigkeit —

Winnie ist entschlossen, von Claus zu gehen:

„... ich kann nicht mehr. Du mußt mich freigeben. Das bißchen Leben, das noch da ist, soll mein eigenes sein... Man kann eine alte Frau nicht zu einer jungen umdichten...“ (S. 115, 117).

Winnie sehnt sich nach einem Heim:

„Wir haben an allen möglichen Orten der Welt gewohnt, aber wir haben nie das gehabt, was man ein Heim nennt“ (S. 116).

Und als Claus Angst hat, sie könnte ihn verlassen:

„... die Frau, die du gekannt hast, kann nie von dir gehen. Sie wird dir näher kommen und lebendiger sein, wenn du sie in der Wirklichkeit nicht mehr siehst“ (S. 116).

Winnie hat Claus von Anfang an richtig beurteilt. Womit nicht gesagt ist, daß sie ihn richtig behandelt hat (wobei die Frage offen bleibt, ob und wem dies auf die Dauer gelungen wäre). Aber den Dichter hat sie richtig beurteilt:

„... Niemand ist so stark wie ein Träumer. Und es gibt genug junge Frauen, die gerne einen berühmten Mann als Liebhaber haben möchten“ (S. 118).

Was die Vergangenheit betrifft:

„... Es machte mir nichts, daß du mich nicht mehr sehen und lieben konntest, so wie ich wirklich war — denn ich habe dich doch geliebt —“ (S. 118).

Unüberbrückbare Gegensätze! Hier die statische, unverbrüchliche Liebe, dort die fluktuierende Liebe des Mannes, des Dichters.

In dieser Ausweglosigkeit ändert sich plötzlich der Symbolgehalt der Berge: Claus will nichts mehr wissen von jener gigantischen Übermacht, unter der zu leben er gezwungen war:

„Diese häßlichen und grotesken Riesendrachen“, „... erzähl mir nichts von den Bergen, ich habe in Schluchten gelebt... ich will sie nicht mehr sehen und ich will auch nicht von ihnen sprechen hören“ (S. 161).

Jetzt sind die Berge Symbol einer Übermacht, einer glückbedrohenden Übermacht mit den Schluchten der Verzweiflung, des Todes. Der Umschlag im Symbolgehalt ist wesentlich, er bedeutet m.E. die Erkenntnis der Nichtigkeit der einstigen Ideale, des „Glücks“, er bedeutet die Annahme einer Resignation, die durch die Abnützung im Leben entstanden war, in der Ehe und last not least durch das Weltgeschehen. Für Winnie aber, die als Mensch gleich bedeutend und gleich wesentlich ist wie Claus, für sie offenbaren sich am nächsten Tag die Berge:

„Treuherzig wie Engelsschwingen, oder wie weiße Pilger auf der Wanderung zu dem unfaßbar Fernen, zu Gott selbst“ (167).

Ich habe eingangs gesagt, wenn Branner 1953 schrieb, mit *Bjergene* sei eine Phase zu Ende, so widersprechen dem spätere Werke wie *Ariel*, *Et spil om Kaerligheden og Døden*, *Thermopylae*, *„Mørket mellem Traerne“*. Es liegt die Vermutung nahe, daß es ein Wunschtraum Branners war, die *Bjergene*-Problematik möge überwunden sein. Tatsächlich war sie es nicht. In Branners früheren Werken: *Legetøj*, *Rytteren*, *Søskende*, *Ingen kender natten* sucht und findet der Mann eine Frau als Ziel, oder er weiß wenigstens um seine Sehnsucht nach diesem Ziel. In seinen späteren Werken wie die vorhin zitierten wird der Antagonismus Mann — Frau immer unerträglicher, schließlich katastrophal. Was bleibt ist ein gewisser Trost in der Resignation:

„Man kann von nichts fortfliehen.“

Nach diesem Überblick wenden wir uns der Analyse von Claus' Charakter zu.

II.

DER MANN

In der Novelle „Sidst i August“ (1943) ist über den Charakter des Helden nichts näheres ausgesagt. Er heißt Claus Klumpe — der Zuname Klumpe war ihm, dem damals Ängstlichen und Scheuen von seiner Frau gegeben worden (siehe *Bjergene*, S. 80). Noch in *Ariel* wird der Held als „klodset“ charakterisiert. In *Bjergene* ist Claus arrivierter Schriftsteller. Trotz seiner robusten Physis ist er übersensibel, an der Grenze der Neurose. Er hatte in ständiger Furcht vor der Einsamkeit gelebt, sein Glück war daher groß, als er Winnie fand:

„... er konnte das Glück kaum ermessen, nie mehr allein sein zu müssen...“ (S. 105).

„... vielleicht war dieser Gedanke das einzig Wahre und Wirkliche und alles andere bloß ein böser Traum...“ (S. 105).

Aber mit den Jahren war etwas abhanden gekommen.

„... vielleicht das Wichtigste von allem...“ (*To minutters stilhed*, S. 171).

Damit tönt erstmalig eine Krise an.

Claus wird aber darüber hinaus vom Zweifel an seiner Kunst gequält. Und ohne daß er es hindern kann, mischt sich in sein Leben, in seine Arbeit das Gefühl einer „Schuld“: als Erfinder und Gestalter von Menschen und Schicksalen, lebt er in einer selbstgebauten Welt — dadurch aber, und das empfindet er als „Schuld“, an anderen Menschen vorbei. In erster Linie an seiner Frau, die keine neuen Welten gestalten kann, die ganz damit zu tun hat, mit der ihr „gegebenen“ (Welt-Aufgabe) fertig zu werden. Man kann es auch so ausdrücken: Claus lebt nicht mit der wirklichen, sondern mit einer erdichteten Frau. Wie sehr (und wie immer wieder) er sie „dichtet“, beweist die Stelle in *Bjergene*, wo seine Gedanken sie mit fast scheuer Behutsamkeit umfängen:

„... ein wandernder Vogel... eine Vogelflucht... über Flüsse, Berge und Städte...“.

„... er fühlte eine zitternde Zartheit für sie...“.

„... aber gleichzeitig wußte er, daß es der Dichter in ihm war, der so dachte und fühlte, fern und kalt...“ (S. 83).

Fern und kalt!

Aus diesem Zwiespalt bahnt sich das an, was man die „Wirklichkeitskrise“ nennen könnte. (Ich glaube, Branner hat sie nie überwunden. Als ich ihn im Sommer 1964 fragte, worum es ihm in seiner Dichtung am dringlichsten zu tun ist — „Der Matador“ war eben fertiggestellt — meinte er: „... um die Gestaltung der Wirklichkeit ... in dem Sinne, daß die Wahrheit der Gestaltung ein Garant dafür ist, daß die reale, äußere Wirklichkeit zu einer unverfälschten Wirklichkeit in der Dichtung geworden ist...“).

In *Bjergene* heißt es:

„... habe ich irgendwo meine Wirklichkeit verloren, oder habe ich sie nie gefunden? Bin ich nichts anderes als ein altes Kind?“ (S. 83).

Und in *Samtale med en Klovn*:

„Es ist sehr schwer, die Wirklichkeit zu lieben. Darum sollten wir nie etwas anderes mehr lieben als sie“ (S. 98).

Die beiden Welten, die reale Welt und die Welt des Dichters sind es, die für Branner durch einen kaum überbrückbaren Abgrund getrennt sind. Ein Beispiel für diese beiden Welten:

„... ist das, was man da hört, ist das immer noch Musik...?“

fragt Claus und Winnie antwortet:

„... ich höre keinen Laut“ (S. 108).

Wer wagte hier von der „Schuld“ eines der beiden Partner zu sprechen. Auch wenn beide das Gefühl einer „Schuld“ haben, auch die Frau:

„Wir träumten einmal, ohne Schuld zu leben. Nun wissen wir, daß das unmöglich ist“ (*Et Spil om Kaerligheden og Døden*, S. 135).

und in „Ariel“ heißt es später:

„Damals wußten wir nichts, wir sahen nur einander“ (S. 62).

Indem Claus die Wirklichkeit nicht bewältigen kann, gerät er immer intensiver in den Zweifel an seinem Werk: er nennt sein Werk das Werk einer erdichteten Person. Aber Winnie nimmt diese Feststellungen nicht „ernst“:

„Ich weiß nicht, was für ein Spiel du wieder spielst, aber es erschreckt mich nicht, denn es ist dir nicht ernst. Das bist nicht du“ (S. 110).

„Nein das bin nicht ich, es sind die Berge“ (S. 111).

Claus erschrick vor sich selbst, er bittet Winnie bei ihm zu bleiben, denn er fühlt nicht nur sein Fortgleiten, er fühlt auch das Fortgleiten Winnies. Grenzland.

Aber Winnie glaubt ihn zu durchschauen, (es sollte sich im Spätwerk Braners zeigen, daß es kein Durchschauen, sondern Irrtum war):

„Du hast es immer geliebt, an der äußersten Grenze zu spielen... du hast an Gott geglaubt und an die Menschen, und du hast gegen Gott und gegen die Menschen gerast. Aber es ist dir niemals ganz ernst gewesen. Auch jetzt ist es dir nicht ernst...“ (S. 113).

„Es ist ein klein bißchen Komödie...“ (S. 114).

Da fragt sich Claus:

„Spiele ich noch?“ (S. 113).

Und er fragt weiter:

„Habe ich mich fortgeredet“ (S. 114).

Daruf Winnie:

„Du spielst so viele seltsame Dinge. Ich glaube, du hast gespielt seit du ein kleiner Knabe warst“ (S. 114).

„Claus Klumpe, jetzt ist es zu spät zu spielen...“ (S. 115).

Und die entscheidende Feststellung:

„Du hast mich nie gesehen, du hast mich nur gedichtet. Ich wünschte, ich könnte die sein, für die du mich hältst denn ich habe es selbst einmal geglaubt und ein wenig hast du mich auch so gemacht“.

„... aber jetzt kann ich nicht mehr...“ (S. 115).

Das Spiel ist zu Ende, man kann eine alte Frau nicht jung dichten. Als Claus geltend macht, daß auch er alt geworden ist, sagt Winnie:

„Du wirst nie alt, und du kannst nie Frieden finden“ (S. 117).

Was hier so unüberbrückbar ist, es entsteht sicher, aber nicht nur aus der Gegensätzlichkeit Weib - Künstler. Hier spielen auch die polygamen Tendenzen hinein. Claus' Fortgleiten von Winnie beruht nicht nur auf dem Gegensatz Künstler - Nichtkünstler, sondern auf jener „Anlage“, in der das Physisch-Polygame gleich stark ausgeprägt ist wie das Spirituell-Künstlerische. Dabei beobachtet man eine gegenseitige Induktion: der im spirituell-künstlerischen Bereich ständig neu Gestaltende reklamiert für sich die erotische Freiheit. Umgekehrt: die immer neuen erotischen Erlebnisse wirken stimulierend auf die dichterische Inspiration. Was damit gesagt sein soll: gewiß gibt Branner in *Bjergene* den Archetyp einer bestimmten Art Künstler, aber der Ehekonflikt wird nicht nur durch den oben genannten Gegensatz verursacht, sondern auch durch die spezifische Anlage (die in gewissem Sinne für viele schöpferische Persönlichkeiten charakteristisch ist). Niemals Frieden finden, sich Freiheiten nehmen- und sei es auch nach Art verantwortungsloser Kinder:

„Werde ich nie erwachsen...?“

Künstlernaturen dieser Art können ohne weiteres im „Chaos“ leben —dann werden sie den einen geliebten Menschen, die Geborgenheit in diesem ersennen— aber in dem Augenblick, wo sie die Geborgenheit gefunden haben, erfaßt sie der Trieb zur Untreue (*Ariel*).

Eine derartige Psyche ist (im schwer zu definierenden positiven Sinne) als „infantil“ zu bezeichnen. Das ist an sich keine Entwertung. Neuerdings findet sich bei Ingmar Bergman —in „Persona“— (eine Schauspielerin betreffend) die Feststellung:

„Ich gebe gerne etwas für eine stark entwickelte Infantilität. Und natürlich all das andere: Fantasie, Sensibilität, vielleicht auch wirkliche Intelligenz. Persönlich glaube ich, daß man einigermaßen infantil sein muß, um in einer Zeit wie der unseren Künstler sein zu können“. (So die Ärztin, S. 92).

Man könnte fragen, was bei einem derartigen Verhältnis die Frau (also der konstante Teil), für ihre Liebe, ihre Hilfe bekommt. Ja —im Grunde höchstens die Genugtuung dagewesen zu sein— Was Claus geben kann, zählt für Winnie nicht, daher auch ihre Absicht, von ihm zu gehen. Von der Frau aus: Liebe (ohne Sicherheit auf Gegenseitigkeit), vom Mann aus: Forderungen- und Schuld. Die naturgegebene Egozentrität des schöpferischen Menschen stellt diesen in gewissem Sinne außerhalb der Gemein-

schaft. Daher seine Stärke- aber auch seine Schwäche. Die Stärke wirkt sich in seiner künstlerischen Produktion aus, die Schwäche im Konflikt mit seinem Partner, seinem Schuldgefühl, in der qualvollen Problematik seines Lebens.

Im übrigen ist es interessant zu sehen, daß Claus in dieser Kollision keinesweg parteiisch erscheint. Die Art, wie er Winnie „umschreibt“, ist ein Beweis für seine Anteilnahme, seine fast unwahrscheinliche Zartheit:

„Sie ging etwas vorgebeugt, der Rucksack lag wie ein Buckel auf ihren Schultern. Als hätte sie ihn schon um die halbe Welt geschleppt...“ (S. 73).

„Ein kleines Mädchen, dachte der Dichter in ihm, ein kleines, müdes, altes Mädchen auf dem Weg von der Schule, mit allzu schweren Schuhen... irregegangen... oder es hat vergessen, wohin es gehört.“

Trotzdem ist es tapfer, weint nicht, obwohl es ganz allein ist... und keine erwachsene Hand da ist, an die es sich halten könnte... (S. 74, 75).

Der Autor (Claus) bringt es zustande, Partei und Gegenpartei zu sein —womit der Konflikt seine spezifische Tönung erfährt, aber nur noch unlösbarer wird—

III.

DIE FRAU

In der Branner'schen Dichtung finden sich vorwiegend zwei Frauentypen: die (somasochistische) Erotomanin und die „Erlöserin“, das „Wunder“, die Erfüllende, die dem Geliebten Bergung und Heim ist, ihn über alle Fahrnisse trägt wie Helene in *Ariel*, Lene in *Ingen kender Natten*, In der ersten Kategorie: Lydia in *Ingen kender Natten* und Susanne in *Rytteren*. (Im übrigen sei auf die ausgezeichneten Ausführungen bei Vosmar verwiesen).

Diese ambivalente Einstellung zur Frau (die unwillkürlich an Strindberg und Munch erinnert!), läßt vermuten, daß es sich hier um Extreme handelt, die im Grunde (beide!) Traumkonstruktionen des Dichters sind. Mehr: Postulate die erst als Gegensätze des Dichters das Erlebnis Weib vollgültig realisieren. Postulate —denn man kann sich diese Welt nicht nur aus Erotomaninen oder nur Madonnen Branner'scher Konstruktion bestehend vorstellen.

Nun ist die Heldin in *Bjergene*, Winnie, eine sehr bemerkenswerte Ausnahme, denn sie gehört zu den wirklichsten, realsten und dabei schönsten Gestalten, denen Branner in seiner Dichtung Leben gegeben hat. Winnie ist weder Erotomanin noch die allen Fehlern des Mannes blind gegenüberstehende Madonna. Nein, Winnie ist „die Erdenfrau“ schlechthin, für welche die Liebe zu ihrem Mann eine einmalige, feststehende Sache ist, die a priori keinen Krisen, wohl aber dem natürlichen „Alterungsprozeß“ ausgesetzt ist. Ihr Leben ist geprägt durch Arbeit, Erschöpfung, Ermüdung, Desillusion. Winnie ist derselbe Frauentyp, der in *Et spil om Kaerligheden og Døden* gestaltet ist:

„Ich glaube nichts, ich will nichts. Ich wünsche nur, auf der Erde zu sein. Bei dem zu sein, den ich liebe, ihn lieben und mich auch von ihm geliebt wissen... Das Leben lieben und genug damit haben. An das Leben glauben und an den Tod, weil sie Leben und Tod bedeuten und nichts anderes“ (S. 47).

Dieser sehr irdische, sehr weibliche Gesichts- und Aufgabenkreis bedarf keiner Erweiterung. Welcher auch? Ihre Sendung besteht in einem „Vertrag“, daraus ergibt sich die Hingabe ihres Selbst, sie zahlt mit ihrem einmaligen Leben. Die Möglichkeiten, die dem schöpferischen Menschen (zumal dem polygamen) in Phantasie und Wirklichkeit offen stehen, kennt sie nicht, sie sind ihr an sich fremd. Sie kann sie wohl einigermaßen —und das nur theoretisch— durch sein Werk kennen, aber kaum je lieben lernen. Wie ferne sich beider Welten sind, zeigt u.a. die Einsicht Claus' nach seinem Anfall: sie, der Vertreter des „wirklichen“ Lebens, die Realistin, die es so schwer hatte, zu Welt von Claus' vorzudringen, steht ratlos vor seiner neugewonnenen Erkenntnis:

„... sie verstand nichts, obwohl sie ihn immer gekannt hat, und ein Teil von ihm war“ (S. 165).

Eine objektive Wertung des Einsatzes von Winnie ist mindest gleich bedeutend mit Claus' Einsatz, auf so verschiedenen Ebenen diese Einsätze auch getan sind. Ist doch Winnies Einsatz der größtmögliche: ihr einmaliges Leben. Aber gerade diese Einmaligkeit ist für Claus die Beengung: er wünscht Vielfalt. Ist für ihn Festlegung, wo er das freie Spiel braucht. Einmal mußten diese beiden Welten kollidieren. Und Verlierer sind in diesem Prozeß —schuldlos— beide:

„Man kann von nichts flüchten“ (*Mørket mellem traerne*).

Und doch ist Winnie die Stärkere. Sie entschließt sich zu bleiben, trotz allem: Dieses gebrechliche Wesen ist gleichwohl so stark, daß es seinem eigenem, wenngleich noch so ärmlichem „Restglück“ entsagen kann, weiß es doch:

„... so wie sie früher sein Glück und seine Verzweiflung getragen hatte, seine Siege und Niederlagen, seinen Glauben und dessen Verleugnung, alles hatte er für sie zur Wirklichkeit gemacht, für sich selbst aber niemals ganz. Es hatte sie das halbe Leben gekostet, zu verstehen, daß er zu nichts und zu niemandem treu sein konnte...“.

„... daß er unverantwortlich war wie ein Kind, das Figuren im Sand zeichnet, und sie wieder auslöscht. In all den Jahren, in denen sie ihn geliebt hatte, war sie in tödlicher Angst, denn er hatte immer an der äußersten Grenze gespielt, jetzt aber, wo sie ihn nicht mehr liebte, wo er sich einen Augenblick in das Land des Wahnsinns verirrt hatte... jetzt durfte sie nicht von ihm gehen— denn sie war die einzige, die die Verantwortung für ihn tragen konnte“. (S. 168).

IV.

Und das Ergebnis unserer Diskussion? Claus, der berühmte Schriftsteller (aber auch manch andere männliche Figur bei Branner nach *Bjergene*), hat— das ergibt sich aus *Bjergene* mit Sicherheit, die ihm so genuine Phase des „ästhetischen“ Menschen (im Sinne Kierkegaards) endgültig hinter sich gelassen. Man kann es kaum besser als mit Vosmars Worten ausdrücken: „... ist dann Claus' Wahnsinn nicht vielmehr die Erkenntnis einer tieferen, wirklicheren Wirklichkeit?“ (*op. cit.* S. 127). Als Beweis für diesen Durchbruch zu einer neuen Wirklichkeit könnte auch *Ariel* dienen:

„... in diesem Jetzt war sein Leben und seine Wirklichkeit“ (S. 64).

Dieses Jetzt ist aber die Annahme des Schicksals: die gelähmte Frau— nicht die Welt des vagabundieren Erotikers.

Über die tatsächliche Einfügung von Claus in seine neue Welt, wird nichts ausgesagt. Es sei denn, daß er nun jede Furcht überwunden. Aber das Problem der Dauerkrise —der Ehe— es bleibt bestehen (trotzdem die starke Winnie in *Bjergene* eine Art mütterlicher Beschützerrolle übernimmt). Wie schon erwähnt in *Ariel* (1963), am erschütterndsten aber in „*Mørket mellem tra-*

erne (1965) —ein Jahr vor dem Tode Branners— wo die Flammen des Hasses zwischen den Ehepartnern gelegentlich aus der Asche des Alltags hervorbrennen, um in Resignation zu erlöschen. Ein einziges Mal hat Branner den gordischen Knoten zerschlagen, in *Et spil om Kaerligheden og Døden* (1960). Gleichwohl: wenn in diesem Falle der Ausgangspunkt ein ganz anderer war, gleiten dennoch auch die neuen Partner von (und zueinander), in ein „größeres“ Universum, und sowohl das Drama wie auch die letzte Novelle in „Ariel“ schließt mit den Worten auf dem Grabmal John Keats:

„... dessen Name ins Wasser geschrieben ward“.

Welche Entwicklung haben die Männergestalten bei Branner durchgemacht —! Seit *Drømmen om en Kvinde* und *To minutters stilhed*—! Wo es heißt: wozu haben Mann und Frau einander? Damit sie nicht „wahnsinnig werden vor Einsamkeit“. Und der „Sieg“ Clemens' über Susanne, verheißt er nicht den Beginn einer echten, dauernden Liebe? Erst wenn das Thema Ehe behandelt wird, ergeben sich Komplikationen: Prof. Stefan (*Thermopylae*) lebt durch seine Wissenschaft an seiner Frau vorbei, die Ehepartner in *Ingen kender Natten* sind tatsächlich keine Partner, (die Frau ist infantile Lesbierin), Irenes Ehe (*Søskende*) ist ein Ruin —Irene bleibt aus ähnlichen Gründen bei ihrem Mann wie Winnie bei Claus. Die Dunkelheit von *Bjergene* wird überboten von *Mørket mellem traerne*— jenem Werk, das Emil Frederiksen als „nicht-literarisches Hörspiel über das Thema der Resignation“ (*op. cit.* 132-133) bezeichnet. Nicht-literarisch? Was denn —? Mir scheint im Gesamtwerk Branners eine seltene Logik und Konsequenz zu liegen— ich habe hier nur erste Andeutungen zu geben versucht. Wäre noch die Gesamtgenese der Branner'schen Männergestalten zu geben —welch interessantes Problem—.

ANTON BÖHM

A LOOKING GLASS FOR IRELAND, DI BARNABY RICH

I.

INTRODUZIONE CRITICA

1. — Nel 1599 John Oxenbridge dava alla stampa *A Looking Glass for Ireland* di Barnaby Rich¹. Soldato, autore di novelle all'italiana e di libelli satirici, poeta, agente segreto del governo Tudor e poi Stuart, Rich costituisce una delle personalità più interessanti del suo tempo, se non altro per il valore documentaristico delle sue opere. È infatti lo studioso di storia e soprattutto di storia irlandese del sedicesimo e diciassettesimo secolo che meglio oggi ricorda il suo nome legato com'è a una produzione che rivela gli atteggiamenti di pensiero e di cultura di un intero strato della società inglese di fronte a quello che era fin da allora un problema particolarmente significativo. In questi ultimi venticinque anni tuttavia si è avuto un risveglio dell'interesse per il Rich « scrittore » che si è concretato in studi biografici, edizioni critiche delle sue opere e articoli vari²: dal ruolo di mediocre figura di secondo piano nel campo letterario, destinato a brillare di luce riflessa, Rich insomma è passato a un ruolo primario nel senso che è divenuto oggetto di studi tendenti a una esegesi vera e propria dei suoi scritti.

¹ L'avvenuta pubblicazione è registrata nei *Typographical Antiquities* di Ames-Herbert, London: privately printed, 1786, 3 vols. La referenza citata è « Bagford MS ».

² Tra i più importanti scritti sul Rich si noti: Cranfill & Bruce, *Barnaby Rich. A Short Biography*, Edinburgh, T. Nelson and sons LTD, 1953; Cranfill, *Rich's His Farewell to Military Profession*, Austin, University of Texas Press, 1959; H. Melvin Wolf, (ed), *Faultes Faults and Nothing Else but Faultes by B. Rich* (with an Introduction and notes by H. M. Wolf) Gainesville, Scholars' Facsimilies & reprints, 1965.

È da dire comunque che Barnaby Rich godette nella sua epoca di notevole popolarità; fu infatti autore assai apprezzato dal pubblico elisabettiano³, citato dai contemporanei che con lui dividevano interessi letterari⁴ e utilizzato come fonte da numerosi drammaturghi⁵. Il suo, insomma, era un nome ben familiare e noto nelle « alte sfere » del governo, tra coloro cioè che muovevano i fili della vita politica nazionale dell'Inghilterra rinascimentale. Di costoro egli mai si stancò di attirare l'attenzione impegnandosi in una lotta che svolse a diversi livelli, da quello pratico di uomo d'azione, a quello programmatico, di suggeritore di « rimedi » e di elaboratore di teorie militari.

A *Looking Glass For Ireland* vedeva la stampa in un momento decisamente critico per la politica espansionistica inglese, essendo quello l'anno della sfortunata spedizione di Essex in Irlanda. E non è fuori luogo supporre che il Rich vi esprimesse le sue opinioni su questa azione militare di estrema attualità e importanza, opinioni giudicate forse pericolose per poter essere divulgate al pubblico in un momento difficile per la sicurezza stessa dello stato e per la riuscita dell'impresa.

Dell'opera oggi, com'è noto, si conserva solo il frontespizio al British Museum⁶; essa è dunque l'unica della vastissima produzione letteraria di Rich che sia andata smarrita. Tale fatto non può non suscitare legittimi sospetti.

Si sa che la produzione letteraria elisabettiana era sotto il controllo autoritario della censura statale. La pubblicazione di libelli propagandistici e di opuscoli diffamatori a danno del regime e della chiesa di stato aveva spinto infatti Elisabetta ad adottare misure precauzionali sempre più severe. Già nel 1559 era stato costituito in forza di una legge speciale un vero e proprio comitato di censura composto dalla sovrana e dai sei membri

³ È noto che *His Military Farewell* fu un « best-seller » elisabettiano godendo di ben quattro ristampe (1581, 1583, 1594, 1606) insieme a *The Honestie of This Age* (1614, 1615, 1616) senza considerare la pubblicazione in Scozia da parte di Andrew Hart (Edinburgh) nel 1615.

⁴ Cfr. *Pierces Supererogation* (1593) in *The Works of Gabriel Harvey*, ed. A. B. Grosart (London, 1884), II, pag. 290 e *Have with You To Saffron-Walden* (1596) in *The Works of Thomas Nashe*, ed. R. B. McKerrow (London, 1904), III, pag. 16.

⁵ Nella sua introduzione a *Rich's His Farewell to Military Profession* Cranfill offre una lista dettagliata dei drammi che dal 1598 al 1633 s'ispirarono a tale opera includendo anche *Twelfth Night* di Shakespeare.

⁶ Ind. Cat.: G. 5535.

del Privy Council. Successivamente a causa dello sviluppo della industria della stampa si rese necessario il controllo dei mezzi di produzione che fu realizzato circoscrivendo alla città di Londra gli impianti di nuove tipografie⁷. Tali disposizioni restrittive testimoniano l'incessante preoccupazione del governo di neutralizzare gli effetti non solo di una politica sovversiva da parte di elementi cattolici ma anche quelli opportunistici di fazioni politiche, esistenti a corte, che della stampa si servivano per divulgare le loro ideologie e crearsi così l'appoggio delle masse popolari⁸. Tenendo presente tale situazione si potrebbe quindi parlare di sequestro e non di smarrimento dell'opera di Rich.

Esiste al Public Record Office⁹ un manoscritto dell'autore elisabettiano allegato in data Maggio 1599 con il titolo *A Looking for hyr majesti where in to viewe Ireland*, ingiustificatamente trascurato anche dalla critica più recente. La data e il titolo dell'opuscolo — che l'editore, nel preparare il manoscritto per la stampa, avrebbe alterato per sue esigenze di mercato, stabilendo così un precedente che si sarebbe ripetuto poi nel 1604¹⁰ — sembrano suggerire che il manoscritto e il volume pubblicato da John Oxenbridge siano la medesima opera. Alla luce di tale identificazione e considerando il contenuto fortemente polemico e accusatorio del manoscritto, pare lecito ipotizzare un intervento censorio del governo Tudor.

2. — Nel 1599, l'anno in cui — come s'è detto — Rich scrisse la sua opera, l'Inghilterra fronteggiava la più pericolosa rivolta che fosse mai insorta in Irlanda: quella di Hugh Roe O'Neill, conte di Tyrone.

⁷ Sir Paul Harvey (ed), *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1960, Appendix I.

⁸ Il mecenatismo rinascimentale, e, in verità, non solo rinascimentale, presupponeva un vassallaggio ideologico, sicché la concezione di una arte « as a weapon of propaganda was a commonplace in the sixteenth century, taken for granted by the politically active noblemen who provided the financial support for many of England's writers ». (D. Bevington, *Tudor Drama and Politics*, Massachusetts, Harvard University Press, 1968, p. 3).

⁹ *Public Record Office*, SP; 63/205. Il manoscritto è parafrasato nei CSPI (abbreviazione di *Calendar of State Papers, Relating to Ireland*) 1599-1600. 72, p. 45.

¹⁰ Nel 1604 l'editore Jeffrey Chorlton pubblicava il libro di Rich che avrebbe dovuto intitolarsi *Captaine Pill in his Humerous Fitt. Captaine Skill in his Temperate Judgement Discoursing of Great Matters to Little Purpose* sotto ben due titoli diversi: *The Fruites of Long Experience e A Souldiours Wishe to Britons Welfare*.

Le cause che determinarono la rivolta non furono diverse da quelle che avevano provocato le insurrezioni di Shane O'Neill e di Desmond conclusasi quest'ultima con la colonizzazione di Munster. È infatti storicamente accertato che le ribellioni irlandesi ebbero come denominatore comune le rivalità tra i membri di uno stesso *clan* per l'elezione alla dignità di capo, la coesistenza di due contrastanti sistemi di legge nell'ambito del diritto agrario e la diversa ideologia religiosa¹¹.

Agli inizi del sedicesimo secolo, l'Irlanda era ancora un paese di civiltà assai arretrata: le forze economiche, politiche e sociali che altrove stavano foggiano gli stati moderni non attinsero le coste irlandesi sicché il popolo non fu stimolato verso la ricerca di nuove forme di vita civile più adeguate alla realtà storica della Europa rinascimentale¹². Quando Enrico VIII decise di intervenire per coinvolgere anche l'Irlanda nella « sua » Riforma, commise il grave errore politico di applicare i principi feudali alla sovranità irlandese. Invero egli non si rese conto che, trattando soltanto con i capi delle diverse tribù, « made his bargain with individuals, who were really subordinate to a system, and could not bind their successors »¹³. Conseguenza inevitabile di una tale azione politica fu la precaria situazione in cui i capi tribù vennero a trovarsi di fronte ai loro sudditi. Questi, infatti, defraudati dei diritti di eleggere il loro capo e di usufruire della terra, non riconobbero le prerogative dell'investitura sovrana. Il che ovviamente determinò per costoro l'impossibilità di rispettare i patti con la corona inglese.

Gli effetti dell'errore politico di Enrico VIII si manifestarono in modo clamoroso durante il regno di Elisabetta. In un primo momento essi furono posti in ombra dalle frequenti guerreglie cui diedero luogo le dispute per la successione alla dignità di capo, nelle quali Elisabetta non intervenne nella previsione

¹¹ Cfr. E. M. Hinton, *Ireland Through Tudor Eyes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1935, p. 16.

¹² La popolazione era divisa in tribù o sette i cui rapporti giuridici e sociali erano retti dal tradizionale sistema legislativo dei *Brehons* che svolgevano le funzioni di giureconsulti. Ogni tribù eleggeva un suo capo: la carica non era ereditaria perché secondo la legge irlandese veniva eletto colui che nella considerazione popolare era ritenuto il più forte del *clan*. Il capo, *The Tanist Lord*, non godeva inoltre di alcuna sovranità sulla terra che costituiva patrimonio comune della tribù.

¹³ Constantia Maxwell, *Irish History from Contemporary Sources (1509-1610)* London, G. Allen, 1923, p. 24.

che i suoi nemici si sarebbero distrutti a vicenda. « Once Ireland had become definitely Catholic moreover, and joined herself to the Catholic Powers, she became to England what the Netherlands were to Spain, a vulnerable point where foreign princes who offered to assist the people in shaking off their oppressors were sure of welcome »¹⁴. Indubbiamente l'elemento religioso svolse un ruolo di primaria importanza nel movimento libertario irlandese specialmente quando le attività propagandistiche della Controriforma ne accentuarono il fanatismo. Però, come ha giustamente osservato la Maxwell, risulta difficile stabilire quanto l'entusiasmo religioso, mostrato almeno dai capi irlandesi, fosse genuino e quanto invece dovesse all'opportunismo politico per ottenere l'appoggio morale e materiale delle potenze straniere¹⁵. È indubbio, comunque, che esso fu determinante nel far uscire l'Irlanda dal suo isolamento politico e nel dare nuova espressione alle lotte di rivendicazione. Il nuovo atteggiamento si manifestò chiaramente con gli sforzi di Shane O'Neill per procurarsi l'intervento di Filippo II e Carlo IX al fine di affermare l'indipendenza dell'Irlanda dal regno inglese. « By his claim, however specious, to be a crusader for Catholicism against the heretic Elizabeth, he showed his awareness of the necessity, in that new age, of accepting the patronage of one of those rulers if the yoke of the other was to be avoided »¹⁶.

Un'Irlanda cattolica costituiva per Elisabetta un grave pericolo. Misure precauzionali furono adottate con il favorire l'educazione di giovani nobili irlandesi a corte o presso aristocratici inglesi, con l'erigere nel 1592 l'università di Dublino di tendenza puritana allo scopo di facilitare l'anglicizzazione delle masse e soprattutto col promuovere una politica di colonizzazione. Questa ultima però finì col provocare un conflitto di interessi tra gli emigrati inglesi in Irlanda che peggiorò assai la situazione politica. Gli *Old English*, infatti, così denominati per distinguersi dai nuovi colonizzatori, gli *English by birth*, si videro a poco a poco allontanati dalla vita pubblica con la perdita di cariche e di uffici che essi avevano finito per considerare loro esclusivo privilegio. La donazione ai nuovi « piantatori » di terre confiscate era

¹⁴ Ibidem, pag. 35.

¹⁵ Ibidem, pag. 38.

¹⁶ R. Dudley Edwards, *Ireland, Elizabeth I and the Counter-Reformation in Elizabethan Government and Society. (Essays presented to Sir John Neale)*, London, The Athlone Press, 1961, p. 322.

chiaramente in contrasto con le norme di legge che garantivano la precedenza di diritti di proprietà sulla terra a coloro che risiedessero sul luogo e che avessero lottato contro i proprietari gaelici. Quando, ad esempio, il governo di Dublino appoggiò le richieste di Sir Peter Carew, i Butler e i Fitzgerald si unirono in segno di protesta contro la decisione presa. In effetti anche se l'alleanza non ebbe risultati positivi essa riscosse, nell'ambito della zona inglese (the English Pale), consensi che condussero ad assumere una linea di condotta politica comune contro il governo.

Simili contrasti resero sempre più difficile l'attuazione del piano politico di Elisabetta; le ribellioni che si verificarono sotto il suo regno furono il frutto di una situazione divenuta insostenibile da parte degli irlandesi.

La rivolta di Tyrone, sorta in seguito alla decisione di imporre magistrati inglesi nel territorio di Ulster del quale il ribelle era signore¹⁷, richiamò l'attenzione del governo inglese verso un problema che secondo l'opinione pubblica era stato trascurato¹⁸. In effetti la politica inglese in Irlanda aveva perduto prestigio anche a causa della corruzione che dilagava da tempo nella classe amministrativa. L'opinione di quanti furono testimoni oculari degli eventi di quegli anni è unanime nel denunciare la disonestà e gli abusi di potere di cui si resero colpevoli i pubblici funzionari. I documenti diplomatici dell'epoca abbondano in accuse che furono loro mosse e che implicitamente richiedevano provvedimenti da parte dello stato per risanare una situazione che si faceva di giorno in giorno più pericolosa. L'insuccesso militare del luglio del 1598 diede ragione a quanti avevano propugnato la conquista dell'Irlanda con un più massiccio e studiato intervento armato. A questi stessi non rimaneva ora che seguire gli sviluppi della situazione, osservando le mosse di Essex, comandante in capo delle truppe inglesi.

Era il marzo del 1599.

3. — Tra coloro che condividevano l'opinione del governatore Russell (« the meane to redresse must be the Sword, which is Justice armed »)¹⁹ era Barnaby Rich. Quando *A Looking Glass*

¹⁷ Ibidem, p. 335.

¹⁸ Cfr. R. Bagwell, *Ireland under the Tudors*, London, Holland Press, 1963, vol. III, p. 294.

¹⁹ R. Gottfried (Special Editor), *Spenser's Prose Works in The Works of Edmund Spenser*. A Variorum Edition. Ed. E. Greenlaw, C. G. Osgood, F. M. Padelford, et al., Baltimore, John Hopkins Press, 1949, p. 375.

For Ireland fu pubblicato pare che l'autore si trovasse a Stepney nel Middlesex impiegato nella qualità di esperto militare per l'addestramento delle nuove reclute di Mile End²⁰. In verità degli anni 1598 e 1599 non si hanno notizie precise della vita di Rich. Il suo biografo Granfill, sulla base di una petizione inviata a Robert Cecil nel dicembre del 1599 e nella quale l'autore chiede il suo favore affinché « he might be returned thither again in any able sort », suppone che si trovasse in patria. Di certo nel maggio-giugno 1599 l'autore era a Londra come risulta dalla testimonianza di un certo Thomas Richardson in un processo (1600-1602) che coinvolse un suo parente, Richard Lea, e in favore del quale più volte Rich testimoniò²¹. È probabile che, trovandosi a Londra per tale circostanza, egli ne approfittasse per affidare alla stampa il suo opuscolo.

Come appare dal frontespizio, da quello cioè che avrebbe dovuto costituire il sottotitolo dell'opera, Rich struttura il suo discorso in tre sezioni: analizza prima le cause e i motivi che avevano determinato la ribellione, poi considera il modo più conveniente e vantaggioso per la sovrana di attuare la riforma e quindi conclude col dare suggerimenti di ordine finanziario per ridurre e recuperare le spese che lo stato aveva dovuto affrontare nel sedare la rivolta. Che tali suggerimenti giungessero graditi alla sovrana è fuori di dubbio dato che la sua politica finanziaria era sempre stata caratterizzata da estrema prudenza e parsimonia.

Tale « ill-timed parsimony », infatti, fin dal novembre del 1581, anno che segna la ripresa della rivolta di Desmond, aveva causato il congedo di più della metà delle truppe al seguito di Lord Grey. Le conseguenze di una simile intempestiva azione erano state disastrose; i dispacci ufficiali dall'Irlanda riferivano tragiche notizie: la contea di Munster era rasa al suolo, la carestia seminava le sue vittime; nello spazio di circa sei mesi « 30.000 at least had perished by famine... and disease also was doing its work »²². Da questo inferno Rich era riuscito a fuggire nel marzo 1582 con i capitani Wingfield e Thomas North²³.

Nel paragrafo di introduzione Rich fa riferimento a delle informazioni che egli aveva spedito alla sovrana sette anni prima,

²⁰ Cfr. Cranfill & Bruce, *Barnaby Rich. A Short Biography*, op. cit., p. 91.

²¹ Cfr. Ibidem, p. 96.

²² R. Bagwell, *Ireland under the Tudors*, op. cit., p. 98.

²³ Cfr. Rich, *The True Report of a Late Practise Enterprised by a Papist*, London, R. Walley, 1582 e Cranfill, « Thomas North at Chester » in *HLQ*, 1949, pp. 93-99.

nel novembre, cioè, del 1591, circa il modo di soffocare la rivolta irlandese, che allora divampava, senza che ne venissero a soffrire le sue sostanze. Si tratta di un *Caveat delivered to Her Majesty*²⁴ di cui l'autore poi, nel dicembre del 1599, avrebbe inviato una copia con la già menzionata petizione a Cecil, affinché questi potesse rendersi conto dell'esattezza delle sue informazioni. In particolare una frase contenuta in tale lettera è di notevole interesse in quanto denuncia la presenza di membri del consiglio che si adoperavano per ostacolarlo nelle sue richieste a corte. « She (Elizabeth) seemed graciously to accept his endeavours, but they were crossed, although he was soliciting for three years »²⁵ (e cioè dal 1592 al 1595). Da chi egli fosse ostacolato, come e perché non è facile accertare. Certo Rich ripete quest'accusa in *A Looking (-glass)... where in to viewe Ireland*, senza tuttavia dare ulteriori precisazioni. È da notare che già nel 1591 l'autore, dopo la morte di Walsingham (1590) e di Sir Christopher Hatton (novembre 1591), entrambi suoi mecenati e membri del Privy Council, si trovò da solo ad affrontare i suoi potenti nemici: Sir William Fitzwilliam, Lord Deputy dell'Irlanda, Adam Loftus, Arcivescovo di Dublino e Thomas Jones, vescovo di Meath (« that rascal Dean Jones » nelle parole di Swift), membri autorevoli del consiglio irlandese contro i quali egli svolse una polemica già ben nota. Né è difficile immaginare che Burghley soprassedesse alle sollecitazioni di Rich, essendo quello il momento meno opportuno per denunciare la corruzione dell'amministrazione di Fitzwilliam ed eventualmente operare una serie di riforme economiche che avrebbero creato un certo scontento tra gli stessi colonizzatori. Il compromesso era il prezzo che l'Inghilterra doveva pagare per evitare che la situazione politica in Irlanda peggiorasse.

Dinanzi a tali difficoltà Rich non disarmò. Anzi, la spedizione del conte di Essex in Irlanda gli fece intravedere la possibilità di tornare a esprimere di nuovo la sua opinione sulle riforme da effettuarsi per giungere a un saldo dominio sull'isola.

La causa prima della rivolta irlandese nell'opinione dell'autore elisabettiano era da rintracciarsi nella condotta politica dei potenti del paese, i quali lungi dallo stare ai patti con la corona inglese, miravano in realtà a trascurare gli interessi del governo per favorire i propri. La concessione di titoli nobiliari con il diritto di sovranità sulla terra non aveva dato il positivo risultato di

²⁴ L'opuscolo è descritto e parafrasato nei *CSPI*, 1599-1600, p. 352.

²⁵ *Ibidem*, p. 353.

una alleanza tra la corona inglese e i lords irlandesi. Questi, infatti, per l'autorità ad essi concessa, avevano legato a sé la massa contadina imponendo contratti d'affitto, rinnovabili di anno in anno, che non garantivano alcuna sicurezza di vita. A causa di questa incertezza finanziaria l'affittuario era pronto a seguire il suo padrone in qualsiasi azione militare questi intraprendesse²⁶. L'eccezione rappresentata dal conte di Ormonde²⁷, per il quale Rich nutrì grande ammirazione, non doveva incoraggiare a proseguire per una via che egli riteneva sostanzialmente erronea. Tale fu anche l'opinione di Burghley, il quale aveva tentato di porre rimedi alla situazione operando la divisione della terra in contee e affidando l'amministrazione della giustizia a magistrati e altri funzionari inglesi. L'avvedutezza politica del primo ministro però non aveva dato, nell'opinione di Rich, i frutti sperati a causa della corruzione della classe amministrativa. Gli atti di prevaricazione commessi per il conferimento di cariche pubbliche, la indiscriminata concessione di condoni e amnistie da parte dei plenipotenziari inglesi, il commercio di licenze per la esportazione di merci proibite sono le accuse lanciate all'amministrazione inglese non soltanto da Rich ma anche da altri sui contemporanei, come ad esempio Spenser.

Tale situazione consentiva ai gesuiti e a « the rest of the popish crew » di condurre con successo la loro azione sovversiva non ignorando che era possibile riacquistare la libertà dietro

²⁶ *Iren*: « maryl the evill which Comethe theareby is greate for this meane bothe the landlorde thinketh that he hathe his Tenant more at Comaunde to followe him into what accion soeuer he shall enter and allsoe the Tenant beinge left at this libertye is fitt for euerie variable occacion of Change that shalbe offered by time... ». E. Spenser, *A View of the Present State of Ireland* in R. Gottfried (ed), *Spenser's Prose Works*, op. cit., p. 134.

²⁷ Thomas Ormonde, chiamato Black Thomas, ereditò il titolo di conte da suo zio Sir Piers Butler allorché il titolo, concesso al nonno di Anna Bolena, Sir Thomas Boleyn, passò al ramo Palestown della famiglia in Irlanda dopo la morte della Bolena. Black Thomas fu educato a corte con Edoardo VI. Al tempo della ribellione di Desmond, 1579-1580, Ormonde si trovava in Inghilterra, seguace del conte di Sussex. Sbarcò in Irlanda « as general in Munster » allorché scoppiò la rivolta. Nel 1583 sedò la rivolta di Munster determinando l'estinzione del ramo Desmond Geraldines con la morte del conte John, ultimo superstite. Nel 1597 ebbe il titolo di Lieutenant General sotto il governo in Irlanda di Lord Burgh. Per ulteriori informazioni si rimanda a L. Stephen & S. Lee, (edd), *The Dictionary of National Biography*, London, Oxford University Press, 1960, vol. III, p. 531.

pagamento di cospicue somme di danaro. Il vescovo di Down, Connor O'Devana²⁸, emissario papale, fu l'esempio più clamoroso di questo redditizio commercio²⁹. Gli stessi interminabili negoziati con i capi ribelli si risolvevano in un incoraggiamento per questi ultimi a proseguire nella lotta poiché delle tregue essi approfittavano per condurre trattative con le potenze straniere. Questa opinione sarà da Rich ribadita nel 1642 in *A New Description Of Ireland*³⁰. Perfino degli informatori assunti dal governo non v'era da fidarsi e Rich lanciò la sua accusa contro costoro, contro i vari funzionari dello stato che della situazione approfittavano nella speranza di ottenere terre e altri benefici. Dilazioni non erano più possibili. Intervenire con la spada, affamare l'intera nazione; erano questi i suggerimenti di Rich alla sovrana: ne sarebbero risultati profitti per il tesoro della corona, attraverso l'espropriazione di terre, che avrebbero ricompensato le spese già affrontate per sedare la rivolta.

Questo in breve il contenuto del manoscritto. Come si può rilevare dal testo, il linguaggio di Rich è un linguaggio forte, risoluto, dell'uomo che se chiamato a confermare le accuse mosse non indietreggia poiché parla di cose che ha osservato e di cui ha una diretta esperienza. È indubbio che egli fu un uomo testardo e ostinato, fermo nelle proprie convinzioni. L'insuccesso riportato nella sua polemica contro Loftus e Jones non lo disarmò. Tutt'altro. Pur avendo imparato a proprie spese « that authority is able to suppress verity »³¹ non ritenne ciò motivo di preoccupazione per desistere dalla denuncia di coloro che erano da considerarsi nemici della sovrana, perché autori di azioni che da un punto di vista politico-economico danneggiavano il prestigio e le risorse della corona. I colpevoli non vennero più menzionati. In effetti

²⁸ Cfr. *Ibidem*, vol. XIV, p. 864.

²⁹ In effetti il caso O'Devana fu uno dei capi d'accusa rivolti contro Loftus e Jones nel 1591 da Rich e Robert Legge, Deputy Remembrancer in Irlanda e suo alleato. Loftus e Jones furono chiamati a rispondere di questi atti. Ma nessuna misura fu adottata dal governo. Anzi, una volta identificate le spie essi passarono all'attacco per disfarsi di costoro. In una simile situazione, aggravata da vincoli di sangue contratti tra le parti avverse e perseguibili dalla legge secondo lo statuto di Kilkenny (1366), non v'era possibilità nell'opinione di Rich, di ridurre all'obbedienza una nazione. Per ulteriori informazioni circa i capi d'accusa si rimanda a Hinton, *Ireland through Tudor Eyes*, op. cit., p. 59.

³⁰ B. Rich, *A New Description of Ireland*, London, T. Adams, 1610, cap. 24.

³¹ *Caveat delivered to her Majesty*, cit., nei CSPI, 1599-1600, p. 353.

non ve n'era bisogno. Tutti ormai erano in grado di individuare i destinatari delle sue accuse e di prendere i necessari provvedimenti, se l'avessero giudicato opportuno. Ma Elisabetta e il consiglio non si mossero.

II.

Were now the general of our gracious empress.
As in good time he may — from Ireland coming,
Bringing rebellion broached on his sword,
How many would the peaceful city quit to welcome him³²!

Con questi versi Shakespeare si fece interprete dell'entusiasmo popolare per la spedizione di Essex in Irlanda. Il ripetersi di una seconda Agincourt sembrava possibile ora che il conte « upon whom the eye of all England is fixed, and our last hopes now rest »³³ era stato nominato *Lord-Lieutenant* come già Spenser si era augurato nel 1596. L'entusiasmo popolare — come è noto — non era condiviso però da coloro che più da vicino avevano potuto osservare i numerosi retroscena che precedettero la nomina di Essex. A corte e negli ambienti ad essa più prossimi si nutrivano sospetti. La diffidenza che regnava appare evidente da una lettera minatoria di un amico a John Harrington, che si apprestava a partire per l'Irlanda. « Mark my counsel » — riporta la missiva — « observe the man who commandeth, and yet is commanded himself; he goeth not forth to serve the Queen's realm, but to humour his own revenge. Be heedful of your bearings; speak not your mind to all you meet. I tell you I have ground for my caution. Essex hath enemies; he hath friends too »³⁴. Come ha giustamente osservato il Bagwell, non era necessaria la perspicacia e l'acutezza di un Francis Bacon per rendersi conto che la spedizione sembrava destinata a fallire³⁵. La difficoltà dell'impresa e la certezza — o la speranza — di un insuccesso che

³² W. Shakespeare, *King Henry the Fifth*, V, 1 v. 29 e segg. in P. Alexander (ed), *William Shakespeare. The Complete Works*, London, Collins Press, 1962.

³³ Spenser, *The Vewe of the Present State of Ireland*, in R. Gottfried (ed), *Spenser's Prose Works*, op. cit., p. 228.

³⁴ Cit. in J. E. Neale, *Queen Elizabeth*, London, J. Cape, 1934, p. 354.

³⁵ Sfr. Bagwell, *Ireland under the Tudors*, op. cit., p. 320-321.

non avrebbe potuto non compromettere in patria il prestigio e la fortuna del protagonista, furono probabilmente i motivi che spinsero Cecil, Raleigh e coloro che facevano parte della fazione avversa a Essex, a manovrare per la sua nomina.

Di fronte a tale situazione, particolare rilievo acquista l'atteggiamento di Rich nei riguardi di Essex. I diversi riferimenti contenuti nel manoscritto non sembrano denunciare alcuna tendenza partigiana a favore del conte; essi sono anzi riportati in termini vaghi e generici che contrastano con quelli chiari e precisi che sostanziano la sua aspra polemica. Si denota infatti chiaramente una certa cautela da parte di Rich nell'evitare pronostici circa la riuscita dell'impresa e giudizi sull'esecuzione della campagna militare in corso. Questo atteggiamento mentre da un lato è indice di uno schieramento politico, fondamentalmente opportunistico, di Rich con gli avversari di Essex, dall'altro denota la ambigua posizione nella quale egli si venne a trovare. Scrivendo direttamente alla regina, egli non poteva di certo mostrarsi apertamente ostile nei riguardi del suo favorito. Inoltre l'impresa di Essex si sarebbe potuta risolvere in un successo. L'atteggiamento di Rich, cauto e — se si vuole — piuttosto ambiguo, era però tale da indurre la fazione politica di Cecil a ritenerlo un suo fautore. Questo in definitiva fu lo scopo che l'autore elisabettiano si prefisse di raggiungere.

La morte di Walsingham e di Christopher Hatton — di cui si è già parlato nelle pagine precedenti — fu per Rich un duro colpo. Egli aveva infatti perduto due potenti alleati per fronteggiare i suoi nemici in Irlanda e due illustri mecenati che gli assicuravano protezione e favori. Per uomini ambiziosi ma di modesto ingegno, in un'epoca di transizione — caratterizzata dall'avvicinarsi della fortuna di individui e di intere famiglie — il mecenatismo rappresentava la via istituzionalizzata più breve e anche più dignitosa per inserirsi nell'ambiente di corte e tentare così la scalata alla fortuna. La protezione di un mecenate era dunque necessaria per Rich e in Robert Cecil egli ripose le sue speranze affinché questi sostenesse la sua causa presso la regina. L'atteggiamento assunto nei riguardi di Essex, l'implicita approvazione della politica di Burghley e la denuncia della corruzione in Irlanda avrebbero dovuto convincere Cecil di avere in Rich un alleato di cui poteva disporre in qualsiasi momento.

Non vi è dubbio che Robert Cecil, conte di Salisbury, lo riconoscesse tale. Nel 1604 infatti Rich in qualità di agente segreto

gli inviava dei rapporti dall'isola di Wight³⁶. Ma impossibile fu per Cecil promuovere un'inchiesta sull'amministrazione inglese in Irlanda. Le accuse di Rich in sostanza non ebbero alcuna eco presso la corte nel senso che il Privy Council non ritenne opportuno intervenire. Anzi, a giudicare dall'intervento censorio effettuato si direbbe che il Consiglio si affrettò a insabbiare una questione che indubbiamente avrebbe compromesso la classe dirigente. Rich non fu il solo a denunciare la disonestà dei plenipotenziari inglesi. Lo stesso Bacon nell'incoraggiare il conte di Essex a interessarsi del problema irlandese e nel dargli suggerimenti di natura tattica nei riguardi di Tyrone, lo sollecitava a prendere le necessarie misure « to remedy the real abuses from which Ireland suffered »³⁷. Il che rivela la fondatezza delle accuse di Rich e in un certo senso la complicità anche di uomini politici. Se Cecil e il governo perciò non agirono è ovvio che motivi di opportunità determinarono la loro decisione. Al di là dell'utilitarismo politico di fazione, l'intervento censorio fu dettato dal momento particolarmente delicato che attraversava l'Inghilterra impegnata a sedare la rivolta di Tyrone, e più ancora dalle critiche alle quali si sarebbe esposta la stessa sovrana per aver favorito una politica di compromesso. In altre parole non si potevano dare in pasto al pubblico accuse, dalla maggior parte condivise, che avrebbero fornito esca ai sudditi per giudicare la sovrana e il suo governo.

Questo indubbiamente fu il motivo che dovette determinare il provvedimento di sequestro dell'opuscolo da parte della regina. La quale pur apprezzando l'onesto e obiettivo atto d'accusa di Rich contro una burocrazia impreparata e famelica non aveva altra alternativa per salvaguardare il prestigio della corona.

ORNELLA VESCI

³⁶ Cfr. Cranfill & Bruce, *Barnaby Rich. A Short Biography*, op. cit., p. 102 e Hinton, *A Tudor Informer at Work in Ireland Through Tudor Eyes*, op. cit., Appendix II, p. 92.

³⁷ R. Bagwell, *Ireland under the Tudors*, op. cit., p. 295.

II.

IL TESTO

A lookynge for hyr majesti wherin to vewe
Ireland¹.

Wher in is expressede
how thys rebellyon hath byne kyndeled
and the reble thus strengthyned:

what reformatyon [is] most behoveful
for hyr majestis advantage:

of many profytes that myght be rayسد
towards hyr majestis expences
By Barnabe Rychē¹

To the grand most excellent majesti

Most excelent and gratyous pryncesse: seven yeares are al-
redy expyred sith I delyvered such informatyons for your majes-
tis service in Ireland, as by the opynyon of some of your most
honorable councayl here, (who at thys present have now over
looked them) 500,000li, wyl not agayne repayre the neglecte,
which at that tyme myght have byne effected wythout any maner
of charge to your majestis purse: but what myght have byne
done is alredy past, and necessaryte now inforcynge for your hygh-
nes eyther to wyne or loose al, your majesti is rather to expect

¹ Il testo pubblicato è la trascrizione dell'originale conservato nel *Public Record Office*, con le sole modifiche relativamente alla *f* che viene sistematicamente resa con la *s* e alla *u* che è resa con *v* tutte le volte che ha tale valore. Le abbreviazioni sono state sciolte per facilitare la lettura del testo. La punteggiatura è quella dell'originale. Per i nomi propri sono state adottate le maiuscole. Laddove il testo è palesemente manchevole sono state inserite le necessarie integrazioni in parentesi quadre.

what is to be done, then what myght have byne done: yf it shaul then please my gratyous soveraygne to settel a reformatyon (indeed) as it shuld be, ther is no matter of greater Importaunce for the performynge of yt, then for your hyghnes to be suffyciently informed of thys rebellyon, how it hath byne kyndeled, strenthyned and contynued, and to learne wyth the physytyan, fyrst to knowe the dyseas, then to remove the cause, and so to cure the sycknes!

I wyl not presume to gyve drectyons how thys rebellyon is to be prosecuted, bycause I make no roubt but that the course is alredy determyned by that most honorable earle in thys hys expedytyon by hym now undertaken: and as I am not ygnorant, but that it wyl be a matter of great dyffyculty to suppres the rebell and the most noble peece of service that ever was performed in Ireland, to breake the necke of thys rebellyon, yet so to dysolve it as it may never more gather head, nor to put your majesti to after charges, but rather that your hyghnes shuld have meanes to recover some parte of that you have alredy spent, and to beare out the expences of that which is yet to com, thys is the service that I do have intend, and thys servyces (gratyous soveraygne) I make no doubt but myght be performed, and thys service wythout al questyon would be performed, yf it wer not agaynst the Iryshe wyth whom we are so combyned, that ther is nothyng that may be reformed, how benefycyal so ever it myght be to your majesti, but it shaul be crossed: your hyghnes hath payde dearely for yt, but I feare me your expences that way wyl never have end: pleaseth it my most gratyous souveraygne then fyrst to understand of thys rebellyon how it hath byne kyndeled as foloweth:

The ground of thys rebellyon

Lettyng many petty matters passe, that gyveth the Iryshe dearyng to rebel, and to com to the mayne and pryncypal cause, not onely of thys rebellyon now on foote, but almost of every other rebellyon that hath byne atempted in Ireland are comonly hatched from thys ocasyon: the lordes and great men of thys cuntry that are ever more strugglynge to shaake of the English government to make them selves absolute to tyranyse amongst ther tenantes and would brenge your majesti to be quene of Ireland as the kyng of Spayne is kyng of Jerusalem (for thys is the marke they shoot at) and the lyberty they have hytherto had in raynynge over ther tenantes and folowers in such kyngly authoryte as they have done, maketh them to be folowed as they are, for the multytud whych knoweth no other god then saynt Patrycke, not other kyng then ther landlorde dare not but be

redy to ryse out wyth them in any commotyon or rebellyon what so ever!

Here is now a matter of great polycy for Ireland, yf yt shaul so please your majesti to consydre of yt, whych is, not to make any great men in the cuntry, nor to dygnyfy them wyth any hygh tytle or authoryte, for although thys Axiome myght seame suffycient whych affyrmeth that wher the subiect is to great the prynce is to smal, yet may yt please your majesti to pardon me but one precydent for Ireland, and I wyll take the man of greatest worthe, the Earlle of Ormonde by name; of whom I can reporte nothyng but wel. a great man in hys cuntry, fyrme and faythful to your majesti (so fare as I knowe) honoraby dysposed in al hys demeasures: but what hath hys greatnes or any other credyt it hath pleased your majesti to bestowe of hym, byne avaylable to your servyce now at thys instant (that is worthe the speakyng of) but yf the Earle of Ormond would have byne a traytore, he would have byne of greater poure, and much more noysome to your majesti then two Earles of Tyrone: by thys it may apeare (gratuous prynesse) that the greatnes of the Irysh may do your majesti lyttell good, but much harme!

The inconvenyence of thys Iryshe regalyte was looked into by hym that was able to judge of colours, I meane by the late Lord treasurer, who to prevent the myschyfe indevoured styl to establyshe lawe, and for that purpose the whol cuntry was devyded and reduced into Shyres, and acordyngly ther was apoynted sheryves and other offycers to mynyster boothe lawe and justyce amongst them, that the people seyng the deversyte in goverment betwen a gratuous prynces and an ungratuous landlorde, decystyng from ther Iryshe costomes myght wholly inclyne them selves under your majestis protectyon: but thes seneshales, sheryves and others that shuld have byne the reformers (as it was fyrst purposed) becam the onely deformers (as they behaved them selves) for in the choyce of them, he was ever thought most worthy for the place, that would gyve most mony for the offyce, and thes offyce-bwyers did so exacte and oprese the poore people, that they thought ther was no greater servytude then to lyve under your majestis lawes:

By thys maner of dealyng, that whych was intended for your majestis onely good, becam quyt contrary, one of the greatest evyles that could be devysed, and was one of the most pryncypal causes, that hath gyven lyf to thys rebellyon.

Thys porte saale of offyces, hath byne much avaylable to the sellers, and they have mad traffyque of some other matters

that your majesti is lyke to bwy agayne at a very deare raate the fyllinge of ther purses hath emptyed yours, the matters are to aparant and would easely be proved, yf your majesti doth want mony to prosecut the warres, who may better spare yt then thos who by ther corruptyons have drawne on the charge: thys yll affectyon of the people to your majestis governement thus drawne on (as before I have delyvered) was a preparatyve for Jesuytes, semynaries, and the rest of that popysh crwe to worke uppon, I shaull need to say but lytle in thys; for your hyghnes can easely consydre, wher thes protested enimyces to your majesti may have such scoope as they have in Ireland, wher boothe cyty towne and cuntry doth swarme wyth them, what expectatyon of the peoples obedyence your majesti may ther looked for, or what assurance of peace your hyghnes may ever hoope for I leave yt to your most gratuous consyderatyon: here is yet a matter to be consydered of, how thes Jesuytes and semynaries have byne fostered, boulstered out and borne wyth all evyn in Dublyne it self: some of them have byne aprehended and imprysoned yet quycky inlarged agayne, but not wythout some consyderatyon not onely exacted from them selves, but ther frendes have lykwyse payd dearly to fave agayne ther fredome! so that thes prystes wer profytable members to some mens purses, and great gayne and comodyte was rased by them! Amongst the rest that was aprehended, ther was one invested by the pope to the byshoprycke of Downe, sent from Rome into the northe of Ireland, wher he sequestered churches, consecrated prystes to say masse, dyspensed wyth the people for ther fayth and fydelyte to your majesti, absolvyng them of ther synnes, confyrmynge them to the pope, and makynge them upon ther book oathes, foresweare all duty and obedyence to your hyghnes, the people rane to hym on heapes from al the partes of the cuntry to receyve hys blyssynge; the fame of thys byshope was renowned through Ireland, and mor renowned comynge from Rome, then yf an avangel had com from heaven, the deputy then beyng syr Wyllyam Fitzwyllyam, mad great adoe to have hym aprehended, but it could not be by any meanes effected, in the end ther was one lyghted uppon hym by chauce, who brought hym to Dublyne, he was commytted to the castel ther he remayned more then a yeare chrystynynge chyl-dren after the popysh maner makynge holy water whych was caryed away in botteles, confyrmynge men women and chyl-dren (whych cam flockynge unto hym) to the pope, makynge them to foresweare al duty and obedyence to your majesti: but in the end (as many other had byne before hym) he was inlarged, yf it

would please your majesti to have the matter examyned it would fall out to be a brybe that delyvered hym, and whych had enlarged many other both before and after hym! thys holy byshope hath sythens byne in Spayne uppon imbassage from the earle of Tyrone, and hath byne one of the greatest instrumentes to blowe the cooles of thys rebellyon, and so he styll remayneth at thys instant yf he be not lately deade!

Yf thes matters be trwe, the partyes that have thus abused your majesti are ryche and able to make some reasonable restytutyon towardes your majestis expences, but yf they be untrwe, then I am worthy to receyve punyshment that have informed them!

It would not be amysse to set downe in thys place what great summes hath byne drawne into pryvat mens purses by vertue of the hyghe comyssyon, it hath byne a good mylche cove to others, and it myght herafter be mad a great benefyt to your majesti:

I myght lykwayse speake here of pardons and protectyons, what bouldnes they gyve to the Iryshe to entre into actyons of rebellyon, for what care they what myschyf they commyt, when they can styl warrant them selves a pardon for a feew stolne coves:

Thes pardons and protectyons are lykwayse mad matters of great profyt to others, but most prejudycyal to your majesti, and hurtful to many that shuld ther do you servyce:

Of thys rebellyon, how it hathe byne
fostered and the reble thus strengthyned

yf I myght here (gratuous prynesse) aske but a questyon, what myght be the reason, that the kyng of Spayne, the monarche of chystendome, that hath the most myghty comand of kyngdomes and domynyons, of ryches and treasure, for the choyce of skylful captaynes, for the multytude of trayned souldyors, for al maner of habylamentes and necessaryes for warre, and notwythstandyng that for thes many yeares, he hath styl indevoured hym self agaynst you, by as many meanes as the wyt or polycy of man could afforde, and your majesti hath styl prevented hym, fronted hym and tryumphed in many notable vycoryes performed agaynst hym, in hys owne cuntryes, yea almost at hys owne court gaates, how happyneth it then that a baase and barbarous natyon, a beggerly people (of no worthe of them selves but by our inablynge of them) and shuld thus prevayl agaynst your majesti, and

wych in your owne domynyons, to offer your hyghnes so many indygnityes, to the great dyshonoure of the whol Englysh natyon, and yenough to make us contemptyble and to be baasly estemed of amongst al the kyngdomes of chrystendome! what could have be answered, but that your majesti hath not byne so soundly advysed agaynst the Iryshe, as you have byne agaynst the Spanyard! yf it myght (but please your majesti now, to examyne the cause, you should fynd out the very mystery of that whych hath not onely deluded your hyghnes your self, but hath led your majestis most honorable councayl here into many errorrs, for yt is the great combynatyon betwyxt the Englysh and the Irysh that marreth al, not of the meanest sorte of the Englyshe but of the great ones, such as have credyt in your majestis courte and are so wel befrended and trusted boothe that what so ever they informe they shaul be beleved: and what course hath ther byne undertaken or attempted for thos servyces in Ireland, whych your majesti and honorable counsayl here, hath not derycted altogither by informatyons from thence: myght it please your majesti nowto looke into your cofers, and takynge account what mony you have spent, measure yt agayne wyth the servyce you have had ther performed, it wyl apeare your majesti hathe byne handled as cunnynge chyrurgyons do use to handel ther patyens. Who beyng wel able to pay for ther cure, can aply one playster to healle and two that shaul hurte, tyl they have hurt so longe, that they can not healle agayne when they would, but have brought the infyrmyte to be almost past cure: so yf I shuld delyver here what tryfelyng they have used in prosecutyng the warres, how they have wrought your majesti togyther wyth your honorable counsayl, to yeld to delayes, how they spent your mony, consumed the tyme, wythout any maner of servyce performed, but onely in parlyes, and how it myght seeme that your majesti in many of thos parlyes was dryven to as narrowe a scantelyng as the lyon, who havynge had many indygnities offered hym by the woulfe, was wyllyng yet that the matter shuld be taken uppe by composytyon between them, and thos that wer to apoynt arbytrators in the behalf of the lyon, mad specyall choyce of the fox and the sheepe, the fox beyng an Alye to the woulfe and very nyre in affynyte to hym, would not prease hym further then the woulfe hym self lyked of: the sheepe agayne knowyng hym selm every dey in danger to be devoured by the woulfe, durst not inforce any thyng agaynst hym that myght offend hym! but in thes delayenge tymes the rebelles recovered Conaught, tooke Eneskelyn, Monohan, the blacke water; they supplied them selves wyth

wyne, aqua vite armore weapon pouldre and al other necessaryes what so ever they wanted, from al the partes of Ireland, year from out of Dublyne it selfe: thes enormytes wer sene into, every man could dyscerne what succeas was lyke to folowe, and many ther wer that exclaymed openly agaynst yt, but I can not tel what planet it was that raygned, or what desteny it could be that so overruled, that your majesti and honorable councayl here shuld be styll drawne on to surrendre and condensed unto yt for so many yeares together, in whych meane tyme, it cost your majesti more treasure, then would have brought in al the rebles of Ireland that wer then out, yf it had byne imployed as it shuld have byne! but it had byne much more avayllable to your majesti that the wholl masse of mony that you have hytherto spent in thos servyces, yf it had byne all throwne into the sea, for the very expenyng of that mony (as amongst them they have handled yt) hath strengthyned the reble thus agaynst you when ther hath never passed yeare sythens thos warres begane, but ther have byne armed, trayned, and dyscplyned 1,000 of the Iryshe at your majestis charge, that hath rune to the enymy, and many of them sent of purpose from the reble to that very end, that they myght be enyabyled at your majestis cost: and ther hath byne whol companyes raysed of the Iryshe, and gyven to younge men (nay chyldren some of them) that never marcht in souldyors rancke, before they wer mad Captaynes, fyt for such souldyors as they had charge on, that wer the most of them as arant traytors, as any wer in Ireland; but they had your majestis pay, and they commytted more spoyles of your majestis subiectes, then the reble hym self could have done, kyllyng and burnynge onely excepted, and thys was all the servyve they performed!

Sythens I my self have served your majesti in Ireland 2,000 Englysh men yf they had byne together, would have marched through all the partes of the cuntry, and all Ireland durst not have made head agaynst them, but now it is your majestis purse that hath made them stronge, yet ther is no doubt but that here after it wyll be better looked unto, and your majesti may yet hoope of a plentyfull harvest, by hys honorable servyce that hath now undertaken yt: I wyll not therfor trouble your hyghnes wyth any more of thes matters, but wyth all humblnes wyll before your majesti, to pardon me the settinge downe of a few lynes that may councerne somethynge touchynge A reformatyon:

Of that reformatyon most
behovefull for your majesti

for a reformatyon ther be two especyall causes that doth [inforce] yt; the fyrst necessarye now inforceth that your majesti should spedely suppress thes rebellyon or loose all the second in regard of your hyghnes profyt, not onely by cutting of thes intolerable expences whych your majesti is now tyed unto, but allso for many other advantages, whych a setteled reformatyon (and beyng performed as it shuld be) wyll drawe to your majestis purse; and the betterynge of your revenues in that cuntry for ever:

but thys reformatyon must be setteled by the sword, not by composytyon and takynge in of the rebles, by pardons, by protectyons, by puttyng in of pleadges, and such other lyke as her to fore they have byne used! for thus much I myght affyrme (yet not in presumptyon but wythal reverence and duty I do speake it) that yf thys rebellyon be not suppressed in such sorte that the Iryshe may be dysarmed, and all ther furnyturs for warre brought into your majestis stoore; and that they may be lykwyse purged from ther Jesuites and semynaryes, and the rest of that rascal reble sent amonst them from the pope, yf your majesti shauld other wyse contayne them in peace but for one whol yeare together, but that they wyll put your hyghnes to contynuall expences, or else indanger your estate in that cuntry, let me loose my lyf for it at the yeares end: unlese your majesti wyl keape such stronge garrysons and that contynually, as wyl empty your majestis cofers to beare out the charge!

Besydes thys, yf your majesti shuld make a compounded peace amongst them, what recompence could you looke for towarde the mony you have hytherto spent? that wer al lost, and your majesti shuld loose that advantage whych they them selves have gyven, makyng forfyture of ther lyves landes and goodes by ther owne defaultes! besydes a numbere of excheates that would fal out to your majestis shaare, and many other comodities would fal out (or at the least I knowe how they myght be founde out) that myght be turned to your majestis profyt, and would helpe to bare out some parte of your expences; but I feare most would be but in vayne for one to set downe how your majestis charge myght partly be eased by layenge yt on ther sholders, that by ther contemptes doth produce yt, that such as wyll dayly entertayne Jesuytes, semynaryes, and such other your majestis protested enymyes, shuld be drawne to cuntry but to your majestis expences, whych they them selves by ther mysde-meanures have thus pulled on: I knowe it would be thought a dangerous matter, and it would be sayd that thys would be a

meane rather to dryve al out then to reforme (here polycy shuld be oposed agaynst your majestis profyt) but to thes obiectyons it myght trwly be awnswered, that traytors in hart are far more dangerous then yf they wer armed, and out in open actyon, and therfor in respecte of polycy (indeed) it is behovefull for your majesti eyther to make them subiectes or traytors: but yf they shuld openly revoult the excheates that would happen by ther landes and goodes, would royally beare out your majestis expences, and vytuall would be found wherby to releve souldyors, that now are consumed, sometymes to feed traytors.

It is them selves that have drawne on thys rebellyon, and they have brought it to the greatest extreamyte, and extreamytyes are not to be dysolved but by a vyolent meane:

I assure my self that now uppon the aryvall of the Earlle of Essex in Ireland, ther wyl be newes of many rebelles that wyl offer to com in wyth al submyssyve and humble showe, they shaull want no frendes of the Englyshe wyth the Iryshe hartes to speake for them that may be receyved. Here polycy shaull be agayne oposed, and they wyl aleadge that it shaul be A poynt of great polycy, and for your majestis profyt booth, that they shuld be receyved, whych yf they shuld so be mythout a better assurance of ther fydeyte then ever I dyd yet knowe any of them able to make; it is easy to be coniectured what wyl be the succease, and by thes meanes your majesti shaull never be able to syft the corne from the chafe:

I knowe ther be some that wyl com into my Lord personally them selves but ther brythren, chyldren kynsmen, and al the rest of ther frendes, and folowers shauld be wyth the reble, and they can not rule them! some other wyl com in that beyng in wyl not brenge syx persons to feyght on your majestis parte, but beyng wyth the reble wyl brenge 600 to feyght agaynst you:

I leave al to your gratyous consyderatyon, neyther wyl I here presume to gyve informatyons how thys rebellyon is to be suppressed, when I can well assure my self that the noble Earlle of Essex hath alrede determyned and set downe the course how it shaul be prosecuted knowyng lykwyse that hys honour can want no informatyons that eyther England or Ireland can afford, but rather it is to be feared ther wyl be to many informers, for he that hath byne in Ireland, and hath had but two monethes contynuaunce, wyl undertake by and by to set downe preceptes of reformatyon, but thes informers have many tymes deceyved your majestis councayl here and many comes over wyth informatyons, some to mend ther owne estates, some to mare other

mens: some agayne ygnorantly wyl informe they knowe not what, and men are belevd as they are beloved; not acordyng to the trwth they can report, but accordyng as they have credyt wyth some great or noble personage, whose custome is to credyt best, the party they affect best!

Thus much I have observed, and sythens thes warres wer fyrst undertaken untyl thys very instant, ther was never any due course holden for the subversyon of thys rebellyon! and of my conscyence, the greatest cause hath byne by wronge informatyons delyvered to your majesti and honorable councayl! good graunt that thys most noble Earlle may now hold a strayght course, and then ther is no doubt but of good succease!

To speake a lyttel of the suppressyng of thys rebellyon (but yet not in generall) it would be more for your majestis honor and profyt booth that it myght be performed rather in fyve monethes then in fyve yeares, and although thys reformatyon must be seteled by force, yet famyne must be an especyal meane wherby to accomplyshe yt for yf your majesti had 40,000 souldyors in Ireland, yet shuld they never be able to serve uppon the Irysh, or to dryve them to one dayes encounter (unlese by some great chaunce) but at ther owne pleasures: for we shaul not feyght but when they lyst, and when they please we shaul and must feyght: or we shaull be lyke to fealle the smart of yt, and that shaull be uppon such groundes of advantage, as we shaul not be able greatly to avoy them:

I most humbly besech your majesti to pardon me that have byne so brefe in my reasons, I have the rather done yt for brevityes sake, and yet to make reasons for every thyng inferred, wer to wryt to thos that had neyther reason nor cause to understand, but drectyng my lynes to that sacred wysdome that is better able to conceyve then my self of abylyte to set downe: I hoope of gratyous excuse: and once agayne wyth al humblnes and duty cravyng pardon for al togyther, wyl besech the god of al glory, longe to blysse and contynue your majesti and to send you a gloryous tryumphe over al your enymyes

your majestis most humble subiect
and faythful servaunte

BARNABE RYCHE

ANMERKUNGEN ZUR TIERSYMBOLIK IN E.T.A. HOFFMANNS ROMAN „LEBENS-ANSICHTEN DES KATERS MURR NEBST FRAGMENTARISCHER BIOGRAPHIE DES KAPELLEMEISTERS JOHANNES KREISLER IN ZUFÄLLIGEN MAKULATURBLÄTTERN“.

Der komplizierte Titel des Romans weist schon auf die humoristische Absicht des Autors hin. E.T.A. Hoffmann, geboren im Jahre 1776 und bereits im Jahre 1822 als Sechsendvierzigjähriger verstorben, hatte eine kurze aber brillante Schriftstellerlaufbahn. Sie war sogar noch kürzer, als man erwarten dürfte, denn er wurde erst zu dem Hoffmann, dessen Werke bis auf den heutigen Tag ihre Wirkung ausüben, nachdem er sich, als bereits verheirateter Siebenunddreißigjähriger, in seine Gesangsschülerin Julia Marc verliebt hatte. Durch diese schwer durchlittene Liebe wurde er erst zu dem Hoffmann, den wir heute kennen und schätzen. Auch in dem Roman, der Gegenstand unserer Betrachtungen ist, hat sie ihre Spuren hinterlassen, und die Julia Benzon, die in ihm auftritt, ist der Julia Marc nachgebildet.

Der Hoffmann, der in den letzten zehn Jahren seines Lebens eine erstaunliche Fülle von Werken hervorbrachte, war zwar ein vollendeter Könnler auf literarischem Gebiet wie auf anderen Feldern seiner künstlerischen Betätigung, machte aber doch innerhalb dieser verhältnismäßig kurzen Zeitspanne eine Entwicklung durch. Und zwar ist diese Entwicklung seelischer Art. Bis lange über das pubertäre Alter hinaus hält er —zumindest in seinen Werken— an Auffassungen fest, die in unserer Kulturform für jene Entwicklungsstufe charakteristisch geworden sind. In vielen seiner Werke geht ein überspannter Hang zu schroffen Angriffen und einer ablehnenden Haltung gegenüber der Alltagswirklichkeit einher. Eine scharf betonte Spaltung der Liebesregungen in seelische und körperliche ist ebenso charakteristisch für diese Werke und kommt u.a. in einer geradezu manischen Vervielfältigung der Liebesobjekte zum Ausdruck. So richten

sich z.B. in *Die Elixiere des Teufels* idealisierende Liebesregungen des Mönchs Medardus auf Aurelie, während Euphemie lediglich eine körperliche Anziehung auf ihn ausübt. Dabei ist diese Spaltung aber nicht stabil, die körperliche Anziehung, die auch aggressive Neigungen wachruft, springt auf Aurelie über, und diese Situation wird für sie tödlich. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß in den Werken Hoffmanns, in denen der Idealisierungskomplex verkörpert wird, der Dichter sich mit typisch depressive Ängsten auseinandersetzt, zum Teil dadurch, daß er sie auf manische Art überspielt¹. Die manischen Einstellungen verlieren sich nie ganz aus Hoffmanns Werk. Sie sind sogar in einem späten Werk wie *Die Prinzessin Brambilla* besonders auffällig und u.a. in der fiebrigen Gehetztheit der Erzählweise spürbar. Der Darstellung der seelischen Wirklichkeit sind dadurch Grenzen gesetzt, über die Hoffmann nicht hinausgelangt. Innerhalb dieser Grenzen macht sich aber doch eine zunehmende Versöhnung mit der Wirklichkeit in Hoffmanns Werk bemerkbar. Der Kreislerroman, dessen Tiersymbolik uns beschäftigen wird, gehört zu den späteren Werken, und die seelische Reifung des Autors ist auch in ihm spürbar.

Der scherzhafte Titel kehrt den wirklichen Sachverhalt um: nicht der Kater Murr, sondern der Kapellmeister Johannes Kreisler ist die Hauptperson. Der Kater stellt mit seinen Erlebnissen die ironische Folie dar, gegen die sich die bedeutende Gestalt des Musikers, die Hoffmann seinen *Phantasiestücken* entnommen hat, abhebt. Um den Kater in seiner Funktion innerhalb des Werkes zu verstehen, ist es daher notwendig, den Blick zunächst auf die Musikergestalt des Romans zu richten.

Johannes Kreisler ist eine Künstlergestalt, wie sie bei Hoffmann in vielen Variationen vorkommt. Seine Zerrissenheit und die Maske der Ironie, die er aufsetzt, um sein empfindsamempfindliches Inneres vor der Umwelt zu schützen, sind typische Züge Hoffmannscher Künstlergestalten. Seine Hingabe an die Kunst, seine Launenhaftigkeit, sein Hang zum Idealisieren und sein Bestreben, sein Innenleben vor der Umwelt zu tarnen, sind Züge, die bei einem weniger aussergewöhnlichen Menschen leicht überspannt wirken könnten, bei ihm aber durch seine Genialität zum Teil gerechtfertigt erscheinen. Hoffmann identifiziert sich mit ihm, etwa indem er die Julia Benzon ihrem Wesen nach tat-

¹ Siehe meine Studie *Der Idealisierungskomplex in den Werken E.T.A. Hoffmanns*, Diss. Bern 1966.

sächlich so darstellt, wie der Kapellmeister sie mit seinem Gefühl auffasst. Kreisler täuscht sich nicht in ihr: die Eigenschaften, die er an ihr bewundert und liebt, besitzt sie tatsächlich. Darin unterscheidet er sich von einem Nathanael in *Der Sandmann*, dessen Hang zum Idealisieren in Schwärmerei und Selbsttäuschung ausartet. Andererseits aber werden gewisse Charakterzüge, wie seine Sprunghaftigkeit und Heftigkeit, durch die Kritik anderer Charaktere in ihrer Fragwürdigkeit aufgezeigt. Einige Züge seines Charakters finden sich auch bei anderen Personen des Romans, so seine Ironie beim Meister Abraham und seine Heftigkeit bei der Prinzessin Hedwiga. Bei diesen beiden letzteren sind sie aber ins Negative transponiert, und die Problematik von Kreislers Charakter erfährt dadurch eine weitere, zweifache Beleuchtung.

Die Autobiographie des Katers dagegen hat die Funktion, die Kreislerwelt zu ergänzen und zu relativieren. Ist diese von der Problematik einer edlen Künstlernatur bestimmt, so meldet sich in den Aufzeichnungen des Katers die gewöhnliche Welt mit ihren gemeineren Naturen zu Wort. Die beiden Standpunkte ergänzen sich, sodaß erst in ihrem Zusammenspiel eine ganze Welt entsteht. Zwar bleibt die Künstlerproblematik Kreislers der Kern des Romans, aber sie beherrscht nicht selbstherrlich das ganze Feld. Der Kater ist bis zu einem gewissen Grad ein parodistisches Abbild Kreislers, eine Transposition des Genialen in das Gewöhnliche. In dieser Hinsicht hat er etwas mit der Prinzessin Hedwiga gemein. Zugleichzeitig ist aber mehr als bloß eine abgewertete Kreislernatur, denn in ihm und seinen Erlebnissen spiegelt sich — trotz satirischer Verzerrungen — bisweilen die wirkliche Natur der Welt getreuer als in den Kreislerpartien des Romans. Aber der Kater Murr ist noch mehr und anderes als dies, er hat neben den menschlichen Zügen, die wir als spaßhafte Voraussetzung akzeptieren müssen, eine Katernatur, die den Stil seiner Aufzeichnungen bestimmt. Hoffmanns Tierliebe und Beobachtungsgabe ermöglichten es ihm, seinen Kater mit Zügen auszustatten, die ihn wirklich katerhaft erscheinen lassen, und mit dieser Spannung zwischen fingierten menschlichen und glaubhaften katerhaften Eigenschaften kann er manchmal nette Effekte erzielen. So etwa, wenn der Kater seine Leser wie folgt anredet: „Leser! — Jünglinge, Männer, Frauen, unter deren Pelz ein fühlend Herz schlägt...“².

² Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns sämtliche Werke, Serapions-

Durch die Fiktion eines gebildeten schreibenden Katers dagegen, durch Murrs menschliche Eigenschaften also, kann Hoffmann sein satirisches Talent zur Geltung bringen und einen satirischen Kommentar zu Menschen und Ideen liefern. So lobt z.B. der Kater das berühmte Buch von Knigge mit folgenden Worten: „Es ist so recht aus meiner Seele geschrieben und passt überhaupt für Kater, die in der menschlichen Gesellschaft etwas gelten wollen, ganz ungemein“³. Durch die Worte Murrs gibt Hoffmann seine abschätzigste Meinung über den Knigge zu erkennen. Das ist natürlich nur dadurch möglich, daß den Kater unter den Menschen setzt und bei seinen Lesern eine ähnliche Einstellung als selbstverständlich voraussetzt. Das gilt für Hoffmanns Einstellung zum Tier überhaupt. Es gibt Dichter, denen das Tier zum Symbol einer Naturverbundenheit und einer daraus entspringenden instinktiven Sicherheit wird, die dem Menschen verlorengegangen ist. Der Löwe und die Mücke in den Duineser Elegien Rilkes sind Beispiele dafür. Sie sind in dieser Hinsicht für den Menschen vorbildlich. Von einer solchen Einstellung kann bei E.T.A. Hoffmann nicht die Rede sein. Für ihn gilt die übliche und traditionelle Einstellung des Menschen unserer Kultur, der sich dem Tier an Vernunft und Selbstbeherrschung überlegen weiss und der dem Tier für gewöhnlich unrecht tut, indem er das, was ihm an sich selbst verwerflich dünkt, „tierisch“ nennt. So dienen auch bei Hoffmann die Tiere der satirischen Entlarvung menschlicher Schwächen. Aber Hoffmann war, als er den Kreislerroman schrieb, diesen Schwächen gegenüber bereits nachsichtiger geworden. Die Parodie auf die Menschen, welche die Tiere im Kreise des Katers Murr aufführen, bleibt, trotz vieler ironischer Pointen, zumeist gutmütig. Ja, mehr noch als das: die Grenzen des Menschen, welche der geniale, hochstrebende Kreisler geneigt ist, ausser Acht zu lassen, werden in der Tierwelt sichtbar, und mit ihnen eine Ahnung der Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier. Die Ironie Hoffmanns, die, wie alle seine Effekte, oftmals etwas zu grob und zu billig wirkt, kann in dem Aufzeigen dieser Grenzen Formen annehmen, die die Feinheit Kafkas in seiner Tierfabel *Brief an eine Akademie* zwar nicht erreicht, ihr aber doch nahekommt. So etwa, wenn der Kater am Anfang seiner Aufzeichnungen im Dunkeln seiner

Ausgabe in vierzehn Bänden. (Im folgenden zitiert als: S) Bd. 8, S. 38 (= S 8, 38).

³ S 8, 28.

Erinnerung umhertappt, um etwas über seinen Ursprung aussagen zu können. Er schreibt mit dem ihm eigenen Selbstbewusstsein: „Städte streiten sich um die Geburt eines berühmten Mannes und so wird es, da ich selbst nichts Entscheidendes darüber weiß, immerdar ungewiß bleiben, ob ich in dem Keller, auf dem Boden, oder in dem Holzstall das Licht der Welt erblickte, oder vielmehr nicht erblickte, sondern nur in der Welt erblickt wurde von der theuren Mama. Denn wie es unserm Geschlecht eigen, waren meine Augen verschleiert. Ganz dunkel erinnere ich mich gewisser knurrender pruhstender Töne die um mich her erklangen und die ich beinahe wider meinen Willen hervorbringe, wenn mich der Zorn überwältigt. Deutlicher und beinahe mit vollem Bewusstsein finde ich mich in einem sehr engen Behältniß mit weichen Wänden eingeschlossen, kaum fähig Athem zu schöpfen und in Noth und Angst ein klägliches Jammergeschrei erhebend. Ich fühlte, daß etwas in das Behältniß hinabgriff und mich sehr unsanft beim Leibe packte und dieß gab mir Gelegenheit, die erste wunderbare Kraft, womit mich die Natur begabt, zu fühlen und zu üben. Aus meinen reichen überpelzten Vorderpfoten schnellte ich spitze gelenkige Krallen hervor und grub sie ein in das Ding das mich gepackt...“⁴.

In der darauffolgenden Kreislerpartie („Makulaturblatt“) erfahren wir dasselbe noch einmal, aber dieses Mal vom Standpunkt des Menschen geschildert. Meister Abraham erzählt Kreisler folgendes über seine Inszenierung eines Hoffestes: „Nun in der Stille der Nacht kam der Gedanke, was für ein Spiel ich unternommen, wie ich gewaltsam den Knoten, den das dunkle Verhängniß geschlungen, zerreißen wollen, aus meinem Innern herausgetreten, fremdartig, in anderer Gestaltung, auf mich los, und indem mich kalte Schauer durchbebten, was ich es selbst, vor dem ich mich entsetzen mußte... Mitten auf der großen Brücke vor unserer Stadt blieb ich stehen, und schaute noch einmal zurück nach dem Park, der vom magischen Schimmer des Mondes da stand, wie ein Zaubergarten, in dem das luftige Spiel flinker Elfen begonnen. Da fiel mir ein feines Piepen in die Ohren, ein Quäken, das beinahe dem eines neugeborenen Kindes glich. Ich... entdeckte im hellen Mondschein ein Kätzchen, das sich mühsam an den Pfosten angeklammert um den (sic!) Tod zu entgehen... Ich kletterte über das Geländer, griff nicht

⁴ S 8, 9f.

ohne Gefahr hinab, faßte das wimmernde Kätzchen, zog es hinauf und steckte es in die Tasche. Nach Hause gekommen, zog ich mich schnell aus, und warf mich ermüdet und erschöpft wie ich war, auf's Bett. Kaum war ich aber eingeschlafen, als mich eine klägliche Piepen und Winseln weckte, das aus meinem Kleiderschrank herzukommen schien. — Ich hatte das Kätzchen vergessen und es in der Rocktasche gelassen. Ich befreite das Thier aus dem Gefängniß, wofür es mich dermaßen kratzte, daß mir alle fünf Finger bluteten. Schon war ich im Begriff den Kater durch's Fenster zu werfen, ich besann mich aber und schämte mich meiner kleinlichen Thorheit, meiner Rachsucht, die nicht einmal bei Menschen angebracht ist, vielweniger (sic!) bei der unvernünftigen Kreatur. — Genug, ich zog mit aller Mühe und Sorgfalt den Kater groß⁵.

Die beiden zitierten Abschnitte geben ein hübsches Beispiel dafür ab, wie in den Murr- und den Kreislerpartien ähnliche oder gar dieselben Ereignisse oder Themen zur Darstellung gelangen, aber gleichsam anders beleuchtet. Sie sind mit einiger Ausführlichkeit zitiert worden, weil sich an ihnen so manches des bisher Gesagten *in concreto* demonstrieren läßt. Da ist zunächst die ganz andere Atmosphäre, welche die verfeinerten, hochentwickelten Persönlichkeiten eines Kreisler und eines Meister Abraham umgibt. Der Schreck vor dem eigenen Werk, den Meister Abraham zu Anfang des zweiten Zitates beschreibt, gehört zur Künstlerproblematik. Ähnliche Empfindungen wurden auch von anderen Dichtern gestaltet, etwa von Rilke in seinem Gedicht *Der Goldschmied*. Der „Schimmer des Mondes“, der „Zaubergarten“ mit seinem „luftigen Spiel flinker Elfen“, das alles gehört einer romantischen Welt an, wie sie eine verfeinerte Sensibilität zu empfinden imstande ist. Der Verzicht auf Rache aus Einsicht und die Vergeltung von Bösem mit Gutem sind moralische Leistungen, auf die der Mensch zurecht stolz ist. Aber die Sache hat, sozusagen, doch einen Haken. Wir erfahren dies aber erst, wenn wir in dem Murr-Abschnitt, aus dem zitiert wurde, weiterlesen: „Diese Hand zog mich aber heraus aus dem Behältniß, und warf mich hin und gleich darauf fühlte ich zwei heftige Schläge auf den beiden Seiten des Gesichts, über die jetzt ein, wie ich wohl sagen mag, stattlicher Bart herüberragt.

⁵ S 8, 21f.

Die Hand theilte mir, wie ich jetzt beurtheilen kann... ein paar Ohrfeigen zu...“⁶.

Es stellt sich also bei näherem Zusehn heraus, daß die Selbstbeherrschung des Meister Abraham nicht ganz so groß war, wie es seine eigenen Worte erscheinen lassen. So fällt hier ein Licht von der Murr- auf die Kreislerpartie, wodurch der Charakter eines Menschen als abhängiger von Impulsen erscheint, als er selbst wahrhaben will. Umgekehrt aber wirft die Kreislerpartie ein Licht auf den Murr-Abschnitt, denn erst in der Kreislerpartie erfahren wir die näheren Umstände und Einzelheiten, die dem Kater nicht zugänglich sein konnten. Legen die Äusserungen des Katers ein Zeugnis seiner Triebhaftigkeit, Eitelkeit und Selbstgefälligkeit ab, so bildet er dadurch nicht lediglich einen Kontrast zu den kultivierten Menschen, welche die Kreislerpartien bevölkern. Es verhält sich vielmehr so, daß in ihm und der Tierwelt, die ihn umgibt, Eigenschaften und Verhaltensweisen zum Ausdruck kommen, die ebenso menschlich sind wie die feineren Empfindungen und edleren Verhaltensweisen, auf die der Mensch so stolz ist. Selbst der feine, hochkultivierte Kreisler ist in seiner Getriebenheit in gewissem Sinne triebhaft, und sein leicht verletzbares Selbstbewußtsein entspricht, auf einem höheren Niveau und, wie alles an ihm, durch seine Genialität zum Teil gerechtfertigt, der Eitelkeit des Katers. Ziehen wir mit in Betracht, dass auch Meister Abraham und die Prinzessin Hedwiga Variationen der Kreislerproblematik darstellen, dann können wir die Problematik der Künstlerpersönlichkeit als ein Grundthema erkennen, das Hoffmann im Widerspiel verschiedener Einkleidungen in dem Roman zur Darstellung bringt. An der Künstlerpersönlichkeit als hochkultivierter Variante des Menschen kann zugleich die Problematik des Menschseins zur Darstellung gelangen, und auch der Kater wird dieser künstlerischen Aufgabe dienstbar gemacht. Die Grenzen seines Wissens, die Hoffmann so hübsch durch die Folge der zitierten Partien sichtbar macht, sind zugleich symbolisch für die Grenzen menschlichen Wissens. Kreisler, dessen Name schon symbolisch für die Grenzen des Menschen ist, spricht es einmal aus: „Indem ich... diesen klugen Kater betrachte, fällt es mir wieder schwer auf's Herz, in welchen engen Kreis unsere Erkenntniß gebannt

⁶ S 8, 10.

ist“⁷. Mensch und Tier, verfeinerter und Alltagsmensch, Kreisler und Murr gehören, mit allen Gegensätzen, die zwischen ihnen bestehen, doch letzten Endes zusammen. Mag Murr auch den Durchschnittsmenschen des Marionettenhofes des Fürsten Irenäus ähnlicher sein als Kreisler (wie überhaupt bei Hoffmann Tier und Marionette sich nahestehen), so läßt sich eine entfernte Verwandtschaft zwischen Murr und Kreisler doch nicht leugnen. Es ist die Verwandtschaft des parodistischen Abbildes zum Original. Ist zum Beispiel der Sprung die typische Bewegungsform Murrs und seines Freundes, des Pudels Ponto, so ist auf geistig-seelischer Ebene der Sprung ebenso charakteristisch für Kreisler. So sagt Meister Abraham, der zuweilen scharfe Kritik an ihm übt, zu Kreisler, als dieser sich über sein Schicksal beklagt: „Geht! Geht! — Immer hat es das Schicksal mit Euch gut gemeint, aber daß Ihr nun einmal nicht im gewöhnlichen Trott bleiben könnt, daß ihr rechts, links herausspringt aus dem Wege, daran ist niemand Schuld als Ihr selbst“⁸. Aber wie Körper und Seele im Grunde genommen zusammengehören, so äussert sich das Sprunghafte in Kreislers Charakter bisweilen auch in wirklichen, leiblichen Sprüngen. Das Sprunghafte in Charakter und Bewegungsablauf ist überhaupt eine Eigenart Hoffmannscher Charaktere. Es sei, unter vielen anderen, hier nur an den Rat Krespel erinnert. Das Springen der Tiere in den *Lebensansichten des Katers Murr* ist also eine Beschränkung auf das Körperliche einer Eigenart, die in den Menschengestalten Hoffmanns auf beiden Ebenen, der körperlichen und der seelischen, in Erscheinung tritt.

Das ist ein Beispiel dafür, wie die materielle, körperliche Seite des Menschen mit ihren Ansprüchen bei den Tieren in dem Roman zur Geltung kommt, und auf diese Weise die hochgespannte Geistigkeit eines Kreisler und eines Meister Abraham durch eine entgegengesetzte Einseitigkeit kompensiert wird. Von einer harmonischen Ergänzung kann nicht die Rede sein. Vielmehr gibt die Spannung zwischen diesen beiden Aspekten des Menschlichen Anlaß zu Ironie und Humor, z.B. bezeichnenderweise in Wortspielen. Der Witz dieser Wortspiele besteht darin, daß die Verbindung einer geistigen, abgeleiteten Bedeutung eines Wortes mit ihrem Ursprung im Materiellen wiederhergestellt wird. Solche Wortspiele kommen sowohl in den Murr-

⁷ S 8, 24.

⁸ S 8, 91.

partien wie in den Partien vor, die von dem marionettenhaften Hof des Fürsten Irenäus handeln. In dem zitierten Murr-Abschnitt haben wir ein Beispiel dafür, wenn Murr schreibt: „Denn wie es unserem Geschlecht eigen, waren meine Augen verschleiert. Ganz dunkel erinnere ich mich gewisser knurrender pruhstender Töne...“. Dieses Wörtlichnehmen eines Wortes, das diesen Wortspielen zugrundeliegt, paßt gut zu Murrs Charakter, der auf das Materielle eingestellt ist. Murr hält sich für hochpoetisch und idealistisch, ist aber im Grunde genommen ein Egoist. Dabei sind seine Selbsttäuschung und Heuchelei Verhaltensweisen, durch die der Mensch sich dem Druck hochgespannter ethischer Ideale entzieht, indem er ihre Erfüllung nur vortäuscht. Der Roman ist also eine, in Schillerscher Terminologie sentimentalische Dichtung satirischer Art. Aber die Satire bleibt zumeist gutmütig, denn an einen Kater stellt man keine moralischen Ansprüche. Demgemäß wird die Satire wesentlich schärfer in den Partien des Romans, in denen das Leben am Hof des Fürsten Irenäus geschildert wird. Zugleichzeitig schimmert in den Murr-Abschnitten die Erkenntnis durch, daß im wirklichen Leben die Einstellungen Murrs und seines Freundes Ponto eine grössere Rolle spielen, als die eines Kreisler oder seines Meister Abraham. Von seinem Freunde, dem Pudel Ponto, lernt Murr eine Lebensweisheit, die ihre Berechtigung hat, und die mit Murrs Buchweisheit in ironischen Kontrast gesetzt wird. Konnte man in frühen Werken des Dichters — etwa im *Goldnen Topf* — trotz meisterhaft realistisch dargestellten Einzelheiten kaum von Realismus sprechen, so macht sich in einem späten Werk wie den *Lebensansichten des Katers Murr* ein höherer Grad von Realismus bemerkbar. In den Kreislerpartien des Romans macht sich der grössere Realismus des späten gegenüber dem frühen Hoffmann dadurch bemerkbar, daß das Wunderbare zumeist eine natürliche Erklärung findet. So findet etwa Kreislers Doppelgängererlebnis seine Erklärung in den Kunststücken, die der Meister Abraham mit Hilfe von Spiegeln zuwege bringt. Die Murr-Abschnitte des Romans liefern einen Kommentar auf Mensch und Welt, der zwar satirisch pointiert ist, dessen Satire aber oftmals zu Humor gemildert ist. Die Versöhnung mit der Wirklichkeit, die sich im späten Hoffmann anbahnt, prägt so den Roman auf mannigfache Weise.

Das bisher Gesagte liesse sich folgendermaßen zusammenfassen: das Tiergeschehen des Romans dient hauptsächlich satirischen Absichten. Das ist nur möglich, wenn der Autor das Tier unter den Menschen stellt und dieselbe Wertung bei seinen Lesern

als selbstverständlich voraussetzen kann. Dabei sind die Katerpartien aber auf vielfältige Art mit den Kreislerpartien des Romans verknüpft, und durch diese Zusammenhörigkeit der beiden Serien gewinnen die Tierpartien einen erheblichen Bedeutungszuwachs. So lassen sich z.B. in der Satire mindestens zwei Ebenen unterscheiden. Auf der unteren Ebene der Satire wird die Menschenwelt parodiert. Einzelne Erscheinungen, Institutionen und Theorien, erfahren hier ihre Kritik. Hoffmanns Seitenhieb auf den Knigge gibt ein Beispiel dafür ab. Auf der höheren Ebene wird aber die menschliche Natur selbst Gegenstand der Satire. In den Grenzen, die dem Wissen des Katers gesetzt sind, symbolisieren sich die Grenzen menschlicher Erkenntnis, und die Weltklugheit seines Freundes, des Pudels Ponto, wird mit einer höheren Ironie den Forderungen einer philosophisch und religiös begründeten Ethik gegenübergestellt. Die Spannung zwischen Weltklugheit und Ethik wird so sichtbar gemacht, ohne daß Hoffmann weiter darauf eingeht. Der Kater entlarvt sich in seinen Aufzeichnungen fortwährend selber. Seine Selbstsucht, Eitelkeit, Selbstzufriedenheit und Heuchelei sind aber menschliche Schwächen, die wie ein Minus zum Plus des hohen Menschentums Kreislers und Meister Abrahams gehören. Ein Kreislerroman ohne die Murrpartien ginge daher nicht nur seiner amüsantesten Teile verlustig, sondern wäre auch in einem tieferen Sinne unvollständig.

Zweifelsohne ist Kreisler und nicht der Kater Murr die Hauptperson des Romans. Und zweifelsohne erzielt Hoffmann die meisten der komischen Wirkungen der Murrpartien dadurch, daß er in der Tierwelt Murrs die Menschenwelt parodiert. Ist durch diese Bezogenheit auf die Menschenwelt die Verwandtschaft der Murrpartien mit der Gattung des Tierepos auch nicht zu leugnen, so läßt Hoffmann das Charakterische der Tiernatur mit der ihm eigenen Tierliebe und Beobachtungsgabe doch auch in besonderem Maße zur Geltung kommen. Er versetzt sich in das Tier hinein, und sein Murr ist nicht nur in einzelnen, sondern in vielen Zügen Kater. So liegt der Reiz der Tierdarstellung in diesem Roman nicht nur in der sozialen und philosophischen Satire, in deren Dienst sie steht, sondern zum guten Teil auch in der Geschicklichkeit, mit der Hoffmann seine Beobachtungen seinen satirischen Zwecken dienstbar macht.

JOACHIM WOLFF

I TRE MISTERI DELL'ARCIVESCOVO

*Becket ou l'honneur de Dieu*¹ di Jean Anouilh e *Curtmantle*² di Christopher Fry, pubblicati rispettivamente nel 1959 e 1961, costituiscono le più recenti versioni teatrali della « Becket story » che viene interpretata in chiave di realismo psicologico e con evidenti allusioni a situazioni politiche della nostra epoca nel caso del drammaturgo francese, ed in chiave spiritualistica e con l'intendimento di rappresentare gli eventi « as they may really have happened »³ e « of putting a shape on almost limitless complexity »⁴ da parte del drammaturgo inglese.

¹ Anouilh confessa di aver scritto *Becket ou l'honneur de Dieu* « per caso » dopo aver letto la storia dell'arcivescovo di Canterbury nella *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* di Augustin Thierry, « a historian of the Romantic School, forgotten today and scrapped; » e, dietro consiglio della moglie, iniziò « without a plan, to write the first word. Everything was marshaled in my mind. It was already written, I had only to copy it out. In fifteen happy days I finished the first part. » Dopo un anno d'intervallo e dopo aver superato il timore di non essere capace di scrivere la seconda parte, Anouilh si rimise al lavoro iniziando con « a scene with some facile comedy that I habitually write to give myself courage and to prove to myself that the work is, after all, not as important as one would like to pretend. Things fell into their place of themselves, and in fifteen days I finished Becket. » (« Becket by Chance » in *The New York Times*, October 2, 1960, pp. 1 e 3).

² Fry maturò il proposito di scrivere un dramma su Enrico II per più di un decennio. Nel 1946 lesse la biografia di J. R. Green, pubblicata nel 1880, e fu così colpito dalla complessa personalità del re da affermare: « I couldn't understand why it was Becket, and not Henry, who had had the plays written about him. » Nel 1956 si accinse ad affrontare i problemi tecnici, tematici e stilistici che il ricco materiale gli presentava, ma soltanto dal luglio del 1959 si dedicò con continuità alla scrittura del dramma e lo terminò nel giugno dell'anno successivo. (« Talking of Henry » in *The Twentieth Century*, February 1961, pp. 185 e 186).

³ *Ibidem*.

⁴ v. la prefazione a *Curtmantle*, London, O.U.P., 1961.

Pur volendo trascurare altri drammi antecedenti sullo stesso argomento, *Murder in the Cathedral* di Eliot stabiliva un precedente troppo illustre perché Anouilh e Fry potessero sentire l'esigenza di ricalcare le stesse orme. Né era problematico trattare i medesimi avvenimenti da differenti angolature non soltanto perché la vicenda offre la possibilità di molteplici interpretazioni e valutazioni, ma soprattutto perché la formazione intellettuale e spirituale e gli interessi umani e teatrali dei tre drammaturghi sono di natura diversa.

Murder in the Cathedral costituisce un « unicum » sia sul piano stilistico che contenutistico ed è un prodotto sperimentale così peculiare del mondo eliotiano — di quelle sue personalissime concezioni dell'eroe cristiano — che precludeva a qualsiasi altro una nuova trattazione del medesimo tema su linee analoghe.

In questo suo primo dramma, in cui Eliot volle concentrarsi sul martirio di Becket⁵, si rintracciano le concezioni ed i temi che formano i capisaldi della sua problematica e che si ripropongono, sotto aspetti diversi, in tutta la sua opera saggiistica, poetica e drammatica.

La vicenda interiore di Becket, rivissuta in un'ampia gamma di immagini, intuizioni e consapevoli asserzioni di principio ed intesa a definire il prototipo dell'eroe cristiano, è esemplificazione ed attuazione di un processo spirituale in cui sono messi a tacere le voci ed i richiami degli istinti vitali e delle umane vanità, le tentazioni di partecipare alle lotte terrene, le incertezze e i dubbi di fronte alle molte possibilità di scelta, ogni legame, insomma, con la contraddittoria e fallace realtà umana per affermare la più semplice e perfetta realtà di Dio. Questo processo, in cui prevalgono elementi e motivazioni più emotivi che intellettuali, è prefigurazione di situazioni analoghe che Eliot svilupperà nei suoi drammi futuri — dove le sovrastrutture intellettualistiche saranno più preponderanti — e che sono strettamente connesse con le concezioni e la determinazione del poeta — che datano dalla sua conversione al cattolicesimo — di operare in ogni direzione per la riorganizzazione consapevole e razionale di una società cristiana: « ... we must treat Christianity with a great deal more 'intellectual' respect than is our want; we

⁵ « I wanted to concentrate on death and martyrdom » (« Poetry and Drama » in *Selected Prose*, Penguin Books, Faber & Faber, 1965, p. 74).

must treat it as being for the individual a matter primarily of thought and not of feeling »⁶.

In *Murder in the Cathedral* la figura di Becket — personificazione aristocratica dell'eroe cristiano — si muove in un'atmosfera di solitarie esperienze spirituali che lo vedono impegnato a combattere contro quelle « emanazioni di sé » che sono un ostacolo alla sua salvezza. Il mondo della realtà umana, la vita dei sensi vengono rinnegati come una fase da lui superata sia emotivamente che intellettualmente (... « in the life of one man, never / the same time returns »)⁷.

Agli inviti del primo tentatore che cerca di alletterarlo ricreandogli i suoni i colori gli odori di uno stadio della sua esistenza passata:

Fluting in the meadows, viols in the hall,
Laughter and apple-blossom floating on the water,
Singing at nightfall, whispering in chambers,
Fires devouring the winter season,
Eating up the darkness, with wit and wine and wisdom! (p. 24)

Becket oppone un fermo e deciso rifiuto perché sa che le voci e i fantasmi di episodi lontani non devono incidere con note nostalgiche sulle sue decisioni:

You talk of seasons that are past. I remember
Not worth forgetting. (p. 24)

In un mondo non illuminato dalla grazia divina ogni ricerca per stabilire l'essenza e il significato della realtà umana è vana e le azioni dell'uomo, che non ha ancora accettato la parola di Dio, non sono che una serie di atti insignificanti e illusori:

Man's life is a cheat and a disappointment;

All things become less real, man passes
From unreality to unreality. (p. 41)

La ricerca dello « still point »:

⁶ « Christianity and Society » in *Selected Prose*, cit., p. 200.

⁷ *Murder in the Cathedral*, London, Faber & Faber, 1957, p. 25. Citeremo sempre da questa edizione dando tra parentesi l'indicazione delle pagine.

... the pattern is the action
And the suffering, that the wheel may turn and still
Be forever still. (p. 40)

dove l'ansia, l'amarezza e la sterile attività degli abitanti della « waste land » potrebbero placarsi, è la soluzione ultima. Solamente rinunciando all'azione e all'autonomia individuale per la remissione consapevole e senza riserve alla volontà divina, l'eroe cristiano può sfuggire i « dreams to damnation » e salvarsi: « ... the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God and who no longer desires anything for himself, not even the glory of being a martyr » (p. 49).

La dottrina di Eliot può essere considerata una forma di rifiuto intellettuale e metafisico dei problemi della condizione umana e non è condivisa né da Anouilh il quale dichiara di essere « always a trifle distrustful of saints »⁸, né da Fry che afferma: « It's very seldom that I write specifically in Christian terms. What matters is whether the audience has an interest in life, in the fullest imaginative sense; whether they still ask how and why »⁹.

T.S. Eliot non volle scrivere « a chronicle of twelfth-century politics »¹⁰ ed i personaggi non hanno un loro carattere individuale⁰¹, ma sono personificazioni e simboli di idee e concetti astratti che nel processo dialettico acquistano un valore universale. La storia della vita di Thomas — nelle sue linee e motivazioni più essenziali — viene rivissuta e interpretata in una dimensione atemporale per conferirle, appunto, connotazioni e significati universali:

It is not in time that my death shall be known;
It is out of time that my decision is taken (p. 73)

⁸ « Becket by Chance », cit., p. 1.

⁹ « Talking of Henry », cit., p. 189.

¹⁰ « Poetry and Drama », cit., p. 74.

¹¹ « Verse plays... should be about some remote historical period, far enough away from the present for the characters not to need to be recognizable as human beings... » (Id., p. 72). Questa affermazione deve ritenersi valida soltanto per *Murder in the Cathedral* poiché con l'intento « to bring poetry into the world in which the audience lives and to which it returns when it leaves the theatre » (Id., p. 75), Eliot prese i temi ed i personaggi dei suoi drammi futuri dalla vita contemporanea.

But this, this is out of life, this is out of time
An instant eternity of evil and wrong. (p. 77)

Jean Anouilh nel suo *Becket ou l'honneur de Dieu* ha trasferito sulla scena le colorazioni e le tonalità della romanzesca trattazione del Thierry, ne ha utilizzato gli episodi leggendari e ne ha derivato i tratti distintivi delle personalità di Enrico II e di Thomas e l'interpretazione di uno dei temi fondamentali del dramma: la lotta di Becket contro il re considerata prevalentemente come opposizione al capo di quei normanni che avevano conquistato il popolo sassone¹². Incurante di attenersi ad una più sobria rigorosità storica¹³, il drammaturgo francese ha accentrato il proprio interesse sui rapporti personali che intercorrono fra i due protagonisti, scrutando e spiegando le loro azioni e reazioni alla luce del realismo psicologico per mettere in rilievo l'irrimediabile estraneità di due caratteri completamente differenti e gli atteggiamenti di due nature che non sono fatte per intendersi.

Il senso di colpa che Becket prova nel collaborare¹⁴, quale cancelliere, con il re della razza conquistatrice — che chiaramente si riallaccia all'interesse di Anouilh per i problemi politico-sociali della Francia durante l'occupazione nazista — è uno dei temi principali che ricorre con particolare intensità nel primo e secondo atto, e che si trasforma da cinica acquiescenza¹⁵ ad

¹² Il Thierry sosteneva la tesi che Becket discendeva da padre sassone e madre saracena. Lo spirito che informa la narrazione dello storico francese può essere sintetizzato in queste parole conclusive a commento dell'operato di Becket: « La cause qu'il avait soutenue avec une admirable constance était celle de l'esprit contre la force, des faibles contre les puissants, et en particulier celle des vaincus de la conquête normande ». (*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, vol. III, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1883, p. 159).

¹³ « For him, the story of Becket is a legend, facts are not important, though the milieu must be right as a jumping-off place for the imagination. He feels responsible not to history, but to the public that it be entertained, and to himself that his characters be consistent with themselves ». (E.M. Browne, « Henry II as Hero: Christopher Fry's New Play, *Curtmantle* » in *Drama Survey*, vol. 2, No. 1, Spring 1962, p. 67).

¹⁴ Nel primo atto di *Becket ou l'honneur de Dieu* sono più volte deliberatamente ripetuti anacronismi quali « collaborer », « collaboration » e più volte Enrico II si rivolge a Tommaso chiamandolo « mon petit Saxon ».

¹⁵ Si leggano le pp. 14-18 di *Becket ou l'honneur de Dieu*, Paris, La Table Ronde, 1965.

amara consapevolezza e decisione dopo l'incontro di Thomas con un giovane monaco sassone che vuole suicidarsi per la vergogna di vivere sotto il dominio normanno (« ... il est très rare que le destin vous amène votre propre fantôme jeune »)¹⁶. Questo stesso senso di colpa fornisce una delle motivazioni — in un processo psicologico che coinvolge sia la progressiva consapevolezza e decisione di voler appartenere alla « resistenza », sia la ricerca cerebrale ma asistemica della propria « identità »¹⁷ — che spingono Becket a non aderire senza riserve all'amicizia e all'operato del re: « Mon prince... si tu étais mon vrai prince, si tu étais de ma race, comme tout serait simple. De quelle tandresse je t'aurais entouré dans un monde en ordre, mon prince » (p. 65).

La relazione tra Thomas ed Enrico II¹⁸, improntata a discendente riserbo da parte del cancelliere e caratterizzata da ammirazione, affetto e puerile « camaraderie » che poi si trasformano in un sentimento irrazionale di odio-amore da parte del re, è il tema principale del dramma di cui Anouilh ha messo in evidenza aspetti che, pur se totalmente privi di fondamento storico, creano tensioni emotive ed effetti drammatici¹⁹. Le connotazioni omosessuali che adombrano il loro rapporto sono così insistenti e ricorrenti da offrirci l'immagine di un querulo Enrico il quale, insoddisfatto e incapace di arrendersi di fronte all'evidenza di un affetto unilaterale, affligge gli spettatori con reiterati e monotoni « Tu m'aimes, Becket? », « Pourquoi est-ce que je t'aime? », « Tu y crois, toi, à l'amour? », « Mon petit Becket », « O mon Thomas », fino a sentirsi rimproverare, quando la regina madre tenta di spiegare con i suoi stessi termini la persecuzione che egli sta attuando contro l'arcivescovo: « Thomas Becket serait une femme qui vous aurait trahi et que vous aimeriez encore, vous n'agiriez pas autrement » (p. 196). Questo amore frustrato cozza contro l'imperturbabile evasiva compo-

¹⁶ Id., p. 89. Citeremo sempre dalla stessa edizione dando tra parentesi l'indicazione delle pagine.

¹⁷ « C'est une âme étrange, insaisissable... il se cherche » (Id., p. 33).

¹⁸ Anouilh ha inteso scrivere un'opera centrata soprattutto sul tema dell'amicizia (« ... this is what had gripped me about the story »; v. « Becket by Chance », cit., p. 3) che si trasforma in inimicizia e, di conseguenza, anche il tema principale della seconda parte del dramma — la difesa del concetto di chiesa universale da parte di Becket contro la politica secolare di Enrico II — viene subordinato a motivi personali e marginali che scaturiscono da questo rapporto individuale.

¹⁹ Cfr. le pp. 60-65 dell'ed. cit.

stezza di Becket che evita sempre di rispondere direttamente alle domande del re per non rivelare la sua posizione morale ed emotiva:

Le roi - Tu m'aimes, Becket?

Becket - Je suis votre serviteur, mon prince. (p. 35)

Il rapporto tra Enrico II e Becket è caratterizzato dalla presunta inferiorità intellettuale, spirituale ed emotiva del re — *l'homme moyen sensuel* — che è dipinto come un ottuso, maldestro, debole monarca contrapposto al più sottile e raffinato compagno le cui azioni, pur non essendo motivate da una ideologia profonda e coerente, sono improntate ad una correttezza puramente formale:

La seule chose qui soit immorale, mon prince, c'est de ne pas faire ce qu'il faut, quand il le faut. (p. 91)

J'aime au moins une chose, mon prince, et celà j'en suis sûr. Bien faire ce que j'ai à faire. (p. 77)

Anouilh si sentì attratto dalla storia di Thomas perché « si aspettava di trovare un santo... e trovò un uomo »²⁰ e solamente come tale, per motivazioni puramente umane e non ispirate dalla fede in una missione divina, la figura di Becket si staglia al di sopra del re e degli altri personaggi, nel tentativo di attuare il compito di cui si sente di volta in volta investito, sia quando è cancelliere del re²¹ — pur accusando un senso di precarietà e di sfiducia nelle proprie azioni²² — sia come arcivescovo nella quale posizione egli sente di dover assumere un atteggiamento in cui vede coincidere l'esigenza di opporsi al re, quale capo del popolo invasore, e la soluzione alla ricerca della propria identità. Essendosi assunto il compito di difendere « l'honneur de Dieu » dai colpi che la politica secolare di Enrico II vuole infliggergli, Becket agisce come una forza che ha trovato il suo punto di

²⁰ « Becket by Chance », cit., p. 1.

²¹ « Mon seigneur et roi m'a donné son sceau, aux trois lions à garder. Ma mère est maintenant l'Angleterre ». (*Becket ou l'honneur de Dieu*, cit., p. 29).

²² « Tant que Becket sera obligé d'improviser son honneur, il te servira. Et si un jour, il le rencontre... Mais où est l'honneur de Becket? » (Id., p. 65).

applicazione non senza, tuttavia, accusare gli smarrimenti e i controsensi²³, la fragilità degli istinti ed i misteriosi impulsi che lo spingono a subire il suo destino fino in fondo: « Il faut seulement faire, absurdement, ce dont on a été chargé — jusqu'au bout »²⁴.

Si è voluto ricollegare la caratterizzazione di Becket alla concezione dell'idea dell'assurdo ampiamente diffusa nella letteratura contemporanea: « Thomas is sustained in his long, obstinate struggle, by an unexpected and quite modern feeling: the idea of absurdity »²⁵. Queste venature, come pure l'enfasi sui rapporti personali tra Enrico II e Becket, fanno sì che il dramma acquisti una sua validità in termini di conflitti interiori e tra due individui, attribuendo una funzione quasi pretestuale a temi più generali quali la lotta tra stato e chiesa, tra etica secolare e religiosa o, se vogliamo, tra un monarca responsabile ed un collaboratore ribelle che lo ha sfidato²⁶.

La puntualizzazione, portata fino all'exasperazione, degli elementi personali e lo svisamento e la distorsione di una realtà del passato per riinterpretarla alla luce di problemi ed esigenze moderne crea palesemente un senso di disagio e richiede discernimento nello spettatore che, accusando le discrepanze esistenti tra le proprie reminiscenze sulla vicenda e la caratterizzazione di Anouilh, è costretto a rimettere in discussione i propri « ricordi » ed a prendere nota della dinamica interpretativa che può essere applicata anche a quelle figure storiche che sonnecchiano nella memoria, catalogate da sempre e refrattarie a qualsiasi mutamento di interpretazione e valutazione.

²³ « Je ne suis qu'un élève débutant, et je dois accumuler les contresens... » (Id., p. 160).

²⁴ Id., p. 179. Ed anche: « ... ce froid de l'hiver absurdement supporté... » (Id., p. 161).

²⁵ J. Dierickx, « King and Archbishop. Henry II and Becket from Tennyson to Fry » in *Revue des langues vivantes*, XXVIII, 1962, N. 5, p. 429.

²⁶ Il conflitto in *Becket ou l'honneur de Dieu* scaturisce prevalentemente dalla dicotomia esistente nell'animo di Enrico II, tra il desiderio di farsi amare e l'impulso di vendicare il suo affetto frustrato; il principale effetto drammatico dell'opera nasce e si esaurisce nell'ambito di questa relazione tra il re e « this friend whom he could not cease to love though he became his worst enemy the night he was made archbishop ». (« Becket by Chance », cit., p. 3).

„when men will not hate you
Enough to defame or to excrate you,
But pondering the qualities that you lacked
Will only try to find the historical fact. (p. 45)

Questa citazione da *Murder in the Cathedral* si può addurre come esempio per illustrare il punto di partenza da cui Fry ha preso le mosse per la scrittura del suo dramma sulle note vicende di Enrico II e Becket.

In più posti Fry ha dichiarato quali sono stati i suoi intendimenti nell'utilizzare il materiale storico e, da un'attenta analisi delle sue affermazioni, possiamo dedurre che la sua preoccupazione maggiore sia stata quella di far rivivere, in un processo di creazione poetica, lo spirito e la sostanza vitale di quei dati storici che ora possono sembrare inerti e che un tempo costituirono la realtà di uomini che hanno lasciato la loro impronta nel patrimonio comune della storia dell'umanità. Fry scrive: « ... there is something to be gained by being sometimes at one removed from to-day — you get a clearer look at what you might call the permanent condition of man — and I can never really see more than minor distinctions between the past and the present, differences in kind rather than being. The immediate threat to life was the same, basically, in the time of the Black Death. The H-bomb presents the same moral dilemma with which man is always being confronted »²⁷. Preferiamo leggere queste sue dichiarazioni come manifestazione dell'intenzione di non essersi voluto limitare a scrivere a « chronicle play », ma di aver voluto ricreare e interpretare la « limitless complexity » di una realtà del passato per individuarne i temi più significativi per la sensibilità moderna ed i problemi e le motivazioni che sono appannaggio della « permanent condition of man ». In questo processo selettivo e ricreativo Fry ha inteso rimanere fedele alla sostanza degli avvenimenti storici perché — afferma nella prefazione a *Curtmantle* — « if a playwright is rash enough to treat real events at all, he has to accept a double responsibility: to drag out of the sea of detail a story simple enough to be understood by people who knew nothing about it before; and to do so without distorting the material he has chosen to use. Otherwise let him invent his characters, let him go to Ruritania for

²⁷ « Talking of Henry », cit., p. 189.

his history ». In questa ultima frase — del resto discutibile²⁸ — si può forse ravvisare un atteggiamento polemico nei confronti di Anouilh e dei peculiari metodi da lui adottati per la scelta degli episodi e per la caratterizzazione dei personaggi. Parimenti polemiche ci sembrano le sue seguenti asserzioni: « It is tempting to make a misleading simplification... it gives us the security of 'knowing', of being at home in events. We even call it reality, or getting down to the truth. But everything that we ignored remains to confute us », che non ci sembra azzardato ricollegare al dramma di Eliot, alla sua decisione di soffermarsi unicamente sul martirio e sui problemi di Becket per trascurare le motivazioni del comportamento del re.

Avendo in tal modo chiarito le sue concezioni riguardo ai presupposti, da lui ritenuti fondamentali, per la scrittura di un dramma storico, Fry dichiara che nonostante abbia voluto rappresentare gli avvenimenti senza prendersi molte libertà, tuttavia ha cercato « to make the characters immediate; for us to belong to their time, if you like, or them to ours »²⁹. Benché le due operazioni non siano strettamente equivalenti, si può nondimeno comprendere come egli, con queste parole, abbia inteso definire la duplice dimensione dei suoi personaggi, sia come individui assorti a risolvere i problemi del loro tempo, sia come simboli di ideali e di concezioni più universali che trascendono di gran lunga la loro esistenza individuale.

Al fine di introdurre lo spettatore in un'atmosfera che rispecchiasse la vita che si svolgeva sotto il regno di Enrico II e per conferire a *Curtmantle* una dimensione strutturale in cui i problemi individuali e quelli più generali non risultassero avulsi dal loro contesto storico — attuando in tal modo un processo di smitizzazione che rompe con la tradizione che vuole vedere i personaggi di Becket e del re come figure esemplari — Fry si è valso di un prologo in cui ha tradotto in forma drammatica episodi ed elementi realistici, ispirati agli scrittori di cronache del tempo mediati dalla monografia di J.R. Green³⁰.

Nel prologo Fry ha ricreato l'atmosfera frenetica e disordinata dei continui e rapidi itinerari del re — le cui repentine

²⁸ Infatti se quanto Fry afferma in modo così dogmatico rispondesse a verità, quasi tutti i drammi storici di Shakespeare sarebbero invalidati.

²⁹ « Talking of Henry », cit., p. 186.

³⁰ Nella prefazione a *Curtmantle* Fry dichiara che il suo punto di partenza fu, appunto, *Henry the Second* di J. R. Green.

decisioni sconvolgevano la precaria quiete degli accampamenti di fortuna dei membri del suo seguito³¹ — che si spostava da un capo all'altro del suo regno per l'instaurazione ed il mantenimento dell'ordine e della giustizia³². La ricostruzione dell'ambiente di viaggio del re e della sua corte avviene ad un livello popolare in cui si muovono i suoi seguaci più umili: barbieri, venditori ambulanti, meretrici³³ e sta a testimoniare l'interesse di Fry nello stabilire un contatto immediato tra le motivazioni dell'operato di Enrico II e le aspettative — più o meno consapevoli — dei suoi sudditi che sperano di veder realizzato un più giusto ordinamento sociale³⁴.

Il prologo serve anche ad introdurre i temi principali dell'opera: la rappresentazione della complessa personalità di En-

³¹ Huckster. ... You have to be like iron to follow the King.

Juggler. ... It doesn't hurt the King to change his mind where he's going to. No harm to him to land us up ten miles from no place; and no daylight, either, to see where to spit. (*Curtmantle*, cit., p. 2).

Cfr. questo dialogo e l'azione del prologo con la descrizione fatta da Peter of Blois, scrittore di cronache dell'epoca e segretario di Enrico II: « ... quod si rex alicubi perendinare promiserit, maxime si regiam vox praeconia publicaverit voluntatem, certissime scias, quod rex summo mane iter arripet, et propositum singulorum inopina subitatione deludet... Videas homines quasi furiosos excurrere, instare summariis, et quadrigas occursare quadrigis: omnes tumultuari ad invicem, ut ex ipsa rerum turbatione tibi apertissime describatur facies inferni. » (« Epistola XIV » in *Patrologiae Latinae*, vol. CCVI).

³² Anesty. ... There was no way of knowing, from one day to the next, where the King would be.

Barber. Right, Sir. That's his whole plan and purpose. Find out the true state of the courts of law and the administration of his kingdom, is what he is after: so come up on them unawares is what he does. (*Curtmantle*, cit., p. 6).

Cfr.: « Una die, si opus fuerit, quatuor aut quinque diaetas excurrit et sic inimicorum machinamenta praeveniens, artes eorum frequenter inopinata subitatione deludit, Ocreis sine plica, pileis sine fastu, et vestibus utitur expeditis... Non enim, sicut alii reges, in palatio suo jacet, sed per provincias currens explorat facta omnium illos, potissime judicans, quos constituit iudices aliorum. » (« Epistola LXVI » in *Patrologiae Latinae*, vol. CCVI).

³³ Cfr.: « Regis enim curiam sequuntur histriones, candidatrices, aleatores, dulcorarii, nebulatores, mimi, barbatores. » (« Epistola XIV » in *Patrologiae Latinae*, vol. CCVI).

³⁴ Huckster. What a sort of a world is it, Jesus hear me? You'd think when a man goes travelling with the King's Court he'd make a fortune for himself. But what is the outcome of it?

rico II, la ricerca della sua realtà che procede dall'interrogativo espresso da Anesty nel prologo: « Where is the king? »³⁵, attraverso tutto il dramma, e la legge, o meglio le relazioni che esistono tra i diversi tipi di legge e, soprattutto, tra la legge umana e la legge divina. Anche quest'ultimo tema è imperniato prevalentemente sulla figura di Enrico II, sul suo tenace convincimento che la sua vita deve essere spesa per l'attuazione di un sistema sociale migliore; la « legge » è per lui un imperativo categorico che lo spinge ad agire per stabilire « order, protection, and justice / For the man who has a shirt or the man who has not »³⁶.

All'inizio del dramma, quando « every man in London appears to be smiling » (p. 9), Enrico II domina la scena con la sua vitalità intatta e con la fiduciosa convinzione di poter conquistare tutti alla sua causa con la sua energia e forza di volontà. Egli ha fiducia soprattutto nel suo cancelliere che egli considera il collaboratore ideale per la realizzazione dei suoi piani, per riorganizzare su basi più eque un regno in cui vigono disordine, ingiustizia e ineguaglianza, e in cui vede, nella duplice carica di cancelliere e di arcivescovo, la persona adatta per sopprimere i privilegi del clero che gli impediscono di attuare una politica unitaria.

L'episodio in cui Enrico II, cavalcando accanto a Becket, si commuove alla vista di un mendicante seminudo ed invita l'amico a donargli il suo mantello di velluto perché quello che egli indossa è corto e vecchio, è esemplare di tutto l'andamento del dramma:

Barber. You can tell yourself it's a great benefit to the kingdom. That's the outcome of it. Law and order is the outcome. (*Curtmantle*, cit., p. 3).

Cfr.: « Ad pacem populi pertinet quidquid cogitat, quidquid loquitur, quidquid agit; ut quiescat populus suus, labores anxios et enormes incessanter assumit. Ad pacem populi sui spectat quod concilia vocat, quod firmat foedera, quod amicitias jungit, quod superbos humiliat, quod praelia minatur, quod principibus terrores immittit. » (« Epistola LXVI » in *Patrologiae Latinae*, vol. CCVI).

³⁵ La stessa domanda viene ripetuta da Becket nel secondo atto (p. 43) e da un capitano nel terzo atto (p. 84) ed ha la sua risoluzione nella frase: « He was dead when they came to him. » (p. 98) che si riferisce ai ladri che spogliarono il cadavere di Enrico II.

³⁶ *Curtmantle*, cit., p. 23. Citeremo sempre dalla stessa edizione dando tra parentesi l'indicazione delle pagine.

... "Christ",
He said, "we'll have no naked men. Christ's
Charity, Thomas, let him have your cloak!"
"Give him yours, Henry", Becket said:
"This is 'your' deed of grace". "It's too old, and too short,
Said the King". "It would be no charity to his arse". (p. 10)

In queste parole l'allegora è palesemente riferibile alla motivazione essenziale che informa l'operato del re: la sua risoluzione di chiedere la collaborazione di Becket per combattere i privilegi della Chiesa poiché egli vede nel potere e nei beni temporali della Chiesa un ostacolo per la sua politica di miglioramento della condizione sociale e morale dei suoi sudditi.

Quando propone a Becket di diventare arcivescovo, nonostante le riserve dell'amico, Enrico dimostra la sua fiducia nella validità di un'azione unitaria:

... Together we have understood
The claims men have on us
And how to meet them. Whatever your office
This truth is unalterable, the truth being one. (p. 21)

La risposta di Thomas:

The truth, like everything else, being of three dimensions,
And men so placed, they can stake their lives on the shape of it
Until by a shift of their position, the shape
Of truth has changed. (pp. 21-22)

è quantomeno indicativa — a parte ogni considerazione moralistica sulla sua concezione della relatività del vero — della sua lucida presa di coscienza dei nuovi compiti e poteri di cui sarebbe investito accettando la nomina di arcivescovo.

Enrico II prevede il male che una scissione tra lui e Becket potrebbe causare e tenta di avvertire l'amico delle terribili conseguenze che potrebbero derivarne non soltanto per il suo regno, ma anche per la Chiesa:

But foresee this, then: if King and Archbishop
Can work in affection, the Church will be content
And calm. If not: waste of hours, energy
Opportunity; and much loss
And peril to souls will come of it; and worse,
Loss of time we need, to give England
An incorruptible scaffolding of law
To last her longer than her cliffs. (p. 23)

c'è tutta l'amarezza, l'inutilità e l'assurdità dell'agire del re che muore sconfitto lasciando il suo regno nel disordine.

Come unico commento positivo all'attività di Enrico II rimane la frase che Roger pronuncia poco prima della sua morte per rassicurarlo sulla validità del suo operato:

"Christ", he said, "we'll have no naked men". (p. 99)
 Sir, believe what you've accomplished.
 Your laws are fixed on England: grumbled at
 Like the weather, but, like the weather, accepted
 As a source of strength. The people have become
 Their own law, in the twelve men representing them. (p. 93)

Queste parole, comunque, non hanno la forza necessaria per offrire una reale alternativa al clima di disfatta che caratterizza la fine del dramma con i reiterati episodi imperniati sulla crisi morale di Enrico II che ha completamente perduto ogni fiducia nel suo operato. Infatti le ultime parole che egli pronuncia prima di morire sono un'amara confessione del suo fallimento: « I don't know... if the laws will hold. It is all still to do! » (p. 97).

Dall'esame di questi tre drammi sulla storia di Becket e di Enrico II, si può concludere che mentre Eliot e Fry — seppure con motivazioni ed esiti diversi — si impegnano a trattare problemi pubblici e civili, Anouilh pone l'accento sui problemi esistenziali dei due personaggi.

In *Becket ou l'honneur de Dieu*, infatti, il re e Becket sono sempre assorti ad analizzare i propri stati d'animo e la reciproca relazione ad un livello prettamente personale, e riescono raramente ad innalzarsi al livello di figure pubbliche, rappresentanti di due contrastanti sistemi di potere. In effetti anche l'elemento più specificamente politico — l'ostilità di Becket verso il re quale capo della razza conquistatrice — non è mai drammatizzato in un contesto più ampio che coinvolga una consapevole presa di posizione da parte di Becket, ma viene usato per giustificare, da un punto di vista prettamente individualistico, certi suoi atteggiamenti negativi verso Enrico II. Anche l'attaccamento di Becket ai suoi doveri di fedeltà alla Chiesa è basato su motivazioni personali poiché egli vede nella difesa dell'« onore di Dio » la fine della ricerca della propria identità:

« J'étais un homme sans honneur. Et, tout d'un coup, j'en ai eu un, celui que je n'aurais jamais imaginé devoir devenir mien, celui de Dieu. Un honneur incompréhensible et fragile, comme un enfant-roi poursuivi ». (p. 180)

Gli stessi rapporti fra stato e chiesa non raggiungono mai il livello di confronto ideologico ma, quando non sono limitati a pretesti per scontri personali tra Becket ed il re, si risolvono in meschini intrighi di politica spicciola come, per esempio, nella scena tra il papa ed il cardinale⁴⁰.

Alla base di *Becket ou l'honneur de Dieu* non c'è, insomma, una teorizzazione organica e meditata che implichi una visione globale dei temi trattati. Il tono intenzionalmente dissacratorio usato da Anouilh conferisce al dramma un carattere di originalità che è, comunque, fine a se stesso poiché la dissacrazione dei valori e principi tradizionali è operata ad un livello superficiale e si risolve negativamente, cioè senza che da questo processo scaturiscano valori e principi alternativi.

In *Murder in the Cathedral* i problemi pubblici e civili sono considerati da un punto di vista prettamente religioso. Fin dall'inizio l'affermazione del primo coro:

"Destiny waits in the hand of God, not in the hands of
 [statesmen
 Who do, some well, some ill, planning and guessing,
 Having their aims which turn in their hands in the pattern
 of time". (p. 13)

è indicativa degli intendimenti di Eliot che subordina programmaticamente ogni attività umana alla volontà divina. La dialettica fra stato e chiesa è interiorizzata nell'animo di Thomas, e le parole delle donne di Canterbury:

"For us, ye poor, there is no action,
 But only to wait and to witness". (p. 13)

sono un'anticipazione di tutto l'andamento del dramma che si articola intorno alla figura solitaria dell'arcivescovo, l'eroe cristiano che offre l'unica possibilità di salvezza agli uomini comuni. Queste parole sottolineano infatti il nucleo centrale della concezione espressa in *Murder in the Cathedral*, cioè che la salvezza eterna — ottenuta per meriti propri — è riservata solamente a quei pochi eletti che consapevolmente, attraverso la negazione di ogni valore umano, si annullano nella volontà divina, mentre gli uomini comuni — relegati al ruolo subordinato ed anonimo

⁴⁰ Cfr. le pp. 153-159 di *Becket ou l'honneur de Dieu*, cit.

di spettatori — che anelano ad avere una fede pura ed illimitata in Dio, vengono riscattati alla vita eterna tramite il sacrificio esemplare dei « martiri ».

Alla base della concezione di Eliot c'è la completa remissione alla volontà divina, l'accettazione delle contraddizioni della vita umana alla luce della fede ed il riferire puntualmente la realtà umana alla realtà eterna di Dio. Nell'ultimo coro di *Murder in the Cathedral* la soluzione offerta, cioè la definitiva accettazione della legge divina (« ... all things exist - Only in Thy light »; p. 86) che si manifesta in tutti gli aspetti della natura ed in tutte le azioni umane, è una soluzione passiva e quanto mai limitata per i problemi dell'uomo che ha « the back bent under toil ».

In *Curtmantle* i problemi pubblici e civili vengono considerati da un duplice punto di vista, da quello laico di Enrico II e da quello religioso di Becket. Poiché le motivazioni del re sono presentate con maggiore forza drammatica ed insistenza — non si deve dimenticare che il protagonista del dramma è Enrico II — ci si aspetterebbe una maggiore consistenza nelle conclusioni.

È evidente che Fry crede nei fini che Enrico si prefigge nel combattere contro la chiesa e cioè nella sua determinazione di combattere un centro di potere che ostacola il suo programma di rinnovamento del regno sia nel campo politico che in quello della giustizia sociale, tuttavia le intenzioni di Fry rimangono allo stato velleitario perché egli non riesce a superare i limiti delle sue concezioni religiose che gli impediscono di considerare l'operato del re come una conquista positiva.

Chiaramente il mutato atteggiamento di Enrico II che dapprima sente la sua azione come possibilità concreta di sovvertire l'ordine delle cose, anche quando gli vengono meno la comprensione e la solidarietà di coloro che gli sono intorno:

... you're trapped

In a change of the world, my lords, which men deserve
And are going to be given. (p. 42)

But, by Christ's blood, I'll give them the city of the law
Even if I have to make it by fearful means. (p. 61)

e che poi, al momento della morte, non solo è sconvolto dalla oggettiva constatazione che il suo regno sta disgregandosi ad opera del re di Francia e dei suoi stessi figli, ma addirittura si convince della precarietà delle nuove strutture giuridiche da lui introdotte (non si deve dimenticare che Enrico II è considerato il fondatore della « Common Law »), dimostra che Fry ha voluto porre l'accento sulla crisi morale del re proprio per mettere in

evidenza come ogni tentativo dell'uomo che contrasti con la volontà divina conduca al più completo fallimento.

Ironicamente — nel caso Fry abbia inteso dare un'impostazione teorica diversa da quella di Eliot — la vicenda di Enrico II si adegua alla concezione espressa da Thomas in *Murder in the Cathedral*:

Those who put their faith in wordly order
Not controlled by the order of God,
In confident ignorance, but arrest disorder,
Make it fast, breed fatal disease,
Degrade what they exalt. (p. 30)

ADINOLFA MINEO

HERMANN LÖNS - DER „ÜBERSETZER“

GEDANKEN ZUM PROBLEM DER VERMENSCHLICHUNG
IN DER MODERNEN TIERGESCHICHTE

Es ist dem Menschen eigen, den Erscheinungen einen Aspekt zu verleihen, einen heiteren, ernsten oder traurigen, und alle seine Facetten reichen vom Sarkasmus bis zum Humor, vom Tragischen bis zum Komischen, aber auch von der Ichbezogenheit bis zum Erzierisch-Didaktischen. Ein solcher Aspekt ist Ergebnis einer vielfältigen Wechselwirkung zwischen der Erfahrungsweise des Menschen und der Umwelt. So wird das Menschliche oft zum Spiegel der Außenwelt, diese wiederum dient dem Menschen zur Selbstdarstellung. Nichts verschont der Mensch dabei; alles; die leblose Welt, Pflanzen, Tiere, Mitmenschen, das Übersinnliche und der Kosmos werden in diesen Vorgang einbezogen, und nicht zuletzt in der Dichtung findet diese Mischung aus Subjektivem und Objektivem ihren Niederschlag - ja, Dichtung ist im Wesentlichen Ausprägung dieser Wechselwirkung. So darf es uns auch nicht wundern, wenn wir in der Dichtung aller Zeiten und Zonen dem Tier einmal als Träger menschlicher Eigenschaften, zum andern als Symbol begegnen: wir finden das Tier als Attribut des Göttlichen und als Vergleichsobjekt zum Menschen, wobei Plutarch in seinem Dialog über den Verstand der Tiere zu dem Schluß kommt, daß die Tiere doch die besseren Menschen seien. Menschliche Charaktereigenschaften werden in Tieren verkörpert: die schlechten beispielsweise in Äsops Fabeln und im *Reinecke Fuchs*, die guten in Swifts edlen Pferden. Uur da, wo das Tier reines Studienobjekt des naturwissenschaftlich erkennenden Menschen ist, stoßen wir an die Grenze der Tierdichtung: hier ist das Tier nur Studienobjekt, und alle Beschreibung erfüllt nicht die dichterischen Gesetze des *delectare* und *movere* - nicht einmal dem *prodesse* kann man die reine Tierbeschreibung zuordnen, da ihr der Bezug zur seelisch-geistigen Struktur des

Menschen fehlt. Zur Verdeutlichung möchte ich anhand von zwei Textbeispielen diesen Unterschied aufzeigen:

A. Brehm

DIE HAUSMAUS

Die Hausmaus ist ein anmutiges, überaus behendes und bewegliches Tier. Mit größter Schnelligkeit rennt sie auf dem Boden dahin, klettert vortrefflich, springt ziemlich weit und hüpfert oft längere Zeit nach einander in kurzen Sätzen fort. An Zahmen kann man recht deutlich beobachten, wie geschickt sie alle Bewegungen unternimmt. Läßt man sie auf einem schief aufwärts gespannten Bindfaden oder einem Stöckchen gehen, so schlingt sie ihren Schwanz, sobald sie aus dem Gleichgewicht kommt, schnell um das Seil nach Art der echten Wickelschwänzler, bringt sich wieder in das Gleichgewicht und klettert weiter.

Setzt man sie auf einen sehr biegsamen Halmen, so steigt sie auf demselben bis zur Spitze empor, und wenn der Halmen sich dann niederbiegt, hängt sie sich auf der untern Seite an und steigt hier langsam herunter, ohne jemals in Verlegenheit zu kommen. Beim Klettern leistet ihr der Schwanz ganz wesentliche Dienste; denn diejenigen zahmen Mäuse, denen man, um ihnen ein drolliges Aussehen zu geben, die Schwänze kurz geschnitten hatte, waren nicht mehr imstande, es ihren beschwänzten Mitschwestern gleich zu tun. Ganz allerliebste sind auch die verschiedenen Stellungen, welche sie einnehmen kann. Jede Biegung, jede Bewegung ist nett. Schon wenn sie ruhig sitzt, macht sie einen ganz hübschen Eindruck, erhebt sie sich aber nach Nagerart auf dem Hinterteil und putzt und wäscht sich, dann ist sie geradezu ein bezauberndes Tierchen. Aber sie kann noch andere Kunststücke aufführen; sie kann sich ganz auf den Hinterbeinen aufrichten, wie ein Mensch, und sogar einige Schritte gehen. Dabei stützt sie sich nur dann und wann ein klein wenig mit dem Schwanz. Das Schwimmen versteht sie auch, obwohl sie nur im höchsten Notfalle in das Wasser geht. Wirft man sie in einen Teich oder Bach, so sieht man, daß sie fast mit der Schnelligkeit des Zwergmaus oder der Wasserratte, welche beide wir später kennen lernen werden, die Wellen durchschneidet und dem ersten trocknen Orte zustrebt, um an ihm empor zu klettern und das Land wiederzugewinnen. Ihre Sinne sind vortrefflich: sie hört das feinste Geräusch, riecht sehr scharf und auf weite Entfernungen hin und sieht auch recht leidlich, vielleicht noch besser bei Nacht, als bei Tage. Ihr geistiges Wesen macht sie dem, welcher das Leben des Tieres zu erkennen trachtet, zum wahren Liebling. Sie ist gutmütig und harmlos und ähnelt nicht im geringsten ihren boshafte, tückischen und bisigen Verwandten, den Ratten; sie ist höchst neugierig und untersucht alles mit der größten Sorgfalt; sie ist lustig und klug, sie merkt bald, wo sie geschont wird, und gewöhnt sich hier mit der Zeit so

an den Menschen, daß sie vor seinen Augen hin- und herläuft und ihre Hausgeschäfte betreibt, als gäbe es gar keine Störung für sie¹.

M. Kyber

DIE HASELMAUSHOCHZEIT

An einem alten Gemäuer stand ein Haselnußstrauch. Feine Spinnwebfäden spannen sich von der alten Mauer zum Haselnußstrauch hinüber. Der Mond stand groß und silbern am Himmel. Er beschien eine kleine, befellte und gerührte Gesellschaft. Die Haselmäuse feierten Hochzeit. „Mein Haselstrauch ist auch dein Haselstrauch. Meine Haselnüsse sind auch deine Haselnüsse“, sagte eine alte Haselmaus.

Alle waren sehr ergriffen und falteten die Pfoten. Der Haselmausbräutigam bekam das Schnucken und fuhr sich über die Schnauze. Die Haselmausbraut schluchzte in ein Haselnußblatt-Taschentuch.

Dann ging man auf einer Gartenbank zu Tisch, und jeder bekam eine Haselnuß in die Pfote serviert. Man knabberte und unterhielt sich höflich piepsend. Es sah überaus manierlich aus. Haselmäuse sind bescheiden und sehr sittsam.

Nach dem Diner tanzte die Haselmausjugend den Haselhupfer. Man piff zweistimmig dazu.

„So haben wir auch einmal gepfiffen“, sagte die Haselmausgroßmutter zum Haselmausgroßvater und strich sich mit altmodischer Koketterie über das diesjährige Fellkleid.

Der Haselmausgroßvater kraulte sich behaglich die weiße Kehlkrawatte und wippte den Takt des Haselhupfers mit der Hinterpfote.

„Ja, wenn man so dran denkt...“, sagte er. Er dachte aber an Nüsse...

Von ferne hörte man den Haselhupfer pfeifen. Die jungen Haselmäuse chassierten graziös aneinander vorbei und trugen dabei den Schwanz über die Pfote gelegt. Es sah sehr zierlich aus.

Aber das Haselmausbrautpaar achtete nicht darauf. Es saß in sich versunken da — Pfote in Pfote. Keines piepste ein Wort.

Da geschah etwas Entsetzliches. Der Haselmausbräutigam hatte so intensiv hinter den Ohren geküßt, daß er das Gleichgewicht verlor und rückwärts umkippte. Bei der Liebe verliert man so leicht das Gleichgewicht! Ein schriller, piepsender Schrei — dann verschwand er in der Tiefe. Die Haselmausbraut preßte das Haselnuß-Taschentuch vor die Augen.

„Wo bist du?“ piepste sie. „Krabble hoch! Hast du dir am Ende weh getan?“

¹ Alfred Edmund Brehms *Illustriertes Tierleben*, Band 2, Hildburghausen 1865, S. 132.

Unten raschelte es angstvoll.

„Ich bin in eine Grube gefallen“, piepste es gedämpft herauf. „Sie ist ganz glatt. Ich kann nicht mehr hinauf. Lebe wohl!“

Man hörte kleine Pfoten verzweifelt an den Grubenwänden trommeln.

„Gibt es denn gar keinen Aufstieg?“ rief die Haselmausbraut fassungslos. „Versuche es nur! Du hast doch erst neulich die grüne Nuß im Preisklettern errungen!“

Das Trommeln verstummte.

„Die Grube verbreitert sich nach unten. Es muß eine Art Falle sein. Es ist aussichtslos. Vergiß mich nicht! Lebe ewig wohl! Ich muß hier sterben. Es ist furchtbar. Wirf mir dein Haselnußblatt-Taschentuch herunter! Ich will mich darin einwickeln, wenn meine Stunde kommt. Oh!“ Das Haselnußblatt-Taschentuch flog in die Tiefe.

Dein Haselstrauch ist auch mein Haselstrauch, dachte die Haselmausbraut. Ist dann nicht auch deine Grube meine Grube? Es war ein grosser Kampf in einem kleinen Geschöpf.

Es dauerte nicht lange. Da nahm die kleine Haselmaus ihr Herz fest in beide Pfoten und sprang in die Grube nach.

Nun saßen beide Haselmäuse in der Grube und schluchzten beide in das Haselnußblatt-Taschentuch.

Als das Blatt ganz naß war und es keinen Zweck mehr hatte, zu weinen, hörten sie beide auf und sahen sich um im Gefängnis ihres gemeinsamen Todes. Da sahen sie einen großen Zweig, der sich quer in die Grube gelegt hatte, von oben nach unten. Die Haselmausbraut mußte ihn mitgerissen haben beim Sprung in die Tiefe, obgleich er eigentlich viel zu groß war, als daß ihn eine Haselmaus hätte mitreißen können. Er mußte wohl schon vorher gelockert gewesen sein. Aber auch dann war es wunderbar. Man konnte dran hochkrabbeln, wie auf einer Treppe, wenn man eine Haselmaus war. Das taten die beiden Haselmäuse und piepsten voller Dankbarkeit aus ganzer Haselmausseele. Nur das Haselnußblatt-Taschentuch blieb unten liegen — ein nasses Wahrzeichen der Liebe.

Auf leisen Sohlen gingen die beiden in ihre Wohnung aus Blättern, Moos und Magenhaaren.

„Es ist eigentlich ein Wunder“, sagte die Haselmausbraut, „ich kann den Zweig unmöglich allein abgerissen haben.“

Es ist, als hätten uns unsichtbare Pfoten geholfen.“

Feine Fäden spannen sich herüber von dem alten Gemäuer — Franziskus von Assisi hatte einstmals darin gelebt².

Hier finden wir Tierbeschreibung und Tiergeschichte einander gegenübergestellt. Im Unterschied zur Tierbeschreibung zeigt

² Manfred Kyber, *Gesammelte Tiergeschichten*, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1951, S. 57-60.

die Tiergeschichte ein hohes Maß an Vermenschlichung mit den daraus sich ergebenden Formen des Humors, der Komik, der Tragik, und der Didaktik— kurz, jene eingangs erwähnten Aspekte, die seit jeher die Tierdichtung konstituieren und ihre Zwecksetzung kennzeichnen: Belehrung über den Menschen und Untertragik, und der Didaktik— kurz, jene eingangs erwähnten Aspekte, die seit jeher die Tierdichtung konstituieren und ihre Zwecksetzung kennzeichnen: Belehrung über den Menschen und Unterdas Wesen des Tieres; der Gehalt zielt letztlich auf den Menschen. Wo dieser wesentlich anthropologische Bezug fehlt, da ist keine Tierdichtung. So fehlt bei Brehm die Erzählhaltung, die der Tiergeschichte von Kyber erst dichterische Gestalt verleiht. Das völlige Fehlen eines einheitlichen, in sich geschlossenen Geschehensablaufs bei Brehm zeigt deutlich, daß seine Darstellung von einem ganz anderen Impuls ausgeht und auf einen Zweck zielt, der nicht dem Dichterisch-Gestalterischen verhaftet ist: Brehm gestaltet seine Darstellung ganz vom Lebensbereich des Tieres her: seine Merkmale, Lebenswohnhiten und Verhaltensweisen stehen im Mittelpunkt. So erklärt sich auch der Aufzählcharakter des zitierten Textes: er will offensichtlich enzyklopädisch vorgehen und alle erreichbaren Daten, die zur Erkenntnis über das Tier beitragen, anführen und den Leser in leicht aufgelockerter Schreibweise informieren. Hier liegt der Grund dafür, daß dieses Stilmerkmal des Enzyklopädischen nicht nur den Text bestimmt, sondern auch den Gesamtaufbau seines Werkes beherrscht.

Es geht Brehm um die umfassende Darstellung des bisher ermittelten Wissens über das betreffende Tier: Kristallisationskern seiner Darstellung ist der Informationswunsch; den Inhalt seiner Aussage bildet das Wissen vom Tier: beides verlangt nicht nach streng erzählhafter Gestaltung; für seine Aussage genügt der Stil des aufgelockerten Berichts, ja, eine intensive dichterische Gestaltung würde Stilbruch bedeuten und somit den Gehalt in Frage stellen.

Im Gegensatz zu Brehms nach sachlicher Vollständigkeit trachtender Darstellung finden wir im Textbeispiel von Manfred Kyber ausgewählte Situationen aus dem Leben der Tiere, wenige Lebensgewohnheiten und eine geringe Anzahl von Merkmalen und Eigenschaften der Tiere; alles ist auf einen Geschehenshöhepunkt zugeschnitten und bietet sowenig Information, daß wir nach der Lektüre dieser Tiergeschichte keine zufriedenstellende Aussage über die Lebensweise der Haselmäuse machen können: vielmehr könnten wir eine rührende Antwort über das Verhalten von Menschen in dieser Situation erteilen: und genau für diese Paral-

lele sind die Situationen, Merkmale und Eigenschaften der Tiere ausgewählt. So werden Gestik und Mimik sowie Dialoge nötig, um die komplizierten Regungen der menschlichen Seele und des menschlichen Empfindens auf das Tier übertragen zu können. Hier ist Tierdichtung mit stark ausgeprägtem anthropologischem Bezug, der am Schluss des Textbeispiels seinen Höhepunkt in den mystischen Wechselwirkungen zwischen Tier und Mensch erfährt; Formen der Vermenschlichung des Tiers bestimmen diese Dichtung.

Beide Texte repräsentieren keineswegs die extremen Eckpunkte dichterischer und wissenschaftlicher Darstellungsweise, sondern nähern sich einer Mitte, die durch den Namen eines Mannes gekennzeichnet ist, der in früher Jugend schon von seinem Vater, einem Gymnasiallehrer, auf Pflanzen und Tiere aufmerksam gemacht worden war, das Studium der Zoologie ergriff, eine naturwissenschaftliche Dissertation verfaßte, die — handgeschrieben in einem kleinen Koffer ruhend — während eines Aufenthaltes in Heidelberg abhandeln kam, an der Edition zoologischer Spezialwerke mitarbeitete, in späteren Jahren Tiere zu naturkundlichen Zwecken schoß, Tiere, deren Bälge samt eigenhändig geschriebener sachgemäßer Begleitschreiben, noch heute im Landesmuseum in Hannover liegen: Hermann Löns, für den das Tier nicht erst interessant wurde, wenn es ein Loch im Fell hatte, sondern der als erster das lebende Tier beobachtete und somit von der heutigen Fachwissenschaft als Anreger der Tierverhaltensforschung bezeichnet wird³.

Dieser Mann wurde nicht Zoologe, sondern Journalist und Dichter! So kommt es, daß seine Tierdichtungen am Schnittpunkt wissenschaftlicher und dichterischer Gestaltungsabsichten liegen und selbst noch in rein journalistischen Plaudereien⁴ eine zoologische Koordinate aufweisen. Wie schon angedeutet, liegen nicht alle Tierdichtungen von Hermann Löns an der optimalen Schnittstelle, die gekennzeichnet ist durch ein ausgewogenes Verhältnis von statisch-naturwissenschaftlicher Erkenntnis und dynamisch-dichterischer Gestaltung im oben genannten anthropologischen Sinne, sondern viele Tiergeschichten nähern sich stark der Tierbeschreibung (besonders das Buch *Wasserjungfern* und z.T. auch

³ Nach einem Gespräch mit Herrn Professor Dr. Steiniger vom Tierpsychologischen Institut des Landesmuseums Hannover.

⁴ Der zweckmäßige Meyer: Hermann Löns, *Der zweckmäßige Meyer — ein schnurriges Buch*, A. Sponholtz Verlag, Hannover 1911.

das Buch *Aus Forst und Flur*)⁵, andere wieder stehen unter dem Einfluß einer zu intensiven Vermenschlichung (besonders das Buch *Mümmelmann*)⁶, sodaß sie sich sehr stark der überlieferten Tierdichtung nähern und damit der These von der „absoluten Tierdichtung“⁷ ein erster Stoß versetzt wird, sofern sie auf die gesamte Tierdichtung von Hermann Löns angewandt wird.

⁵ Hermann Löns, *Wasserjungfern*, Voigtländer Verlag, Leipzig 1918.

Hermann Löns, *Aus Forst und Flur, Tiernovellen*, Köehler und Voigtländer Verlag, Biberach 1949, 78. Auflage.

Eine Vorübung bedeuteten die Tierbeschreibungen, die Hermann Löns für den Herausgeber der Bände „Lebensbilder aus der Tierwelt“ (Tierbeschreibungen mit Tierphotographien) H. Meerwarth verfaßt hat. Vgl. dazu: W. Deimann, *Vom Werden der Löns'schen Tierdichtung*, in: *Festschrift zur 23. Versammlung deutscher Bibliothekare in Dortmund*, ed. Erich Schulz, Leipzig 1927, S. 135-154.

⁶ Hermann Löns, *Mümmelmann, ein Tierbuch*, A. Sponholtz Verlag, Hannover 1911.

⁷ Vgl. die Besprechung dieses Begriffs in dem Artikel *Tierdichtung* von W. Kühnhorn in: Merker-Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1928 III 369.

Ahnlich argumentiert W. Kühnhorn mit dem Begriff „reine Tierdichtung“ in: W. Kühnhorn, *Tierdichtung in: Merkwart, Blätter für die Verwirklichung des deutschen Volksliteratur-Gedankens*, hrsg. von der Löns-Gedächtnis-Stiftung unter Mitwirkung von Friedrich Castelle, Artur Kutscher u. a. 4. Jg., Ostermond 1928, Heft 4, S. 52.

Der Begriff der absoluten oder reinen Tierdichtung liegt auch dem Schema einer Einteilung der Tierdichtung zugrunde, das Adolf Glupe aufgestellt hat: A. Glupe, *Die Überwindung des Menschen im Werk des Tierdichters*, in: Markwart a.a.O. 1928, Heft 4, S. 155-160. Dem programmatischen Titel entsprechend sagt Glupe: „Die künstlerisch höchste Stufe erreicht die Tierdichtung mithin in den Stücken, die das wirkliche Naturwesen um seiner selbst willen in eben dieser Selbstheit darstellen und dabei sogar den menschlichen Betrachterstandpunkt verlassen (Glupe a.a.O. S. 158) Einer solchen Entselbstung ist der Mensch nicht fähig, und so erscheint uns die differenziertere Auffassung von Frank X. Braun angemessener: Frank X. Braun: *Hermann Löns and the Modern German Animal Tale*, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, Madison/Wisconsin Band 45. 1953, S. 76-80: Zur Definition seines Begriffs der objective animal tale bedient sich Braun eines Zitats von Iwan T. Sanderson: I. T. Sanderson, *Anthology of Animal Tales*, New York 1964, S. 9 (vgl. Braun, a.a.O. S. 78). „It is (in the objective animal tale) that the finest of all animal literature is to be found, for the reader is taken into the mind of the animal to look out through its eyes, to hear through its ears, to smell through its nostrils, to taste through its mouth, and to feel through its skin. These various channels of sensation conspire to create the actual emotions of the animal in the reader's mind. Tales of the objective type are thus told entirely from the animal's point of view, but in our language and through our mental formula, and in the best

Bevor ich die Eigenart der Vermenschlichung in der Tierdichtung von Hermann Löns näher betrachte, möchte ich zu dem Begriff „Vermenschlichung“ einige Überlegungen anstellen:

„Zeichne deine Eltern als Tiere!“, so lautet die Aufgabenstellung in einem psychotherapeutischen Test, bei dem man von der richtigen Voraussetzung ausgeht, daß man menschliche Eigenschaften mit Tieren verbinden kann, ja, exaktes Messen und Vergleichen mit Hilfe dieses Testverfahrens werden erst dadurch ermöglicht, daß dieser Vermenschlichung der Tiere innerhalb eines einheitlichen Kulturkreises die Koordinierung von Tierarten und menschlichen Eigenschaften zugrunde liegt. Unter den Menschen besteht aus tiefenpsychologischen, religiösen und hernach meist literarisch fixierten oder mündlich tradierten Gründen eine Übereinkunft, wonach den einzelnen Tierarten mehr oder weniger verbildlich bestimmte menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen zugeordnet werden.

Schon im Bewußtsein des heranwachsenden Kindes tritt zur psychologisch bedingten Zu- oder Abneigung einem bestimmten Tier gegenüber die Vermenschlichung der Tiere in Form von „Dialogen“ mit Haustieren. Die Erwachsenen führen diese „Zwiesgespräche“ vor; Bilderbuch, Märchen und Fibel, heute auch Illustrierte, Fernsehen und Kino bewirken im Bewußtsein des jungen Menschen eine Koordinierung von Tierarten und menschlichen Eigenschaften. So erklärt sich die außerordentlich weite Verbreitung der Vermenschlichung von Tieren. Literarische Traditionen und solche der Bildenden Kunst spielen eine entscheidende Rolle. Das Phänomen der Vermenschlichung als solche zu erklären, ist weitaus schwieriger und nicht Aufgabe unseres Artikels. Doch soll der Begriff der „Vermenschlichung“ kurz überprüft werden: Zunächst meint dieser Begriff im weitesten Sinne alles vom Menschen Reflektierte. Erkenntnistheoretisch gesehen verändern sich alle Erscheinungen in dem Augenblick, in dem sich der Mensch mittels seiner Sinne und seines Denkens ihrer bemächtigt. Auch wenn es sich dabei nur um eine Modulation oder ein Transponieren handeln sollte, so ist das Endergebnis doch menschlich bedingt und trägt somit eo ipso anthropomorphe Züge. So kann man den Satz, den J. Doerig auf die spanische Barockliteratur bezieht, ohne Skrupel verallgemeinern: „Alle... Gegen-

examples they compound all that we know of the habits, behaviour and outlook of the animals. In their purest form, they are the ultimate of the Animal Tale“.

stände werden sinnvoll nur in ihrer Beziehung zum Menschen, haben nur dienende Funktion. Das Tier, wenn es schon auftritt, ist vermenschlicht“⁸.

In einem engeren Sinne dagegen findet sich die Vermenschlichung in einer alten literarischen Tradition, zu deren Wesensmerkmalen es gehört, daß sich menschliche Eigenschaften in Tieren verkörpern.

Beide Begriffsinhalte kennzeichnen die Tierdichtung von Hermann Löns. Wenn sich auch der Zoologe Löns im Sinne der inzwischen weit höher entwickelten Tierverhaltensforschung mit dem Tier als reinem Studienobjekt befaßt hat, so bleibt das Tier dennoch ein Rätsel für ihn — Hermann Löns ist sich dessen sehr deutlich bewußt: die Tiere sprechen letztlich eine fremde Sprache; Löns bedenkt das, wenn er die Tiere zu verstehen sucht, ihr Handeln erklären und ihren Gesichtsausdruck deuten will. Aber gerade das Nichtwissenkönnen reizt den Dichter Löns, das Tier zu schildern, es einzugemeinden in den Kreis seiner menschlich bestimmten Vorstellungen, Bilder und Darstellungsweisen. Ist also schon der rein forschende, beobachtende Mensch in seinem begrenzten Erkennen nicht frei von Subjektivität, sodaß wir sagen müssen, eine erkenntnistheoretische Vermenschlichung walte in seinem Schaffen, um wieviele Grade höher mag wohl dann a priori der Anteil des Anthropologischen in der Tierdichtung sein!

So kann es kein Zufall sein, daß sich eine Reihe ganz bestimmter Formen der Vermenschlichung im Laufe der Zeit ständig wiederholt, die eine eigene Tradition bilden.

Betrachten wir nun unter diesem Gesichtspunkt die Tierdichtung von Hermann Löns, so begegnet uns in seinem Werk eine zweifach Einstellung zum Tier:

A. Die Einstellung des Zoologen in der tiergemäßen, objektiven Schilderung, die nur die im erkenntnistheoretischen Sinne aufgezeigte Vermenschlichung beinhaltet. Onomatopoetische Wörter sowie termini technici des Tierkenners und Waidmanns dienen der Darstellung, die zur reinen Tierbeschreibung tendiert oder bisweilen Tierbeschreibung ist. Als Beispiele dienen die meisten Darstellungen in *Wasserjungfern*⁹.

⁸ Johann Doerig: *Einige Wesenszüge der Barockliteratur*, in: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, ed. R. Stamm, Francke Bern 1956, S. 298.

⁹ Hermann Löns, *Wasserjungfern* a.a.O.

B. Die Einstellung des Dichters in der Schilderung, die im Zeichen der Vermenschlichung im engeren literarhistorischen Sinn steht und die folgende zwei Stufen erkennen läßt:

1. die dem tierischen Verhalten noch verpflichtete, aber in der Darstellung stark vermenschlichte Prägung der Tiergeschichte,

2. die dem tierischen Verhalten und Wesen unangemessene Vermenschlichung.

Aus diesen beiden Stufen der Vermenschlichung ergeben sich in der Tierdichtung von Hermann Löns sehr häufig Humor und Komik, deren Gestaltungsmittel im Folgenden angeführt werden:

1. Namengebung¹⁰,
2. Individualisierung,
3. moralisch-sittliche Bewertung,
4. menschliche Charakterisierung,
5. Übertragung menschlichen Denkens, Wollens und Fühlens auf das Tier,
6. Sprache¹¹,
7. Reduzierung des tierischen Verhaltens auf familiäre Verhältnisse, gleichsam eine „Verbürgerlichung“, die dem biedermeierlich-idyllisierenden Bestreben entspringt, das Unbekannte überschaubar und faßlich, greifbar zu machen¹².

Bis in die Zeit um 1900 hat der Mensch mit seinen Maßstäben die Tierwelt literarisch gestaltet. Erst Hermann Löns bemüht sich um die Synthese moderner naturwissenschaftlicher Erkenntnis und dichterischer Darbietung. Bisher konnte der Tierdichter dem Tier unbegrenzt die menschliche Sprache in den Mund legen, denn er stellte ja den Menschen im Tierfell dar; Löns dagegen sucht die Sprache des Tieres bei seinen Bemühungen um die vom Tier her empfundene Darstellung: selbstverständlich fehlen ihm

¹⁰ Vgl. auch Hedwig Nell, *Die gestaltenden Kräfte in der neuen deutschen Tierdichtung*, Diss. Würzburg 1937, S. 33.

¹¹ Vgl. H. Nell. a.a.O., S. 32, wo die Sprache der Tiere bei H. Löns in drei verschiedene Arten eingeteilt wird:

- a) die tierlautlich richtige Sprache
- b) die charakteristische Ausdeutung
- c) die Sprache als künstlerische Form.

¹² Die Dichtung von Hermann Löns ist stärker konservativ zurückorientiert als progressiv.

die dem Tier adäquaten Ausdrücke. Onomatopoetik und Fachsprache reichen trotz häufigen Gebrauchs nicht zur Verwirklichung seiner Absichten aus; aus dieser Sprachnot entsteht oft unversehens ein dem tierischen Verhalten möglicherweise gemäßes Sprechen, sehr oft aber ein dem tierischen Wesen unangemessener Dialog. Das folgende Textbeispiel verdeutlicht die Übergänge vom tiergemäßen Verhalten über das dem Tier nachempfundene Sprechen bis hin zum unangemessenen Dialog: außerdem begegnen wir hier einigen der genannten traditionellen Formen wie Humor, Komik, moralisch-sittliche Bewertung, Reduzierung auf häuslich-familiäre Verhältnisse und anderes mehr.

Der Kiebitz Blitz muß nachts das Nest der Jungen bewachen, seine Frau Blank schläft; da schwingt er sich empor und fliegt leise hin und her, denn es knistert in der Umgebung; doch es ist nur eine Ricke, die ihn so erschreckt hat¹³.

„So steht er nun da auf einem Beine auf dem verrotteten Torfhaufen und lauscht in die Nacht hinaus. Auf einmal reckt er sich hoch, richtet die Holle auf, spreizt die Ohrfedern, gibt sich einen Ruck, schwingt sich lautlos empor und fliegt leise, um seine gute Frau nicht zu wecken, hin und her. Denn es knisterte da etwas, und knickte, und brach. Ein Reh ist es, eine alte, hochbeschlagene Ricke, die ausgerechnet hier herunter dämeln muß, obgleich sie den Damm entlang einen viel bequemeren Wechsel nach der Brandstatt hat, wo das frische Junggras schießt.

„Dummes Luder!“ denkt Blitz, „dir will ich deine Taperei beseibeln“. Mitten vor den Kopf stößt er sie und schlägt ihr die Schwingen so tüchtig um die Lauscher, daß sie mit einer jähen Flucht von dannen poltert und laut schreckend davon trollt. Blitz lacht in sich hinein, obzwar er ein bißchen ärgerlich ist, denn seine Frau ist von dem Geschmäle der Ricke aufgewacht und fragt ihn ziemlich ungnädig: „Was ist denn nu' wieder los? Nich' einen Augenblick hat man seine Ruhe! So, weiter nichts, als die olle dämliche Ricke? Und deshalb mußt du mich aus'm besten Schläfe jagen? Na, ich sage man bloß: die Männer! Es ist dir wohl zu viel, auch mal einen Augenblick aufzupassen? Was sagste? Du hätt'st gedacht, es ist der Fuchs? Na ja, das kennt man schon! Um Ausreden seid ihr ja nie verlegen! Willst wohl mal enen 'n bißchen nach 'm Bruche, wo die Junggesell'n und die Witwen sind? Bloß mal eben hin, nich! Ach ja, man hat's nich leicht“.

¹³ Hermann Löns, *Der Wächter des Moores*, in *Widu, Tiergeschichten*, A. Sponholtz Verlag, Hannover o.J. S. 17.

Blitz läßt sie reden. Er nimmt das nicht so ernst. „Frauensleute!“ denkt er...”

Mit den erklärenden und sprechenden Namen Blitz und Blank setzt die Vermenschlichung ein, gleichzeitig mit der Namengebung erfolgt die verstärkte Individualisierung der Tiere, gefolgt von Ansätzen moralisch-sittlicher Bewertung, die allerdings im Textbeispiel nur in der ins Humorvolle auslaufenden Entrüstung verwirklicht ist. Eben in dieser Entrüstung liegen auch Momente menschlicher Charakterisierung und damit wird im weiteren Verlauf des Textes deutlich, wie menschliches Denken, Fühlen und Wollen auf das Tier übertragen werden. Wohl versucht Löns, mit Hilfe der Jägersprache, die reichlich Anwendung findet und das Verständnis des Textes oft über Gebühr erschwert, dem Bereich des eigentlich Tierhaften näherzukommen, aber die bereits genannten Arten der dichterischen „Tiersprache“ machen diese Bemühungen, die zu einer mehr objektiven Tierdichtung tendieren, wieder zunichte. Schließlich wird der Versuch unternommen, das tierische Verhalten auf familiäre Verhältnisse zu reduzieren, um das Unbekannte des Tierwesens überschaubar, faßlich und greifbar zu machen; hierin geht Löns sogar so weit, dialektale Sprachelemente in den Tierdialog einzubauen.

Nicht die vielzitierte — letztlich nicht realisierbare — Identifizierung des Menschen mit dem Tiere, sondern die Vermenschlichung in ihren soeben genannten Erscheinungsformen, bildet das wesentlich dichterische Element der Löns'schen Tierdarstellung, d.h. macht sie erst eigentlich zur Dichtung: Löns greift also auf den Schatz der in langer Tradition bewährten Gestaltungsmittel der Tierdichtung zurück. Zwischen der herkömmlichen Tierdichtung und Hermann Löns eine Kluft aufzureißen, gar eine unüberbrückbare wie das manche Autoren tun, wäre gleichbedeutend mit einer Verkennung der Tatsache, daß gerade die genannten und an unserem Textbeispiel ersichtlichen traditionellen Elemente der Tierdichtung konstituierend sind für die Löns'schen Tierdarstellungen qua Dichtung. Wie die Hinweise auf den zitierten Text zeigen, besteht literarisch also ein sehr enger Zusammenhang zwischen der herkömmlichen und der Löns'schen Tierdichtung. Daß Hermann Löns sich bemüht, das Tier in den Vordergrund zu stellen und es nicht ausschließlich als ein Mittel zum Zwecke der Verkleidung menschlicher Eigenschaften zu verwenden, ist ein Problem, das auf einem ganz anderen Blatt steht und bekanntlich in jeder mehr oder weniger

kritischen Betrachtung über Hermann Löns ausführlich und ohne bemerkenswerte Fehler seine Lösung gefunden hat¹⁴. Daß sich von dieser Seite her auch ein Wesensmerkmal der Löns'schen Tiergeschichte erschließen läßt, sei ausschließlich vermerkt, doch läßt sich zu diesem Thema über das in älteren Darstellungen Gesagte hinaus nichts Neues anführen. Wie wichtig das anthropologische Element in seiner konstituierenden Funktion für das literarisch-dichterische Wesen der Löns'schen Tierdichtung ist, kann man daran erkennen, daß der Anteil des Anthropologischen Kriterium für eine gattungskundliche Gliederung der verschiedenartigen Löns'schen Tierdichtungen sein kann¹⁵, ja-daß das Fehlen des Anthropologischen die Löns'schen Tierdarstellung auf das Niveau von Brehms Tierleben zurückdrängt und auf den Bereich der reinen Sachdarstellung verweist.

Am stärksten ist u.a. die Vermenschlichung in einigen Tiermärchen¹⁶ ausgebildet, woraus deutlich hervorgeht, wie sehr die Gattung das Maß der Vermenschlichung beeinflußt. Dennoch entfalten auch diese Märchen eine reiche konkrete Naturkenntnis und zeugen von einem Dichter, der ganz im Sinne der Jean Paulschen Idyllentheorie vom „Vollglück in der Beschränkung“ und in hingebungsvoller Liebe zum Detail zu gestalten weiß. In hartem Gegensatz hierzu stehen viele Tiergeschichten, die ganz von der „Grausamkeit“ des wahren Lebens in der Natur geprägt sind, wo der Stärkere und der der Umwelt besser Angepaßte erbarmungslos herrscht, wo das wahre, das „unmenschliche“ Verhalten des Tieres sich offenbart. So empfindsam Hermann Löns die Tieridylle zu gestalten vermag, so kalt klingt bisweilen die Stimme der Achtung vor der Brutalität des Naturgesetzes in seinen Tiergeschichten durch. Wohl sind es die Traditionen der

¹⁴ s. Literaturverzeichnis im Anhang; alle Autoren, die sich mit dieser Frage beschäftigten, kamen einstimmig zu dem Ergebnis, daß H. Löns nicht den Menschen im Tierfell darstellen will; ich verweise in diesem Zusammenhang besonders auf Deimann, *Salzwedel*; alle a.a.O.

¹⁵ Die Skala der Löns'schen Tierdarstellungen reicht bekanntlich vom Tiermärchen über die mehr oder weniger vermenschlichten Tiererzählungen und die humoristisch-journalistischen Plaudereien über das Tier bis hin zur reinen objektiven Tierbeschreibung. Beispiele für Tiermärchen s. Anm. 16. Beispiele für Plaudereien vgl. das Buch *Der zweckmäßige Meyer* a.a.O. Beispiele für die objektiven Tierbeschreibungen s. das Buch: *Wasserjungfern*. a.a.O.

¹⁶ Hermann Löns, *Das Lönsbuch*, ed. A. Tönjes, Hannover 1916: darin „Brummelchen“ und „Lüttjemann und Püttjerinchen“.

Tierdichtung und der Gattungszwang, die die Dichtung von Hermann Löns so vielfältig und scheinbar widersprüchlich prägen, dennoch steht eine Einheit verantwortlich hinter diesem Phänomen: die Einheit seiner Persönlichkeit, der diese Widersprüchlichkeit, diese Vielfalt entströmt; wenn wir an dieser Stelle ein klärendes Wort des Menschen zitieren, der zu den vertrautesten Kennern des Dichters zählte: H. Knottnerus-Meyer, so einzig zu dem Zwecke darzutun, wie stark sich in der Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Löns'schen Tierdichtungen die Einheit der Persönlichkeit auswirkt, wie groß also der Anteil des Personalstils am dichterischen Werden der Löns'schen Tierdichtung ist: hiermit ist nicht die Personalunion von Wissenschaftler und Dichter gemeint, sondern der innere Kern des Menschen Hermann Löns, jener Kern, der jedes Tun und dichterische Gestalten mitprägt: „Hermann Löns war an Welt und Menschen verzweifelt, wie das Kind an der Welt, die es staunend und verwundert ansieht, verzweifelt, wenn es vergeblich versucht, die strahlende Sonne vom Himmel zu holen... Straffste Männlichkeit und weichste Kindlichkeit,... höchste Klugheit und Überlegenheit, tiefste Dumpfheit und Hilflosigkeit, denkbar stärkstes Selbstgefühl und erbarmungslose Selbstkritik und Verzweiflung, kälteste Verstandestätigkeit und bedingungslose Hingabe an das Gefühl, fanatische Wißbegierde, bewußte Resignation auf das Nichtwissenkönnen, unstillbare Sehnsucht, höchstes Lust- und tiefstes Leidgefühl bilden das Chaos seiner Seele“¹⁷.

Diese im Wesen des Dichters angelegte Vielfalt und Widersprüchlichkeit wird von vielen Autoren, die sich mit seiner Tierdichtung beschäftigen, übersehen¹⁸, indem sie eine bestimmte Gruppe aus der Vielfalt der Löns'schen Tierdichtungen herausgreifen und an ihr die These von der absoluten Tierdichtung demonstrieren; sie bezeichnen es dann als sein großes epochales Verdienst, jene Tierdichtung geschaffen zu haben, die das Tier zeigt, wie es ist und die dem Dichter zutraut, das Tier mit seinen

¹⁷ Markwart a.a.O. 1928, Heft 4, S. 62.

¹⁸ Nicht ohne Grund schreibt der Verleger Eugen Diederichs in seiner Autobiographie über Löns, den er gut kannte: „Ich kenne mancherlei von seinen intimeren Schicksalen und schüttele manchmal über die sogenannten Lönsforscher den Kopf, die große Bücher über ihn und seine Werke schreiben, aber immer wie die Katze um den heißen Brei um das eigentlich Tragische und Dämonische seines Wesens herumgehen. Und gerade das Tragische und Dämonische in Hermann Löns bestand in der oben zitierten inneren Widersprüchlichkeit,

eigenen Augen sehen zu können. Solche Beurteilungen enthalten im Kern die richtige Einschätzung des Stellenwerts der Löns'schen Tiergeschichte im Rahmen der Geschichte der Tierdichtung, übertreiben aber in der dem Menschen in diesem Maße nicht nachvollziehbaren Identifizierung mit dem Tier und dessen Wesen oder „Seele“, wie es so oft heißt. Vielleicht wäre es einfacher und weniger überzogen im Hinblick auf die Erkenntnisfähigkeit des Menschen, den Stellenwert der Tierdichtung von Hermann Löns anhand eines Begriffs festzustellen, der seit jeher die Tierdichtung zentral bestimmt: anhand der Didaktik: die bisherige Tierdichtung war von wenigen Ausnahmen abgesehen einseitig didaktisch strukturiert im Hinblick auf den Charakter des Menschen: der Mensch im Tierfell! Selbst die didaktische Variante in der Tierdichtung Brockes' und Hallers — das Lob Gottes aus der Natur und die Demonstration der Liebe des Schöpfers zum Geschöpf — weicht trotz eines gewissen Erkenntnisstrebens letztlich nicht sonderlich von der eben genannten Struktur der bisherigen Tierdichtung ab. Hermann Löns ist es, der als erster die didaktische Struktur der Tierdichtung entscheidend abwandelt. Zur Erklärung dieser Variante möchte ich weiter ausholen und bei dem Motto zum *Mümmelmann* einsetzen.

HÖRET:

Es gibt nichts Totes auf der Welt,
Hat alles sein' Verstand,
Es lebt das öde Felsenriff,
Es lebt der dürre Sand.

Laß deine Augen offen sein,
Geschlossen deinen Mund
Und wandle still, so werden dir
Geheime Dinge kund.

Dann weißt du, was der Rabe ruft
Und was die Eule singt,
Aus jedes Wesens Stimme dir
Ein lieber Gruß erklingt.

Die letzten zwei Zeilen verweisen nicht auf das Tier, das nur als Maske und Kostüm für ein Menschenwesen dient, sondern auf das Tier als Mitwesen, das dem Menschen beigesellt ist; Liebe soll das gegenseitige Verhältnis bestimmen. Um das Tier lieben zu können, muß man es erst kennenlernen. Somit erfolgt bei Hermann Löns die Beobachtung und Beschreibung der Tiere häufig

unter diesem in der Geschichte der Tierdichtung völlig neuen didaktischen Aspekt.

Auch gegenüber Haller und Brockes, mit denen H. Löns wohl das Erkenntnisstreben gemeinsam hat, ergibt sich in der didaktischen Zielsetzung jetzt ein wesentlicher Unterschied. Brockes und Haller wollen das Tier erkennen, um darauf gründend das Lob Gottes zu verkünden, H. Löns studiert das Tier, um es lieben zu können.

Bedeutung und Begründung dieser Assoziierung des Tieres zum Menschen ergeben sich aus einer Reihe von Motiven, die von wenigen Ausnahmen abgesehen die Löns'schen Tiergeschichten durchziehen und die in der Art ihrer dichterischen Gestaltung häufig deutlich ein Anliegen des Autors erkennen lassen: es sind dies im Wesentlichen die Motive Geburt, Liebe, Existenzkampf und Tod. So gestaltet H. Löns das Schicksal eines Habichts¹⁹ im Bannkreis dieser Motive derart, daß man über das besondere Tier-schicksal hinaus an die Phänomene Geburt, Liebe, Existenzkampf, Tod denken muß, Erscheinungen, an denen der Mensch in seiner Kreatürlichkeit genauso Teil hat wie das Tier; also ergreift ihn angesichts dieser Gleichläufigkeit menschlichen und tierischen Daseins im Rhythmus von Zeugung, Lebenskampf und Tod nicht nur Mitleid mit dem Tier, sondern er erfährt bis zu einem gewissen Grade eine Selbstidentifizierung mit dem Tier. Für Didaktik und Vermenschlichung entstehen durch diese Wechselwirkung ganz neue Perspektiven. Das Tier wird zum Spiegel, in dem sich der Mensch in seiner Kreatürlichkeit erblickt. Gerade hier wird der tiefere menschliche Wert dieser Geschichten offenbar. Keine ideale Welt, keine Humanitätsgedanken, keine Geistigkeit, nur Kraft und Elend des Kreatürlichen, das dem Menschen wie dem Tiere zugehört, wirken in vielen solcher Tiergeschichten. Da wo sie wirken, ist durch den anthropologischen Bezug wahre Dichtung gegeben; wir gewinnen damit ein Wertkriterium, dem viele Löns'sche Tiergeschichten standhalten. Dieses Element, das einerseits in einem besonderen Sinne Vermenschlichung genannt werden darf, erklärt andererseits aber auch, die bei H. Löns so oft anzutreffende Schilderung der naturgesetzlichen Härte und unmenschlichen Grausamkeit im Tierleben, wie wir sie unter vielen anderen zum Beispiel in der Ge-

¹⁹ *Der braune Tod*, in: *Was da kreucht und fliegt*, ein Tierbuch von H.L., Wegweiser Verlag, Berlin, 1924, S. 22-28.

schichte des alten Fuchses findes, der ein laufkrankes Kitz reißt²⁰. Hierin können wir die entscheidende Abwandlung der didaktischen Struktur der Tiergeschichte durch H. Löns erblicken. Daraus ergibt sich ergänzend zu den beiden schon genannten Begriffen der Vermenschlichung eine dritte Variante.

Die vorangehenden Überlegungen scheinen der These von der absoluten Tierdichtung wieder mehr Gewicht zu verleihen. Bis zu einem gewissen Grad ist das auch richtig, wie wir soeben erfahren haben. Ein dem Menschen mögliches Maß an Identifizierung mit dem Tier im Rahmen der Kreatürlichkeit beider konstituiert einerseits zweifellos den dichterischen Charakter der modernen neuen Tiergeschichte von H. Löns. Andererseits spielt aber das anthropologische Element in seinen literarhistorischen Formen und Ausprägungen gleichermaßen eine konstituierende Rolle. Eine Synthese zwischen diesen beiden Thesen erblicken wir in dem Begriff des „Übersetzens“. Bei H. Löns spricht das Tier so, wie es sprechen würde wenn es sprechen könnte, d.h. eine Kenntnis des Tieres und seines Verhaltens bedingen die Worte und Reden der Tiere: somit sind die Reden der Tiere nichts weiter als eine Übersetzung der dem Tier in genauer Beobachtung abgelauchten und abgewonnenen Verhaltensweisen in die menschliche Sprache. In seiner Personalunion von Dichter und Zoologe kennt H. Löns „beide Sprachen“, die menschliche besser, die tierische weniger — und genau hierin bewährt sich der Ausdruck Übersetzer als ein beide oben genannte Thesen verbindender Begriff; denn so wenig eine Übersetzung absolut kongruent mit dem Original sein kann, so wenig kann Tierdichtung absolut sein, d.h. sie bedarf der Ergänzung durch traditionale Darstellungsmittel. Und soweit ein Übersetzer einzudringen vermag in die geistige Struktur, Idiomatik und Gefühlsanteile einer Fremdsprache, soweit kann er kongruente Übersetzung liefern. Auf H. Löns übertragen heißt das: er hat sich redlich um diese Kongruenz bemüht und übersetzt da, wo er in das wahre Wesen des Tieres eindringen kann, brilliant; da wo das exakte Eindringen in die fremde Materie nicht gelingt, übersetzt er frei, d.h. er greift zur Konstituierung des Dichterischen in seiner Tierdichtung ergänzend auf den bewährten Schatz traditioneller Gestaltungsmittel zurück. Sehr bunt ist die Palette Löns'scher Tierdichtung im Hinblick auf die Verwendung und auf die Mi-

²⁰ *Der Alte vom Berge*, in: *Was da kreucht und fliegt*, a.a.O., S. 36-46.

schungsverhältnisse der Gattungselemente, die aus der Kenntnis des Zoologen und aus Intuition sowie Erfahrung des Dichters resultieren: eine Vielfalt, die vom einflußreichen Personalstil des Übersetzers geprägt ist, einem Personalstil, der in der widersprüchlichen Seele des Menschen H. Löns gründet und der dem sovieltgesichtigen Gesamtwerk des Tierdichters letztlich die Einheit der Persönlichkeit beläßt.

Der Begriff ‚Übersetzung‘ fordert abschließend eine Ergänzung in der Frage nach dem Übersetzer und dem zu Übersetzenden. Das zu Übersetzende: das Wesen des Tieres, wird weiterhin in verstärktem Maß Gegenstand einer subtilen Verhaltensforschung sein, die dem Tierbeobachter H. Löns sehr verpflichtet ist: man darf auf neue Ergebnisse gespannt sein!

Die Frage nach dem Übersetzer ist oft beantwortet worden, leider jedoch nie sine ira et studio: nur Verehrer und Gegner lassen sich bei aufmerksamen Studium der Literatur über den Dichter erkennen. Wohl benennt man heute wieder Schulen²¹ nach ihm, streitet sich darüber, ob man seinen 100. Geburtstag öffentlich feiern soll oder nicht²², ediert im Rahmen eines „Lesewerks für Mittlere Schulen“²³ ein Lönsheft, aber das darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß seine Dichtung heute nicht mehr sehr gefragt ist.

Seine Lyrik erlebte nur eine Blüte, und H. Löns selbst urteilt, in Erkenntnis ihre wahren Wertes richtig darüber, wenn er sagt, nur noch zwölf Gedichte könne er mit Genuß lesen, alles Übrige hätten andere besser gesagt. Seine Romane, die er für das Beste in seinem Gesamtwerk hielt, wurden im Rahmen der „Blut- und Boden-Dichtung“ im Dritten Reich über Gebühr hoch eingeschätzt und zum Teil äußerst verzerrt interpretiert. Befragen wir deutsche literaturgeschichtliche Werke²⁴, so finden von ver-

²¹ In Langenhagen.

²² 1966 im Lüneburger Stadtrat mit einer Stimme Mehrheit abgelehnt.

²³ H. Schrödel-Verlag 1951.

²⁴ Vgl. die Artikelserie *H. Löns im Urteil der Literaturgeschichte*, in *Markwart, Blätter für deutsche Literatur und Kultur*, ed. Löns-Gedächtnis-Stiftung unter Mitwirkung von F. Castelle, A. Kutscher, W. Deimann, Leipzig: 1928, 4. Jg., Heft 1, S. 12 ff.; 1928, 4. Jg., Heft 5, S. 79; 1929, 5. Jg., Heft 6, S. 101 ff.; 1930, 6. Jg., Heft 4, S. 64.

Für die Zeit der dreißiger Jahre vgl. Chr. Jenssen, *Deutsche Dichtung der Gegenwart*, Berlin 1936, worin H. Löns als einer „der frühesten Vorkämpfer für die völkische Erneuerung“ gefeiert wird. Über die Tierdichtung finden sich wenige und nichtssagende Bemerkungen. Desgleichen

schwindenden Ausnahmen abgesehen nur seine Romane eine Würdigung; doch sie sind heute effektiv vergessen; französische Darstellungen der deutschen Literaturgeschichte²⁵ dagegen erwähnen lobend seine Tiergeschichten und wissen ihn als den Meister der kleinen Form in angemessener Weise zu schätzen²⁶. „Ses histoires d'animaux, sont ses œuvres les plus aimables: Mümmelmann 1909, Wasserjungfern et maints autres récits réunis dans des recueils pour la jeunesse, à l'inépuisable succès (*Was da kreucht und fleugt, Aus Flur und Forst*). Löns est un peintre humoristique de la vie des bêtes, comme en France Louis Pergand“. Diese Einschätzung wird der Bedeutung, die H. Löns zukommen sollte, mehr gerecht, denn er ist als journalistischer Könnler der große Meister der kleinen Form; zeigen doch gerade seine Tier- und Naturdichtungen in der Skizzenhaftigkeit, Bildreihung und der Vorliebe für das Episodische die Stilmerkmale des Journalistischen, das wesentlichen Anteil an der Gestaltung seiner Dichtung hat und auch eine bisher nur selten klar erkannte Entwicklung des Dichters bedingte: So „reift“ beispielsweise H. Löns wohl „vom Schilderer zum Gestalter“²⁷, aber dabei geht mit der Schlichtheit der frühen Schilderungen die stilistische Einheit verloren und an ihrer Stelle verbreitet sich in der späteren mehr reflektierend und gewollt gestalteten Tierdichtung bisweilen innerhalb ein und derselben Geschichte ein störender Stilpluralismus und ein unangemessener Plauderton. Dennoch bleiben die meisten Naturschilderungen und Tierdichtungen gegenüber der Lyrik und den Romanen das eigentlich wertvolle Erbe dieses Dichters. Seine guten Tiergeschichten und Naturschilderungen,

treten Romane und Lyrik bei P. Fechter, *Die Deutsche Literatur*, 1938 in den Vordergrund; die Tierdichtung wird kaum erwähnt.

Für die Nachkriegszeit: Die Unterschätzung der kleinen literarischen Gattungsform in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung führt dazu, daß in den Annalen der deutschen Literatur, Stuttgart 1952 und bei E. Alker, *Die deutsche Dichtung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1962 die Löns'sche Tierdichtung überhaupt nicht erwähnt wird, Romane und Lyrik gewürdigt werden.

²⁵ *Histoire de la Littérature Allemande*, ed. F. Mossé, Aubier 1959, S. 828 f.

²⁶ Auch Johann Peter Hebel, einem typischen Vertreter der kleinen literarischen Gattungsform, werden die französischen Darstellungen weitaus gerechter als die deutschen.

²⁷ E. W. Saltzwedel, *Hermann Löns als Erzähler*, Hannover 1930, in: *Beiträge zur Niedersächsischen Literaturgeschichte*, ed. W. Deimann, Bd. 4, S. 100.

seinerzeit nur zur Veröffentlichung in Zeitungen gedacht, sind es wert, daß sie fortleben, einen viel größeren Leserkreis gewinnen und eine genauere umfassender und differenzierendere Beurteilung erfahren. Ganz in diesem Sinne edierte kürzlich Richard Gerlach, der selbst durch die Tierdichtung von Hermann Löns zum Studium der Zoologie angeregt und wie sein Vorbild später Schriftsteller und Dichter wurde, zum 100. Geburtstag des großen Tierdichters und Naturschilderes in vorzüglichlicher Auswahl *Das Beste von Hermann Löns*²⁸.

KLAUS STETTER

LITERATURVERZEICHNIS

In diesem Literaturverzeichnis erscheinen nur Werke und Aufsätze, die entweder einen Bezug zu Hermann Löns als Zoologen, Jäger und Kenner der Tiere haben oder seine Tierdichtung in irgendeiner Weise berühren. Vollständigkeit ist nicht angestrebt und wäre auch unergiebig angesichts der Fülle an kurzen Beiträgen vornehmlich in Heimat- Jagd- Tierzucht- und Naturzeitschriften und in diversen lokalen Heimatkalendern. Zum 50. Todestag von Hermann Löns im Jahre 1964 und zu seinem 100. Geburtstag im Jahre 1966 sind zahlreiche Würdigungen und ebensoviele polemische Artikel in Tageszeitungen und Zeitschriften verschiedener Art erschienen.

- Angerer, W.: *Der Jäger Hermann Löns*, in: *Der Anblick, Zeitschrift für Jagd, Fischerei, Jagdhundwesen*, Graz 1953, 8. Jg. Heft 9a, S. 28-30.
 Bally, G.: *Vom Ursprung und Grenzen der Freiheit, Deutung des Spiels bei Tier und Mensch*, Basel 1945.
 Blank, H.: *Hermann Löns*, Berlin 1934.
 Braun, F.X.: *Hermann Löns the Hunted Hunter*, in: *Papers of the Michigan Acad. of Sciences, Arts and Letters* 38, 1952, S. 451-458.
 Braun, F.X.: *Hermann Löns in the Modern German Animal Tale*, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, Madison, Wisconsin, Band 45, 1953, S. 76-80.
 Breitwieser, E.: *Der volkskundliche Ertrag der Schriften von Hermann Löns*, in: *Gießener Beiträge zur deutschen Philologie*, 48, 1937.
 Deimann, W.: *Der Künstler und Kämpfer, Eine Löns-Biographie und Briefausgabe*, Hannover 1935.
 Deimann, W.: *Vom Werden der Löns'schen Tierdichtung*, in: *Festschrift zur 23. Versammlung deutscher Bibliothekare in Dortmund*, ed. E. Schulz, Leipzig 1927, S. 135-154.

²⁸ Richard Gerlach, *Das Beste von Hermann Löns*, Fackelträger Verlag, Hannover 1965.

- Deimann, W.: *Der andere Löns*, C. J. Fahle Verlag Münster und A. Sponholtz, Hameln-Hannover, 1966.
 Glupe, A.: *Die Überwindung des Menschen im Werk des Tierdichters*, in: *Markwart, Blätter für die Verwirklichung des deutschen Volksliteratur-Gedankens* (später: *Blätter für deutsche Literatur und Kultur*), hrsg. von der Löns-Gedächtnis-Stiftung unter Mitwirkung von Fr. Castelle, A. Kutscher u.a., Hannover 1928, Heft 4, S. 155-160.
 Griebel, E.: *Hermann Löns, der niederdeutsche Dichter und Wanderer*, Berlin 1924.
 Griebel, E.: *Hermann Löns, der Niederdeutsche, Eine Einführung in Leben und Werk*, Berlin und Leipzig 1934.
 Kayser, W.: *Hermann Löns und die Heide*, in: *Ostdeutsche Monatshefte* 1956/7, Heft 23, S. 641-646.
 Knottnerus-Meyer, H.: *Der unbekannte Löns, Gespräche und Erinnerungen*, Jena 1928.
 Konrich, G.F.: *Aus unbekanntenen Briefen von Hermann Löns*, in: *Heimatländ. Zeitschrift für Heimatkunde, Naturschutz, Kulturpflege*, Hannover 1955, Heft 11, S. 417-421.
 Köhlhorn, W.: *Tierdichtung*, in: *Markwart* 1928, Heft 4, S. 49-52.
 Löns, E.: *Hermann Löns. Jugendzeit*. Erzählt von seinem Bruder E. Löns, Minden 1927.
 Nell, H.: *Die gestaltenden Kräfte in der neueren deutschen Tierdichtung*, Diss. Würzburg 1937 (bes. S. 28-39).
 Pfl, Tr.: *Hermann Löns, der Dichter*, Jena 1919.
 Radcliffe, St.: *Hermann Löns, Heimatkünstler and Social Critic*, in: *German Life and Letters* 13, 1959/60, S. 27-37.
 Saltzwedel, E.W.: *Hermann Löns als Erzähler*, in: *Beiträge zur niedersächsischen Literaturgeschichte*, ed. W. Deimann, Band 4, Sponholtz-Verlag, Hannover 1930.
 Schauerte, H.: *Hermann Löns, sein Leben, sein Schaffen und seine Werke*, Dortmund 1919 (bes. S. 77-84).
 Steilen, D.: *H. Löns als Schneckenforscher*, in: *Heimatkalender für die Lüneburger Heide*, Celle 1956, S. 83-87.
 Welchert, H.H.: *Hermann Löns und die Ornithologie*, in: *Deutsche Jägerzeitung*, Melsungen 1959/60, S. 277.
 Wolterstorff, W.: *Löns als Zoologe*, Abh. und Ber. a.d.Mus.f.Nat.kde., Magdeburg, 6, 1938, S. 371-381.

DICKENS, GISSING E ORWELL

Fra le varie « parentele » intellettuali e letterarie proposte dalla critica fra George Orwell ed altri scrittori — utili quasi sempre a chiarire aspetti e motivazioni della sua opera — non è stata sottolineata abbastanza l'affinità con George Gissing¹. L'accostamento fra i due autori viene suggerito non solo dagli aspetti comuni della loro narrativa, ma anche dagli studi critici su Dickens che ambedue pubblicarono, i quali, anzi, costituiscono una sorta di spia dei punti di contatto esistenti fra loro.

Mentre nel caso di Gissing sono state suggerite ben poche analogie letterarie², in quello di Orwell i critici hanno fatto a gara a riscoprirne di impensate e lontane, fino a giungere ad accostamenti non del tutto convincenti, come quello con G.B. Shaw, fatto sulla base di un generico spirito di rivolta comune ai due autori³. Altre affinità, invece, senz'altro più pertinenti, sono servite a spiegare la matrice psicologica delle interpretazioni della realtà sociale proposte dagli autori studiati. Ad esem-

¹ Il solo accenno si ritrova in R. Williams, *Culture and Society*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 177.

² W. Allen suggerisce un accostamento fra Gissing e Mark Rutherford, « associated in the mind partly by some similarity in their subject-matter but more by the kinship of their attitudes to life ». (*The English Novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965, p. 285 e segg.). R.C. Churchill associa questi due scrittori anche a S. Butler, perché autori di romanzi « deliberately written as part of an attempt by their creators to understand their own lives, as criticism of life that was also self-criticism ». (« Three Autobiographical Novelists », in *The Pelican Guide to English Literature*, ed by B. Ford, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, vol. VI, p. 338).

³ « Orwell and Shaw, I think, have many points in common in their personalities. Both are rebels. But where Orwell is the rebel *par excellence*, Shaw is the rebel for the sake of his programme of reform, a constructive rebel ». (W.D. Smith, « George Orwell », in *Contemporary Review*, May 1965, p. 284).

pio, l'analogia con Swift per la rappresentazione di animali in veste umana (*Gulliver's Travels* e *Animal Farm*) e per il disgusto che entrambi manifestano per il corpo e il sesso è divenuto uno dei luoghi comuni della critica⁴. C'è, poi, chi ha riconosciuto in Orwell una sorta di « trait d'union » fra Swift e Kafka; sono, naturalmente, il senso di disperazione e di solitudine umana, la descrizione di torture ed incubi a suggerire un accostamento fra *Nineteen Eighty-Four* e *Il processo* o *Nella colonia penale*⁵. Molto è stato scritto anche sull'affinità fra Orwell e Wells, entrambi autori di romanzi fanta-politici come *Nineteen Eighty-Four* e *The Time Machine*⁶. Infine, per l'attacco alla « public school » come una delle istituzioni su cui si regge l'imperialismo britannico, Orwell è stato giustamente accostato a E.M. Forster⁷.

In tutti i casi fin qui menzionati la critica è stata guidata all'individuazione e alla valutazione dei rapporti fra Orwell e i suoi predecessori da alcuni saggi dello stesso Orwell dedicati appunto a Swift, Wells e così via⁸. Tale funzione hanno anche tre scritti, composti dal nostro autore fra il 1939 e il 1948, su Dickens e Gissing.

« Charles Dickens » apparve nella raccolta di saggi *Inside the Whale* (del 1940); i due articoli su Gissing, « Not enough Money » (del 1943) e « George Gissing » (del 1948), apparvero rispet-

⁴ Vedi ad esempio R.J. Voorhees, *The Paradox of G. Orwell*, Purdue University Studies, 1961, p. 61.

⁵ « The resonance of Orwell's solitude and the quality of his despair can only be compared to Kafka's — but with this difference: that Orwell's despair had a concrete, organised structure, as it were, and was projected from the individual to the social plane ». (A. Koestler, *The Trail of the Dinosaur and Other Essays*, London, Collins, 1955, p. 104).

⁶ « And the influence of Wells is equally clear, particularly in *Animal Farm*, which contains several echoes of *The Island of Dr Moreau* ». (G. Woodcock, *The Writer and Politics*, London, The Porcupine Press, 1967, p. 124).

⁷ « Like Forster, Orwell recognized the hypocritical attitude of the British toward their Empire... Like Forster, Orwell focused on the public school and the public school product as cause and agent of this hypocrisy. Orwell declared that the middle-class Englishman, taught at the public schools to mistrust intellect, would necessarily be suspicious of cleverness because of his own stupidity... What Forster called "muddleheadedness", Orwell calls stupidity, which he describes as an upper-class excuse for plundering ». (J. Reed, *Old School Ties*, Syracuse (N. Y.), Syracuse U.P., 1964, p. 155).

⁸ Il più noto è « Politics vs Literature: An Examination of *Gulliver's Travels* », del 1946.

tivamente su *Tribune* e su *London Magazine*⁹. Non stupisce che Orwell si riveli un ammiratore del grande Dickens; più interessante è, invece, il suo entusiasmo per l'assai meno famoso Gissing:

When I suggest that Gissing is the best novelist we have produced I am not speaking frivolously. It is obvious that Dickens, Fielding and a dozen others are superior to him in natural talent, but Gissing is a "pure" novelist, a thing that few gifted English writers have been. Not only is he genuinely interested in character and in telling a story, but he has the great advantage of feeling no temptation to burlesque¹⁰.

Torneremo più tardi sull'interesse di Orwell per questo scrittore; per ora importa notare come fra le opere migliori di Gissing egli includa lo studio che quest'ultimo ha dedicato a Dickens, composto nel 1898¹¹. Si tratta di una lunga monografia elogiata dalla critica come uno degli scritti ancora oggi più validi su Dickens¹²; si compone di dodici capitoli che prendono in esame vari aspetti della narrativa dickensiana, dalla struttura dei romanzi alla caratterizzazione dei personaggi, dall'uso della satira, dell'humour e del pathos allo stile, dall'adesione di Dickens al metodo realistico alla sua posizione politica. Ne vien fuori un quadro completo dell'opera e della personalità di questo scrittore, ricco di osservazioni originali, di critiche giustificate e non prive di riserve, di entusiasmi mai finiti a se stessi ma volti a rendere partecipe il lettore.

Il saggio di Orwell su Dickens, anche se molto più breve, segue assai da vicino quello di Gissing; anzi, in più di un passo,

⁹ Su questa rivista l'articolo fu pubblicato postumo nel luglio del 1960.

¹⁰ G. Orwell, « Not Enough Money », in *Tribune*, April 2, 1943, p. 15.

¹¹ *Charles Dickens. A Critical Study* non è l'unico saggio di Gissing su Dickens. In seguito, dietro richiesta della casa editrice Methuen, scrisse delle introduzioni ad alcuni romanzi di Dickens, di cui nove furono raccolte nel volume *The Immortal Dickens* (London, Palmer, 1925) insieme a « Dickens in Memory », la sua prima prefazione alle opere di questo autore.

¹² « There is not in English literature a more fulfilling estimate of the writing of Dickens than Gissing's critical study of him, which is at once finely judicious and delicately appreciative. It is also written with gracious distinction, as befitted the man of letters for whom the art of writing was almost an act of worship ». (T. Scott, « Introduction » a: G. Gissing, *Critical Studies of the Works of Charles Dickens*, New York, Haskell House, 1965, p. 7).

Orwell chiama in causa Gissing a sostegno del suo discorso e non fa mistero di queste derivazioni. La corrispondenza esistente fra questi scritti non è casuale o soltanto dovuta all'ammirazione di Orwell per Gissing, ma è segno di una sostanziale affinità di sensibilità e di punti di vista.

Il saggio di Orwell, prendendo le mosse da una polemica sulla posizione politica di Dickens, si articola tutto in quella direzione. Infatti, delle sei parti di cui si compone questo saggio, soltanto la quinta si occupa degli aspetti più specificamente letterari della narrativa dickensiana; le altre si propongono di spiegarne ed interpretarne il « messaggio », come Orwell esplicitamente dichiara:

I have been discussing Dickens simply in terms of his "message" and almost ignoring his literary qualities. But every writer, especially every novelist, has a "message", whether he admits it or not, and the minutest details of his work are influenced by it. All art is propaganda... On the other hand, not all propaganda is art. As I said earlier, Dickens is one of those writers who are felt to be worth stealing. He has been stolen by Marxists, by Catholics and, above all, by Conservatives. The question is, What is there to steal? Why does anyone care about Dickens? Why do I care about Dickens?¹³

Per quanto riguarda gli aspetti letterari, Orwell da un verso esalta l'abilità di Dickens nel creare personaggi così vivi da essere indimenticabili e nell'inventare frasi, espressioni e descrizioni inimitabili, e lo difende dalla comune accusa di essere solo un caricaturista; d'altro verso nota come nella maggior parte dei casi i suoi romanzi difettano nella struttura e ignorino temi fondamentali della vita umana come l'amore sessuale.

Già in questa parte di critica puramente estetica Orwell non si discosta molto da Gissing; anche questi ammira Dickens per la vivacità dei suoi personaggi e per il suo irresistibile humour, ma l'accusa di non saper rinunciare al tono moralistico e all'effetto sensazionale a cui il più delle volte sacrifica la trama. Una critica comune che Gissing ed Orwell muovono a Dickens è il suo rappresentare i personaggi in maniera non dinamica, come individui e non come prodotti di certe condizioni sociali o come esseri in azione ed evoluzione. Gissing individua questa manchevolezza

¹³ G. Orwell, « Charles Dickens », in *Decline of the English Murder*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968, pp. 125-126.

in *Oliver Twist* e in *Little Dorrit*, sui quali pare che non agisca minimamente l'influsso dell'ambiente¹⁴, mentre Orwell attribuisce all'incapacità di Dickens a costruire una buona trama la creazione di personaggi statici¹⁵. Concorde è anche il giudizio — questa volta positivo — sull'abilità di Dickens a trattare dell'infanzia e dei suoi problemi, anche se le motivazioni addotte sono diverse. Mentre Gissing pone l'enfasi sul significato sociale di ciò e sulle sue implicazioni positive¹⁶, Orwell deplora proprio il fatto che Dickens abbia parlato poco dello sfruttamento della mano d'opera infantile nelle fabbriche, ma apprezza la sottile analisi psicologica con cui ha descritto i meccanismi della mente del fanciullo¹⁷.

Fin qui né Gissing né Orwell dicono nulla di nuovo per un lettore non del tutto sprovvisto; ma se oggi, dopo un secolo di critica su Dickens, queste osservazioni non ci colpiscono per la loro originalità, si deve riconoscere a Gissing il merito di essere stato uno dei primi — se non il primo — ad occuparsi di Dic-

¹⁴ « It is an obvious fault of his work, when he exhibits victims of social wrong, that it takes no due account of the effect of conditions upon character... in a day of sociology... it relieves us when we come across such a capital study of the everyday fact as is seen (*Dombey*) in Mrs. Toodle's graceless son, Rob the Grinder... It pointed to the the need for education... and from this point of view Rob is one of the most important of Dickens's social studies ». (G. Gissing, *Charles Dickens*, London, The Gresham Publishing Company, 1903, pp. 248-250).

¹⁵ « Dickens sees human beings with the most intense vividness, but sees them always in private life, as "characters", not as functional members of society; that is to say, he sees them statically. Consequently his greatest success is *The Pickwick Papers* which is not a story at all, merely a series of sketches; there is little attempt at development — the characters simply go on and on, behaving like idiots, in a kind of eternity ». (G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., p. 117).

¹⁶ It has become the fashion to sneer at Dickens's pathos, and the death of little Paul is commonly mentioned as an example of intolerable mawkishness... Remember... that, in the 'forties, such a picture as this was a national benefaction; England sadly needed awakening to her responsibilities in the matter of childhood, and who shall say how great an influence for good was exercised by Charles Dickens in his constant preoccupation with children, their sufferings, their education, their claims of every kind ». (G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., pp. 148-149).

¹⁷ « No one, at any rate no English writer, has written better about childhood than Dickens. In spite of all the knowledge that has accumulated since, in spite of the fact that children are now comparatively sanely treated, no novelist has shown the same power of entering into the child's point of view ». (G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., p. 93).

kens in modo moderno e ancora attuale, come dimostra il paragone con i saggi di autorevoli contemporanei, da Edgar Allan Poe a Henry James, da John Ruskin ad Anthony Trollope, da J. F. Stephen a G.H. Lewes¹⁸. Gissing, infatti, ci offre un esempio di critica sociologica che i critici più autorevoli non esitano a definire uno dei migliori contributi in questo campo:

The most striking contribution to Dickens's criticism Gissing made was that of putting the novelist and his work into their appropriate sociological setting. He began by attributing two sociological motivations to Dickens: avenging himself on the middle class in retaliation for his suffering as a child, and winning the status of a middle-class gentleman himself¹⁹.

Nel capitolo intitolato « The Radical » — che deve ritenersi il più originale e valido di tutto il libro — Gissing fa un tipo di analisi che anticipa in parte i punti di vista della critica marxista su Dickens, sebbene giunga a conclusioni diverse²⁰.

È proprio da questo capitolo che sembra prendere le mosse il saggio di Orwell che segue la stessa linea di discorso e arriva allo stesso giudizio finale. I due saggi hanno la stessa struttura che si può dividere in tre parti: nella prima s'individua la qualità del radicalismo di Dickens; nella seconda — la più lunga — è ampiamente mostrato come egli avesse ideali borghesi, non conoscesse veramente la classe operaia e avesse una visione fondamentalmente feudale della società; nella terza parte Dickens viene magicamente riabilitato proprio grazie alla sua posizione di scrittore borghese che gli permette di attaccare le istituzioni della società contemporanea.

La sezione più interessante di entrambi i saggi è, naturalmente, quella centrale; qui c'è un'analisi molto accurata che tende a dimostrare come Dickens avesse una posizione politica assai

¹⁸ Una panoramica della critica su Dickens dalla sua epoca ai nostri giorni si trova in *The Dickens Critics*, ed. by G.H. Ford e L. Lane Jr., Ithaca (N.Y.), Cornell U.P., 1961.

¹⁹ J. Korg, *George Gissing. A Critical Biography*, Seattle (Wash.), University of Washington Press, 1963, p. 215.

²⁰ Per esempi di critica marxista su Dickens vedi: T.A. Jackson, *Charles Dickens: the Progress of a Radical*, London, Lawrence & Wishart, 1937; E. Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, New York, Simons & Schuster, 1952; A. Kettle, *An Introduction to the English Novel*, London, Hutchinson, 1951; J. Lindsay, *Charles Dickens*, New York, The Philosophical Library, 1950.

moderata e non auspicasse nessun sovvertimento delle strutture della società, pur criticando molte sue istituzioni, dalla Camera dei Comuni all'istruzione pubblica, dalla « New Poor Law » al sistema carcerario. Gissing osserva come i suoi personaggi umili non sono minimamente animati da spirito di rivolta, né sono consapevoli dell'esistenza di movimenti politici che possano dar voce ai loro bisogni:

The inventor of *Little Dorrit*... is too mild and dreamy to nourish a spirit of revolt; Stephen Blackpool in *Hard Times* would hold rebellion a sin; and as for the rank and file of hungry creatures, they seem never to have heard that there is a movement in the land, that voices are raised on their behalf, and even to some purpose. No; their hope is in the Cheeryble brothers; not at all in Chartist or in Radical or in Christian Socialist. Very significant the omission. Dickens, for all his sympathy, could not look with entire approval on the poor grown articulate about their wrongs²¹.

Così pure Orwell insiste sulla sfiducia di Dickens per la politica in genere e sulla sua ostilità al movimento operaio inglese:

As usual he displays no consciousness that the *structure* of society can be changed. He despises politics, does not believe that any good can come out of Parliament... and he is slightly hostile to the most hopeful movement of his day, trade unionism²².

La paura di Dickens per ogni forma di violenza e per la furia della « mob » è messa in risalto sia da Gissing che da Orwell, che deplorano il fatto che egli non desiderasse la rivoluzione e anzi la temesse come uno dei mali peggiori²³. La mancanza di consa-

²¹ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 258.

²² G. Orwell, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 87. L'osservazione di Orwell sembra essere stata anticipata da George Bernard Shaw che trova assurda la figura di Slackbridge, in *Hard Times*; (G.B. Shaw, « Introduction » a *Hard Times*, in *The Dickens Critics*, ed. by G.H. Ford e L. Lane Jr., ed. cit., p. 132) Questo personaggio, infatti, dimostra non solo l'ignoranza di Dickens in materia, ma anche la sua prevenzione, tipicamente borghese, verso ogni organizzazione della classe operaia.

²³ « ... he never desired or anticipated a political revolution of the thorough kind... he never attained to a theory of reform; it was not in his mind, his character, to elaborate such reflections » (G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., pp. 235-236). Più efficace è il commento di Orwell: « Revolution as he sees it is merely a monster that is begotten by tyranny and always by devouring its own instruments... Dickens is very sure that revolution is a monster. That is why everyone remembers the revolutionary

pevolezza politica in Dickens si rivela anche nella sua ignoranza in campo storico, come osserva giustamente Gissing a proposito del suo libro *Child's History of England*:

Dickens had no serious historical knowledge, and no true understanding of what is meant by history; his volume shows a series of more or less grotesque sovereigns, who play pranks before high heaven at the expense of the multitudes they are supposed to rule by divine right²⁴.

Fondamentalmente lo stesso è il giudizio di Orwell quando accusa Dickens di non aver nessuna « perception... of what is now called historic necessity »²⁵; e a questa mancanza di senso storico è anche da attribuirsi l'incapacità di capire il significato e il valore della rivoluzione francese.

Sia Gissing che Orwell riscontrano la sua ostilità verso ogni cambiamento strutturale della società anche nel suo atteggiamento nei riguardi del proletariato; nonostante il sincero interessamento per le classi umili, Dickens non voleva un sostanziale mutamento del loro « status » sociale²⁶; ciò in cui credeva era un rinnovamento della società attraverso la rigenerazione morale degli individui che la compongono²⁷. Prova di ciò è la presenza, in quasi tutti i suoi romanzi, dell'uomo ricco e generoso che pone

scenes in *A Tale of Two Cities*: they have the quality of nightmare, and it is Dickens's own nightmare » (« Charles Dickens », ed. cit., pp. 90-91).

²⁴ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., pp. 236-237.

²⁵ G. Orwell, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 90.

²⁶ « Nowadays, we note with interest the limits of Dickens's "radicalism". In his advocacy of the poor, he never demands that they shall be raised above the status of poverty. Morally he would change the world; socially, he is a thorough conservative... Remember, it was to the middle class Dickens addressed himself, speaking as one of them. His English spirit knows nothing of egalitarianism ». (G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., pp. 212-213).

²⁷ « Dickens is not a "revolutionary" writer... In every page of his work one can see a consciousness that society is wrong somewhere at the root. It is when one asks "Which root?" that one begins to grasp his position. The truth is that Dickens's criticism is almost exclusively moral. Hence the utter lack of any constructive suggestion anywhere in his work... There is no clear sign that he wants the existing order to be overthrown, or that he believes it would make much difference if it were everthrown. For, in reality, his target is not so much society as "human nature". It would be difficult to point anywhere in his books to a passage suggesting that the economic system is wrong as a structure. Nowhere, for instance, does he make any attack on private property ». (G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., pp. 83-84).

rimedio là dove la società è manchevole; è, cioè, nell'iniziativa individuale anziché in quella collettiva che Dickens crede, ed è questo che provoca aspre critiche da parte di uomini come Gissing ed Orwell che si sono sempre dichiarati contrari all'azione filantropica che non elimina i mali della società ma li mette temporaneamente a tacere²⁸. Il primo afferma giustamente che « Dickens's remedy for the evils left behind by the bad old times was, for the most part, private benevolence »²⁹; il secondo individua il « messaggio » di Dickens in un motto che è un misto di saggezza popolare e di morale cristiana: « If men would behave decently, the world would be decent »³⁰.

È dunque a una presunta bontà innata nella natura umana che Dickens si rivolge nel suo appello ad aiutare i poveri e gli oppressi, rivelando, così, l'inconscio senso di colpa del borghese nei confronti delle masse sfruttate. Osserva giustamente Gissing:

It does his heart good to play the advocate and the friend to those with whom nature and man have dealt most cruelly... At times, he went too far in his championship of the humble... Sometimes, too, he goes beyond the safe mean in his exhibition of virtuous humility³¹.

Orwell riscontra questo atteggiamento paternalistico di Dickens anche nei confronti di una categoria di lavoratori che è abbondantemente rappresentata nei suoi romanzi, quella dei domestici:

In his attitude towards servants Dickens is not ahead of his age... An enormous number of the jokes in nineteenth-century comic papers deal with the uppishness of servants... Dickens is somewhat guilty of this kind of thing himself... But what is curious, in a nineteenth-century radical, is that when he wants to draw a sympathetic picture of a servant, he creates what is recognizably a feudal type. Sam Waller, Mark Tapley, Clara Peggotty are all of them feudal figures³².

Gissing, invece, individua la posizione conservatrice di Dickens nella sua nostalgia per il passato³³, così tipica dei maggiori

²⁸ Vedi, per questo punto, *The Nether World* e *The Road to Wigan Pier*.

²⁹ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 251.

³⁰ G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., p. 84.

³¹ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., pp. 255-256.

³² G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., pp. 113-114.

³³ « The shop of Nell's grandfather, where all manner of crazy and curious antiquities are heaped together in gloom and dust, symbolizes that

pensatori inglesi del secolo XIX — da Carlyle a Ruskin a Morris —; nella sua fedeltà alla Chiesa anglicana³⁴ — nonostante i numerosi attacchi al clero —; e, principalmente, nella sua fiducia nelle classi al potere come guida del popolo:

He never was a democrat; in his heart he always held that to be governed was the people's good; only let the governors be rightly chosen... Dickens knew — no man better — how unfit are the vast majority of mankind to form sound views as to what is best for them, whether in public or private life; he knew that ignorance inevitably goes hand in hand with forms of baseness, and that though the voice of the people must be heard, it cannot always be allowed to rule³⁵.

Un altro aspetto del conservatorismo di Dickens è, secondo Orwell, il suo disinteresse per la macchina, cosa che stupisce in un artista che scriveva nella « Age of Machinery » e che era sensibile ai problemi della società industriale:

What is more striking, in a seemingly "progressive" radical, is that he is not mechanically minded. He shows no interest either in the details of machinery or in the things machinery can do. As Gissing remarks, Dickens nowhere describes a railway journey with anything like the enthusiasm he shows in describing journeys by stage-coach... When he speaks of human progress it is usually in terms of *moral* progress — men growing better; probably he would

old order, social and political, which is at once dear to the novelist and the object of his destructive satire... Herein, as in almost everything, Dickens represented the English people, conservative at the root of their progressive principles. The ideal set before us is a life of the simplest virtues, favoured by conditions of rustic peace». (G. Gissing, « Introduction » a *The Old Curiosity Shop*, in *The Immortal Dickens*, London, Palmer, 1925, pp. 200-201).

³⁴ « It would be a libel to say that Dickens clung to the Establishment because it was "respectable", but undoubtedly he did so in part because the Church belonged to that ancient and solid order of things in England which he never wished to overturn ». (G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 241).

³⁵ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 238. Su questo punto sarà d'accordo anche G.B. Shaw che così scrive: « In *Our Mutual Friend* he appeals again to the governing classes, asking them with every device of reproach, invective, sarcasm and ridicule of which he is a master, what they have to say to this or that evil which is their professed business to amend or avoid. Nowhere does he appeal to the working classes to take their fate into their own hands and try the democratic plan ». (*op. cit.*, p. 134).

never admit that men are only as good as their technical development allows them to be³⁶.

Ma mentre, come si vede, Orwell si duole del fatto che Dickens ponga sempre l'accento sullo spirito anziché sulla materia, Gissing osserva che il pubblico vittoriano dava alla parola « progresso » proprio il significato opposto a quello che intendeva Dickens, e lo identificava con il successo materiale³⁷. Tanto più valida appare l'asserzione di Gissing se si tiene conto di come la morale borghese fosse permeata dei principi calvinisti della grazia e della ricompensa ereditati da quella « prima rivoluzione borghese » che fu la Riforma.

Sia Gissing che Orwell sono d'accordo nell'individuare in Dickens una sostanziale ignoranza delle reali condizioni del proletariato industriale e un profondo disinteresse per la lotta di classe. Il primo osserva che in nessun romanzo — ad eccezione di *Hard Times* — ha trattato del rapporto operai-datori di lavoro, pur vivendo in piena rivoluzione industriale³⁸; il secondo attribuisce alla sua esperienza giovanile fra i poveri di Londra il suo malcelato disgusto per le masse³⁹.

³⁶ G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., pp. 120-121.

³⁷ Gissing fa l'esempio del personaggio di *Bleak House*, Rouncewell, che ben incarnava questo ideale agli occhi dei lettori dell'epoca: « ... Mr. Rouncewell belong distinctly to the middle class - the "great" middle class. He is a Radical in the way of becoming a considerable capitalist. Note that Dickens saw no incongruity in these things... It is the middle class ideal ». (*Charles Dickens*, ed. cit., p. 243).

³⁸ « A more noticeable omission from his books... is that of the workman at war with capital... He shows us poor men who suffer under tyranny, and who exclaim against the hardship of things; but never such a representative wage-earner as was then to be seen battling for bread and right. Our reason is plain: Dickens did not know the north of England ». (G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., pp. 242-243). E' interessante ancora una volta notare come G.B. Shaw condivida la critica di Gissing: « We cannot say that Dickens did not know the working classes, because he knew humanity too well to be ignorant of any class... Dickens knew certain classes of working folk very well: domestic servants, village artisans, and employees of petty tradesmen, for example. But of the segregated factory populations of our purely industrial town he knew no more than an observant professional man can pick up on a flying visit to Manchester ». (*op. cit.*, p. 133).

³⁹ « Dickens had grown up near enough to poverty to be terrified of it, and in spite of his generosity of mind, he is not free from the special prejudices of the shabby-genteel. It is usual to claim him as a "popular" writer, a champion of the "oppressed masses". So he is, so long as he

Gissing ed Orwell, però, sembrano giustificare Dickens per non essere uno scrittore « proletario » quando affermano che non ne è mai esistito uno! È interessante che questa affermazione parta da due uomini che hanno in qualche modo cercato di esprimersi artisticamente in quella direzione. Quando Gissing scrive che

... the working-class is not Dickens's field, even in London. For the purposes of fiction, it is a class still waiting its portrayer; much has been written about it in novels, but we have no work of the first order dealing primarily with that form of life⁴⁰,

Orwell prende lo spunto per denunciare il fatto che nemmeno nella nostra epoca si è affermata questa forma di romanzo:

... he was not a "proletarian" writer. To begin with, he does not write about the proletariat, in which he merely resembles the overwhelming majority of novelists, past and present...⁴¹.

Da questa negazione Orwell passa ad affermare che la classe che Dickens ha saputo meglio descrivere è la piccola borghesia, « the London commercial bourgeoisie and their hangers-on »⁴², ribadendo, anche qui, il giudizio di Gissing⁴³. Ugualmente unanimi sono le loro critiche sulla scarsa capacità di Dickens a trattare dell'alta borghesia e della classe dei militari, dei burocrati e degli uomini politici.

Dalla constatazione della mancanza di consapevolezza politica e di coscienza di classe in Dickens, sia Gissing che Orwell

thinks of them as oppressed; but there are two things that condition his attitude. In the first place, he is a south-of-England man, and a Cockney at that, and therefore out of touch with the bulk of the real oppressed masses, the industrial and agricultural labourers... The other point is that Dickens's early experiences have given him a horror of proletarian roughness. He shows this unmistakably whenever he writes of the very poorest of the poor, the slum-dwellers ». (G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., p. 106).

⁴⁰ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 243.

⁴¹ G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., p. 82.

⁴² *ibidem*.

⁴³ « [In *Sketches by Boz*] he treats at once of the lower middle class, where he will be always at his best... To the lower middle class, a special status so peculiarly English, so rich in virtues yet so provocative of satire, he by origin belonged; in its atmosphere he always breathed most freely, and had the largest command of his humorous resources ». (G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 42).

giungono alla conclusione che gli ideali di questo scrittore sono quelli tipici borghesi di una vita privata tranquilla e rispettabile:

Honesty, hard work, wordly success — these are the ideal of the new order; and Dickens heartily approves them. Was he not himself a brilliant example of the self-made man?⁴⁴.

In the last resort there is nothing he admires except common decency. Science is uninteresting and machinery is cruel and ugly... Business is only for ruffians like Bounderby. As for politics — leave that to the Tite Barnacles. Really there is no objective except to marry the heroine, settle down, live solvently and be kind. And you can do that much better in private life⁴⁵.

Dopo un'analisi così acuta, rigorosa e spesso severa, ci si aspetterebbe una conclusione demolitrice dell'opera dickensiana per quanto riguarda la validità del suo « messaggio ». E invece la conclusione non fa altro che ribadire quanto già affermato nelle battute d'apertura dei due saggi. Questi iniziano ponendo il radicalismo di Dickens come postulato: « The term which described him as a politician and social reformer is no longer in common use: he was a Radical »⁴⁶, osserva Gissing, e Orwell riprende quasi le sue parole ed evidentemente condivide la sua affermazione quando dice che « he was certainly a subversive writer, a radical, one might truthfully say a rebel »⁴⁷. I due saggi così si concludono:

He was a member of the middle class, and as far from preaching "equality" in its social sense as any man that ever wrote. Essentially a member of the great middle class, and on that very account able to do such work, to strike such blows, for the cause of humanity in his day and generation⁴⁸.

From the Marxist or Fascist point of view nearly all that Dickens stands for can be written off as "bourgeois morality"... In his own age and ours he has been popular chiefly because he was able to express in a comic, simplified and therefore memorable form the native decency of the common man⁴⁹.

⁴⁴ *id.*, p. 245.

⁴⁵ G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., p. 122.

⁴⁶ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 235.

⁴⁷ G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., p. 81.

⁴⁸ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., p. 259.

⁴⁹ G. Orwell, « Charles Dickens », ed. cit., p. 139.

Insomma, sia per Gissing che per Orwell Dickens è uno scrittore « borghese », ma pur sempre un ribelle; un riformatore non rivoluzionario, integrato nella classe cui appartiene e tanto più in grado di esercitare un influsso positivo sulla sua epoca; anzi, grazie al suo generico odio per ogni forma d'ingiustizia sociale e alla sua indipendenza da ogni rigida ideologia⁵⁰, capace di raggiungere un pubblico proletario e al tempo stesso di scrivere opere d'arte.

La posizione contraddittoria di Dickens non è certo un caso isolato nell'Inghilterra del XIX secolo ed è spiegabile proprio nel contesto storico e politico di quel paese. Arnold Hauser nella sua *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951) indica nella mancanza in Inghilterra di una rivoluzione come quella francese e nel fallimento dei vari tentativi rivoluzionari l'atteggiamento radicale e al tempo stesso conservatore degli intellettuali inglesi più progressisti:

Nessuno dei vittoriani più noti sfugge del tutto al compromesso, e l'ambiguità che ne deriva pregiudica l'influsso politico anche di un radicale così schietto come Dickens. In Francia gli intellettuali si sentivano costretti a scegliere fra rivoluzione e politica borghese, e, se spesso la scelta era legata anche a un dissidio dei sentimenti, era tuttavia chiara e definitiva. In Inghilterra invece anche quella parte dei ceti intellettuali che si opponevano al capitalismo partiva spesso da una visione altrettanto conservatrice, o perfino più arretrata, di quella della borghesia capitalistica⁵¹.

Se si esamina il rapporto di Gissing e di Orwell nei riguardi di Dickens e fra loro, si giunge ben presto a constatare che esso è assai complesso e molteplice, fatto di affinità (dei due primi fra loro e di ambedue con il terzo) e di mediazioni (per cui Orwell sembra essere giunto a Dickens anche attraverso Gissing), che rivelano alcuni caratteri fondamentali della loro opera. I saggi su Dickens riflettono in primo luogo la posizione ambigua di ambedue gli autori nei confronti del problema di classe; la incoerenza interna fra le varie parti di questi scritti si riconduce, infatti, in entrambi i casi a tale loro ambiguità, che si può illustrare ripercorrendo rapidamente la loro parabola di narratori.

⁵⁰ « ... all the smelly little orthodoxies which are now contending for our souls », scrive pittorescamente Orwell. (« Charles Dickens », ed. cit. p. 141).

⁵¹ Arnold Hauser, *Storia Sociale dell'Arte*, vol. II, (traduzione di M.G. Arnaud), Torino, Einaudi, 1956, p. 337.

Gissing, sebbene per temperamento molto diverso da Dickens, affronta in alcuni suoi romanzi il tipo di problematica trattata, per esempio, in *Hard Times*, *Oliver Twist* o *Bleak House*. Partito da posizioni vagamente socialiste — come è evidente nel primo romanzo *Workers in the Dawn* (1880) —, egli continuò a scrivere « slum novels » fino al 1889, quando compose *The Nether World*. Se la sua produzione si fermasse qui, egli potrebbe essere definito scrittore proletario; infatti, sebbene in romanzi come *The Unclassed* e *The Nether World* il vero protagonista sia il sottoproletariato londinese, in altri come *Thyrza* e *Demos* i personaggi principali sono operai. Dal 1890 Gissing spostò il suo interesse su di una classe che egli conosceva meglio per esser nato e cresciuto: la piccola borghesia. Questa parabola dimostra non tanto un mutamento di tematica — che rimane sostanzialmente quella della solitudine e dell'alienazione in una società ostile —, quanto la sfiducia di Gissing per i problemi sociali in genere e per la classe operaia in particolare. L'uomo che nel 1878 diveniva amico di Eduard Bertz, radicale tedesco in esilio; che nel 1880 cominciava a frequentare Frederic Harrison, diffusore delle teorie positiviste in Inghilterra; che nel settembre dello stesso anno scriveva per la *Pall Mall Gazette* tre articoli, « Notes on Social Democracy » e si dichiarava « a mouthpiece of the advanced Radical party »; quello stesso uomo nel 1886 scriveva un romanzo, *Demos: a History of English Socialism*, che egli stesso definì « a savage satire on working-class aims and capacities »; nel 1896 annotava nel suo *Commonplace Book*: « ... the whole answer to Socialism is: "that if society were ready for pure Socialism, it would not be such as it now is" »⁵²; e nel 1902 scriveva nella sua quasi-autobiografia *The Private Papers of Henry Ryecroft*:

And to think that at one time I called myself a socialist, communist, anything you like of the revolutionary kind! ... Why, no man living has more profound sense of property than I; no man ever lived, who was, in every fibre, more vehemently an individualist⁵³.

Non deve stupire, perciò, che nel 1898 Gissing potesse esprimersi in termini così contraddittori sulla posizione politica di

⁵² G. Gissing, *G. Gissing's Commonplace Book*, ed. by J. Korg, New York, New York Public Library, 1962, p. 26.

⁵³ G. Gissing, *The Private Papers of Henry Ryecroft*, London, Constable, 1906, p. 113.

Dickens. Quando Gissing accusa questi di non avere fiducia nelle masse, non fa altro che un'autocritica; e quando, invece, indica nell'appartenenza di Dickens alla classe borghese la possibilità di meglio attaccare le istituzioni, non fa altro che giustificare se stesso.

Le contraddizioni dell'atteggiamento politico di Gissing sono già contenute nelle « Notes on Social Democracy ». Questi articoli — che si propongono solo di dare un resoconto dell'attività del partito social-democratico in Germania — preannunciano la futura delusione di Gissing nei confronti del Socialismo. Dopo aver esposto le finalità del movimento aggiunge:

Nothing less than a revolution, political, social and economical is involved... This circumstance has given the party, especially in England, its character of dangerous fanaticism. But... it must not be forgotten that the theory of Socialism rests on the purely scientific inquiry of cultured minds... the movements propagated by literary exertion...⁵⁴.

Come è evidente dalle ultime due frasi, Gissing fu attratto dal Socialismo finché lo identificò con un atteggiamento speculativo, un'espressione culturale di un'epoca priva di sbocchi pratici. Ma quando conobbe più da vicino le classi umili, vivendo negli « slums » di Londra e assistendo ad agitazioni socialiste, cominciò a temere che l'attuazione concreta del Socialismo potesse influire negativamente sulla cultura, svilendole e rendendola dozzinale. Allora assunse un atteggiamento diverso⁵⁵. Questi articoli pongono l'enfasi su quegli aspetti più « liberali » del Socialismo che promettono l'affrancamento dal bisogno e sostengono la libertà personale; ma essi non si pronunziano sulla democratizzazione del potere politico. Si sente già, inoltre, la sfiducia di Gissing per le masse e il suo paternalismo nei loro confronti:

Before the Socialist state is possible, the masses must be taught what they really need, why they need it, and how they must act to obtain it; in other words, it is not enough to agitate them with vague ideals: they must be, in every sense of the word, educated to progress⁵⁶.

⁵⁴ G. Gissing, *Notes on Social Democracy*, London, Enitharmon Press, 1968, pp. 3-5.

⁵⁵ J. Korg, « Introduction » a: G. Gissing, *Notes on Social Democracy*, ed. cit., p. IX.

⁵⁶ G. Gissing, *Notes on Social Democracy*, ed. cit., pp. 13-14.

Eppure più tardi, in *Thyrza*, dimostrerà di non credere nemmeno nell'istruzione come rimedio sociale; ulteriore prova, questa, dell'approssimazione ed ambiguità della sua posizione politica, che ci aiuta a capire il perché delle contraddizioni riscontrate nel capitolo « The Radical ».

Non diversa è la contraddizione di Orwell nei riguardi del Socialismo, anche se diversamente motivata da quelle pressioni e da quei contesti che influirono su quasi tutti gli intellettuali di sinistra del periodo 1930-1940⁵⁷. Per ora c'interessa capire perché il suo saggio su Dickens segua così da vicino quello di Gissing, cosa che si può spiegare con il suo interesse per questo scrittore. Nei suoi due articoli su Gissing egli mette in risalto quegli aspetti della narrativa gissingiana che sono anche peculiari della sua stessa opera.

Così Orwell individua subito la più grave colpa di Gissing nella sua mancanza di fiducia nella democrazia e nella classe operaia⁵⁸ — come nel caso di Dickens — e fa risalire la sua avversione per il Socialismo alla stessa radice, l'individualismo:

What is interesting is that with all his depth of understanding Gissing has no revolutionary tendency. He is frankly anti-Socialist anti anti-democratic. Understanding better than almost anyone the horror of a money-ruled society, he has little wish to change it, because he does not believe that the change would make any real difference⁵⁹.

Questo stesso timore di perdere la propria individualità e libertà personale in un regime « totalitario » è alla base dell'atteggiamento contraddittorio di Orwell nei confronti del Socialismo:

Orwell's socialism became the exile's principle, which he would at any cost keep inviolate... The exile, because of his own personal

⁵⁷ Scrive R. Williams: « I maintain, against others who have criticized Orwell, that as a man he was brave, generous, frank, and good, and that the paradox which is the total effect of his work is not to be understood in solely personal terms, but in terms of the pressures of a whole situation ». (*Culture and Society*, ed. cit., p. 284).

⁵⁸ « Gissing... did not admire the working class as such, and he did not believe in democracy. He wanted to speak not the multitude, but for the exceptional man, the sensitive man, isolated among barbarians ». (G. Orwell, « George Gissing » in *Collected Essays, Journalism and Letters of G. Orwell*, vol. IV, ed. by Sonia Orwell and Ian Angus, London, Secker & Warburg, 1968, p. 430).

⁵⁹ G. Orwell, « Not enough Money », ed. cit., p. 15.

position, cannot finally believe in any social guarantee: to him, because this is the pattern of his own living, almost all association is suspect... To belong to a community is to be a part of a whole, and, necessarily, to accept, while helping to define, its disciplines. To the exile, however, society as such is totalitarian; he cannot commit himself, he is bound to stay out⁶⁰.

Alla estrazione piccolo-borghese di Gissing e alla sua esperienza negli « slums » di Londra Orwell attribuisce la sfiducia di questi per il proletariato⁶¹; non a caso, perciò, la vera protagonista dei romanzi di Gissing — come di Dickens — è la piccola borghesia, di cui ci sono presentati esempi di vita squallida e solitaria, e di sacrifici per mantenere intatta la propria rispettabilità:

Gissing is the chronicler of poverty, not working class poverty (he despises and perhaps hates the working class) but the cruel, grinding, "respectable" poverty of underfed clerks, downtrodden governesses and bankrupt tradesmen. He believed, perhaps not wrongly, that poverty causes more suffering in the middle class than in the working class⁶².

Probabilmente Orwell pensava a certi personaggi di *The Old Women*, al protagonista di *Born in Exile* e ad altri romanzi in cui si vede come il problema economico sia sentito più dalla piccola borghesia che dal proletariato, perché essa culturalmente appartiene alla classe media ma economicamente alla classe operaia, e soffre, quindi, di questa contraddizione. Ma certamente pensava alla propria esperienza e a quella di molti suoi personaggi. A tal proposito non si può non collegare questa osservazione di Orwell a certe pagine di *The Road to Wigan Pier*, dove descrive la situazione della « lower-upper-middle class » di cui lui stesso era rappresentante tipico:

Large sections of the middle class are being gradually proletarianized; but the important point is that they do not, at any rate

⁶⁰ R. Williams, *op. cit.*, pp. 281-282.

⁶¹ « Here was a humane, intelligent man, of scholarly tastes, forced into intimacy with the London poor, and his conclusion was simply this: these people are savages who must on no account be allowed political power. In a more excusable form it is the ordinary reaction of the lower middle class man who is near enough to the working class to be afraid of them ». (G. Orwell, « Not enough Money », ed. cit., p. 15.)

⁶² *ibidem*.

in the first generation, adopt a proletarian outlook. Here I am, for instance, with a bourgeois upbringing and a working-class income. Which class do I belong to? Economically I belong to the working class, but it is almost impossible for me to think of myself as anything but a member of the bourgeoisie⁶³.

E ancora, quando Orwell riconosce a Gissing il merito d'aver capito l'importanza e la forza politica della piccola borghesia, pensiamo sempre a *The Road to Wigan Pier*, dove egli individua in questa classe un'opportuna alleata del proletariato nella lotta per il Socialismo. Trattando di Gissing egli scrive:

Above all, Gissing grasped that the middle classes suffer more from economic insecurity than the working class, and are more ready to take action against it. To ignore that fact has been one of the major blunders of the Left, and from this sensitive novelist who loved Greek tragedies, hated politics and began writing long before Hitler was born, one can learn something about the origins of Fascism⁶⁴.

Ma si noterà che già nel 1937 egli aveva affermato:

Obviously the Socialist movement has got to capture the exploited middle class before it is too late... Probably we could do with a little less talk about "capitalist" and "proletarian" and a little more about the robbers and the robbed⁶⁵.

Orwell indica nel danaro il tema principale della narrativa gissingiana; da qui il titolo « Not enough Money » dato al suo primo articolo su Gissing. In *New Grub Street*, infatti, la lotta è fra l'arte e il danaro, fra le aspirazioni dell'artista idealista e ribelle e la rispettabilità borghese; lotta in cui la crisi, il punto di rottura è costituito dalla donna, figura quasi sempre negativa in Gissing, portavoce dei falsi valori della società.

Gissing's novels are a protest against the form of self-torture that goes by the name of respectability... Money and women were therefore the two instruments through which society avenged itself on the courageous and the intelligent⁶⁶.

⁶³ G. Orwell, *The Road to Wigan Pier*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 198.

⁶⁴ G. Orwell, « Not enough Money », ed. cit., p. 15.

⁶⁵ G. Orwell, *The Road to Wigan Pier*, ed. cit., pp. 199-200.

⁶⁶ G. Orwell, « George Gissing », ed. cit., pp. 429-430.

Anche qui viene naturale un'altra associazione con l'opera di Orwell; il protagonista di *Keep the Aspidistra flying*, Gordon Comstock, rimane vittima di quelle stesse forze che sopraffanno Edwin Reardon in *New Grub Street*, « money, the pressure of the social code, and the stupidity of women »⁶⁷.

A proposito della donna, è interessante notare come Orwell riscontri nei personaggi femminili di Gissing lo stesso atteggiamento che questi riscontra in Dickens. Scrive Orwell:

In his heart Gissing seems to feel that women are natural inferiors. He wants them to be better educated, but on the other hand he does not want them to have freedom, which they are certain to misuse. On the whole the best women in his books are the self-effacing, home-keeping ones⁶⁸.

Infatti, quando Gissing scrive di Dickens che le donne dei suoi romanzi — che sono fra i personaggi artisticamente più riusciti — sono quasi sempre acide, volgari ed ignoranti, fa un commento che suona molto autobiografico:

There needs no historical investigation to ascertain the truthfulness of these presentments. Among the poorer folk, especially in London, such women may be observed to-day by any inquirer sufficiently courageous; they are multitudes that no man can number... Education has done little as yet to improve the tempers and the intellects of women of this rank... Indeed, I am not sure that increase of liberty is not tending to exasperate these evil characteristics in women vulgarly bred⁶⁹.

Basti pensare alle infelici esperienze matrimoniali di Gissing con donne socialmente e culturalmente « inferiori » a lui — nel 1879 aveva sposato una prostituta, e nel 1891, dopo la sua morte, una ragazza della classe operaia da cui poi divorziò — per capire come sentisse da vicino questo problema. Perciò non a caso Gissing vede in Ruth Pinch (*Martin Chuzzlewit*) l'ideale femminile di Dickens e — sembra chiaro — anche il suo ideale. Ruth incarna tutte le doti tradizionalmente tipiche di una perfetta moglie e madre; è piena di buon senso e di qualità domestiche, è anche abbastanza intelligente e, principalmente, trova sempre giusto ciò che fa suo marito! Gissing conclude il suo discorso sui

⁶⁷ *idem*, p. 431.

⁶⁸ *idem*, p. 433.

⁶⁹ G. Gissing, *Charles Dickens*, ed. cit., pp. 157-158.

personaggi femminili di Dickens auspicando che donne come Ruth rappresentino la donna del futuro⁷⁰. Chi se lo sarebbe aspettato dall'autore di *The Odd Women!* Ma questa non è che una ulteriore prova dell'atteggiamento apparentemente progressista di Gissing.

Da quanto abbiamo visto possiamo affermare che Orwell riconobbe in Gissing un compagno spirituale che, come lui, aveva sentito e affrontato il problema di classe, vivendolo, tuttavia, con le limitazioni che derivavano dal mancato superamento delle inconscie resistenze e remore dovute alla sua estrazione borghese. Entrambi avevano cercato di capire questi problemi vivendo a contatto diretto con il proletariato — Gissing negli « slums » di Londra, Orwell fra i minatori del Lancashire. Entrambi avvertirono il problema di coscienza di avvicinarsi alle masse e se lo imposero come compito della loro vita di uomini e di artisti; ma dopo un'onesta autocritica capirono che quello era solo un modo individualistico di risolvere un inconscio senso di colpa. Se confrontiamo fra di loro i passi che seguono — il primo tratto dal romanzo *The Unclassed*, il secondo da *The Road to Wigan Pier* — siamo colpiti dalla somiglianza di certe affermazioni:

I often amuse myself with taking to pieces my former self... That zeal on behalf of the suffering masses was nothing more or less than disguised zeal on behalf of my own starved passions... I identified myself with the poor and ignorant; I did not make their cause my own, but my own cause theirs⁷¹.

I was conscious of an immense weight of guilt that I had got to expiate... I wanted to submerge myself, to get right down among the oppressed, to be one of them and on their side against their tyrants... Therefore my mind turned immediately towards the extreme cases, the social outcasts: tramps, beggars, criminals, prostitutes. There were "the lowest of the low" and these were the people with whom I wanted to get in contact⁷².

Sia Gissing che Orwell sentirono la barriera culturale che li divideva da quella classe — l'accento, il modo di mangiare e di vestire, le piccole abitudini della vita quotidiana. Entrambi provarono interesse e disgusto insieme per le masse, un elemento,

⁷⁰ *idem*, pp. 191-192.

⁷¹ G. Gissing, *The Unclassed*, London, Sidgwick and Jackson, 1901, p. 211.

⁷² G. Orwell, *The Road to Wigan Pier*, ed. cit., pp. 120-30-31. R. Williams definisce l'atteggiamento di Gissing « Negative identification » e quello di Orwell « The paradox of the exile ». (*Culture and Society*, ed. cit., pp. 178 e 279).

questo, che il accosta a Dickens, in cui avevano indicato questa stessa contraddizione⁷³. Entrambi, anche se risolsero in maniera diversa il loro impegno politico iniziale — Gissing abbandonandolo quasi subito, Orwell prendendo parte attiva alla vita politica del suo tempo — soffrirono dello stesso male comune, che Raymond Williams chiama « the despair born of social and political disillusion »⁷⁴, e Richard Rees « the melancholy of men who see the world moving in a direction uncongenial to them »⁷⁵. La crisi che ambedue vissero è quella dell'intellettuale impegnato che agisce in un sistema capitalista e ne soffre tutte le contraddizioni; proprio come era successo a Dickens alcuni decenni prima in una situazione storica diversa ma che, nei suoi aspetti essenziali, continua ancora nell'Inghilterra di oggi:

Much of the "Marxist" writing of the thirties was... the old Romantic protest that there was no place in contemporary society for the artist and the intellectual, with the new subsidiary clause that the workers were about to end the old system and establish Socialism, which would then provide such a place... In seeing the literary Marxism of the thirties, in its general aspects, as a new case of the "negative identification" described in relation to Gissing, I have of course the advantage of hindsight: it is a characteristic of the negative identification that it breaks up at points of real social crisis and reacts into an indifference to politics, recantation, or sometimes violent assault on the cause that has been abandoned⁷⁶.

Si può affermare, dunque, che, come Gissing si è riconosciuto erede spirituale di Dickens, così Orwell ha avvertito una sostanziale affinità ideologica con Gissing. Non intendo dire che Orwell ha letto e apprezzato questo autore solo dopo avere conosciuto il libro di Gissing su Dickens, ma piuttosto che si riavvicinò a lui dopo averlo, per così dire, filtrato attraverso Gissing. Ad ogni modo, indipendentemente dai punti di contatto esistenti fra questi due saggi, la loro validità è innegabile ancora oggi, sia per l'interpretazione che essi offrono dell'opera di Dickens, che per la sensibilità con cui i loro autori si sono avvicinati a questo artista.

MARIA TERESA CHIALANT

⁷³ « Gissing found the London poor repulsive, in the mass; his descriptions have all the generalizing squalor of a Dickens or an Orwell ». (*Idem*, p. 179).

⁷⁴ *idem*, p. 177.

⁷⁵ R. Rees, *George Orwell: a Fugitive from the Camp of Victory*, London, Secker & Warburg, 1961, p. 13.

⁷⁶ R. Williams, *Culture and Society*, ed. cit., pp. 263-264.

DAS TIER IN DER DEUTSCHEN LYRIK SEIT 1900

Der Mensch kann sich den Tieren als Träumender oder als Beobachter nähern. Wenn er sie erträumt, speien sie Feuer wie die Drachen des Mythos, werden sie zu Prinzen wie die Frösche des Märchens, oder stellt er sie sich als verkleidete Moralisten vor wie König Nobel, den Fabellöwen. Das sind Erwartungen, die nur über den Menschen selbst etwas aussagen: er möchte sich in den Tieren spiegeln. Der Elefant und die Schlange, die Eule und die Schildkröte werden ihm zu Geschöpfen seiner Phantasie und dienen ihm zu Metaphern mit antiker Patina oder mit dem Aroma exotischer Wälder. Diese übernommenen Embleme haben einen bestimmten Bedeutungsinhalt: der Elefant kommt daher wie eine Gewitterwolke, die Schlange überlistet Eva, die Eule durchdringt mit ihren Nachtaugen den Grund der Dinge, und die gepanzerte Schildkröte wird zum Klanggehäuse der Leier.

Der Beobachter will zunächst die Natur, wie sie ist, erkennen. Die Tiere sind nicht nur in seiner Einbildung, sondern in der Wirklichkeit da. Wenn der Storch über die Wiese schreitet und mit seinem roten Schnabel zustösst, packt er den Engerling, welchen der Maulwurf mit seinem Hügel hervorwühlte. Dann wirft der Vogel den Schnabel hoch, und die Beute rutscht ihm in den Schlund. Das wäre eine exakte Feststellung, Stoff für wissenschaftliche Betrachtung. Poetisch könnte sie werden, wenn das klar erfasste Bild in das Wort so einginge, dass die Kreatur unverkrümmt dastände, mit allen ihren eigentümlichen Merkmalen. Das Tiergedicht hat zum Gegenstand das Lebende, das einen Schöpfungsgedanken verkörpert, keine Statue, keine Symbole, sondern das, was auf der Erde neben uns atmet, sich fortpflanzt und stirbt. Die Fische des Meers wissen nichts von uns und sind doch vorhanden, und sie würden vermutlich auch noch in ihrem Element schwimmen, wenn die Menschen sich gegenseitig ausgerottet hätten. Nicht das Ausweichen vor beunruhigenden Konsequenzen,

nicht die Flucht in die Idylle fährt den Dichter zur Natur. Zu ihr müssen alle, die geboren werden, endlich zurückkehren. Der Mensch in all seiner Vergänglichkeit ist in einen grösseren Kosmos eingebettet. Einiges davon können wir errechnen und erahnen. Die Pflanzen und Tiere um uns brauchen wir nicht durch Schleier und Nebel zu sehen. Sie stehen greifbar vor uns. Ihre Realität ist unbezweifelbar. Das Gedicht aber will sie nicht fotografieren, sondern zum Leuchten bringen. Unsere Einstellung zur Natur hat sich versachlicht. Sie ist nicht etwas, das wir nach Belieben aufnehmen oder wegwerfen können. Sie ist die Kraft, die unser Leben bestimmt, und ihrer inne zu werden, bedeutet, einfach und genau zur Wirklichkeit vorzudringen.

Dass auch die Tiere ihr Schicksal haben und wir uns ihnen darin verwandt fühlen, hat Nelly Sachs in ihrem Gedicht *O ihr Tiere* gesagt:

Wie mit Seinen zugedeckt ist uns
eure reissende Sehnsucht
und wissen nicht was brüllt
im abschiedrauchenden Stall,
wenn das Kalb von der Mutter
gerissen wird.

Was schweigt im Element des Leidens
der Fisch zappelnd zwischen Wasser und Land?
Wieviel kriechender und geflügelter Staub
an unseren Schuhsohlen,

die stehen wie offene Gräber am Abend?
O der kriegszerissene Leib des Pferdes
an dem fraglos die Fliegen stechen
und die Ackerblume durch die leere Augenhöhle wächst!

Hier wird das Leiden der Kreatur vom mitfühlenden Herzen der Dichterin wie ihr eigenes empfunden. Die Bilder des Kalbes, das von der Mutter gerissen wird, und des Fisches, der zwischen Wasser und Land zappelt, stehen für Grausamkeiten, die auch Menschen angetan wurden. Unvermeidlich, dass wir mit jedem Schritt, den wir tun, Leben vernichten. Unsere Fusssohlen zertreten, was unter sie kommt. Und dann das Bild von dem kriegszerissenen Pferd, durch dessen leere Augenhöhlen die Ackerblumen wachsen. Dies ist ein Tiergedicht mit tragischem Hintergrund.

Das Verhältnis, in dem der Mensch zu den Tieren steht, bezeichnet seinen Standort im Dasein überhaupt, so bei Christian Morgenstern *Du schlankes Reh*:

Du schlankes Reh, das du die Menschen fliehst,
bewegte dich dein Herz, wenn du mich siehst,
mich nicht zu fliehen, meinem Blick zu traun,
wie deinesgleichen mir ins Aug zu schaun?

Ich weiss mich frei von jeder Mordbegier,
ich wage mich, mein Bruder, nicht in dir.
Du glaubst mir nicht? Ich bin dir nur ein Mann,
ein Mensch... Ach Reh, was geht der Mensch mich an!

Hier kehrt sich der Dichter vom Menschen ab und bekennt sich zum Tier.

Aber auch aus der Trauer um Verlorenes kann ein Bild auftauchen, das mit Flügeln alles Dunkel aufreisst und die Gestalt des Vogels annimmt wie in Ina Seidels Gedicht *Kormoran*:

Und kopfüber schoss er zischend
In den schäumenden Kristall,
Mit dem scharfen Schnabel fischend
Teilte der des Wassers Schwall,
Und er warf, was er gefangen,
Triumphierend in das Boot,
Und die Silberschuppen sprangen
Und die Kiemen tropften rot.

Hier wird das Gesehene zugleich sinnbildhaft; denn in die genaue Beobachtung ist das Schicksal des Menschen hineingeführt.

Das Wahrgenommene kann aber auch für das Werden und Vergehen überhaupt ausgedeutet werden wie in Hermann Hesses Gedicht *Schmetterling*:

Flügelt ein kleiner blauer
Falter vom Wind geweht,
Ein perlmutterner Schauer,
Glitzert, flimmert, vergeht.

So mit Augenblicksblinken,
So im Vorüberwehn
Sah ich das Glück mir winken,
Glitzern, flimmern, vergehn.

Als glaube er wie die Hindus an die Seelenwanderung, versetzt sich Joachim Ringelnatz in das Tier. Die Grenzen zum Menschlichen sind aufgehoben und es entsteht eine Vertraulichkeit, ja Verwandtschaft, wie sie in seinem Gedicht *Seepferdchen* ausgedrückt wird:

Als ich noch ein Seepferdchen war,

im vorigen Leben,
wie war das wonnig, wunderbar,
unter Wasser zu schweben.
In den träumenden Fluten
wogte, wie Güte, das Haar
der zierlichsten aller Seestuten,
die meine Geliebte war.

Selbst vom Untergang bedroht, fühlte sich Gertrud Kolmar
der taublauen Fliege gleich, die in das Spinnennetz geraten ist.
In ihrem Gedicht *Arachne* heisst es:

In Körnern nieselt der Sand,
Stäubt krustend das Auge mir zu.
Ich halte mich müde genug,
Vom Spinnenseil zittrig gedreht.
Der kleine gläserne Flug,
Der einst in Sonne verweht.

Manchmal verflechten sich die geheimen Aengste mit mythischen
Erinnerungen. Das Einst und das Jetzt sind nicht zu trennen,
so wenn Elisabeth Langgässer in ihrem Gedicht *Schneckenhaus
und Rose* sagt:

Ariadnes leere Schale,
dunklen Fadens Gang,
süßes Zauber der Spirale —
Theseus! ruft es hundertmale,
Theseus? fragt es bang.

Eine längst versunkene Stimme spricht hier aus dem Labyrinth
des Schneckenhauses Worte gehauchten Glückes:

Die Welt strömt ein.
Ich atme sie zurück.

Auch für Wilhelm Lehmann sind die Rinder des Helios nicht
tot. Sein Gedicht *Bukolischer Tag* endet:

Brüllt jetzt der Herdenstier,
Schallt es wie lange her,
Mythisch der Gott im Tier,
Europa sein Begehr.

Wilhelm Lehmann entdeckte für die Lyrik die Notwendigkeit der
genau bezeichneten Einzelheit. Wenn er einen Vogel mit Namen
nennt, kommt es ihm darauf an, die Bewegungen des Schwanzes
richtig zu schildern. Er hat einmal gesagt: Die dichterische Wahr-
heit muss der Wirklichkeit entlockt werden. Um das Zucken mit
gefächertem Schwanz beim Rotrückigen Würger draussen zu be-
obachten, ging der Dichter wie ein Naturforscher mit dem Fern-
glas den Telegrafentangen nach. Aber das Ergebnis ist nicht
Ornithologie, nicht Wissenschaft, sondern Poesie:

Wer beschwor die Glut der Stunde?
Würger mit dem roten Rücken.
Zieht er Kreise? Unermüdlich,
Rundherum den Schwanz zu zücken.

Wilhelm Lehmann hat mit seiner Naturlyrik viele der jüngeren
Dichter beeinflusst. Günter Eich übersetzte die Sprache der Na-
tur in meteorische Wortzeichen, deren Aufleuchten zugleich ent-
hält, was sie entzündet hat. So in seinem Gedicht *In anderen
Sprachen*:

Wenn der Elsternflug mich befragte,
das Wippen der Bachstelze,
in allen Jahrhunderten vor meiner Geburt,
wenn das Stumme mich fragte,
gab mein Ohr ihm die Antwort.

Die ins Helle gehobenen Richtpunkte der Landschaft wurden
Karl Krolow zu kristallklaren Lufterscheinungen und singvogel-
leichten Melodien, so in seinem Gedicht *Die Amsel*:

Aus dunkler Kehle
fällt wie ein Regen
der Ton, wie Seele
zarten Gesangs.

Der Sonnenbogen
im Wetter leuchtet.
Bleib uns gewogen
und sing ins Licht!

Nicht nur was im Dorf und auf dem Acker gedeiht, stand
Goerg Britting vor Augen, sondern auch der Fruchtbarkeitszau-
ber und das Ungebärdige brannte ihm aus den Ursprüngen entge-
gen, so wenn er das *Ross* besang:

Witternd hebt es auf das Haupt,
 Stolz den Hals gedreht,
 Und mit nassen Nüstern schnaubt es,
 Mit entblösstem Zahne,
 Dass im Wind die Mähne weht,
 Flatternde Haarfahne.

Was im Verborgenen wirkt, wo Raum und Zeit nicht geschieden sind, strömt in das Gedicht. Um beschreiben zu können, wie ein Tintenfisch seine Tentakel bewegt, muss der Dichter sich Zeit zum Hinblicken nehmen, wie Rudolf Hagelstange es tut:

Achtfach warf sie ein Wille
 dahin und dorthin, gelassen
 ausholend und wieder verhaltend,
 tastend und fahren lassend,
 langend halb und verzichtend,
 spielend, rudern, wandernd — es stäubte
 unter dem atmenden Muskel des Rumpfes
 im Wasser wehend der Sand.

Scharf gesehene Bilder treten an die Stelle des stimmungsmässig Verschwommenen. Arno Holz hatte noch gedichtet:

Grillengezirp, Lerchengesinge,
 sich übertaumelnde Schmetterlinge.

Ein girlandenhaftes Bild. Aber heute würde man fragen: Schmetterlinge? Waren es Distelfalter? Waren es Pfauenaugen? Walter Höllerer spricht in seinem Gedicht *Im Mittagslicht* nicht etwa von irgendwelchen Käfern und Vögeln, sondern sagt, welche er meint:

Ein Rosenkäfer findet durch den Duft die Furt.
 Ein Mauersegler ritzt mit Flügeln dunkles Blau.

Nur klare Verse lassen Naturwesen entstehen. Wenn das Gedicht mit der Wünschelgängerrute die unsichtbaren Quelladern der Sprache aufdeckt, kann ein Wort ebenso gut Assoziationen wecken, wie ein anderes. Aber verschmilzt so auch das Ich mit der Welt? Stimmt das Wort mit der Wirklichkeit überein, so nehmen wir sie in uns auf, ob sie nun lieblich oder grässlich ist. Solange wir ihr unbeteiligt gegenüberstehen, verschliesst sie sich uns. as Ironisierte und auf die Menschensphäre herabgezogene Tier ist vergrößert wie der Popanz im Puppenspiel. Erst wenn

hinter den Figuren des Augenblicks ein Geschehen spürbar wird, das alle Frühlinge und Sommer mit umgreift, durchfährt uns ein Gedicht wie ein plötzlicher Strahl, so wenn Ingeborg Bachmann sagt:

Die grosse Fracht des Sommers ist verladen
 des Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
 wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.
 Die grosse Fracht des Sommers ist verladen.

RICHARD GERLACH

LA CONTESA FRA OPEROSITÀ E CONTEMPLAZIONE
NEL CASTLE OF INDOLENCE DI JAMES THOMSON

Due miti distinti ma esattamente coincidenti nei significati e nelle intenzioni sono stati sonceguiti dall'antica civiltà mediterranea alla cultura europea: il mito del Paradiso Terrestre e quello dell'Età dell'oro; evocazioni ambedue di uno stato favoloso e vagheggiato in cui l'umanità non era soggetta alla dolorosa schiavitù del lavoro. « ... mangerai il pane col sudore del tuo volto », questa è la maledizione ancestrale che risuona all'inizio della Bibbia¹: morte, dolore e lavoro sono le tre condanne che il dio irato dell'Antico Testamento scaglia contro l'umanità colpevole. Il lavoro è per quelle antiche civiltà il marchio della schiavitù, la pena durissima che viene resa accettabile attraverso la giustificazione della colpa originaria da riscattare. La vita dello spirito, l'attività intellettuale — che è indolenza quasi di fronte alla condanna della fatica fisica — è intesa come *otium* o come contemplazione che eleva e nobilita.

La reclusione del chierico medioevale, la « vita solitaria » del letterato umanista, l'aristocratico isolamento del poeta neoclassico — tutti protetti dalle vili cure « economiche » delle grandi ali della madre chiesa o del nobile patrono — l'appannaggio dell'uomo esperto di lettere, che s'era ammantato di un alone prestigioso di magia, era l'esenzione dalla pena della fatica fisica: attraverso il privilegio della cultura il poeta riusciva a riconquistare lo stato primitivo di beatitudine, la mitica età dell'oro in cui il mondo era un paradiso terrestre.

Nel Settecento le propagini sopravvissute di tale concezione vengono a confronto con la nuova etica acquisitiva ed efficientistica che la borghesia aveva elaborato sanzionandola attraverso la Riforma e — per ciò che riguarda l'Inghilterra — attraverso la

¹ *Genesi*, III, 19.

nuova costituzione del 1688. L'*otium* viene messo al bando dall'attivismo più intransigente: il lavoro, che prima era maledizione, diventa unica via di salvezza. Per gli indolenti non c'è scampo: essi sono colpevoli e corrotti; nel mondo industrie del lavoro chi non produce economicamente non ha diritto di sopravvivenza. La chiesa riformata non offre più asilo al dotto, l'aristocrazia impoverita cessa di offrire nicchie protette al vate. L'arte e il sapere diventano beni commerciabili e il poeta deve esporsi alle cure del mondo, competere con gli altri sul mercato della domanda e dell'offerta, farsi attivo, operante, economico.

La sorte del letterato rispecchia quella della società che lo accoglie: la vita di Thomson nelle sue speranze e nelle sue delusioni, nei suoi mediocri affanni e nelle incertezze che la costellano, riflette quella dell'*homme moyen* della sua età, ancora nostalgicamente memore dell'indolente *largesse* aristocratica (l'età dell'oro) e ancora non acclimatato nell'esigente, spietata, industriale competitività borghese (la cacciata dal paradiso).

Leggi e statuti, opuscoli e trattati ribadiscono insistentemente, fra la fine del Seicento e l'inizio del nuovo secolo, quanto John Locke aveva sancito, nei suoi scritti prestigiosi, sulla proprietà e sul lavoro, sull'ozio e sulla disoccupazione²: i numerosi scrittori sociali del XVIII secolo inglese acquisirono una concezione particolare che li portava a valutare con due diverse unità di misura le esigenze dei ricchi e quelle dei meno fortunati.

La misura della valutazione dell'uomo sul piano etico, sociale e politico viene a coincidere con il livello del suo successo pratico: la ricchezza equivale alla virtù e la miseria o l'indigenza alla colpa, una colpa dalla quale ci si può riscattare attraverso l'operosità. Per i diseredati, dunque, si proponeva un'esistenza di frugalità estrema solo motivata dalle finalità della produzione; ogni iniziativa intesa ad alleviare una situazione di mera sopravvivenza veniva vista come un allettamento verso l'ozio e verso la indolenza. Così ad esempio Mandeville opponeva alle leggi della carità quelle dell'economia e combatteva contro le *Charity Schools* o altre iniziative filantropiche:

The plenty and cheapness of Provisions depends in great measure on the Price and Value that is set upon this labour, and consequently the Welfare of all Societies even before they are tainted with Foreign

² Per l'elaborazione di questi concetti si rimanda alla lettura del libro di G.B. MacPherson: *The Political Theory of Possessive Individualism*, Oxford, 1965.

Luxury, requires that it should be performed by such of their Members as in the first place are sturdy and robust and never used to Ease or Idleness, and in the second, soon contented as to the necessaries of Life; such as are glad to take up with the coarsest Manufacture in every thing they wear, and in their Diet have no other aim than to feed their Bodies when their Stomachs prompt them to eat, and, with little regard to Taste or Relish, refuse no wholesome Nourishment that can be swallow'd when they are hungry or ask anything for their Thirst but to quench it³.

E insomma Mandeville sosteneva la necessità di dover educare gli uomini alle fatiche più dure che sarebbero state accolte pertanto « as solid Pleasures when they keep a Man from Starving »⁴.

Accettato il principio della povertà come fonte di ricchezza nazionale l'autore del saggio non esitava ad affermare che « going to school in comparison to working is Idleness and the longer Boys continue in this easy sort of Life the more unfit they will be when grown up for downright labour, both as to Strength and Inclination »⁵. Le espressioni di Mandeville puntualizzano con molta chiarezza i significati assunti dalle parole « ozio » e « attività » che rispettivamente esprimono condanna dell'istruzione e del progresso degli uomini ed esaltazione di una manifestazione che per i suoi caratteri di brutalità e di schiavitù perde ogni possibilità di esprimere una connotazione umana⁶. Il resto del sag-

³ B. de Mandeville, *An Essay on Charity and Charity Schools*, London, 1723, p. 326.

⁴ *Id.*, p. 337.

⁵ *Id.*, p. 329.

⁶ Per meglio esemplificare questi concetti e per dare un esempio degli svantaggi economici che si riflettono su una nazione per le agiate condizioni della classe lavoratrice Mandeville diceva: « There is no People yet come to higher Perfection in the Woollen Manufacture... than our selves, and therefore what we complain of can only depend on the difference in the Management of the Poor, between other Nations and ours. If the labouring People in one Country will work twelve hours a Day, and six Days in a Week, and in another they are employed but Eight Hours in a Day and not above Four Days in a week, the one is obliged to have Nine hands for what the other does with Four. But if moreover the Living, the Food and Raiment, and what is consumed by the Workmen of the Industrious costs but half the Money of what is expended among an equal number of the other, the Consequence must be that the first will have the Work of Eighteen Men for the same price as the other gives for the work of Four ». (*Op. cit.*, pp. 358-359).

gio dimostra l'importanza di non far assaporare alla classe lavoratrice condizioni di vita migliori di quelle da lei vissute come elemento che avrebbe assicurato una maggiore e migliore produzione⁷.

Quando James Thomson nel 1748 affrontò nel suo poemetto *The Castle of Indolence* il tema della lotta fra la vita contemplativa e la vita attiva, fra l'indolenza e l'operosità, egli si trovò a scrivere su una situazione che era caratteristica non solo di lui stesso ma di tutta la sua epoca. Come poeta egli si trovava diviso fra la ricerca di un recupero dell'antica posizione di privilegio che lo esentava dalle cure del mondo e l'accettazione della nuova figura del letterato borghese sottoposto alle leggi economiche della domanda e dell'offerta; come uomo situato alla vigilia della rivoluzione industriale egli esitava fra il rimpianto di un'epoca meno esigente e la necessità di integrarsi nella nuova società efficientistica e acquisitiva. È difficile individuare quale sia la posizione del Thomson riguardo alle due concezioni in contrasto personificate dal Mago Indolente e dal Cavaliere dell'Operosità; l'interpretazione del poemetto — finora ritenuto scritto di pura evasione — dipende in buona misura da tale operazione.

⁷ E' questa una delle due voci echeggiate più o meno durante la prima metà del secolo. La seconda è resa manifesta attraverso l'opera di William Hay che nei *Remarks on the Laws relating to the Poor with Proposals for their Better Relief and Employment* (London, 1735) pur mostrando chiara coscienza dello stato di sofferenza vissuto dai poveri per l'inadeguatezza delle leggi in vigore (si leggano ad es. le stesse parole dell'autore: « But the most melancholy Consideration is the Oppression to the Poor Persons themselves. A poor Man is no sooner got into a Neighbourhood, Habitation, and Employment that he likes, but upon Humour or Caprice of the Parish, he is sent to another Place, where he can find none of these Conveniences: Not certain long to continue there; for, perhaps, after the Appeal, he is sent back again, and then hurried to a third Place; and sometimes is a great while before he knows where he shall be at rest. In the mean time, he is at Expense in removing his Family and Goods; or perhaps, not able to carry them with him, is forced to sell them to a Disadvantage: he loses his Time and is obliged to neglect his work, which is the only Support. So that 'tis no Wonder if by this treatment he is very much impoverished... », *op. cit.*, pp. 13-14) e riconoscendo che la ricchezza di una nazione deriva dal numero dei suoi abitanti, propone, non senza aver ribadito le idee già esposte da Mandeville, quale rimedio l'incremento incondizionato della popolazione, proponendo perfino una tassa a carico degli uomini non sposati « for if numbers of People are the Strength and Wealth of a Nation, and they are to be increased by Marriage, celibacy ought, in all good Policy, to be discouraged ».

Nel poemetto di Thomson sono evidenti — fin dall'inizio — i ricordi dell'età dell'oro e del Paradiso terrestre. Il Mago Indolente la cui dimora è situata nel cuore di un paesaggio incantevole formato di boschi lussureggianti, montagne, ruscelli che mormorano, attira con la dolcezza del suo canto i pellegrini che, già in precedenza attratti dall'atmosfera di sogno dell'ambiente, casualmente si trovano a passare davanti al castello. Ciò che loro si promette è un tipo di vita scevra da qualsiasi preoccupazione, da qualsiasi affanno e da qualsiasi fatica, fine cui essi arrivano anche grazie all'azione — da loro spontaneamente voluta — dell'acqua miracolosa che sgorga dalla fonte di Nepente che li porta all'oblio delle cure terrene. L'esitazione che trattiene alcuni al di fuori del cancello viene vinta e annullata dal tocco del mago. La descrizione, fatta a volte veramente con schietto compiacimento e partecipazione, della vita di agi, di ozio e di lussuria con la riflessione sui mali che di solito compromettono la gioia della vita caratterizzata dall'assenza di fatica (ne sono esempi l'episodio del *Mirror of Vanity*, riflesso dell'incessante e sterile corsa degli uomini alla ricerca di oggetti sbagliati di felicità quali la sete di danaro, il desiderio della vita mondana, quello di raggiungere l'immortalità attraverso le opere letterarie o la politica e la rappresentazione del lazzaretto con la descrizione di malattie quali l'idropisia, l'ipocondria, il letargo) costituisce la fine del primo canto. Contro l'esaltazione della vita di ozio, il poeta inneggia nella seconda parte dell'opera a mezzo della figura del *Knight of Arts and Industry* ai pregi della vita di laboriosità e di azione. Figlio di Selvaggio e Povertà ed educato principalmente secondo natura prima e con l'aiuto degli dei e di Minerva dopo, il Cavaliere dell'Operosità si prefigge l'incivilimento del « barbarous world ». Ma la sua opera che vede lo sviluppo delle arti, delle scienze, del commercio, dell'arte della guerra viene ostacolata dall'azione distruttrice di Indolente sì che le genti che se ne vedono minacciate invocano l'aiuto del Cavaliere. Con prontezza questi, non senza essersi premunito della rete del destino e non senza aver chiesto aiuto e compagnia al Bardo monta a cavallo e si dirige verso la magione del Mago deciso a sconfiggerlo. È questo il momento in cui inizia la vera lotta tra azione e non azione, tra fatica e riposo, tra ansietà e tranquillità. Al cospetto del Mago la volontà del Cavaliere ondeggia e vacilla; il canto ammaliatore per un momento avvince anche il Cavaliere che sta per cedere all'incanto dei piaceri e degli agi promessi da Indolente. Solo il ricorso alla rete del destino — che egli prontamente lancia sul Mago intrappolandolo — riesce a salvarlo. La vittoria sul Mago è stata

conquistata ma resta ancora la lotta contro gli adepti di Indolente, condotta prima dal canto del Bardo che invano cerca di conquistarli alla gioia, all'utilità e alla dignità del lavoro. Solo in numero esiguo riescono a disprezzare il credo che fino a questo momento aveva dominato la loro vita. Gli altri — di gran lunga più numerosi — non possono non ribellarsi contro gli sconosciuti che a loro si presentano solo nella veste di disturbatori della loro pace e della loro serenità. Né vale a conquistarli l'ultimo espediente coercitivo del Cavaliere che presenta in alternativa alla vita da lui proposta la realtà che quelle genti sarebbero state costrette a vivere nel caso di mancata conversione; si para allora davanti agli occhi una scena di terrore: la terra gioiosa di prima si trasforma in una landa deserta dimora di rettili. Le ultime strofe mostrano da un lato il Cavaliere che ritorna al suo sito circondato dalla folla di coloro che si sono convertiti e dall'altro la punizione cui è soggetta la seconda schiera sempre costretta a correre affannosamente mentre viene inseguita e aizzata da due demoni: Miseria e Disprezzo.

Bisogna subito osservare che il discorso del Mago, pure apparentemente rivolto alla totalità delle persone⁸, assume subito un profilo particolare con la precisazione della speciale cerchia della società cui esso effettivamente si indirizza, quella cioè che mostra di essere stanca, depressa e delusa da una vita caratterizzata dal lavoro opprimente e dall'ansia della competizione e che perciò mostra un atteggiamento di avvilitamento e di sfiducia⁹. Ed è appunto il pensiero di questo pubblico quello che orienta Indolente nella scelta e nella qualità del discorso che procede sempre per antitesi e paragoni tra due atteggiamenti possibili; c'è da un lato un tipo di vita che liberamente fruisce delle gioie e dei piaceri che pure rientrano nel naturale soddisfacimento richiesto dalla natura umana e dall'altro quello che, deificando l'industriosità e il lavoro, rinuncia in nome di questi a quei diritti. Questa

⁸ Thither continual pilgrims crowded still
From all the roads of earth that pass there by:

(*The Castle of Indolence*, I, 8).

Le citazioni dall'opera di Thomson si riferiscono tutte alla seguente edizione: *The Complete Poetical Works*, ed. by J. Logie Robertson, London, 1963).

⁹ Come, ye, who still the cumbrous load of Life
Push hard up hill...

... O come, ye weary wights, to me!

(*The Castle of Indolence*, I, 12).

predisposizione viene subito chiarita dal Mago all'inizio del suo discorso:

Behold the merry minstrels of the morn,
The swarming songsters of the careless grove,
Ten thousand throats that, from the flowering thorn,
Hymn their God, and carol sweet of love,
Such grateful kindly raptures them emove!
They neither plough nor sow; ne, fit for flail,
Ever to the barn the nodding sheaves they drove
Yet theirs each harvest dancing in the gale,
Whatever crowns the hill, or smiles along the vale.

Outcast of Nature, man! the wretched thrall
Of bitter-dropping sweat, of sweltry pain,
Of cares that eat away thy heart with gall,
And of the vices, an inhuman train,
That all proceed from savage thirst of gain:
For when hard-hearted Interest first began
To poison earth, Astraea left the plain;
Guile, Violence, and Murder seized on man,
And, for soft milky streams, with blood the rivers ran.

(*The Castle of Indolence*, I, 10-11)

Le due strofe esprimono in pieno le aspirazioni, i compromessi, i soprusi tipici dell'epoca. Richiamandosi alla natura e affiancando uccelli a uomini il Mago vuol dimostrare che la felicità (« merry minstrels »), la preghiera (« Hymn their God ») e l'amore (« carol sweet of love ») dei primi devono costituire un diritto anche dei secondi. Questo pensiero è puntualizzato con chiarezza nella seconda strofa: l'uomo viene definito « the wretched thrall », il misero schiavo asservito cioè a una serie di mali (fatica opprimente e affannosa, preoccupazioni che logorano, ansietà e incubi) che essendo la naturale conseguenza della maggior causa di schiavitù identificata nella sete di guadagno vengono considerati pertanto alla stregua di vizi. L'uomo sostanzialmente si sarebbe fatto manipolare al punto da rinunciare non solo alle esigenze più comuni e più innocue della vita ma addirittura da soffocare la sua aspirazione alla libertà sì che il lavoro perde la sua fisionomia di diritto per assumere quella di un'esigenza cui non si può rinunciare in nessun momento della vita proprio come non si può rinunciare all'esigenza di un vizio. Il riferimento alla realtà contemporanea con il senso dell'abuso del lavoro viene ulteriormente puntualizzato negli ultimi tre versi dove il poeta indi-

vidua una sorta di incompatibilità tra interesse e giusta dimensione del lavoro¹⁰.

Nel resto del discorso, d'altro canto non molto lungo, il Mago non fa altro che ribadire la brutalità e l'inutilità di una vita interamente assorbita da una forma di attività imposta¹¹. A tanto egli giunge negando nel suo regno l'esistenza di quei mali — « bitter-dropping sweat », « sweltry pain » — che affliggono la società, umiliando e svilendo la dignità umana:

With me, you need not rise at early dawn,
To pass the joyless day in various stounds;
Or, louting low, on upstart fortune fawn,
And sell fair honour for some paltry pounds;
Or through the city take your dirty rounds
To cheat, and dun, and lie, and visit pay,
Now flattering base, now giving secret wounds; ...
(*The Castle of Indolence*, I, 13)

Ai mille espedienti che simboleggiano altrettante forme di lotta per la vita segue, in questa presentazione delle maledizioni del lavoro, la fatica che caratterizza la vita del lavoratore:

¹⁰ M. Aden, nel suo articolo « Scriptural Parody in Canto I of *The Castle of Indolence* » (in *M.L.M.* LXXI, 1956, pp. 574-577) in cui esaminando le sole parole del Mago vuol dimostrare che il primo canto dell'opera del poeta scozzese altro non è se non la parodia dei temi della « temptation and Fall of Man » (p. 574), così si esprime a proposito della stanza 10 su citata: « And they (the pilgrims) hear them (the words of Christ) again in the wizard's next verse »: e dopo la citazione di quei versi contrappone immediatamente le parole di Cristo: « Behold the fowls of the air: for they sow not, neither do they reap, nor gather into barns » (p. 575). Le derivazioni puntualizzate da Aden sono giuste ed interessanti, ma sfugge al critico del *Castle of Indolence* il diverso spirito con cui Cristo e il Mago parlano; il primo invoglia alla fatica e al lavoro tracciando due differenze precise nel mondo creato. E' la politica del Cristianesimo che attraverso ogni motto e ogni frase invita alla sopportazione della schiavitù di cui cela i difetti con la chimerica promessa di un bene futuro. Opposto è lo spirito che muove il mago a parlare giacché si nota in lui il tentativo di critica e se si vuole di ribellione a quella concezione.

¹¹ Si leggano ad esempio del primo atteggiamento i seguenti versi ove il lavoro viene paragonato all'inutile fatica di Sisifo:

...but, as the farthest steep
You trust to gain, and put an end to strife
Down thunders back the stone with mighty sweep,
And hurls your labours to the valley deep
Forever vain:
(*The Castle of Indolence*, I, 12)

No cocks, with me, to rustic labour call,
From village on to village sounding clear;
To tardy swain no shrill-voiced matrons squall.

Tutto ciò viene rifiutato insieme anche ai più piccoli fastidi che possono alterare la quiete e la calma di una vita spensierata:

No dogs, no babes, no wives to stun your ear;
No hammers thump; no horrid blacksmith sear ...
(*The Castle of Indolence*, I, 14)

E così l'autore giunge finalmente a presentare quella serenità di spirito, quell'onestà, quella tranquillità, quel rispetto dell'altrui pensiero che chiaramente molto avrebbero allettato i « weary wights »:

Here nought but candour reigns, indulgent ease,
Good-natured lounging, sauntering up and down:
They who are pleased themselves must always please;
On others' ways they never squint a frown,
Nor heed what haps in hamlet or in town.
Thus, from the source of tender Indolence,
With milky blood the heart is overflown,
Is soothed and sweetened by the social sense
For interest, envy, pride, and strife are banished hence.
(*The Castle of Indolence*, I, 15)

E con la presentazione di quelle qualità c'è l'individuazione del peggior male dell'epoca: l'assenza del « social sense », e quindi l'assenza di unione, l'assenza di benevolenza, l'assenza di fraternità.

Agli ospiti del castello è inoltre dato di essere arbitri della vita che vogliono condurre, liberi di fare ciò che vogliono:

But if a little exercise you chuse,
Some zest for ease, 'tis not forbidden here.
Amid the groves you may indulge the Muse,
Or tend the blooms, and deck the vernal year ...
(*The Castle of Indolence*, I, 18)

Quello che sembra veramente importante sottolineare è non soltanto la libertà di scelta di cui ognuno godrebbe, ma soprattutto il tipo di attività proposto; da un lato c'è infatti l'attività intellettuale che evidentemente viene considerata l'elemento civilizzatore che avrebbe strappato gli uomini dall'abbruttimento della « ruthless toil », dall'altro l'attività manuale ridimensionata al giusto equilibrio.

Al discorso persuasivo e convincente del Mago — caratterizzato soprattutto dall'esame, se si vuol crudele, ma tuttavia rispondente alla più dolorosa situazione sociale — quasi si contrappone l'apostrofe categorica e senza alternative del Cavaliere già di per se stessa sintomatica di un diverso modo di considerarsi inseriti nella società. Perfino gli atteggiamenti e i toni di voce sono indicativi di due concezioni diametralmente opposte. Mentre il primo si serviva del canto per convincere una folla che spontaneamente si era accalcata al suo cancello¹², il secondo, imponendosi con la forza e la potenza della sua voce, unici mezzi idonei a dargli autorità, si serve di mezzi coercitivi atti al raggiungimento degli scopi che si prefiggeva:

I will (he cried), so help me God! destroy
That villain Archimage. His page then strait
He to him called — a fiery-footed boy
Benempt Dispatch. "My steed be at the gate;
My bard attend; quick, bring the net of fate".
(*The Castle of Indolence*, II, 32)

Nelle parole successive il Cavaliere non fa altro che confermare questa prima impressione; si legga ad esempio quanto egli dice al Bardo nel momento successivo a quello in cui ha finito d'impartire ordini al paggetto:

Those men, those wretched men, who *will* be slaves,
Must drink a bitter wrathful cup of woe.
(*The Castle of Indolence*, II, 34)

A prima vista le parole del Cavaliere potrebbero perfino dare l'impressione della possibilità di scegliere la condizione umana che si vuol vivere, ma si tratta in realtà di scelta apparente o per meglio dire di un atteggiamento ipocrita giacché egli propone due alternative: o l'adesione al suo credo o una condizione talmente degradante da non poter essere più definita umana, sì che ci si trova nella condizione di dover preferire il minore di due mali.

Dalla minaccia all'attuazione dei suoi piani di vendetta, parole e comportamento del Cavaliere servono solo a renderci consapevoli dell'esatta interpretazione che fin qui si è data. Dopo i

¹² While o'er the enfeebling lute his hand he flung,
And to the trembling chord these tempting verse sung:
(*The Castle of Indolence*, I, 8)

segni che difficilmente si potrebbero definire di diffidenza ma piuttosto di protesta che buona parte della folla indirizza al Bardo, il Cavaliere non esita a servirsi del suo potere:

"Ye impious wretches, (quoth the Knight in wrath)
Your happiness behold". Then strait a wand
He waved, an anti-magic power that hath
Truth from illusive falsehood to command.
Sudden the landskip sinks on every hand;
The pure quick streams are marshy puddles found;
On the baleful heaths the groves all blackened stand;
And, o'er the weedy foul abhorred ground,
Snakes, adders, toads, each loathly creature crawls around.

And here and there, on trees by lightning scathed,
Unhappy wights who loathed life yhung;
Or in fresh gore and recent murder bathed
They weltering lay; or else, infuriate flung
Into the gloomy flood, while ravens sung
The funeral dirge, they down the torrent rolled:
These, by distempered blood to madness stung,
Had doomed themselves...

(*The Castle of Indolence*, II, 67-68)

È la scena di terrore presentata come alternativa alla schiavitù del lavoro che bisogna tener presente per motivare la conversione dei pochi seguaci di Industry.

Il Bardo — questa specie di alter ego del Cavaliere — adotta la voce della persuasione. Il suo discorso dotto infarcito di riferimenti filosofici e storici che vorrebbero solo educare alla nota idea che « whater is, is right » è volto pertanto a dimostrare la necessità e l'utilità di una società divisa in caste:

... 'Ye hapless race,
Dire-labouring here to smother reason's ray
That lights our Maker's image in our face,
And gives us wide o'er earth unquestioned sway;
What is the adored Supreme perfection? say!
What, but eternal never-resting soul,
Almighty power, and all-directing day,
By whom each atom stirs, the planets roll;
Who fills, surrounds, informs, and agitates the whole?
(*The Castle of Indolence*, II, 47)

Esprimendo in questo discorso il credo calvinistico¹³ e richiamando l'attenzione del suo pubblico sull'immaginaria « eternal never-resting » attività divina e sul concetto dell'uomo « fatto ad immagine e somiglianza del creatore », il Bardo riesce facilmente a creare per analogia il concetto della necessità di una « eternal never-resting » attività umana.

Dopo aver dimostrato su base cosmologica l'impossibilità di mutamento della condizione umana, il Bardo avvalorava la sua tesi su basi storiche. Con l'esempio quindi della Grecia e di Roma — di quelle civiltà cioè che avevano visto la schiavitù — che non ottennero certamente fama e non raggiunsero certamente le più alte vette del sapere « by vile loitering in ease »¹⁴, delle nazioni che non si sarebbero certamente arricchite grazie al progresso e all'operosità « had unambitious mortals minded nought / But in loose joy their time to wear away »¹⁵, e ricordando che non sarebbero mai esistiti Omero, Virgilio, Milton, Shakespeare « had they (unambitious mortals) alone the lap of dalliance sought »¹⁶, egli arriva per altra via a perorare la stessa causa del Cavaliere:

Who then had scorned his ease for others' good?

Who in the public breach devoted stood,
And for his country's cause been prodigal of blood?
But, should to fame your hearts impervious be,
If right I read, you pleasure all require:
Then hear how best may be obtained this fee,
How best enjoyed this nature's wide desire.
Toil, and be glad! let Industry inspire
Into your quickened limbs her buoyant breath!
Who does not act is dead; absorpt entire
In miry sloth, no pride, no joy he hath:
O leaden-hearted men, to be in love with death.

(*The Castle of Indolence*, II, 53-54)

Dopo aver negato e rifiutato la possibilità di vivere con agio, dopo aver solleticato l'amor proprio individuale ed aver chiesto

¹³ « E tuttavia » affermava Calvino con gli stessi scopi scimmiettati ora dal Bardo, « il lavoro è cosa tanto bella e santa da rendere vigoroso e robusto il fisico e da curare i mali causati dall'indolenza... Il lavoratore è, tra le cose terrene, quella che più somiglia a Dio » (citato da R.H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, London, 1936, pp. 114-115).

¹⁴ *The Castle of Indolence*, II, 50.

¹⁵ *Id.*, II, 51.

¹⁶ *Ibidem*.

l'annientamento della propria persona per il bene della nazione, dopo aver mostrato perfino coscienza delle ragioni che avevano spinto quegli uomini alla scelta di un determinato tipo di vita (pleasure), rispondente tra l'altro ad un'esigenza naturale, egli sarcasticamente (?) addita la strada da seguire: « Toil, and be glad » aggiungendo subito dopo: « lavorate con operosità » e cioè « datevi ad un lavoro senza tregua ». Chiaramente il discorso si conclude con l'invito:

Come, follow me; I will direct you right,
Where pleasure's roses, void of serpents grow
Sincere as sweet.

(*The Castle of Indolence*, II, 59)

E con l'invito la delineazione di quel fantasioso mondo fatto di « rose senza spine »:

Some he (the Knight) will lead to courts, and some to camps;
To senates some, and public sage debates,
Where, by the solemn gleam of midnight lamps,
The world is poised, and managed mighty states;
To high discovery some, that new creates
The face of earth; some to the thriving mart
Some to the rural reign, and softer fates;
To the sweet muses some, who raise the heart;
All glory shall be yours, all nature and all art.

(*The Castle of Indolence*, II, 60)

Si esaltano ora tutti quegli elementi che venivano banditi dal Mago¹⁷ e che costituiscono il naturale compendio di due opposte filosofie.

Si sono visti fino a questo momento attraverso le voci presentate due concetti opposti certamente importanti ma che poco possono aiutare a capire il pensiero dell'autore che ha voluto evidentemente celarsi dietro le quinte presentando sapientemente quasi a mo' di sfondo utile anche per il lettore le tesi che sul tema oggetto di studio venivano elaborate da due parti opposte. Più significative quindi sembrano le opinioni dell'autore e della folla che evidentemente offrono un tipo di reazione che ci permette di penetrare meglio nello spirito del secolo.

¹⁷ Confrontare a questo proposito le stanze 13-14 del primo canto già citate alle pagine 416-417 e notare in particolare come il Mago e il Bardo ripetano fedelmente la stessa frase: « all nature and alla art ».

L'opera incomincia proprio con la descrizione della terra di Indolente, una descrizione, fatta con molto compiacimento, che procede in maniera fluida e scorrevole. Il luogo, d'altro canto definito dall'autore « a lovely spot of ground »¹⁸ crea subito una atmosfera di pace e di tranquillità in cui si trova evidentemente lenimento e ristoro da una vita sconvolta dalle fatiche e dalle preoccupazioni quotidiane e che costituisce perciò l'oggettivazione di quell'intimo quanto giusto anelito al riposo cui aspirano gli uomini. L'indolenza assume qui un connotato positivo e corrisponde appunto alla vita contemplativa¹⁹.

L'assoluta assenza di evocazioni di tempo e di luogo²⁰ con l'evidente implicazione che i problemi trattati dal poeta sono quelli che sempre hanno agitato, agitano e agiteranno tutta la umanità, la particolare qualità delle evocazioni visive e olfattive²¹ e di quelle auditive²² concorrono tutte alla creazione di questa

¹⁸ *The Castle of Indolence*, I, 2.

¹⁹ Questa interpretazione è avvalorata anche dalla tesi sostenuta da A.D. McKillop che distingue tre significati diversi da attribuirsi alla parola « indolence » e da riscontrarsi rispettivamente in « Indolence as mere inertia, slugginess, or apathy... Indolence as refined self-indulgence... Indolence as virtuous and philosophic retirement » (da *The Castle of Indolence and Other Poems*, Lawrence, 1961, p. 3).

²⁰ Si veda ad esempio quanto dice lo stesso Thomson:
In lowly dale, fast by a river's side,
With woody hill o'er hill encompassed round,
A most enchanting wizard did abide...
And there a season atween Junte and May
Half pranked with spring, with summer half imbrovned
A listless climate made,...
(*The Castle of Indolence*, I, 2)

²¹ as nought around but images of dest:
Sleep-soothing groves, and quiet lawns between;
And flowery beds that slumbrous influence kest
From poppies breathed;...
(*The Castle of Indolence*, I, 3)

²² Joined to the prattle of the purling rills,
Were heard the lowing herds along the vale,
And flocks loud-bleating from the distant hills,
And vacant shepherds piping in the dale:
And now and then sweet Philomel would wail,
Or stock-doves plain amid the forest deep,
That drowsy rustled to the sighing gale;
And still a coil the grasshopper did keep:
Yet all these sounds yblent inclined all to sleep.
(*The Castle of Indolence*, I, IV)

« pleasing land of drowsyhed »²³, « where nought but shadowy forms were seen to move, / As Idless fancied in her dreaming mood »²⁴; dopo queste precisazioni relative all'ambiente la descrizione si sposta sul piano delle sensazioni che si provano quando si vive in quella terra:

There eke the soft delights, that witchingly
Instil a wanton sweetness through the breast,
And the calm pleasures always hovered night;
But whate'er smacked of noyance, or unrest,
Was far off expelled from this delicious nest.
(*The Castle of Indolence*, I, 6)

Sono versi che precisano il significato particolare della parola « Indolence » da riscontrarsi appunto nel senso di gioia e di felicità che si vive grazie all'assenza di agitazioni, di inquietudini, di sofferenze e insomma di qualsiasi condizione che causi turbamento nella vita²⁵.

Il discorso del Mago²⁶, il cerimoniale dei pellegrini che su invito del guardiano del castello e dello stesso Mago cambiano le vesti che avevano con altre fornite da Indolente, stanno ad indicare quasi fa manifestazione esteriore, un voler cambiare insomma in tal guisa il proprio aspetto in segno del più profondo mutamento di vita. Questo si realizza in pieno con il rito della « fonte di Nepente ». I pellegrini spontaneamente vi corrono e

There each deep draughts, as deep he thirsted, drew;
It was a fountain of Nepenthe rare:
Whence, as Dan Homer sings, huge plesaunce grew,
And sweet oblivion of vile earthly care
Fair gladsome waking thoughts, and joyous dreams more fair.
(*The Castle of Indolence*, I, 27)

Sono questi pochi versi che aiutano alla comprensione del motivo e degli scopi dominanti: essere uomini vuol dire sostanzialmente libera attuazione da parte di tutti di attività intellettuale (« fair

²³ *The Castle of Indolence*, I, 6.

²⁴ *Id.*, I, 5.

²⁵ E' da notare che quest'ultimo senso veniva meglio precisato dall'autore nella stanza successiva in cui presentando proprio la figura del Mago egli precisava: « The landscape such, inspiring perfect ease... » (*The Castle of Indolence*, I, 7).

²⁶ Per il quale si rimanda alle pagine 414-418.

gladsome waking thoughts »), vuol dire abbracciare e accogliere i principi della vita contemplativa, vuol dire esulare dal campo ristretto degli obblighi che la vita quotidiana impone per dedicare le proprie energie e il proprio tempo alla infinita gamma di interessi che ciascuno si crea; si indica qui in altre parole la necessità di dover rimuovere le « vile earthly care » responsabili di quelle condizioni di « noyance » e di « unrest » già precedentemente esaminate. Queste condizioni e la proclamazione che subito dopo echeggia stabilendo le norme da seguire nel castello non possono non pervadere di una gioia intima e sincera coloro che hanno la fortuna di goderne:

“Ye sons of Indolence, do what you will;
And wander where you list, through hall or glade:
Be no man's pleasure for another's staid:
Let each as likes him best his hours employ,
And curst be he who minds his neighbour's trade!
Here dwells kind ease, and unreprouing joy:
He little merits bliss who others can annoy.
(*The Castle of Indolence*, I, 28)

Il motivo che domina è quello della più assoluta libertà con il rispetto degli altri. Ritornano con queste osservazioni i concetti basilari già osservati per cui « indolence » assume tutti i connotati propri di « ease » o meglio di « unreprouing joy ». Una migliore espressione del concetto della libertà individuale la si deduce da:

Here freedom reigned without the least alloy;
.
For why? There was but one great rule for all;
To wit, that each should work his own desire,
And eat, drink, study, sleep, as it may fall,
Or melt the time in love, or wake the lyre,
And carol what, unbid, the Muses might inspire.
(*The Castle of Indolence*, I, 35)

Le promesse che aveva esaltato il Mago²⁷ come prerogative fondamentali che avrebbero distinto la vita di coloro che sceglievano di vivere con lui trovano ora piena conferma²⁸.

²⁷ Vedere le pagine 417-418.

²⁸ E' da notare che c'è in queste espressioni un altro significato certamente più sottile che evidentemente deriva dalla personale esperienza del

Con la strofa 33 del primo canto il poeta dà l'avvio ad un nuovo tipo di descrizione che lentamente e gradatamente ci porta ad un diverso concetto di indolenza. Con sapienza Thomson quasi ad adombrare lo slittamento che può avvenire nell'atteggiamento degli uomini per una interpretazione erronea della libertà scivola dal concetto di aspirazione al riposo e alla libertà all'altro che ripone nella lussuria e nel fasto gli scopi della vita²⁹. È praticamente la seconda accezione, decisamente peggiorativa, che si può avere della parola indolenza e che la fa coincidere con il significato di « apatia ». La descrizione procede in un continuo crescendo che partendo in sordina dal godimento del piacere arriva in toni esasperati alla descrizione della furia del piacere che « maddened every breast »³⁰.

Questo mutamento il poeta lo attendeva a mezzo della descrizione all'interno del castello; attraverso le « doors, that knew no shrill alarming bell »³¹ ci si inoltra o nelle sale cosparse di tappeti, di cuscini, di « soft quilts on quilts », o in quelle « where

poeta: l'ultimo verso infatti può avere una duplice implicazione da riscontrarsi nelle preoccupazioni originate dalla promulgazione del *Licensing Act* promosso da Robert Walpole nel luglio del 1737 che imponeva la revisione delle opere drammatiche da parte del Lord Chamberlain prima della loro rappresentazione e che giustamente veniva interpretato come il primo passo verso la mancanza di libertà di stampa. (Si ricordi che proprio in questa occasione Lord Chesterfield in un famoso discorso mise in evidenza che « altho it seems designed only as a restraint on the Licentiousness of the stage, I fear, it looks farther and tends a Restraint on the Liberty of the Press, a Restraint even on Liberty itself » citato da D. Grant, *James Thomson*, London, 1951, p. 177).

²⁹ Il poeta lo dichiarava lui stesso con l'affermazione:
But not even pleasure to excess is good:
What most elates then sinks the soul as low.
(*The Castle of Indolence*, I, 63)

³⁰ Si leggano ad esempio dei due atteggiamenti i seguenti versi:
Heaps poured on heaps, and yet they slipt along
In silent ease; as when beneath the beam
Of summer-moons, the distant woods among,
Or by some flood all silvered with the gleam,
The soft-embodied fays through airy portal stream.
(*The Castle of Indolence*, I, 20)

A rage of pleasure maddened every breast;
Down to the lowest lees the ferment ran;
To his licentious wish each must be blest,
With joy be fever'd-snatch it as he can.
(*The Castle of Indolence*, II, 30)

³¹ *The Castle of Indolence*, I, 33.

huge cover'd tables stood, / With wines high-flavour'd and rich viands crown'd »³². Anche dalle poche citazioni date si nota come la descrizione si gonfi gradualmente: dalla connotazione dell'assenza di un fastidio fisico (notare « shrill » riferito alle porte) a quella del lusso (vedere le tavole riccamente imbadite), il poeta passa poi ad esprimere nei versi successivi la vera e propria idea del grandioso superfluo sì che si passa attraverso camere ricoperte « with costly tapestry »³³ su cui erano rappresentate scene dell'età aurea.

Un secondo stadio, volto ad individuare gli effetti di questo tipo di vita si ha con l'introduzione delle evocazioni sonore:

Each sound too here to languishment inclined,
Lulled the weak bosom, and inducèd ease:
Aerial music in the warbling wind,
At distance rising oft, by small degrees,
Nearer and nearer came, till o'er the trees
It hung, and breathed such soul-dissolving airs,
As did, alas! with soft perdition please:
Entangled deep in its enchanting snares,
The listening heart forgot all duties and all cares.
(*The Castle of Indolence*, I, 39)

L'ozio insomma ha perso completamente l'idea di assenza di sofferenza per assumere il valore di indifferenza, disinteresse, apatia (« languishment »). La magica musica che aleggia nel castello causa lo stato di torpore e di abbandono che fa dimenticare ogni dovere e ogni preoccupazione e che riesce a sopire non solo i già esaltati « fair gladsome waking thoughts » ma finanche « the pensive melancholy mind »³⁴.

È naturale che in questa nuova situazione uno dei pericoli più gravi è costituito dalle minacce che Morfeo, continuamente lancia presentando un mondo « of gayer tinct »³⁵; con l'introdu-

³² *Id.*, I, 34.

³³ *Id.*, I, 36.

³⁴ Si confrontino per meglio capire la differenza dei due significati finora scoperti della parola indolenza gli ultimi quattro versi della stanza su citata con i versi descrittivi della « Fonte di Nepente » che si ritiene opportuno ricitare:

Whence as Dan Homer sings, huge plesaunce grew,
And sweet oblivion of vile earthly care;
Fair gladsome thoughts, joyous dreams more fair.

³⁵ *The Castle of Indolence*, I, 44.

zione di questo nuovo elemento negativo Thomson dissolve a mano a mano ogni concetto: la natura ridente e gioiosa ma pur sempre reale delle prime strofe cede ora il posto ad una natura irrealistica ed immaginaria; il demone del sonno ammalia trasformando la natura in quell'immaginaria sede di felicità che era l'Eliseo per i Greci e creando insomma mille « fair illusions » e « artful phantoms ». Contro questi pericoli il poeta ammonisce:

They were in sooth a most enchanting train,
Even feigning virtue; skilful to unite
With evil good, and strew with pleasure pain.
(*The Castle of Indolence*, I, 46)

L'apatia e il disinteresse di prima si sono trasformati ora in accidia, in un torpore dei sensi per il quale si perde la capacità della valutazione morale. È un lento annegare le cui conseguenze funeree vengono mostrate da Thomson in maniera palese e tangibile:

Now must I mark the villainy we found
.....
A place here was, deep, dreary, under ground
Where still our inmates, when unpleasing grown,
Diseases, and loathsome, privily were thrown.
(*The Castle of Indolence*, I, 73)

Il poeta ha insomma capovolto la situazione iniziale: i « calm pleasures » esaltati in precedenza quale diritto di ogni uomo libero hanno assunto non solo proporzioni tali da diventare l'unica ragione di vita³⁶ ma da annientare addirittura la stessa vita. I condannati in questo luogo sono perseguitati, tra gli altri, da « Lethargy » che « with deadly sleep opprest... taught withouten pain and strife to yield the breath »³⁷ o subiscono le conseguenze che « Apoplexy crammed Intemperance knocks / Down to the ground at once »³⁸.

Si sono distinti tre significati che Thomson attribuiva alla parola « indolence » quasi a voler portare un elemento chiarifi-

³⁶ Tali implicazioni sono evidenti nell'uso della parola « villainy » che indica la condizione di schiavitù tipica dell'epoca medioevale; nel caso particolare sembra evidente l'implicazione di schiavitù al piacere.

³⁷ *The Castle of Indolence*, I, 74.

³⁸ *Id.*, I, 77.

catore e quasi a voler ammonire i suoi contemporanei sull'abuso che il più delle volte si faceva di tale concetto.

Ove l'indolenza assume la sua forma deteriore — quella cioè che viene molto meglio espressa con la parola « accidia » — si degenera naturalmente nel vizio. Tuttavia anche questo in determinate situazioni ha una sua ragione di essere e il poeta non si mostra inconsapevole di ben precise motivazioni sociali:

Thus Vice the standards reared; her arrier-ban
Corruption called, and loud she gave the word: —
"Mind, mind yourselves! why should the vulgar man,
The lacquey, be more virtuous than his lord?
Enjoy this span of life! 'tis all the gods afford".
(*The Castle of Indolence*, II, 30)

La trattazione dell'operosità appare al confronto con quella dell'ozio fin qui esaminata meno protratta e sentita. Il poeta non ne parla in sua voce quasi a voler ignorare di proposito un problema difficile e scottante; egli si limita pertanto a frasi pronunziate si direbbe a mezza bocca come di chi non osi trattare il problema. L'unico aperto riferimento lo si trova all'inizio del poema:

O Mortal man, who livest here by toil,
Do not complain of this hard estate;
That like an emmet thou must ever moil
Is a sad sentence of an ancient date:
And, certes, there is for it reason great;
For, though sometimes it makes thee weep and wail,
And curse thy stars, and early drudge and late,
Withouten that would come an heavier bale,
Loose life, unruly passions and diseases pale.
(*The Castle of Indolence*, I, 1)

Si avvertono chiari il rammarico e la condanna dell'autore per la necessità del lavoro sulla quale egli a mala pena riesce a razionalizzare negli ultimi versi³⁹.

³⁹ Riferimenti di questo genere si trovano un po' sparsi nell'opera. Un esempio di conferma di quanto sopra si è affermato può essere ricavato dalla lettura dei seguenti versi:

... and to his (the Wizard's) lute, of cruel fate
And labour harsh complained, lamenting man's estate
(*The Castle of Indolence*, I, 7)

Alla stessa conclusione voleva arrivare il poeta quando dopo aver narrato l'infanzia e la fanciullezza del Knight of Arts and Industry e dopo aver mostrato gli esiti della sua opera civilizzatrice in Egitto, in Grecia e a Roma, egli ne mostra parimenti la opera in Inghilterra; grazie all'azione da lui svolta, questa vede il fiorire dell'agricoltura, dell'industria e del commercio, mentre diventa grazie alla sua operosità la nuova sede delle Muse; bruscamente però la « novella Castalia » perde quella dignità riconosciuta in principio con l'affermazione:

Yet the fine arts were what he finished least.
For why? They are the quintessence of all,
The growth of labouring time, and slow increast;
Unless, as seldom chances, it should fall
That mighty patrons the coy sisters call
Up to the sunshine of uncumbered ease,
Where no rude care the mounting thought may thrall,
And where they nothing have to do but please:
Ah! gracious God! thou knowst they ask no other fees.
(*The Castle of Indolence*, II, 22)

Il poeta vuol denunciare insomma la triste condizione della poesia che esiste unicamente grazie all'opera dei « patroni » i quali soli possono assicurare quell'agio materiale che consente la meditazione.

Una posizione di apparente contrasto sulla concezione del lavoro è espressa nelle strofe 73-81 del secondo canto. Il Cavaliere diventa improvvisamente il despota di coloro che, increduli di fronte alle sue proposte, ne rifiutano il credo. Le sue parole nei confronti di questi, anche se pronunciate nel più severo tono di voce non avrebbero lasciato prevedere un contegno così duro; la previsione di un luogo di espiazione aperto anche a loro, con la speranza del godimento di un bene futuro⁴⁰ lascia di stucco alla lettura delle strofe successive ove si descrivono le pene e gli orrori che attendono i renitenti:

But ah! their scornèd day of grace was past:
For (horrible to tell!) a desert wild

⁴⁰ Egli stesso aveva detto infatti:

Till, soft and pure as infant goodness grown,
You feel a perfect change: then, who can say
What grace may yet shine forth in Heaven's eternal day?
(*The Castle of Indolence*, II, 73)

Before them stretched, bare, comfortless, and vast;
 With gibbets, bones, and carcasses defiled.
 There nor trim field nor lively culture smiled;
 Nor waving shade was seen, nor fountain fair:
 But sands abrupt on sands lay loosely piled,
 Through which they floundering toiled with painful care,
 Whilst Phoebus smote them sore, and fired the cloudless air.
 (*The Castle of Indolence*, II, 77)

Né manca l'evocazione di paesaggi e di tormenti infernali evidentemente memori della *Commedia*:

Then, varying to a joyless land of bogs,
 The saddened country a gray waste appeared,
 Where nought but putrid steams and noisome fogs
 For ever hung on drizzly Auster's beard;
 Or else the ground, by piercing Caurus seared,
 Was jagged with frost or heaped with glazed snow:
 Through these extremes a ceaseless round they steered,
 By cruel fiends still hurried to and fro,
 Gaunt Beggary, and Scorn, with many hell-hounds moe.
 (*The Castle of Indolence*, II, 78)

Questi versi, con la presentazione dei demoni Miseria e Disprezzo sembrerebbero voler esprimere fiducia nel credo del lavoro con l'apparente riconoscimento quasi della giusta forma di punizione riservata a coloro che volontariamente avevano scelto il credo opposto.

È tuttavia il finale quello che dà la misura dell'intenzione dell'autore; qui il tono degenera curiosamente e, con un improvviso scadimento nella qualità delle immagini e nel livello dei campi allusivi, Thomson riconduce il lettore dai magici regni della immaginazione agli aspetti più miseri e goffi della vita provinciale inglese. Con *bathos* modernistico (palesamente influenzato dallo Swift prima maniera) egli imprime al suo discorso sul Cavaliere di Industry un inatteso connotato grottesco che conferma il suo scarso entusiasmo per il trionfo dell'eroe dell'attivismo borghese:

Even so through Brentford town, a town of mud,
 An herd of bristly swine is pricked along;
 The filthy beasts, that never chew the cud,
 Still grunt, and squeak, and sing their troublous song,
 And oft they plunge themselves the mire among;
 But ay the ruthless driver goads them on,
 And ay of barking dogs the bitter throng

Makes them renew their unmelodious moan;
 Ne ever find they rest from their unresting fone.
 (*The Castle of Indolence*, II, 81)

Thomson vuole evidentemente scuotere la sensibilità del lettore: l'accostamento dei lavoratori ai porci di Brentford è denso di significato; l'autore, servendosi di uno dei luoghi più arretrati dell'epoca⁴¹, rappresenta con vivezza il rapporto di oppressione e di tormento che spesso è alla base del lavoro.

Raramente il poeta presenta la reazione della folla, ma le poche parole che si sentono sono sufficiente indizio del modo di valutare due diverse proposte di vita. Si leggano ad esempio le prime parole con le quali ci è dato captare i pensieri di coloro che vivono nel castello:

"Come, dwell with us! true son of virtue, come!
 But if, alas! we cannot thee persuade
 To lie content beneath our peaceful dome,
 Ne ever more to quit our quiet glade;
 Yet, when at last thy toils but ill apaid,
 Shall dead thy fire, and damp its heavenly spark,
 Thou wilt be glad to seek the rural shade,
 There to indulge the muse, and nature mark:
 We then a lodge for thee will rear in Hagley Park.
 (*The Castle of Indolence*, I, 66)

Le parole, rivolte a George Lyttelton, visitatore saltuario della dimora, esprimono un tale senso di gioia, di serenità e di pace (vedere le espressioni « our peaceful dome », « our quiet glade », riferite alla vita nel castello) che gli abitanti non possono rendere

⁴¹ A rendere ragione a quest'ultima affermazione c'è la testimonianza di Sarah Trimmer che per mettere in evidenza gli importanti mutamenti sociali che la fondazione delle Sunday Schools aveva apportato alla città di Brentford scriveva nel 1787 quanto segue: « In this town the proportion of poor inhabitants is very great, owing to the many labourers required in the market-gardens, brick fields, and farms, which surround it: as they are employed only at certain seasons, and there are no kind of manufactures carried on, a great part of them are out of work for several months in the year which causes a variety of distresses as well as irregularities among them... that the generality of poor children,... were suffered to run about the streets ragged and dirty, from morning till night... (da *An Account of the Establishment of Sunday Schools in Old Brentford*, London, 1787, p. 3.

omaggio migliore all'ospite eccezionale per le sue doti che invitarlo a godere quegli stessi privilegi. Quelle genti insomma hanno provato la fuga dalla realtà quotidiana e quell'evasione appare tanto dolce da far pensare ad un sogno con tutto il fascino di cui questo è sempre dotato. Ma c'è con questa dichiarazione una considerazione ben più importante che mette in luce il concetto che questi abitanti si erano formati del lavoro e dell'ozio. Si associa il primo ad una forma di disagio, di sofferenza, di ingratitudine e se si vuole di amarezza (« but ill apaid ») capace tra l'altro di soffocare le capacità creative dell'individuo; queste possono essere rivalutate grazie al riposo, alla calma e all'*otium* che soli hanno la prerogativa di elevare l'uomo.

Un altro momento veramente significativo per giudicare questi uomini è dato dal modo di considerare le parole del Bardo; non si potrebbe, a dire il vero, sostenere facilmente, almeno a giudicare dal loro comportamento, una vittoria di Industry; la folla che pure aveva ascoltato attonita, ora si divide in due categorie; un gruppo esiguo acclama il nuovo credo, e fidandosi ciecamente di quanto gli era stato predicato esprime la sua adesione con fervore e con prontezza:

"Enough! enough!" they cried. Strait from the crowd
The better sort on wings of transport fly...
(*The Castle of Indolence*, II, 64)

Ma con altrettanto fervore e altrettanta prontezza si esprime l'altro gruppo tra l'altro molo più numeroso:

But far the greater part, with rage inflamed,
Dire-muttered curses and blasphemed high Jove.
"Ye sons of hate! (they bitterly exclaimed)
What brought you to this seat of peace and love?
While with kind nature here amid the grove
We passed the harmless sabbath of our time,
What to disturb it could, fell men! emove
Your barbarous hearts? Is happiness a crime?
Then do the fiends of hell rule in yon Heaven sublime".
(*The Castle of Indolence*, II, 66)

Il tipo di vita proposto viene respinto drasticamente; il frasario adottato manifesta tra l'altro in maniera molto esplicita il loro pensiero; mentre da un lato si rinnovano le espressioni già considerate a proposito del luogo della loro dimora e del tempo ivi speso, non certamente a caso Bardo e Cavaliere vengono definiti « Sons of hate » e « fell men ». La loro protesta si conclude

con due domande retoriche volte a coloro che esaltavano l'operosità: « What to disturb it could... emove / Your barbarous hearts? » e « Is happiness a crime? ». Sono due domande con le quali si vuole allo stesso tempo e ridimensionare il concetto del lavoro in chi richiedeva tale lavoro in maniera disumana e barbara e affermare i propri diritti che nel caso particolare si sintetizzano nel diritto alla felicità. Thomson ha reso questo un grido esasperato come di chi avendo preso coscienza del problema preferisce scegliere liberamente condizioni dure e grame piuttosto che subire l'imposizione di una schiavitù⁴².

L'analisi presentata dell'opera del poeta scozzese mette in luce se non altro elementi che possono dar adito ad una discussione: il parere che la critica thomsoniana ha accettato all'unanimità della vittoria del Cavaliere lascia insoddisfatti e forse perplessi; la tanto esaltata vittoria è in effetti niente di più che imposizione violenta sul Mago e qualcosa di effimero sulla folla. I sentimenti e le preferenze di quest'ultima illuminano assai chiaramente le intenzioni dell'autore. Una partecipazione schietta e sentita alla causa dell'operosità avrebbe imposto la presentazione di un popolo ben diversamente orientato e pronto ad accogliere con gioia le proposte di una vita dedicata al lavoro.

MARIA NAPOLITANO

⁴² C'è in effetti un'altra testimonianza da parte della folla e questa volta contro la vita proposta dal Mago; rientra tuttavia questo tipo di reazione, avuto d'altro canto da chi avendo male interpretato le parole di Indolenza, aveva accettato il tipo deteriore di ozio, nel tipo di coercizione di cui si era servito il Cavaliere. In risposta proprio a coloro che avevano obiettato « Is happiness a crime? » egli oltre a mostrare la scena di cui già si è detto addita il luogo di punizione con i derelitti che ivi confinati implorano il Cavaliere:

"O Heaven" they cried, "and do we once more see
Yon blessed sun, and this great earth so fair?
Are we from noisome damp of pest-house free?
And drink our souls the sweet ethereal air?..."
(*The Castle of Indolence*, II, 70)

IL TEATRO POLITICO IN INGHILTERRA 1930 - 1940

Il teatro nel decennio 1930-40 è visto, dalla storiografia letteraria tradizionale, come quasi esclusivamente dominato dalla figura e dall'influsso di T.S. Eliot e dal « revival » del dramma in versi di argomento religioso. La prospettiva così stabilita è molto insoddisfacente; essa va integrata con l'illustrazione di un altro aspetto della produzione teatrale di quegli anni, quella di opere impegnate politicamente, che serve anche a spiegare esiti e caratteristiche del teatro d'oggi.

Erano in molti all'epoca a credere ancora in una funzione politica del teatro e a battersi perché il teatro diventasse, seppure con variazioni notevoli di modi e di forme, uno strumento di denuncia e di chiarificazione sempre più largamente accessibile alla massa del pubblico, e che si rivolgesse in modo particolare alla classe operaia come avanguardia cosciente del proletariato.

"Clearly it is true that without a revolution we shall not get a *widespread* valuable theatre, but there are signs today in the theatrical world which, although they are very faint and immature, do show that it is still worthy of attention, and that it might very well itself help towards a social revolution"¹. Se si considera che i « Little Theatres » e i teatri commerciali erano tutti orientati verso una produzione leggera e brillante, risalta ancora maggiormente l'importanza di quest'altro teatro, più o meno apertamente di sinistra, che veniva fatto nei vari circoli teatrali di professionisti e dilettanti.

Nel documento di fondazione della sezione inglese dell'Internazionale degli Scrittori, istituita a Londra nel febbraio del 1934, si legge tra l'altro: "Increasing numbers of people are reading seriously, trying to get some insights as to the causes of events

¹ B. Nixon, « Theatre Now », *Left Review*, dec. 1935, p. 105.

that are shattering the world they know, and some understanding of the reasons for men's actions. And increasingly they are being given, not insight or understanding, but 'distraction'. Journalism, literature, the theatre, are developing in technique while narrowing in content; they cannot escape their present triviality until they deal with the events and issues that matter; the death of an old world and the birth of a new"². Gli autori aderenti alla associazione si impegnavano quindi a produrre opere di grande impegno politico e sociale, a trattare dei problemi rilevanti rispetto alla situazione contemporanea, a combattere la concezione assai diffusa di un'arte intesa come svago ed evasione, che tendeva, più o meno consapevolmente, ad allontanare la possibilità di una presa di coscienza della realtà oggettiva.

In tal senso si presero varie iniziative. Nell'aprile del 1935, la *Left Review* pubblicò un appello da parte degli organizzatori del Left Theatre, in cui si chiedevano drammi socialisti di autori inglesi. La necessità di un teatro socialista veniva spiegata in questo modo: "It holds up a mirror to a recognisable world; a civilization founded on the struggle of classes and the oppression of whole races and challenged by the construction elsewhere of a new civilization based on Socialism. We want to turn that mirror on our own country"³. Il consenso da parte degli autori di teatro e dei dilettanti fu ampio; in pochi mesi ben quarantasei drammi furono presentati, molti dei quali di un livello notevolmente alto.

La difficoltà maggiore consisteva nel riportare il popolo a teatro, e per far questo bisognava lottare non solo contro la concorrenza del cinema e dei teatri del West End, ma soprattutto contro una consuetudine di esclusione della classe operaia dal teatro, che si rivolgeva sempre più specificamente ad un pubblico di « abitués » o di specializzati. "What is needed in England is a theatre of this kind which is permanent and which will become an artistic centre for working-class and progressive audiences—which would fulfil something of the rôle which Piscator's theatre used to in Germany"⁴.

I gruppi teatrali che operavano in questa direzione erano molti. Da una parte c'erano le compagnie professioniste, a indirizzo culturale-artistico, che davano importanza maggiore al rin-

² « Writers' International », *Left Review*, oct. 1934, p. 38.

³ « Wanted a Play », *Left Review*, apr. 1935, p. 276.

⁴ B. Nixon, *op. cit.*, p. 107.

novamento tecnico-formale piuttosto che al contenuto. Dall'altra i vari gruppi locali, le filodrammatiche e i dopo-lavoro aziendali che badavano soprattutto ai contenuti.

Le due organizzazioni più significative nell'ambito di ciascuna delle categorie individuate, furono il Group Theatre e lo Unity Theatre. Esse ebbero caratteri fundamentalmente diversi e tali erano infatti i principi, gli ideali, gli scopi e gli autori che vi contribuirono. Lo Unity Theatre « grew out of a desire to dramatise the struggle of the Labour movement »⁵ e fu quindi parte importante del movimento operaio; il Group Theatre, al contrario, era un circolo privato, frequentato da una cerchia ristretta di intellettuali borghesi.

"The Group Theatre bore much the same relation to Unity Theatre that *New Verse* bore to *Left Review*: that is, its directors and practioners put aesthetic standards before social ones, although they still wanted to change society. Adherents of the Group Theatre were apt to say that Unity was not so much theatre as it was theatrical propaganda; supporters of Unity retorted that the Group Theatre was not so much artistic as arty. Both criticisms, unhappily, were partly true, but it was true also that Group and Unity embodied the only new ideas of dramatic production in Britain during the decade"⁶.

a) *Unity Theatre*.

Agli inizi degli anni '30 c'erano, sparsi per tutta l'Inghilterra, nei centri maggiori, gruppi che da qualche tempo si servivano del teatro come mezzo di agitazione e di propaganda politica⁷. Tra i più importanti nominiamo i Red Players, i People's Players, il Workers' Theatre Movement, di vaste proporzioni, che pubblicava anche il periodico *Red Stage*, il Left Theatre, gli Independent Players, sostenuti dall'Independent Labour Party, e i Rebel Players, il cui movimento diede origine a centinaia di gruppi teatrali di sinistra, in tutto il paese, e che verso la fine del 1935 mutarono il loro nome in Unity Theatre Club. Quest'ultimo nacque così

⁵ J. Symons, *The Thirties: a Dream Revolved*, London, The Cresset Press, 1960, p. 85.

⁶ *ibidem*.

⁷ Esisteva in Inghilterra una tradizione minore di teatro operaio; i primi tentativi di teatro popolare risalgono alla fine del secolo XIX, ispirati dalla rivoluzione americana e francese, ma non avevano avuto successo.

dalla fusione di alcune filodrammatiche di operai, che già da tempo lavoravano, separatamente, presentando drammi alle riunioni sindacali, nei circoli rionali e aziendali, davanti a un pubblico costituito essenzialmente da operai.

"Unity Theatre's beginning, even before it had taken such a name, was in the tradition. They performed from carts in the market places and at street corners just as the mystery plays were performed when their growing secular content had ousted them from the churches. And the limited repertoire had no less moral thunder. They were plays or revolt"⁸.

Quando si trattò di dare una sede stabile al teatro, per la quale fu scelta una cappella fuori uso in Goldington Street, adibita poi a dormitorio pubblico, decine di artigiani e artisti risposero all'appello, offrendo gratuitamente la loro opera. E così muratori, pittori, elettricisti, idraulici, tutti i membri delle Trade Unions di Londra, diedero i loro soldi, il loro tempo e la loro abilità per creare il « loro » teatro.

Una serie di circostanze fortunate fece sì che lo Unity Theatre diffondesse il suo contributo per tutto il paese. Il Left Book Club aveva organizzato, tra l'altro, dei Gruppi di Discussione che giravano per tutta l'Inghilterra, discutendo del libro del mese e della situazione politica generale; lo Unity Theatre si unì ad essi per un giro nelle regioni settentrionali, rappresentando *Waiting for Lefty*, di Clifford Odets⁹.

La rappresentazione suscitò dovunque un grande entusiasmo: alla fine il pubblico era tutto in piedi, col pugno alzato, che scandiva in coro la parola « Sciopero »¹⁰. Le tappe principali furono Sheffield, Newcastle, Nottingham, dove la compagnia recitò per i minatori e per gli operai nelle loro cooperative. Il successo fu enorme: "I say that this performance was pertinent to the future of the theatre because it showed that the Socialist movement is capable of creating a theatre of its own that will in a short time surpass the bourgeois theatre in technical proficiency, as it al-

⁸ *People's Theatre*, 1949, p. 2.

⁹ Lo Unity era stato inaugurato il 23 febbraio 1936 proprio con una rappresentazione di *Waiting for Lefty*. Il dramma, scritto nel 1935, trattava dello sciopero dei tassisti di New York del 1934, e partendo da una radicale ostilità alla classe borghese, affermava il diritto degli operai allo sciopero.

¹⁰ Cfr. J. Symons, *op. cit.*, p. 88: « The performance roused the audience to a high pitch of enthusiasm. "Strike" squeaked H.G. Wells, standing and raising his fist, "Strike, Strike, Strike". »

ready surpasses it in the vitality of its content"¹¹. Altri giri del genere furono organizzati, durante i quali la compagnia cercò di integrarsi sempre meglio con il popolo dei posti visitati, inserendo nei testi riferimenti precisi alla situazione locale, e cementando sempre più saldamente l'unione tra i militanti della classe operaia e tra gli intellettuali.

Seguendo l'esempio dello Unity Theatre, decine di nuovi gruppi si formarono, con gli stessi scopi e interessi, e alla fine il Left Book Club decise di unirli tutti sotto la direzione di un organizzatore professionista, John Allen, dando così origine alla Left Book Club Theatre Guild, che si sviluppò rapidamente in un vasto movimento nazionale di teatro di sinistra¹². Come si apprende da una nota apparsa sul *Left News*, la « Guild » sorse in risposta ad una giusta esigenza di coordinazione e di cooperazione sentita dai gruppi stessi: "A number of Groups have been writing to the Unity Theatre Club, the Workers' Bookshop, and other organizations, for advice about the formation of theatrical groups in connection with the Left Book Club, and for lists of Left plays. We [...] are delighted to find that a demand has come spontaneously from the Groups themselves"¹³; una coordinazione basata, come si vede, non solo sull'adesione comune ad una precisa idea politica, ma che servisse principalmente allo scambio di copioni e di consigli tecnici, quali diritti d'autore, permessi di rappresentazione, messa in scena, regia, uso delle luci, eccetera.

L'importanza politica e culturale di un'organizzazione del genere è messa in evidenza nello stesso articolo di Gollancz: "Conversation with those responsible for running the Unity Theatre Club—a hundred per cent workers' organization—confirms my convictions that theatrical activity is of enormous cultural and political importance: cultural, because it gives interesting and creative work to painters, electricians, carpenters, bookkeepers, typists, writers, and of course, actors; political because the production of plays gives a common meeting ground, both

¹¹ J. Allen, « The Socialist Theatre », *Left Review*, aug. 1937, p. 418.

¹² Si riportano alcune cifre per mostrare la rapidità con cui crebbe il movimento: sorto nel maggio del 1937, nell'agosto successivo, la LBCTG si era già messa in contatto con 130 gruppi locali; nel gennaio del '38 i gruppi aderenti erano 208.

¹³ V. Gollancz, « Editorial », *Left News*, n. 12, apr. 1937, p. 305.

for actors and audience, of every shade of Left Wing political opinion"¹⁴.

Lo scoppio della guerra fu un grave colpo anche per questi teatri, ma lo Unity Theatre riuscì a lavorare sempre, anche nei momenti più difficili. Nei giorni di disoccupazione generale precedenti la guerra, un pubblico numeroso si recò ad assistere alle sue recite, e durante la guerra, la compagnia si avvicinò ancora di più al popolo, recitando dovunque fosse possibile, anche nei ricoveri e sui campi militari¹⁵.

L'attività dello Unity Theatre presenta molti punti di contatto con quella delle compagnie popolari del Teatro Rosso, che sorsero in Cina nel 1931 e che ebbero una funzione educativa di primo piano al tempo della lotta anti-giapponese e della Lunga Marcia (1934-35). Esse si spostavano di villaggio in villaggio « diffondendo il vangelo della resistenza e risvegliando il nazionalismo latente dei contadini », ricevendo da questi, in cambio, cibo e vestiario. In seguito, ogni armata e ogni distretto ebbero la loro compagnia teatrale, con attori reclutati sul posto. Ci sembra interessante riportare a questo proposito un passo di Edgar Snow: « Il movimento comunista ha nelle compagnie teatrali il suo più potente strumento di propaganda, quello che riesce più sottilmente ad influenzare l'opinione del pubblico. I nuovi problemi militari, politici, economici e sociali divengono materia viva di rappresentazione grazie al continuo mutamento del programma ed al quasi quotidiano aggiornamento dei « giornali viventi »: ai dubbi e agli interrogativi viene risposto in una maniera umoristica e di immediata comprensione per gli scettici contadini »¹⁶.

La tecnica del « Living Newspaper » fu largamente usata anche dallo Unity Theatre¹⁷. Come il nome stesso indica, essa consiste di « A collection of facts, newspaper reports, statistics, extracts from books, etc., presented in a 'living' (i.e. theatrically dramatic) form. A Living Newspaper is a synthesis between newspaper,

¹⁴ *ibidem*.

¹⁵ Lo Unity Theatre ebbe un numero straordinario di produzioni e rappresentazioni. Negli anni 1936-40 furono presentate ben 34 opere diverse. Durante la guerra si fecero fino a cinque spettacoli alla settimana.

¹⁶ E. Snow, *Stella Rossa sulla Cina*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 131-132.

¹⁷ Questa tecnica era stata ideata e adottata per la prima volta in America da Elmer Rice al Federal Theatre Project nel 1935, con lo scopo di impiegare un maggior numero di attori insieme, data la enorme disoccupazione che aveva colpito anche i lavoratori del teatro.

play, and film. Its technique is similar to that of film, as it uses fade-outs and runs on from scene to scene"¹⁸.

Il primo spettacolo di questo tipo fu *Busmen*, realizzato nel 1938, che aveva per soggetto lo sciopero dei conducenti di autobus del maggio precedente. Citiamo dalla recensione entusiastica apparsa sulla *Left Review*: "Here is something to make the West End theatre sit up and take notice. In spite of many limitations, indeed just because of these limitations, a dramatic moment in the long working-class struggle against the forces of capitalism comes over the footlights. Just because the actors are workers, rehearsing and putting on their shows under great difficulties, they are able to give a convincing exposition of the life of workers"¹⁹.

Protagonista dello spettacolo è dunque la classe operaia, personificata in un suo settore specifico, in un momento particolare della lotta di classe. Quando cala il sipario, l'azione non è finita: a dispetto dei sindacalisti traditori e della forza del capitale, la lotta continua. Non ci sono tentativi di drammatizzare i fatti, né di falsificarli in alcun modo: tutto viene convalidato puntualmente dalle cifre, dai rapporti del London Passenger Transport Board, dai documenti delle commissioni d'inchiesta, dal materiale già apparso nella stampa. "The Living Newspaper justifies its name. It make these facts come alive in flesh and blood upon the stage. Here is propaganda at its best, making the truth live"²⁰.

Le opere messe in scena dallo Unity Theatre si rivolgevano ad un pubblico molto vasto: "Many people who cannot be reached by books and speeches will be profoundly stirred by *these plays*, and a visit to them may well make them understand for the first time how vital it is that they should throw themselves actively into the struggle against poverty, war and fascism"²². Esse dovevano soddisfare un bisogno sociale e per questo dovevano rispondere a requisiti formali ben precisi; il pubblico sarebbe stato pronto ad assorbire qualsiasi idea propagandata, se messa in for-

¹⁸ F. Jones, « Left Book Club Theatre Guild », *Left News*, n. 37, may 1939, p. 1282.

¹⁹ R. Jardine, « Living Newspaper », *Left Review*, apr. 1938, p. 922.

²⁰ *ibidem*.

²¹ J. Allen, « Left Book Club Theatre Guild », *Left News*, n. 25, may 1938, p. 822.

²² Era implicita la polemica con le tecniche espressioniste e il linguaggio spesso volutamente oscuro e difficile adottato dal Group Theatre.

ma piacevole e divertente. La rappresentazione doveva essere curata in tutti i particolari fino ad essere anche « aesthetically convincing ». Doveva essere « realista », nel senso che il messaggio che si comunicava doveva essere chiaro e inequivocabile, scaturire dalla concezione generale della vita e della società che informava tutta l'opera. Bisognava perciò evitare il pericolo di dogmatismo o di fredde esposizioni teoriche che annoiano il pubblico prima ancora di aver suscitato in lui il desiderio di approfondimento e di analisi, e cercare invece di coinvolgerlo emotivamente, suscitandone di volta in volta la collera, l'entusiasmo, etc. Si doveva soprattutto divertirlo, e al tempo stesso illuminarlo sui fatti politici del giorno²². Assume particolare rilievo e significato, pertanto, l'impiego di tecniche popolari che stabiliscono subito un legame d'intesa col pubblico. *Babes in the Wood*, satira politica sotto forma di « Christmas pantomime », è un esempio del genere preferito: "The Unity Theatre has taken all the elements of the familiar pantomime, the fairy tale, the cockney aunt, the sentimental songs, the topical jokes, the principal boy, and used them to glorify the Left Wing movement and parody the Right"²³.

Uno dei successi più grossi del repertorio dello Unity Theatre fu la commedia *Where is that Bomb?*, scritta da due tassisti di Londra, Roger Gullan e Buckley Roberts. La trama è molto originale. Un giovane operaio viene licenziato in seguito alla pubblicazione sul *Weekly Worker* di una sua poesia « di protesta ». Il fatto attira l'attenzione della British Patriots Propaganda Association che l'invita a scrivere romanzetti a sfondo patriottico ed edificante, da pubblicarsi su rotoli di carta igienica, destinati ai magazzini popolari. "Our Association makes it its business to see that the entertainment and education of the people of this country is conducted along the right lines. We keep an eye on everything — the Press, the Cinema, the Theatre, the Wireless, the Schools [...], the Church!"²⁴. L'unico momento della giornata che sfugge al controllo delle varie istituzioni, è quello che l'operaio passa, chiuso in gabinetto, libero finalmente di pensare con la sua testa. "Such freedom is dangerous. For all we know, water-closets may be hotbeds of revolution, breeding-places of

²³ R. Goronwy, « Politics on the London Stage », *New Writing*, New Series, 2, 1939, p. 109.

²⁴ R. Gullan-B. Roberts, *Where is that Bomb?*, London, Lawrence & Wishart, 1937, p. 9.

revolt, festering sores in an otherwise healthy, non-thinking nation"²⁵.

Joe dapprima respinge la proposta con fermezza: "I'm not going to write your blasted tripe, I tell you. I've got my own work to do. I'm going to write a poem that will bring your rotten system crashing down about your ears"²⁶, ma poi è costretto a cedere, sotto la pressione degli esattori pronti a sequestrargli la macchina da scrivere e i mobili, se non paga le rate arretrate.

Durante la notte, evocati da « Money-Power », il genio malefico della situazione, i personaggi, o piuttosto i burattini di legno, che lui ha creato secondo le istruzioni ricevute, prendono vita e si presentano al pubblico con le parole che Joe ha messo loro in bocca. È in scena un giovane operaio, innamorato della figlia del padrone:

"I am the Hero, very s-sane and healthy,
I know the p-poor can't live without the wealthy.
Communist cads are d-dust and d-dross,
I am for K-King and Church and B-Boss"²⁷.

Seguono la madre dell'eroe, povera, ma piena di spirito patriottico, la figlia del padrone, pura, ingenua e caritatevole e un rosso « bolscevico » con una bomba in mano, l'operaio sempre pronto a scioperare e a corrompere gli altri:

"I'm a Red — I'm a Red.
An injurious, furious Red.
I murder and pillage in city and village,
The world isn't safe till I'm dead.
For I'm a Red ferocious, I am;
A confiscating Socialist, I am"²⁸.

La situazione si svolge in modo paradossale fino al punto in cui l'Eroe forma, insieme ad altri operai, un sindacato per proteggere i padroni dai rossi bolscevichi. Fin qui gli sfruttati hanno parlato come piacerebbe agli sfruttatori e « Money-Power » è stato l'unico ad essere soddisfatto, ma ora segue il momento della giusta ribellione, e i personaggi, guidati da Joe stesso, dan-

²⁵ *ibidem*.

²⁶ *ibid.*, p. 13

²⁷ *ibid.*, p. 19.

²⁸ *ibid.*, p. 20.

no sfogo a tutta la rabbia che hanno in corpo, all'odio verso i padroni, alla loro volontà di lotta.

La *Left Review*, recensendo lo spettacolo, scrisse che "For sparkle and sophistication [it] is streets ahead of anything outside the pages of the *New Yorker* or of a Mickey Mouse cartoon"²⁹.

Un interessante opuscolo pubblicato pochi anni fa dallo Unity Theatre, in cui si lanciava un appello di ricostruzione, ribadiva i principi e lo spirito del teatro: "To foster and further drama, in that true art by truthfully interpreting life, and move people to work for the betterment of society", e ricordava inoltre l'importante funzione svolta dal teatro in ventisei anni di ininterrotta attività: "The historians of the twentieth century theatre might well spend a little time over this. I believe [...] that this little theatre has had an enormous and subtle influence on British drama as a whole. It was the work of the Unity, especially in the pre-war years and during the war, which helped to prepare the theatrical climate of today"³⁰.

b) *Group Theatre*.

Il Group Theatre³¹ fu fondato nel 1932 dal poeta W.H. Auden, dal regista Rupert Doone, dallo scenografo Robert Medley e da un gruppo di giovani attori e attrici, con lo scopo di far rivivere il dramma in versi e di produrre opere che nel West End non sarebbero state rappresentate; fu necessario perciò che fosse un « club » privato in modo da sottrarsi alle restrizioni imposte dalla censura ai teatri aperti al pubblico.

Gli autori che vi contribuirono, tutti nuovi al teatro, erano di estrazione e mentalità borghesi, e anche se le lotte sociali e politiche del periodo li avevano avvicinati alla classe operaia, era rimasta in loro una forte consapevolezza di classe. Così le loro opere non fecero mai appello ad un pubblico di massa, ma ad una piccola « coterie » di intellettuali. Essi sentivano tuttavia una profonda esigenza che la poesia e il teatro specialmente divenissero strumento di chiarificazione morale e civile, che facessero

²⁹ D. Kahn, « Theatre Notes », *Left Review*, dec. 1936, p. 833.

³⁰ Ted Willis in *Here is Drama*, jan. 1963, p. 3.

³¹ L'idea e il nome stesso del teatro furono ispirati dal successo del Group Theatre di New York, diretto da H. Clurman, che nel 1931 aveva cominciato ad agire come compagnia professionista indipendente; ma a differenza di questo, il nuovo Group Theatre non fu mai un teatro popolare.

sentire la necessità di agire in quel particolare momento storico, e si sforzarono sempre di essere onesti verso la realtà sociale, rispecchiando nelle loro opere la decadenza della società capitalista e di tutta una serie di valori e concezioni su cui essa si fondava.

Il Group Theatre si collegò agli inizi con varie tendenze di avanguardia d'Europa e d'America, e specialmente al teatro espressionista tedesco, ma in seguito l'esperienza verrà tutta ricreata in una fusione di elementi vari e disparati, quali la « charade » e lo « sketch » da cabaret, la pantomima e i cori del teatro greco. Essi utilizzarono ogni tecnica ed ogni forma di divertimento popolare e non popolare, che fosse adatto a trasmettere un messaggio politico, e riuscirono a compiere dei validi esperimenti nello sviluppo del dramma, aprendo nuove prospettive al teatro impegnato.

La prima opera rappresentata al Group Theatre fu *The Dance of Death*, di Auden, una sorta di « masque » politica, su un palcoscenico completamente privo di scenario, a sottolineare l'importanza delle parole e dei gesti nel messaggio contenuto nell'opera. Si rappresentarono successivamente tre drammi scritti in collaborazione da Auden e Isherwood, *The Dog beneath the Skin* nel 1936, *The Ascent of F6* nel 1937 e *On the Frontier* nel 1938. Dello stesso anno sono anche *The Trial of a Judge* di S. Spender e *Out of the Picture* di L. MacNiece.

Gli ideali e le tecniche impiegate dai due gruppi teatrali spesso coincidevano, eppure i loro caratteri di « classe » li diversificavano notevolmente. È interessante riportare a questo proposito un giudizio di J. Allen sulla differenza fondamentale riscontrata tra Auden e H. Hodge, uno degli autori più rappresentativi dello Unitytheatre e conducente di taxi a Londra:

"The various forms of isolation from which most of the middle-class writers are suffering today leads them to join left-wing political parties and identify their work with institutions that have some sort of roots in the life of the people. Composers veer between jazz and folk music, dramatists plump, like Auden has done, for the music hall. But whereas to my mind Auden has almost no connection whatsoever with this marvellous product of English theatrical genius, the work of Herbert Hodge has a close affinity". Allen procede mostrando come l'opera di Hodge sia estroversa, virile e popolare, al contrario di quella di Auden, che in definitiva "I speaking another language, writing for another class. He is the author of the dissatisfied bourgeoisie. His perceptive pen clarified their bewilderment and prejudices; and

these sentiments have little interest for the positive fighting spirit of the militant working classes"³².

L'attività di Auden e Isherwood in seno al Group Theatre fu particolarmente significativa: coi loro drammi svolsero un discorso spesso troppo cauto e intellettualistico, ma continuo e coerente. Essi avevano fede in un mutamento radicale della realtà sociale ed anche se la rivoluzione non si attua mai nei loro drammi, c'è sempre implicito o esplicito l'invito all'azione. Come disse il Southworth a proposito della validità del contributo politico di Auden, "The good he can do the cause does not... lie in any positive program of action. He sees conditions that cry aloud the necessity for change and he can make us see them"³³.

Spesso però l'esortazione alla rivolta si risolve in un invito a mutare prima noi stessi, perché una società malata, secondo le teorie di Groddeck e di H. Lane, può essere curata solo curando prima le malattie dei singoli individui. In *The Dance of Death* ad esempio, il « Dancer » è allo stesso tempo il simbolo del capitalismo e la personificazione del desiderio di morte che l'autore considera il motivo dominante nella società capitalistica europea. Il concetto marxista della borghesia come classe destinata a scomparire si fonde così con la teoria freudiana del « Tottrieb »: la politica viene concepita in termini psicanalitici³⁴.

La prima battuta del dramma ne enuncia chiaramente il tema e lo svolgimento: "We present to you this evening a picture of the decline of a class, of how its members dream of a new life, but secretly desire the old, for there is death inside them. We show you that death as a dancer"³⁵. E così prima ancora che la rivoluzione possa aver luogo, il « Dancer » muore distrutto dai suoi stessi mezzi di produzione; Karl Marx in persona entra in scena a diagnosticare la sua disfatta.

Non sempre però la situazione viene risolta in questi termini. È interessante riferirci a questo proposito ad un'opera precedente di Auden, *Paid on both Sides*, una « sciarada » del 1928, in cui

³² Cfr. *Fact*, aug. 1937.

³³ J.G. Southworth, « W.H. Auden », *Sewanee Review*, 1938, p. 203.

³⁴ Cfr. M.K. Spears, « The Dominant Symbols of Auden's Poetry », *Sewanee Review*, summer 1951, p. 394. Nel personaggio del "Dancer", « Auden portrays satirically the ambivalent attitude of the doomed middle-class driven subconsciously by the death-wish and the evolutionary urge toward their own extinction, yet resisting consciously ».

³⁵ W.H. Auden, *The Dance of Death*, London, Faber & Faber, 1933, p. 5.

la guerra viene presentata come la condizione normale di vita di un paese diviso in due fazioni, e dove solo una rivoluzione potrebbe porre fine a quel sistema assurdo che la massa subisce senza nessuna seria opposizione. Neanche il capo di una delle parti in lotta, John Nower, riesce a rendersene conto completamente, e continua a sperare fino alla fine in un pacifico accordo. "He is confronted with the heavy responsibility of a choice between the wrong side on which he has been brought up and to which he is strongly attached by family and social bonds, tradition, culture, and so forth, and the 'right' side presumably the side which has the future before it but which will nevertheless at some point turn upon him and destroy him because of his original membership of the wrong side, for he will never be able to rid himself entirely of its influence"³⁶.

Nell'opera si pone quindi il problema morale della responsabilità di una scelta da imporre agli altri, ma poiché tutto si svolge ad un livello di vaga intuizione, non c'è possibilità di soluzione.

Dal dramma *The Dog beneath the Skin* in poi, si comincia a trovare un'enfasi particolare sull'azione; l'interesse per l'individuo comincia forse ad apparire ad Auden come una sorta di evasione irresponsabile. Francis, il protagonista dell'opera, dopo il « denouement » finale, dice tra l'altro: "I began to feel that I had been foolishly wasting my time. Hadn't it all been just a romantic escape? I asked myself. Wasn't it life itself I was afraid of, hiding in my dog-skin?"³⁷.

Francis è l'erede della contea di Pressan Ambo, da molti anni misteriosamente scomparso. Ogni anno viene scelto a sorte un giovane del paese e invitato sul continente alla sua ricerca. Alla fine egli si rivelerà ad Alan, il predestinato di turno, uscendo dalla pelle del cane che lo ha accompagnato per tutto il viaggio. Sono

³⁶ La situazione somiglia in un certo senso alla posizione di Auden e di altri giovani della sua generazione e della sua stessa estrazione sociale. L'idea viene suggerita da F.W. Cook in « Primordial Auden », *Essays in Criticism*, oct. 1962, p. 405. Egli vede in John Nower, Auden stesso « as Bourgeois who sees that the future lies with the workers but is unable to "go over" completely, then the only happy solution for him personally would be the peaceful union of the two warring classes, or "sides" in the play ».

³⁷ Auden-Isherwood, *The Dog beneath the Skin*, London, Faber & Faber, 1937, p. 173.

dieci anni che Francis vive nella pelle del cane, e non ha mai lasciato il paese fino al momento in cui Alan parte alla sua ricerca, disgustato da quello che il suo nuovo angolo visivo gli ha rivelato.

La ricerca di Alan è naturalmente qualcosa di più della ricerca del baronetto scomparso, è la ricerca di un mondo e di una società migliori; infatti anche quando Francis verrà ritrovato la ricerca continuerà, guidata da lui stesso.

Le tappe del viaggio danno l'opportunità agli autori per una satira di varie forme di governo, dell'esercito, della chiesa, della piccola nobiltà terriera, e soprattutto della borghesia vuota e falsa, la classe a cui essi stessi appartengono, ma dalla quale si considerano diseredati, opponendo ad essa « the army on the other side », e cioè il proletariato, la classe che essi sostengono. L'opera termina infatti con l'invito di Alan e Francis a passare dall'altra parte, abbandonando per sempre il loro paese, in cui trionfano il fascismo e l'ipocrisia borghese.

In *The Ascent of F6*, gli autori si soffermano nella rappresentazione della squallida vita del popolo, vittima degli inganni della politica. Ma si mostra anche la passività e l'indifferenza di gran parte dei membri della piccola borghesia e della classe operaia di fronte alla realtà politica e sociale, quando invece essi potrebbero agire efficacemente per il miglioramento o la trasformazione di quella realtà.

"I'm sick of the news. All you can hear
Is politics, politics everywhere:
Talk in Westminster, talk at Geneva, talk in the lobbies and talk
[on the throne;

.....
What have they ever done, I ask you? What are they ever
[likely to do
To make life easier, make life happier? What have they done
[for me or for you?"³⁸

Se invece lo ascoltassero fino in fondo, se cominciassero ad interessarsi più attivamente di quello che accade intorno a loro, a formarsi insomma una coscienza sociale e politica, capirebbero che i mezzi per far valere i propri diritti sono nelle loro mani. Basta osare ribellarsi e osare lottare.

³⁸ Auden-Isherwood, *The Ascent of F6*, London, Faber & Faber, 1937, p. 17.

Il dramma *On the Frontier* è l'opera più matura della collaborazione tra Auden e Isherwood. È allo stesso tempo un grido d'allarme per l'Europa alla vigilia della seconda guerra mondiale e un manifesto contro la guerra in generale e contro i regimi totalitari. Ma a noi interessa soprattutto seguire lo sviluppo di quel motivo unitario che abbiamo creduto di ravvisare in tutti i drammi precedenti, e cioè l'aspirazione al raggiungimento o la realizzazione in almeno uno dei personaggi in scena, di una posizione politica più matura e consapevole; per questo si soffermeremo ad analizzare nel dramma solo le parti coinvolte.

On the Frontier viene definito dagli autori un melodramma³⁹, e contiene infatti cinque interludi che non sono direttamente collegati all'azione principale del dramma; essi esemplificano aspetti diversi della situazione che si sta svolgendo nel dramma. Rappresentano cioè l'altra faccia della realtà, il punto di vista del popolo contro la realtà della classe al potere: il « Leader » con la sua corte di militari e guardie del corpo, e gli industriali e i borghesi che lo sostengono.

Il primo coro è formato da un gruppo di operai che attendono che i cancelli della fabbrica vengano aperti. Essi si lagnano delle condizioni di sfruttamento e di oppressione in cui sono costretti a vivere, ed esprimono la rabbia per l'ingiustizia delle loro vite trascorse tutte accanto ad una macchina.

"The clock on the wall gives an electric tick
I'm feeling sick, brother; I'm feeling sick.
The sirens blow at eight; the sirens blow at noon.
Goodbye, sister, goodbye; we shall die soon"⁴⁰.

Ma nei loro cuori non è spenta la speranza di un domani migliore; stanno organizzando uno sciopero, e un giorno non lontano la rivoluzione li libererà per sempre dai padroni:

"Oil that bearing, watch that dynamo;
When it's time to strike, brother, I'll let you know.

³⁹ Il melodramma viene definito nell'*OED*, « a play with songs interspersed and with orchestral music accompanying the action ». La precisazione degli autori è volta quindi a sottolineare il significato e l'importanza di quegli interludi che si svolgono « before the curtain » a suon di musica.

⁴⁰ Auden-Isherwood, *On the Frontier*, London, Faber & Faber, 1938, p. 111.

Stoke up the fires in furnace number three
The day is coming, brother, when we shall all be free"⁴¹.

Nel secondo coro troviamo un gruppo di prigionieri, forse fermati durante lo sciopero, o comunque arrestati per atti di insubordinazione nei confronti dell'autorità costituita. Essi non si sono lasciati ingannare dalla retorica dei discorsi ufficiali, né si sono piegati di fronte alle minacce della forza pubblica, e sono in grado di distinguere i falsi amici dai veri:

"The Leader stands up on his platform and shouts:
Follow me and you never need have any doubt.
Put on my uniform, wave my flag.
But when the wind blows he shall burst like a bag.

.....
They talk of the mystical value of Blood,
Of War as a holy and purifying flood,
Of bullets and bombs as the true works of art.
They'll change their opinion when shot through the heart".

Sanno che saranno loro i vincitori, non importa quando, e per questo non temono neanche la morte:

"Perhaps we shall die by a firing-squad,
Perhaps they will kill us, that wouldn't be odd,
But when we lie down with the earth on our face
There'll be ten more much better to fight in our place.

The night may seem lonely, the night may seem long,
But Time is patient and that's where they're wrong.
For Truth shall flower and Error explode
And the people be free then to choose their own road"⁴².

Nel terzo interludio tre coppie stanno ballando; mentre ballano, parlano di quello che potrebbe accadere nella eventualità di una guerra:

"The papers say there'll be war before long;
Sometimes they're right, and sometimes they're wrong.
"The winter comes, the summer goes;
If there's a war, we shall fight, I suppose.

⁴¹ *ibid.*, p. 112.

⁴² *ibid.*, pp. 128-129.

"The larder is cold, the kitchen is hot;
If we go we'll be killed, if we don't we'll be shot"⁴³.

Il tono è indifferente e staccato come se non stessero parlando di cose che li riguardano e li coinvolgono direttamente. Vicino a loro vengono posti due operai comunisti, che tentano di aprire loro gli occhi alla realtà, di farli ragionare:

"What they can do depends on you,
You are many, they are few,
Afraid for their trade, afraid
Of the overworked and the underpaid.
Do not go; they know
That though they seem so strong
Their power lasts so long
As you are undecided and divided;
Understand the wrong;
Understand the fact;
Unite and act"⁴⁴.

Ma i ballerini hanno le idee troppo confuse: « Our country is in danger, and our cause is just », non riescono a capire che il paese è minacciato da un pericolo ben più grande di quello che essi temono, e che i nemici da combattere sono all'interno del paese, e sono coloro che li sfruttano nel lavoro o li governano intimidendoli col danaro e con l'inganno.

"The country is in danger
But not from any stranger.
Your enemies are here
Whom you should fight, not fear
For till they cease
The earth will know no peace.
Learn to know
Your friend from your foe"⁴⁵.

Come già hanno fatto in *The Ascent of F6*, anche qui gli autori cercano di far capire che il popolo, se non si unisce e si mette a lottare in prima persona per la soluzione dei propri problemi, non riuscirà mai a liberarsi in modo definitivo dei mali che lo opprimono.

⁴³ *On the Frontier*, cit., p. 153.

⁴⁴ *ibidem*.

⁴⁵ *ibid.*, p. 155.

Il quarto interludio presenta una scena di guerra. Sul palcoscenico sono poste di fronte le due trincee nemiche. In una pausa della battaglia, i due gruppi di soldati fanno amicizia, si scambiano delle sigarette e poi cantano insieme:

“What are we fighting for?
What are we fighting for?”

Qualcuno risponde: « Only the sergeant knows »⁴⁶.

Nell'ultimo interludio ci sono cinque persone che leggono giornali diversi, rappresentanti varie tendenze politiche, dal più austero quotidiano conservatore all'organo del Partito Comunista. Essi leggono alternativamente notizie riguardanti la guerra e l'alta politica, e la realtà dei fatti appare distorta in ognuno secondo le varie opinioni.

Tra i personaggi del dramma ce n'è uno che a noi pare possa mettersi in linea con i protagonisti dei drammi precedenti, con John Nower e con Francis: Eric Thorvald. La situazione in cui egli si trova è sostanzialmente la stessa, quello che cambia è il livello di consapevolezza del personaggio, che seguiamo in momenti successivi del suo processo di maturazione politica e sociale.

Eric appartiene ad una famiglia della media borghesia; suo padre, professore universitario, e gli altri membri della famiglia sostengono il regime fascista del paese. Le condizioni di sfruttamento del popolo sono tali da poter fare esplodere la situazione da un momento all'altro: “We're in for really big trouble. Conditions at the labour camps are getting worse all the time. The men are complaining quite openly: six months ago they would not have dared. The food isn't fit for an African village. The buildings leak... Agitators have been getting at the men, secret unions are being formed. I even heard rumours of a stay-in strike...”⁴⁷.

Ma un tentativo di rivolta viene prontamente soffocato e scoppia invece la guerra con un paese confinante. Eric, fedele ai suoi principi pacifisti, si rifiuta di combattere e viene messo in prigione; qui viene a contatto con degli elementi rivoluzionari, forse i prigionieri del secondo interludio, e con l'aiuto di questi

⁴⁶ *ibid.*, p. 172.

⁴⁷ *ibid.*, pp. 120-121.

riesce a definire la propria posizione politica in una nuova direzione.

“Believing it was wrong to kill,
I went to prison, seeing myself
As the sane and innocent student
Aloof among practical and violent madmen,
But I was wrong. We cannot choose our world,
Our time, our class. None are innocent, none.

.....
Yet we must kill and suffer and know why.
All errors are not equal. The hatred of our enemies
Is the destructive self-love of the dying,
Our hatred is the price of the world's freedom.
This much I learned in prison. This struggle
Was my struggle. Even if I would
I could not stand apart...”⁴⁸.

Eric ha capito quello che invano i due comunisti cercano di spiegare agli ignari ballerini del terzo interludio, cioè qual'è la vera lotta da combattere e il senso di necessità della rivoluzione. Egli ci appare così, parafrasando un passo del *Manifesto del Partito Comunista*, come l'idealista borghese giunto all'intelligenza del movimento storico nel suo insieme, che abbandona la propria classe e si unisce alla classe rivoluzionaria, che ha in mano l'avvenire.

Eric dice poi di sentirsi colpevole per essersi lasciato dominare dall'odio e dalla violenza, ma che è stato costretto a scegliere tra i mali, il male necessario, e decidere così di commettere il « necessary wrong » in vista del bene futuro. Il suo desiderio è fondare un mondo nuovo, dove regnerà l'amore e tutti saranno fratelli, dove l'uomo sarà veramente se stesso.

“Europe lies in the dark
City and flood and tree;
Thousands have worked and work
To master necessity.
To build the city where
The will of love is done
And brought to its full flower
The dignity of man”⁴⁹.

⁴⁸ *ibid.*, p. 189.

⁴⁹ *ibid.*, pp. 190-191.

Questo unico motivo che abbiamo voluto isolare nel teatro di Auden e Isherwood, ci sembra di per se stesso un utile e coraggioso contributo al processo di elevazione della coscienza popolare attraverso il teatro. Fu proprio in seno al Group Theatre che per la prima volta un gruppo di scrittori e artisti famosi cercò di fare causa comune con la classe lavoratrice nella lotta contro il fascismo e l'imperialismo, mettendo il loro talento al servizio di quella lotta. Ma in realtà essi non riuscirono mai ad identificarsi totalmente con la lotta di cui parlano. In un articolo di S. Spender, si dice tra l'altro: "The subject of our poetry is the struggle seen by someone who whilst living in one camp sympathises with the other; a struggle in fact which while existing externally is also taking place within the mind of the poet himself, who remains a bourgeois"⁵⁰.

Ciò spiega chiaramente i limiti del teatro di Auden e Isherwood e di tutto il Group Theatre, limiti che risaltano ancora maggiormente se inquadrati nel particolare momento storico. Ogni giorno accadevano fatti di fronte ai quali non si poteva e non si doveva tacere e il teatro poteva costituire la forma più diretta e più ampia di comunicazione con la massa del popolo. Inoltre c'era lo Unity Theatre, un vero teatro popolare, che indicava, senza possibilità di equivoci, con l'impegno costante dei suoi membri, quale dovesse essere la funzione del teatro, e come ci si dovesse rivolgere a dei compagni per sollecitarli a pensare e ad agire.

L'aspetto del teatro preso in esame, e in particolare la funzione svolta dal Group Theatre e dallo Unity Theatre, negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, finora a torto sottovalutati in sede critica, rappresentano una tappa fondamentale nello sviluppo del teatro moderno. Essi aprirono nuove prospettive al teatro di sinistra e furono tra i primi a mostrare nuove possibilità di utilizzazione delle tecniche più svariate. Esperienze teatrali più recenti, quali ad esempio il Theatre Workshop di Joan Littlewood⁵¹ o il Centre 42 di Arnold Wesker, non possono essere comprese pienamente se non vanno inquadrare in questa prospettiva storica.

⁵⁰ S. Spender, « Oxford to Communism », *New Verse*, nov. 1937, p. 9.

⁵¹ Cfr. J. Symons, *op. cit.*, p. 84, a proposito dei primi drammi di Auden e Isherwood: « The earlier plays were really a presage of something new—one can see their influence, together with that of Brecht and of the American musical, in today's Theatre Workshop productions ».

Gli scopi, i toni, i modi espressivi delle opere esaminate sono molto simili a quelli che si ritrovano in *Oh What a Lovely War*, la commedia musicale sulla guerra del 1914-18, o nel progetto, sfortunatamente fallito di A. Wesker, di riportare al popolo la sua cultura, la sua musica, la sua arte, e un teatro che parli delle sue lotte. Più di tutto colpisce l'esigenza comune a queste esperienze teatrali, di riportare il teatro a contatto con la vita reale. L'idea, realizzata sia dallo Unity che dagli attori del Centre 42, che la compagnia dovesse lavorare in una sorta di « esperienza collettiva » con il popolo dei luoghi visitati, scaturisce dalla concezione del teatro come funzione sociale, rivolto principalmente alle classi e alle aree ingiustamente trascurate.

PAOLA SPLENDORE

PER UNA BIBLIOGRAFIA DEGLI STUDI DI FILOLOGIA
GERMANICA IN ITALIA NELL'ULTIMO CINQUANTENNIO

Sono qui raccolti ed elencati in ordine cronologico gli studi di filologia germanica — inteso questo termine nella sua più lata accezione — apparsi in Italia tra il 1917 e il 1968.

In questa rassegna le note che seguono ogni segnalazione bibliografica mirano soltanto ad esporre il contenuto delle opere e a riassumere le conclusioni raggiunte dai singoli autori.

Bertoni, G., *Per l'elemento germanico nella lingua italiana*. Modena, 1917, pp. 304.

Dopo aver accennato ai rapporti che le diverse stirpi germaniche hanno avuto con l'Italia, l'A. passa ad esaminare le tracce della loro lingua nel lessico, nella toponomastica e nella onomastica italiana ed indica il criterio linguistico, storico e geografico atto ad individuare l'epoca degli prestiti e la loro esatta provenienza.

Ricci, A., *L'elegia pagana anglosassone*. Traduzione con testo a fronte e studio critico. Firenze, 1920, pp. 161.

Il volume comprende: *Il lamento di Deor, Il lamento dell'esiliata, L'errante, Il navigatore, La città rovinata, Il messaggio del marito* e, nonostante il suo carattere informativo, riesce a dare a dare una visione panoramica delle varie opinioni circa la origine dell'elegia e l'interpretazione di alcuni passi controversi. Questo genere letterario, afferma l'A., risale ad un'epoca antichissima, forse precede persino lo stanziamento degli Anglosassoni nella Britannia, ma non poté amalgamarsi, come i poemi epici, con le interpolazioni cristiane, per cui cadde in disuso.

Viglione, F., *Studio critico filologico su « L'Anglo-Saxon Chronicle » con saggi di traduzioni*. Pavia, 1922, pp. 168.

Nell'introduzione è trattato, oltre al problema dell'interdipendenza dei vari manoscritti contenenti la *Cronaca anglosassone* e del loro archetipo, quello delle varianti grammaticali e sintattiche del testo, la cui stesura si è protratta nel corso di vari secoli. I brani e le poesie tradotte sono seguite da note grammaticali e testuali.

Devoto, G., *L'elemento ereditato nella 1ª « Lautverschiebung » germanica in Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, LVII, 1924, pp. 589-596.

La grande innovazione del germanico è qui indicata dall'A. nella trasformazione delle occlusive sorde in spiranti sorde in posizione iniziale; gli altri mutamenti si verificano anche in altre lingue ie.

Ricci, A., *Cynewulf. Il sogno della croce - Cristo*. Antichi poemi anglosassoni riveduti nel testo con traduzione a fronte, introduzione e note. Firenze, 1926, pp. 204.

Nell'introduzione sono riassunte le varie fasi della cristianizzazione nella Britannia e i pochi dati biografici su Cynewulf rilevabili dalle sue stesse opere. A questo poeta il Ricci ascrive tutto il poema *Cristo*, attribuendo le divergenze stilistiche delle tre parti ai diversi tempi della composizione.

Il sogno della croce, invece, nonostante le molte affinità con le opere di Cynewulf, è stato molto probabilmente composto da altro poeta.

Ricci, A., *The chronology of Anglo-saxon poetry*, in *The Review of English Studies*, V, 1929, pp. 257-266.

Per poter stabilire una cronologia della poesia anglosassone è necessario separare il nucleo originario di un'opera dalle successive interpolazioni e stabilire le cause di queste nella tradizione scritta o orale. In base a tale metodo il Ricci crede di poter affermare che *Il lamento di Deor*, *Il viandante* e *Il navigatore* costituiscono quanto di più arcaico ci è pervenuto della produzione letteraria anglosassone; che i poemi epici sono anteriori a quelli di impronta cristiana, e che, fra questi ultimi, i più antichi sono quelli che presentano un maggior numero di interpolazioni.

Ricci, A., *The Anglo-saxon eleventh-century crisis*, in *The Review of English Studies*, V, 1929, pp. I-11.

La crisi avvenuta nella cultura anglosassone verso l'undicesimo secolo non è stata provocata, a detta dell'A., dalle invasioni straniere, bensì dal conflitto tra due visioni antitetiche del mondo: quella pagana e quella cristiana.

Subak, G., *Intorno alla legge di Grimm*, in *Archivio glottologico italiano*, XXXIII, 1929, pp. 627-635.

Il termine « Verschiebung » adoperato dal Grimm appare all'A. poco appropriato, specie nel caso della seconda rotazione consonantica.

Mittner, L., *La concezione del divenire nella lingua tedesca*. Milano, 1931 pp. 118. Introduzione di L. Sorrentino.

Questo volume offre un'interpretazione psicologica della linguistica in senso lato e in special modo della sintassi tedesca.

Ricci, A., *Le origini della civiltà inglese*. Opera postuma a cura di A. Lazzari con introduzione di H.E. Goad. Firenze, 1932, pp. 423.

In questo volume viene delineata la storia della Britannia dalle origini alla invasione danese, con particolare riguardo all'insediamento di Angli, Sassoni e Iuti sull'isola, alla loro organizzazione statale e sociale, alle loro credenze religiose e alle opere letterarie composte in questo periodo.

Bassi, D., *Mitologia germanica* (Gli dei e gli eroi). Milano, 1933, pp. 290.

Il volume si compone di due parti, di cui la prima comprende la mitologia germanica vera e propria e cioè la cosmogonia e la teologia, mentre l'altra tratta l'epica, suddividendola in cicli leggendari eroici, leggende di singoli eroi e leggende danesi e svedesi.

Manacorda, G., *L'Edda ovvero del pessimismo*, in *La selva e il tempio*. Studi sullo spirito del germanesimo. Firenze, 1933, pp. 7-27.

Un rapido sguardo ai carmi mitologici dell'*Edda* vuole dare un'idea delle varie raffigurazioni pagane della creazione e della

fine del mondo nella poesia nordica antica. Il pessimismo vi domina sovrano e, secondo l'A., le sole virtù qui apprezzate sono « la fedeltà spinta fino all'assurdo del tradimento » e la forza fisica mediante la quale si conquista « la larva di paradiso che il Walhalla rappresenta » (p. 25).

Olivero, F., *Beowulf*. Torino, 1934, pp. CI-225.

Nella lunga introduzione sono studiati gli elementi cristiani, storici e mitici che s'intrecciano nel poema, composto in una epoca di transizione e di grande fermento culturale. Un lungo paragrafo l'A. dedica allo stile e avanza varie ipotesi circa il luogo d'origine dell'opera mentre la descrizione delle armi e dei gioielli lo induce a considerazioni sulle arti minori dell'epoca.

Vincenti, L., *Hildebrandslied*, in *Erma*, VI, 1934-35, pp. 3-16.

All'inquadramento storico del poema seguono alcune considerazioni sul motivo del duello tra padre e figlio ricorrente anche in altre letterature ie., sul problema dell'uccisione ritenuto dall'A. una specie di ordalia e infine sull'affetto di Hadubrand per il figlio sottolineato dalla sottomissione dell'eroe alla tragica volontà del fato.

Devoto, G., *Germanisch-lateinisch und Germanisch-oskisch-umbrisch*, in « *Festschrift für H. Hirt* ». Heidelberg, 1936, pp. 553-547.

Il germanico differisce dal latino e dall'osco-umbro per la conservazione dei composti nominali, per una più estesa evoluzione consonantica e per il fissarsi dell'accento sulla sillaba radicale.

Santoli, V., *Filologia germanica*, in *Enciclopedia Treccani*, Vol. XV, Roma, 1936, pp. 342-346.

La storia della filologia germanica è delineata in una rapida ma nutrita sintesi a partire dalle prime norme ortografiche stabilite al tempo di Carlo Magno, fino alle opere fondamentali del Bopp, dei Grimm, e del Lachmann e dei maggiori nomi di studiosi tedeschi e nordici del Novecento.

Michelagnoli, A., *Elementi di lingua anglosassone*. Milano, 1938, pp. 119.

Il manualetto manca di qualsiasi accenno alla fonetica e inizia direttamente con l'articolo *SE*, di cui non viene chiarita la funzione pronominale. I sostantivi sono ridotti a tre declinazioni e i verbi suddivisi unicamente in tre coniugazioni, senza che sia operata alcuna differenziazione tra i verbi forti e deboli.

Mittner, L., *Il volto della Wurd*, in *Studi Germanici*, III, 1938, pp. 403-430.

La parola *Wurd* che nelle strofe 19 e 20 della *Qoluspa* appare come appellativo della dea che regge le sorti dell'umanità, designava, secondo l'A., in un primo momento la forza impersonale del fato. Il verbo *werdhan*, etimologicamente connesso con *wurdh*, è adoperato nello stadio antico delle lingue germaniche assieme al verbo *wesan* per esprimere il passivo. L'A. ritiene che l'origine di questa doppia forma sia di natura psicologica: *werdhan* esprime un'azione dinamica e preannuncia l'avvicinarsi di un evento fatale; *wesan* invece, di puro conio latino-cristiano, ha una funzione prettamente statica.

Bartoli, M., *Zur Lex Verner*, in *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*. 67, 1940, pp. 102-111.

La legge di Verner è analizzata nel quadro degli altri sviluppi fonetici verificatisi nelle lingue ie., quali il passaggio delle consonanti da sorde a sonore avvenuto nel tardo latino, e la lenizione celtica.

Mittner, L., *Le cinque « canzoni antiche » dell'Edda*, in *Studi Germanici*, IV, 1940, pp. 75-110 e 267-287.

I carmi più arcaici dell'Edda quali il *Brot*, *La canzone di Hamdhir*, *Il frammento della battaglia contro gli Unni*, *L'Atlakvidha* e la *Canzone di Völundr* presentano una sostanziale unità di motivi, di ispirazione e di forma che lasciano intravedere il modello ideale del carme eroico comune a tutti i popoli germanici.

Il Fato inesorabile determina le imprese degli eroi, per cui la poesia « da epica diviene lirico-drammatica, tutta tensione e stridente discontinuità » (p. 285).

Le arsi allitteranti e le *kenningar* sono più frequenti nei brani ricchi di maggiore tragicità poetica, il che convalida la tesi

dell'A. che queste forme metriche e stilistiche appartenessero originariamente ad un linguaggio tabuistico, nel quale si soleva annunciare la volontà del Fato.

Olivero, F., *Le Meraviglie del Creato*, in *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, 41, 1940, pp. 430.

L'A. si propone di dimostrare che il manoscritto dell'opera è mutilo e che parecchi versi avrebbero in origine fatto seguito alla descrizione del corso del sole.

Pisani, V., *Introduzione allo studio delle lingue germaniche*. Milano, 1940, pp. 111.

Le strutture delle lingue germaniche antiche sono esaminate comparativamente mediante numerose tabelle esemplificative e inquadrare nel complesso delle lingue ie. Segue una scelta di testi dal gotico, dall'alto tedesco antico e medio e dall'anglosassone, affiancati da traduzione e commento grammaticale.

Battisti, C., *Le stirpi*, in *Romanità e Germanesimo*. A cura di J. de Blasi, Firenze, 1942, pp. 31-63.

Gli elementi più atti a stabilire la provenienza di una stirpe appaiono quelli offerti dalla toponomastica. Su questa base l'A. perviene alla conclusione che la sede originaria dei Germani fosse tra il Reno e la zona in cui oggi sorge la città di Halle.

Mittner, L., *La declinazione « debole » dell'aggettivo nelle lingue germaniche*, in *Studi Germanici*, V, 1941, pp. 71-118 e 245-270.

Secondo l'A., l'uso dell'aggettivo debole era limitato, nei testi germanici più antichi, agli attributi riferiti al fato, la forza misteriosa e abbagliante che preannuncia la morte e solo più tardi, si fissa in schemi grammaticali che permangono tuttora nel tedesco e nell'olandese moderno.

Olivero, F., *Guthlac - Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, 70, 1941, pp. 143.

L'A. delinea le più importanti questioni sull'origine di questo poemetto attribuito per lo stile e per il carattere agiografico alla scuola di Cynewulf e sulla sua font elatina. Traccia quindi un parallelo tra il Santo eremita e il Poverello d'Assisi.

Olivero, F., *Lirica religiosa. I. Vol. Periodo anglosassone e medio inglese*. Torino, 1941, pp. 97.

L'A. esamina le località ove fiorì la poesia religiosa anglosassone soffermandosi particolarmente sull'elegia, che conserva talvolta elementi epici.

Santoli, V., *Il termine norreno*, in *Lingua nostra*, 1941, pp. 70-72.

Il termine « norreno » come il più adeguato a designare la lingua e la letteratura norvegese tra l'VIII e il XIV secolo è qui discusso dall'A. Esso non è un neologismo, dato che già nel Medioevo ricorre la forma sostantivata « norraena » per indicare il nordico occidentale, mentre le definizioni « nordico antico » o « islandese antico » appaiono troppo late o troppo ristrette.

Grünanger, C., *Einführung in die Geschichte der altgermanischen und frühdeutschen Dichtung*. Milano, pp. 113.

Il volume riassume brevemente la storia della poesia germanica dell'era pagana e in particolare del carme eroico. Il periodo cristiano è suddiviso in: cristianesimo gotico; e poesia religiosa dell'alto tedesco antico. In appendice (pp. 107-113) è tratteggiato il sistema fonetico del gotico e i suoi rapporti col tedesco.

Mittner, L., *Esplorazioni nella lingua tedesca*, in *Convivium*, XIV, 1942, pp. 260-272.

Le forme più caratteristiche della sintassi del tedesco moderno (passivo mediante la perifrasi con *werden*; l'uso dell'aggettivo forte e debole; la posizione finale del verbo) sono da ascrivere allo stile sacrale della poesia germanica antica dominata da un tragico presentimento di morte e dal bisogno di scrutare il futuro.

Mittner, L., *Introduzione allo studio delle leggi costruttive della proposizione nel tedesco moderno*, in *Studi Germanici*, V, 1942, pp. 423-454.

L'uso invalso nel tedesco moderno, di collocare alla fine della frase il verbo finito della proposizione secondaria o il participio passato di quella principale risale agli schemi dell'antica poesia germanica. Dato il suo carattere sacrale, la costruzione: soggetto, complemento, predicato creava una tensione psicologica

che culminava, alla fine della frase, col responso del fato, espresso dal verbo.

Il *Nachtrag* o tendenza del tedesco attuale di collocare dei complementi dopo l'elemento cui dovrebbe spettare l'ultimo posto, esprime, secondo l'A., un bisogno di evasione, quasi un volersi sottrarre al fato incombente.

Mittner, L., *La lingua tedesca e lo spirito dell'antica poesia germanica*. Firenze, 1942, pp. 270.

Il motivo conduttore di questa raccolta di saggi è la visione del destino fatale che incombe sul mondo germanico antico. Esso ha lasciato tracce non solo nello stile della poesia germanica, ma anche in quella particolare struttura grammaticale e sintattica che permane ancora oggi nel tedesco moderno.

Olivero, F., *Andrea e i Fati degli Apostoli*. Poemetti del IX secolo. Torino, 1942, pp. 71 + 110.

La parte introduttiva (pp. 9-71) offre una visione sintetica ma esauriente dei vari interrogativi concernenti i due poemi; la loro interdipendenza, le probabili fonti latine e greche, le affinità linguistiche e formali esistenti tra il *Sant'Andrea* e il *Beowulf*. Segue il vaglio dei pochi dati biografici su Cynewulf, indiscusso autore de *I Fati degli Apostoli* e le diverse ipotesi sulla sua provenienza. Il soffermarsi dell'ignoto autore del *Sant'Andrea* su descrizioni di battaglie e la sua preferenza per una terminologia epica testimoniarebbero, secondo l'A., la sua appartenenza al mondo cavalleresco.

Il testo è accompagnato da traduzione a fronte e seguito da note di carattere letterario e storico.

Pisani, V., *Note di morfologia germanica*, in *Archivio glottologico italiano*, XXXIV, 1942, pp. 14-22.

Questo articolo contiene quattro osservazioni sulla morfologia germanica:

1) la desinenza *s* del dativo singolare del pronome personale germanico non è un antico genitivo ma proviene dal dativo locativo dei pronomi plurali;

2) la *t* che appare nel numerale gotico *sibuntehund*, non è sorta per eliminare lo iato, ma proviene dalla dentale del numerale *tehun* che forma la seconda parte del composto;

3) esame delle terminazioni della IV classe dei verbi deboli gotici e confronto con le stesse desinenze in altre lingue ie;

4) i participi passati germanici non sono puri aggettivi verbali, ma antichi participi medi dell'aoristo.

Santoli, V., *Die Struktur der italienischen und der deutschen Sprache*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 30, 1942, pp. 106-117.

Il tedesco si differenzia dall'italiano anzitutto per l'accento intensivo che cade sulla sillaba radicale, provocando l'indebolimento e quindi la caduta delle vocali finali e ancora per la maggiore estensione di fenomeni fonetici quali la metaforia e l'apofonia. Prevalentemente sintetica, la lingua di Goethe è caratterizzata, rispetto alle altre lingue germaniche, da una maggiore rigidità nella costruzione della frase.

Gogala di Leesthal, O., *Antica Poesia Germanica*, Firenze, 1943, pp. 142.

L'A. non si propone di offrire un'opera completa, ma una antologia di brani tratti dai più noti poemi epici e religiosi alto tedeschi, fra i quali un passo dell'*Heliand*.

Gogala di Leesthal, O., *Canti dell'Edda* (dai Canti degli dei), Torino 1943, pp. 179.

Trattandosi di un testo di carattere divulgativo vi figura la sola traduzione italiana dei carmi, mentre le note a pie' di pagina forniscono le nozioni indispensabili sulla mitologia e cultura germanica antica.

Grünanger, C., *Lineamenti di una storia della religione germanica*, Milano, 1943¹.

Vignola, B., *La religione degli antichi Germani*, in *Storia delle religioni* di T. Venturi, vol. II, Torino, 1944, pp. 5-33.

In questo lavoro vengono riassunte le notizie più salienti sulle divinità maggiori e minori della mitologia germanica e sulle principali manifestazioni di culto loro tributato. Benché la maggiore fonte di informazione sia costituita dalla letteratura nordica, l'A. mira a operare una distinzione tra mitologia germanica e nordica.

Lun, L., *Mitologia nordica* (Saggio), Roma, 1945, pp. 394.

All'esposizione della mitologia, quale si ricava dai canti dell'*Edda* e dalle Saghe islandesi, segue un molto problematico tentativo di mettere a confronto i miti nordici e quelli mediterranei delle zone alpine dell'Alto Adige e del Tirolo.

Lun, L., *Avviamento allo studio della storia della lingua inglese*, Roma, 1946, pp. 116.

Alla tradizionale suddivisione delle lingue ie. e germaniche segue l'esposizione dei principali eventi storici che hanno avuto ripercussioni sulla formazione della lingua inglese. La ripartizione cronologica dell'inglese e dei vari dialetti attualmente esistenti è accompagnata da un elenco di voci di origine francese e di origine italiana entrati nella lingua inglese.

Lun, L., *Manuale di storia della lingua tedesca*, Roma, 1946, pp. 147.

Inquadrato il problema ie., l'A. espone rapidamente il fenomeno delle mutazioni consonantiche del germanico e le suddivisioni dei dialetti tedeschi antichi e moderni. Gli spostamenti delle stirpi germaniche e le conseguenti innovazioni linguistiche nelle loro parlate sono oggetto del II capitolo, mentre, nel terzo, sono raccolte esemplificazioni dei principali mutamenti linguistici già precedentemente trattati.

Bolognesi, G., *Ie. * sawel con speciale riguardo al latino e al germanico*, in *Revue des Études indo-européennes*, IV, 1947, pp. 299-308.

La voce gotica *sauil* non deriverebbe dell'ie. * *sawel* ma dalla forma * *sawel*.

Pensa, M., *L'uomo del nord*, Milano, 1947, pp. 437.

Sulla base della letteratura norrena l'A. tenta una ricostruzione dell'ambiente culturale e sociale nordico prima dell'avvento del Cristianesimo.

Pisani, V., *Testi inglesi antichi*, Milano, 1947, pp. 52.

Il volume comprende una raccolta di testi in antico e medio inglese, ai quali sono aggiunti quattro brani paralleli tratti dal

Vangelo di S. Matteo in gotico e nelle versioni di Wycliffe e di Tyndale.

Mittner, L., *Lezioni sulla letteratura tedesca del medioevo*, Corso di Filologia germanica dell'anno accademico 1947-'48, Padova, 1948, pp. 223.

La I parte introduce allo studio del germanico, precisandone la posizione nel gruppo indoeuropeo e indicandone le principali caratteristiche. Vengono poi messe in luce le differenze tra l'alto tedesco e il germanico.

La II parte consiste in un compendio della letteratura alto e medio tedesca con brani tratti dai più noti componimenti, seguiti da traduzione italiana e commento storico-linguistico.

Pisani, V., *Le pronuncie di ai e au in gotico*, in *Paideia*, IV, 1949, pp. 118-120.

L'A. si schiera fra i sostenitori del valore fonetico dittongale di *ai* e *au* ai tempi di Vulfila, basandosi sulla doppia forma *saiip* e *sajip* del verbo *saian* e sull'alternarsi di parole come *staua* e *stawa*.

Pisani, V., *Intorno al nome dei Germani*, in *Beitr. zur Namenforschung*, I, 1949, pp. 72-74.

Il nome dei Germani e degli Oretani, una tribù ligure, appaiono stranamente abbinati in tre diverse regioni e cioè nei dintorni di Cuneo, nella Carmania ad oriente della Persia e in Tarragona. Questa coincidenza potrebbe lasciar supporre che si tratti di due tribù indoeuropee di aree limitrofe, rimaste unite durante le loro migrazioni.

Pisani, V., *Zur Chronologie der ersten Lautverschiebung*, in *Die Sprache*, I, 1949, pp. 136-142.

L'epoca della prima rotazione consonantica si può stabilire in base all'onomastica e agli imprestiti tra il germanico e le altre lingue. Il passaggio $k > h$, ad esempio, deve essere avvenuto verso la fine del II sec. d.C. poiché il fiume Waal (da Vahalis) viene ancora da Cesare chiamato Vacalus. Che questo stesso passaggio $k > h$ sia anteriore alla trasformazione $p > f$ è dimostrato invece dal lat. *cupellus* che diviene nell'anglosassone *cyfel*.

Vitale, M., *Preteriti deboli germanici e perfetti deboli osco-umbri*, in *Atti del Sodalizio glottologico milanese*, II, 1949, pp. 45-51.

Le dentale, presente nel preterito debole germanico, risalirebbe ad una desinenza *thes* secondaria dell'aoristo medio, estesasi poi a tutte le forme preteritali. La si ritrova, trasformata in *f*, nel preterito debole osco-umbro.

Bazzarelli, E., *Sull'etimologia del toponimo Berlino*, in *Atti del Sodalizio glottologico milanese*, III, 1950, pp. 15-21.

Il toponimo Berlino, piuttosto che derivare dalla forma slava *Bedlin* (posto di vigilanza), potrebbe essere in relazione con lo slavo (*za*) *bralo* (torre, muro).

Lupi, S., *L'Odinismo nel mito germanico*, in *Messana*, vol. I, Messina, 1950, pp. 17-39.

Il culto di Odino, i cui riti rivelano affinità con lo sciamanesimo, è già in declino verso l'epoca dei movimenti migratori dei Germani e viene vieppiù oscurato dalle nuove dottrine religiose. I riferimenti cristiani nell'*Edda*, più numerosi di quanto non appaia a prima vista, non sono infatti da considerare una interpolazione posteriore ma costituiscono parte integrale del testo.

Mittner, L., *Die Kenning als tragisch-ironisches Sinnbild in der Edda*, in *Die Sprache*, II, 1950, pp. 156-69.

Nei carmi eddici, ritenuti più arcaici, la *kenning* assume un carattere tabuistico-sacrale poiché ha il valore di una metafora poetica annunciante l'avvicinarsi minaccioso e misterioso del fato.

Pisani, V., *Manualetto germanico I*, in *Testi tedeschi antichi*, Milano, 1950, pp. 110.

Il volume contiene il testo dei principali documenti letterari dell'alto tedesco antico e medio, oltre ai dati essenziali per la loro datazione e localizzazione.

Santoli, V., *Linguistica e filologia germanica*, in *Annali della Scuola Normale di Pisa*, II, 1950, pp. 84-87.

Dopo aver accennato alle opere del Bopp, del Grimm e del Lachmann, l'A. rimprovera agli studiosi di filologia germanica di essersi allontanati dalla scuola dei linguisti.

Borgognone, F., *Il problema del Vercelli Book*, Alessandria, 1951, pp. 87.

In opposizione alla tesi del Wülker e del Cook, secondo i quali il Cardinale Guala Bicchieri avrebbe recato con sé dall'Inghilterra questo codice, l'A. vuol dimostrare che esso prima che a Vercelli fu portato a Bobbio.

Mastrelli, C.A., *Edda, carmi norreni*, Firenze, 1951, pp. CI-597.

Questo volume contiene la prima traduzione italiana completa dei carmi eddici contenuti nel Codex Regius e negli altri Mss. a quello affini. Ad una lunga introduzione sulla critica testuale e filologica, sulla metrica, sullo stile, segue un commento che illustra i passi oscuri o controversi di ogni singolo carme, le allusioni storiche e mitologiche in esso contenute e la genealogia dei nomi propri e degli epiteti ai personaggi più noti. Da ultimo un'ampia bibliografia.

Norreni, C., *L'Edda*, Firenze, 1951².

Devoto, G., *Anglosassone o inglese antico*, in *English Miscellany*, III, 1952, pp. I-23.

Mentre il francese antico e l'italiano del XII secolo presentano grandi innovazioni rispetto al latino, l'anglosassone, dal punto di vista grammaticale e lessicale, non diverge molto dalle lingue germaniche continentali. Per la lingua inglese la frattura tra lo stadio antico e quello moderno avviene in epoca più avanzata e cioè nel medio inglese, per cui appare più appropriato per il primo periodo la designazione di anglosassone.

Lupi, S., *Cynewulf-Sant'Elena (Inventio Crucis)*, 1952, pp. XXXIV-145.

Nelle opere di *Cynewulf*, in special modo nella *Sant'Elena*, l'A. rileva l'influsso dello stile bizantino che già era penetrato nell'architettura e nell'arte sacra d'Inghilterra.

Il testo, con traduzione a pie' di pagina, è corredato da numerose note che analizzano dal punto di vista storico, grammaticale e semantico i versi e i termini più rilevanti.

Pisani, V., *Ahd. bihal*, in *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, 67, 1952, pp. 226-227.

L'alto tedesco *bihal* non deriva dal germ. **bippla*, come è stato finora sostenuto ma dal germ. **bihla*.

Scovazzi, M., *Germanico litus*, in *Atti del Sodalizio glottologico milanese*, V, Milano, 1952, pp. 21-28.

I termini *litus* e *fledus*, che esprimono nel germanico lo stesso concetto derivano, secondo l'A., entrambi dalla radice ie. **pledhu* (lat. *plebs*), passata a **fledu* nel germanico e a *lidu* nel celtico. Appunto la voce celtica ha avuto il sopravvento sull'alto tedesco, soppiantando la parola germanica originaria.

Pisani, V., *Gallico cruppellari-Tedesco Rücken*, in *Paideia*, 1954, IX, pp. 101-103.

Il germanico **hrugja*, da cui il ted. *Rücken*, trova, afferma il Pisani, corrispondenza nel gallico *cruppella*, indicante una cozza che copriva anche la schiena.

Ambrosini, R., *Di una caratteristica strutturale dei composti nominali in gotico*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XXIV, 1955, pp. 15.

Nella traduzione dei composti greci Ulfila ha tenuto conto del valore semantico dei due termini piuttosto che formare meccanicamente dei calchi stereotipati.

Mastrelli, C.A., *Il nome Scandinavia*, in *La Colombaria*, XX, Firenze, 1955, pp. 201-209.

La forma *Scandinavia*, ricorrente presso gli autori latini in luogo del termine originario *Scadinavia* è dovuta, secondo l'A., ad un'etimologia popolare e cioè proviene dall'espressione « *scandere navis* » che ben s'accorda con la fama di provetti navigatori di cui godevano gli Scandinavi.

Mittner, L., *Wurd. Das sakrale in der altgermanischen Epik*, Bern, 1955, pp. 204.

I due capitoli di questo volume (*Die Kenning* e *Sprachformen der Schicksalvekiündung*) riprendono, ampliandola, la tesi condivisa dall'A. che la figura stilistica germanica chiamata *kenning* abbia un'origine tabuistico-sacrale e sia connessa col manifestarsi della volontà del fato, la potenza suprema del mondo germanico antico, o *wurd*, termine adoperato in seguito anche nelle opere di carattere epico e religioso.

Casieri, S., *Poemi, frammenti ed iscrizioni anglosassoni*, Milano, 1956, pp. 184.

Ciascun poema o frammento è preceduto da una breve introduzione e seguito da relativa traduzione, note e bibliografia.

Alla *Sant'Elena* è affiancata anche la probabile fonte latina e cioè la leggenda sull'invenzione della croce contenuta negli *Acta Sanctorum*. Oltre alla *Sant'Elena* il volume comprende i frammenti anglosassoni *Waldere*, la *Battaglia di Maldon*; il *Widsith*, l'*Inno di Caedmon*, cui sono aggiunte le iscrizioni runiche della croce di Ruthwell, della croce di Bruxelles e del cofanetto di Franks (di provenienza nortumbrese risalente all'VIII sec.).

Lupi, S., Manganella, G., *Grammatica del sassone antico*, Napoli, 1956, pp. 136.

Compilata sui maggiori documenti letterari in sassone antico, quali il *Heliand* e la *Genesi*, questa grammatica non tiene conto della comparazione con le altre lingue germaniche poiché, secondo le intenzioni degli autori, doveva far parte di una raccolta di grammatiche dei principali dialetti germanici antichi. Si ricollega invece all'ie. per chiarire alcuni processi fonetici e morfologici. Redatta con un intento puramente didattico, contiene tuttavia le nozioni essenziali per facilitare la lettura dei testi in sassone antico.

Battisti, C., *Latini e Germani nella Gallia del nord nei secoli VII ed VIII*, in « *Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'alto medioevo. Caratteri del secolo VII in Occidente* », Spoleto, 23-29 aprile 1957, pp. 445-483.

Nonostante la simbiosi avvenuta verso il VII secolo tra francone e gallo-latino, la toponomastica del nord-ovest della Francia manca di elementi franconi mentre i composti idronimici con *-bak* sono piuttosto frequenti nella Gallia tra il bacino della Mosa e della Senna.

Numerosi appaiono invece i termini giuridici, militari e agricoli passati dal francone al gallo-latino.

Pisani, V., *Due termini latino-germanici*, in *ACME* X, 1957, pp. 167-68.

Il lat. *sebum* non proviene dal germanico **sapo* ma dal germ. **saipan* (sego).

A sua volta il termine latino *indutiae* può essere avvicinato al germ. **end-oitai* da **oito* (giuramento) e indica non l'armistizio ma la cerimonia che conferisce alla tregua valore legale.

Pisani, V., *Über die Gerundia bzw. Gerundiva auf lat. nde, deutsch annes*, in *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, LXXII, 1957, pp. 217-221.

Il gerundio germanico in *anne* deriva da un antico infinito.

Scovazzi, M., *Le forme primitive del matrimonio germanico*, in *Studi nelle scienze giuridiche e sociali pubblicati dalla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Pavia*, XXXV, 1957, pp. 163-264.

Ricostruzione dei vari tipi di matrimonio presso i Germani primitivi e cenni sul divorzio, concubinato e adulterio.

Scovazzi, M., *Le origini del diritto germanico*, Milano, 1957, pp. 335.

La ricostruzione delle istituzioni giuridiche in vigore presso i Germani prima dei movimenti emigratori è effettuata, oltre che sulla base dei pochi documenti giuridici pervenuti, attingendo alle fonti storiche e letterarie, in special modo per queste ultime alle Saghe islandesi. Risulta evidente in tal modo il ruolo che le associazioni collettive avevano nell'antica comunità germanica.

Ambrosini, R., *Ulteriori osservazioni sui composti nominali in gotico*, in *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, XXVII, 1958, pp. 225-242.

L'A. suddivide i composti nominali gotici che non sono ricalcati dal greco in due gruppi: quelli attinti alla tradizione linguistica più antica tra cui *manaseps*, *midjasweipains* o *manaleika* e quelli che costituiscono un'innovazione personale di Ulfila.

Lupi, S., *I problemi esterni del Heliand*, in *AION Sez. Germ.*, I, 1958, pp. 115-138.

Le varie teorie relative alla paternità, localizzazione e datazione del maggior documento del sassone antico sono criticamente analizzate assieme al rapporto che questo poema, accanto al frammento della *Genesis*, può avere con la « *prefatio* » pubbli-

cata nel 1562 da Flacius Illyricus e ritenuta dai più di pertinenza del *Heliand*.

Manganella, G., *Il valore di h e r nei dialetti antico-germanici*, in *AION Sez. Germ.*, I, 1958, pp. 134-152.

L'azione modificatrice che i fonemi *h* e *r* esercitano nelle lingue germaniche antiche viene esaminata caso per caso in questo articolo. Il fenomeno presenta una maggiore estensione nelle lingue ingevoni e il motivo è da attribuire, secondo l'A., non tanto alla maggiore labilità del timbro vocalico di queste parlate ma piuttosto al luogo e al modo con cui i fonemi in questione sono articolati.

Pisani, V., *Wurd*, in *Paideia*, XIII, 1958, pp. 105.

Il termine germ. **wurþ*, fato, non proviene, secondo l'A., dal germ. **werþa*. Tra **wurþan*, diventare, ma da **wurþ* e **wurþa* ci sarebbe la stessa relazione che tra il lat. *fas*. e *fatum*.

Scovazzi, M., *Processo e procedura nel diritto germanico*, in *Rend. Ist. Lombardo Scienze e Lett. Classe di Lettere*, 92, 1958, pp. 105-194.

La ricostruzione del diritto processuale dei Germani tra il II secolo a.C. e il IV sec. d.C. è ottenuta mediante l'esame delle fonti storiche (in special modo *Tacito*) e letterarie (le opere islandesi poetiche e prosastiche).

Bonfante, G., *Latini e Germani in Italia*, Genova, 1959, pp. 63.

Compito di questo lavoro è di individuare a quali stirpi risalgono le parole germaniche esistenti nella lingua letteraria italiana.

Cecioni, C.G., *Beowulf - Poema eroico anglosassone*, Bologna, 1959, pp. 158.

Nell'introduzione sono esposte la storia del manoscritto e le sue varie codificazioni; vengono poi ampiamente trattate l'argomento e la struttura del poema di cui il Cecioni difende l'unità, così come viene sottolineata la maggiore ricchezza di spunti fantastici presenti nel *Beowulf* rispetto alla rimanente produzione epica anglosassone.

Degani, M., *Il tesoro romano barbarico di Reggio Emilia*, con un commento linguistico a cura di C.A. Mastrelli, Firenze, 1959, pp. 149.

Il tesoro, rinvenuto l'8 ottobre 1957 a Reggio Emilia, comprende monete d'oro risalenti ad epoche che vanno dal 450 al 493 d.C. e oggetti preziosi tra cui due anelli sui quali sono incise le parole: *Stefara* e *Ettla*. Il Mastrelli vede in *Ettla* la forma metafonizzata del nome proprio Attila e in *Stefara* un nome femminile germanico. Si tratta in tal caso di un anello nunziale.

Gabrieli, M., *Il Sonatorrek di E. Skallagrímsson e la poesia scaldica*, in *Riv. di lett. Mod. e Comp.*, Firenze, XII, 1959, pp. 181-200.

Dopo aver esaminato i caratteri fondamentali della poesia scaldica e la problematicità della sua interpretazione, l'A. delinea la personalità di Egill Skallagrímsson, supposto autore di uno dei pochi componimenti scaldici che presentano uno stile meno artificioso e stereotipato. Il *Sonatorrek* esprime infatti il dolore del padre per la perdita irreparabile del figlio in un tono umano e meditativo. Il testo norreno tradotto in italiano, è seguito da due note che chiariscono le *kenningar*, le allusioni mitologiche e storiche e le probabili corruzioni o interpolazioni.

Manganella, G., *Antichi dialetti germanici*, Origini e sviluppo, Napoli, 1959, pp. 214.

Questo volume, corredato per ogni paragrafo dalla relativa bibliografia, comprende la storia delle lingue germaniche antiche a cominciare dalla ricostruzione dei periodi pregermanico e germanico comune con le loro particolarità fonetiche, morfologiche e sintattiche. Alla ripartizione delle stirpi germaniche e alla storia delle loro migrazioni segue l'esposizione delle caratteristiche o innovazioni presenti nelle loro parlate e la presentazione dei documenti letterari pervenuti in ciascun dialetto.

Manganella, G., *Nota sull'allitterazione nell'antica poesia sassone*, in *AION Sez. Germ.*, II, 1959, pp. 83-92.

Escluso che l'allitterazione vocalica sia dovuta all'attacco duro del germanico o all'elemento sonoro delle vocali, la si attribuisce alla mancanza della consonante iniziale precedente la vocale radicale. Questa assenza della consonante, ripetuta sistema-

ticamente nelle arsi, costituisce l'elemento fonetico comune che è condizione indispensabile per il verso allitterante.

Mastrelli, C.A., *Il tesoro romano barbarico di Reggio Emilia*, v. Degani, M., p. 473.

Pisani, V., *Nachträgliches zur Chronologie der germanischen Lautverschiebung*, in *Mélanges de linguistique et philologie F. Mossé in memoriam*, Parigi, 1959, pp. 379-386.

a) Lo spostamento delle occlusive sorde per effetto della prima rotazione consonantica precede quello delle sonore.

b) L'alternarsi di consonanti sorde e sonore in parole dello stesso etimo non è provocato dall'accento, come sostiene Verner, ma dalla qualità delle consonanti.

c) L'iscrizione rinvenuta sull'elmo di Negau *B* sarebbe posteriore alla fabbricazione dell'elmo stesso, appartenente ad un soldato germanico che militava nell'esercito romano. La frase incisa sull'elmo: « *Harigasti Teiwaila* » non sarebbe da interpretare come una scritta votiva (sacro al dio degli eserciti) ma come una dedica: ad Harigasti (da parte) di Teivahila. Da notare la diversa lezione del secondo nome proprio, proposta dal Pisani.

Giuffrida, R.T., *Die nur in den Glossen erscheinenden Adjective in Notkers Psalter*, in *AION Sez. Ling.*, II, 1960, pp. 170-212.

L'A. elenca gli aggettivi alto tedeschi apparsi come glosse nei *Salmi* di Notker accanto al corrispondente latino.

Manganella, G., *Anglosassone e sassone antico*, Napoli, 1960, pp. 286.

Un'esposizione sistematica e graduale dei fenomeni fonetici e morfologici di queste due lingue ingevoni permette di notarne le affinità e le divergenze. Dei numerosi esempi, che accompagnano l'enunciazione delle leggi grammaticali, sono riportate sia le forme etimologicamente affini di uno stadio più antico (gotico o antico nordico), sia il loro rispondente nelle lingue germaniche moderne più diffuse, quali inglese e tedesco.

Manganella, G., *Muspilli, Problemi e interpretazioni*, in *AION Sez. Germ.*, III, 1960, pp. 17-43.

Le conclusioni cui l'A. perviene, dopo l'esposizione dei vari problemi concernenti questo poema, sono le seguenti: 1) le affi-

nità esistenti tra il *Muspilli* e il poema anglosassone *Cristo III* non indicano una interdipendenza tra i due componimenti ma piuttosto l'esistenza di una fonte comune; 2) non c'è motivo di ritenere che l'ordine di successione del poema sia stato alterato da successive interpolazioni; 3) manca nell'opera qualsiasi riferimento che possa far luce sulla data di composizione, né a tale scopo si possono ritenere indicativi gli ammonimenti da parte dei governanti a rispettare la giustizia e a combattere la corruzione, perché troppo generici.

Scardigli, P.G., *Elementi non indoeuropei nel germanico*, in *La Colombaria*, XXV, Firenze, 1960, pp. 157-216.

L'esistenza di elementi extraindoeuropei nel germanico è provata, secondo l'A., oltre che dai dati offerti dalla toponomastica e dall'onomastica, da alcuni tratti caratteristici di questo gruppo linguistico (ritrazione dell'accento sulla sillaba radicale, prima rotazione consonantica, coniugazione verbale forte e debole) e da elementi lessicali assenti nelle altre lingue ie.

Scovazzi, M., *Aspetti del diritto penale germanico*, in *Studi nelle scienze giuridiche e sociali pubblicati dalla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Pavia*, XXXVIII, 1960, pp. 29.

La casistica è basata sulla distinzione tra atti violenti e atti fraudolenti.

Scovazzi, M., *Il dio onnipotente nella religione germanica*, in *Rendic. dell'Ist. Lombardo di Scienze e Lettere - Classe di Lettere*, 94, 1960, pp. 352-358.

Il concetto dell'onnipotenza divina è estraneo alla religione germanica per cui l'espressione « *alámattki Ass* », che ricorre nella formula del giuramento tramandata nella *Landnámabók* (*Hausbók* 286) è riferita solamente ad un dio molto potente, forse allo stesso Tyr.

Scovazzi, M., *La saga di Hrafnkell e il problema delle saghe islandesi*, Arona, 1960, pp. 299.

La storia di Hrafnkell introduce all'esposizione critica delle varie opinioni circa l'origine delle Saghe islandesi. Secondo l'A., esse hanno un fine essenzialmente storico e scaturiscono dal bisogno sentito dagli Islandesi di tramandare il sacro patrimonio delle loro tradizioni eroiche, giuridiche, religiose.

Bottazzi, N., *Liguri, Celti e Germani nei nomi di luogo in Lombardia*, Brescia, 1961, pp. 373.

La toponomastica della Lombardia, accanto a voci celtiche e liguri, è formata in prevalenza da elementi germanici, a cominciare dal nome stesso della regione.

Mastrelli, C.A., *La sorte di ie. *al-tòs nel germanico*, in *Archivio glottologico italiano*, 46, 1961, pp. 139-147.

L'evoluzione semantica subita dall'ie. **al-tòs*, « nutrito, cresciuto » al germanico « vecchio » è parallela al passaggio di ie. **mrtom*, « morte » al germanico « uccisione ». Entrambi i termini si ricollegano alla costumanza della « uccisione dei vecchi » per cui, come dal concetto della morte naturale si passa all'atto con cui si fa morire, così colui che era « cresciuto » aveva raggiunto il limite estremo della vita e cioè era vecchio, quindi prossimo a morire.

Pellis, A., *Breviario di Filologia Germanica*, Napoli, 1961, pp. 193.

Dopo un breve cenno di linguistica generale il discorso tocca della religione, scrittura e migrazioni dei Germani. Il cap. III (quadri riassuntivi) espone per sommi capi la fonetica e la morfologia del germanico.

Scovazzi, M., *Il diritto islandese nella Landnámabók*, Milano, 1961, pp. 238.

In quest'opera sono delineati gli istituti giuridici ricordati nella *Landnámabók* e le concezioni fondamentali che ne determinarono la genesi e l'evoluzione. Le norme di diritto privato, penale e processuale in uso presso i coloni norvegesi emigrati in Islanda rivelano l'anelito alla libertà e il profondo senso di dignità di questi ultimi che vollero ripristinare le tradizioni della madrepatria e costituire un sistema giuridico che soddisfacesse a tutte le esigenze della vita associata nel nuovo insediamento.

Scovazzi, M., *Nemo nisi vinculo ligatus ingreditur*, in *Paideia*, XVI, 1961, pp. 153-155.

L'affermazione di Tacito che gli Svevi entrarono nel bosco sacro con le membra legate non deve essere intesa in senso assoluto e cioè, questa usanza era limitata, secondo lo Scovazzi, solo ad una ristretta cerchia di adepti e propriamente ai *bersekir*, guerrieri votati al culto del dio Tiwaz.

Tagliavini, C., *Cenni di grammatica comparata delle lingue germaniche con speciale riguardo al tedesco e all'inglese*, Bologna, 1961, pp. 102.

La storia delle lingue germaniche, tradizionalmente suddivise in settentrionali, occidentali e orientali, viene tratteggiata dagli inizi ai giorni nostri con particolare riguardo all'anglosassone e all'alto tedesco antico.

Gabrieli, M., *La poesia scaldica norrena, Introduzione e testi*, Roma, 1962, pp. 114.

Nell'introduzione (pp. I-30) vengono delineate le varie e dibattute questioni riguardanti la forma originaria della poesia scaldica, le località ove fiorì questo genere poetico e il passaggio della fase orale a quella scritta. Viene inoltre messo in rilievo come in questi componimenti la forma prevalga sul contenuto mediante una sbalorditiva ricchezza formale e un virtuosismo tecnico cui fanno riscontro la povertà di temi e di motivi. Seguono la traduzione (la prima in italiano) e il commento di quattro carmi: il *Sonatorrek*, la *Erfidrápa* di Hallfródr Óttarson in onore del re Óláfr Tryggvason, il *Darradarljód* e il *Solarljód*.

Manganella, G., *Le formule dell'antica poesia sassone*, in *AION Sez. Germ.*, V, 1962, pp. 73-94.

Benché non si possa disconoscere l'influenza che la poesia anglosassone ha esercitato sulla produzione letteraria del sassone antico, nel lessico, nella metrica e nella sintassi del *Heliand* e del frammento della *Genesi* permangono tratti caratteristici che testimoniano dell'esistenza di una poesia allitterante molto evoluta presso i Sassoni continentali già prima del secolo IX. Non sarebbe concepibile, del resto, la presenza di due opere di alto livello stilistico, quali il *Heliand* e il brano della *Genesi* in una lingua sprovvista di tradizioni letterarie.

Pisani, V., *Germanische Miszellen*, in *Lingua*, XI, 1962, pp. 327-330.

1) La terminazione in *en* della III pers. plur. dei verbi dell'inglese antico e medio si sarebbe formata in analogia al plurale dei sostantivi deboli in *n* mentre la terminazione in *s* della III pers. sing. sarebbe dovuta all'influenza del plurale in *s*.

2) Le preposizioni antico nordico *vegna* e tedesco *wegen* potrebbero risalire ad una forma *ie*. **uekno*.

Pisani, V., *Die italienische Bezeichnung für Deutschland*, in *Muttersprache*, 72, 1962, pp. 194-201.

L'A. esamina gli appellativi dati in Italia alla Germania e ai tedeschi da Dante ad oggi, inclusi i soprannomi denigratori adoperati in alcune parlate dell'Italia settentrionale.

Pisani, V., *Introduzione allo studio delle lingue germaniche*, IV ed. riveduta e ampliata a cura di M. Scovazzi, Torino, 1962, p. 232.

Questo volume ha subito un aggiornamento a cura di M. Scovazzi, il quale ha ampliato la parte grammaticale riguardante le lingue nordiche e ha aggiunto nuovi testi.

Lupi, S. - Schwab, U., *I più antichi documenti letterari*, Napoli, 1963, pp. XV-169.

Questo volume si differenzia dalle solite antologie con commento storico letterario perché ispirato ad un criterio nuovo, cioè quello di inquadrare i primi documenti della storia letteraria tedesca, sottolineando le varie possibilità che il « teodisco » ebbe di assurgere a lingua letteraria. A tal fine le opere sono suddivise in: riflessi della riforma carolina e dell'umanesimo benedettino; riflessi della politica culturale di Carlo Magno; la prosa come traduzione del Testo sacro, e così via. Nella raccolta sono comprese opere latine tra cui il *Waltario* e il *Canto di S. Gallo*, che possono contribuire alla comprensione dei testi tedeschi. Per la bibliografia si rinvia all'ultima edizione del Braune-Ebbinghaus, aggiungendo le indicazioni testuali e gli studi più recenti sui singoli documenti.

Mastrelli, C.A., *La tecnica delle traduzioni della Bibbia nell'alto Medio Evo*, in « *La Bibbia nell'alto Medio Evo - Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medio Evo* », 26 aprile 1962, Spoleto, 1963, pp. 657-681.

Gli studi sulle traduzioni della *Bibbia* in gotico e in slavo antico sono rivolti in prevalenza a determinare ora l'originale greco preso a modello, ora la prima stesura della traduzione stessa, quando non servono come punto di partenza per la comparazione linguistica. Poco analizzato invece permane l'atteggiamento dei traduttori di fronte ai nuovi termini e ai nuovi concetti da trasportare nella propria lingua e cioè se effettivamente

Ulfila e Cirillo abbiano tradotto pedissequamente oppure abbiano apportato al testo dei contributi personali o delle innovazioni.

Ramat, P., *Modi e forme nelle innovazioni lessicali del germanico*, in *Archivio glottologico italiano*, XLVIII, 1963, pp. 93-125.

I verba dicendi del germanico costituiscono un'innovazione rispetto alle radici *ie.* che si sono conservate, talvolta, nelle lingue germaniche solo in una più ristretta area semantica. In realtà questi verbi, che non sempre rivelano tra loro una netta differenziazione semantica, provengono, secondo l'A., dalla terminologia sacrale-religiosa.

Ramat, P., *Il gotico manna e i suoi composti*, in *Die Sprache*, IX, 1963, pp. 1-13.

L'A. ritiene che *mana* nei composti gotici sia più antico di *man-* e risalva a *mon- en/on*, donde la formazione del sostantivo *manna*.

Sabatini, F., *Riflessi linguistici della dominazione longobarda nell'Italia meridionale*. Firenze, 1963, pp. 132.

L'A. approfondisce l'opera del Gamillscheg ed esamina minuziosamente i topomimi e i relitti lessicali lasciati dalla dominazione longobarda a sud di una linea tra Pesaro e Orbetello.

Scovazzi, M., *Antiche saghe islandesi*. Varese, 1963, pp. 321.

Il volume contiene la traduzione italiana di quattro saghe nordiche: *La saga degli uomini di Eyr*, *La saga di Eirik il rosso*, *La saga degli uomini di Vatnsdal* e *La saga di Hallfred*, precedute da alcune pagine introduttive che delineano i caratteri e i problemi storici delle Saghe islandesi.

Scovazzi, M., *A proposito del nome Sinfiotli*, in *Paidea*, XVIII, 1963, pp. 174-175.

Il nome dell'eroe della *Volsunga saga* è stato interpretato come una *kenning* riferibile al lupo (quello che ha una zampa dal colore ferrigno). Lo Scovazzi, invece, ritiene che Sinfiotli sia un *berserkir*, uno dei guerrieri invasati che entravano nel bosco sacro con le membra legate, per cui il suo nome starebbe a significare « il guerriero dalla gamba avvinta a un ceppo giallo ferrigno ».

Casieri, S., *Gli studi anglosassoni in Italia*, in *Acme*, XVII, 1964, pp. 151-186.

Esame critico dei principali lavori pubblicati in Italia sulla letteratura anglosassone dal Pecchio al Grion, da F. Olivero e A. Ricci sino a S. Lupi.

L'A. confronta i risultati degli studi esaminati con quelli della critica straniera sullo stesso argomento, aggiungendovi osservazioni personali.

Giancaleone Ramat, A., *Il tema ie. « dakru » e le sue varianti*, in *Archivio glottologico italiano*, XLIX, 1964, pp. 118-126.

Il gotico *tagr*, l'alto tedesco antico *zahar*, l'irlandese *der* e il greco $\delta\alpha\rho\upsilon$ risalirebbero ad una forma *ie.* **dakru* piuttosto che provenire per dissimilazione dall'*ie.* **draku* che sarebbe invece una variante della parola originaria.

Manganella, G., *La Bibbia nel mondo germanico antico*. Napoli, 1964, pp. 218.

Il testo, destinato ad uso didattico, consta di due parti, ciascuna preceduta da un'introduzione storico-letteraria. Nella prima una raccolta di passi del Vangelo in gotico, alto tedesco antico e anglosassone (sassone occidentale tardo) con a fronte la versione della *Vulgata*, offre allo studente la possibilità di stabilire un rapporto comparativo tra le lingue germaniche antiche. Nella seconda figurano brani di poesia religiosa in anglosassone, sassone e alto tedesco antico con traduzione italiana. Seguono quattro glossari relativi alle parole contenute nei brani esaminati.

Manganella, G., *Cristo e Satana*, in *AION Sez. Germ.*, VII, 1964, pp. 273-282.

Al v. 685 *b* del poema anglosassone *Cristo e Satana* sono state date varie interpretazioni a causa del verbo *foh* (inf. *fon.*) la cui traduzione « accetta », mal si adatta al senso del passo. La forma *foh* potrebbe invece derivare dall'infinito *foegn* « assegnare concedere » il cui preferito *faeh* sarà stato sostituito con *foh* da un amanuense poco pratico della grafia anglica *ae.*

Mastrelli, C.A., *Sull'origine e sul nome dei Visigoti*, in *AGI*, XLIX, 1964, pp. 127-142.

Escluso che la prima parte del termine *Visigoti* designi gli occidentali, o i nobili, o « la gente nostra assemblea », l'A. giunge

alla conclusione che *visi* deriva dallo slavo « tutto » ed è stato assunto dai Goti all'epoca del loro spostamento dalle foci della Vistola alla Russia meridionale. Una formazione simile al composto Alamanni da *ala* (tutto) più *mann*.

Mazzuoli Porru, G., *Noterella gotica*, in *Archivio glottologico italiano*, 49, 1964, pp. 143-146.

I termini gotici *freis* e *frijon* non deriverebbero dalla stessa radice ma risalgono il primo all'ie. **pre* « libero » (lat. *privus*) e il secondo all'ie. **pri* « amore ».

Scardigli, P.G., *Filologia germanica. Introduzione alla storia delle comunità di lingua germanica*. Firenze, 1964, pp. V-214.

Ad una breve introduzione che mira a chiarire il concetto e i fini della filologia germanica seguono tre capitoli (Preistoria e Protostoria germanica, L'ingresso dei Germani nella storia e Le nazioni germaniche) che inquadrano la cultura, la religione, la letteratura e la storia delle antiche popolazioni germaniche. Il IV capitolo, invece, (Prospettive sulle attuali lingue germaniche), illustra lo stadio attuale del tedesco, dell'inglese, dell'olandese e delle lingue nordiche con le rispettive varietà dialettali. Il volume è corredato da ampia bibliografia.

Scardigli, P.G., *Lingua e storia dei Goti*. Firenze, 1964, pp. 398.

In questo volume sono esposti, partendo da basi linguistiche, le maggiori questioni riguardanti l'origine dei Goti, i loro rapporti con i Romani e con gli Unni, la loro conversione al Cristianesimo, l'attività di Vulfila e l'influenza che la sua traduzione ha esercitato sull'opera di Cirillo. Il capitolo intitolato « Romania Gothica » (pp. 203-244) verte sul regno ostrogoto in Italia e sui suoi riflessi in campo linguistico, letterario e storico. Seguono quattro appendici riguardanti: a) notizie storiche e bibliografiche sui manoscritti gotici e storia degli studi della lingua gotica; b) le forme grafiche adottate nella trascrizione dei testi gotici; c) la lettera inviata da S. Geronimo ai monaci Sunia e Fretela; d) il manoscritto di Salisburgo o di Alcuino.

Scovazzi, M., *L'acquisto della terra nell'antico diritto nordico*, in *Riv. di Storia del Diritto italiano*, XXXVII, 1964, pp. 221-226.

La proprietà terriera veniva acquistata in Islanda nel secolo IX delimitandone la superficie con dei falò o col lancio di fiaccole

accese che avevano il compito di renderla sacra. Questa cerimonia, già in uso presso i coloni norvegesi, prima della loro emigrazione in Islanda, risale probabilmente ad un'antica costumanza germanica.

Ambrosini, R., *Perifrasi gotiche con l'infinito*, in *Studi e saggi linguistici*, V, 1965, pp. 87-101.

L'A. vuole dimostrare che le perifrasi gotiche con *munan*, *skaftjan* e *skulan*, talvolta con valore di futuro, conservano nella maggior parte dei casi la loro originaria funzione modale.

Luiselli Fadda, A.M., *Sul problema dei rapporti tra il Beowulf e il mondo culturale anglosassone*, in *Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero di Cagliari*, XXIX, 1961-1965, pp. 97-114.

L'A., partendo dalla tesi dell'ispirazione cristiana del *Beowulf*, esclude che esso sia stato composto oralmente, poiché le formule ivi contenute risultano ampiamente documentate in tutto il periodo anglosassone. Queste analogie, accanto alle concordanze stilistiche e metriche esistenti tra il *Beowulf* e la restante produzione in antico inglese, testimoniano come la fusione tra la cultura pagana e quella cristiana poté felicemente realizzarsi in Inghilterra.

Manganella, G., *Il « caos » del Wessobrunner Gebet*, in *AION Sez. Germ.*, VIII, 1965, pp. 285-302.

Nella *Preghiera di Wessobrunn* la descrizione del nulla precedente la creazione mediante la enumerazione in forma negativa degli elementi non ancora esistenti non è un retaggio germanico, come comunemente si ritiene avvalendosi del confronto con le prime strofe della *Voluspá*. Nella *Bibbia* infatti (Prov. 8, 22-29) la sapienza descrive la creazione contrapponendo la preesistenza di Dio alla assenza degli elementi costitutivi del mondo. La figura della Volva che parla per incarico di Odino ed è partecipe della sua saggezza ha qualche analogia con la Sapienza che è il Verbo stesso di Dio e vanta la sua preesistenza sul mondo. Questo parallelo tra la *Bibbia* e la *Preghiera di Wessobrunn*, assieme agli attributi comuni alla Sapienza e alla Volva, convalidano vieppiù la ipotesi di un'infiltrazione cristiana nella poesia nordica antica.

Manganella, G., *Gli animali nella poesia anglosassone*, in *AION Sez. Germ.*, VIII, 1965, pp. 261-284.

Gli animali, rappresentati nella poesia anglosassone più che altro come termini costitutivi di *kenningar* o come elementi simbolici e decorativi, assumono un ruolo più importante negli *Enigmi* nel *Fisiologo* e nella *Fenice*. In questo lavoro l'A. mette in risalto le divergenze esistenti tra questi poemi anglosassoni e le corrispondenti fonti latine.

Mastrelli, C.A., *Le classi sociali degli antichi Germani e il problema di germ. litus/fledus*, in *Studi germanici*, N.S., III, 1965, pp. 151-158.

Il termine *litus*, penetrato probabilmente nel germanico occidentale per mediazione celtica, piuttosto che risalire alla radice ie. **pledhy* da cui il lat. *plebs*, sarebbe da mettere in relazione con l'ie. **wlaty/vlato*, appartenente alla stessa famiglia di *wal* (lat. *valeo*, got. *waldan*).

Molinari, M.V., *Relazione tra il lessico germanico e i lessici latino e oscumbro*, in *Memorie dell'Ist. Lombardo -Accademia di Scienze e Lett. - Classe di Lett. Scienze morali e storiche*, vol. XXVIII, Milano, 1965, pp. 339-402.

Le glosse esistenti tra alcuni dialetti germanici e le parlate dell'Italia antica testimoniano di rapporti culturali e commerciali durante il II millennio a.C. tra gli antenati dei Goti e i futuri Oscumbri; come pure di contatti ancora più arcaici verificatisi tra i Germani del nord e i futuri Latini.

Pisani, V., *Sul nome dei Visigoti*, in *Archivio glottologico italiano*, 50, 1965, pp. 6-7.

Il termine *visi*, presente nel nome dei Visigoti, non deriverebbe dallo slavo « tutto » come asserisce il Mastrelli (*AGI*, 49, 1964, p. 127), ma dallo slavo « tribù ».

Belardi, W., *Alto tedesco antico « muotin », alto tedesco medio « muote »*, in *AION Sez. Ling.*, VII, 1966, pp. 119-140.

Riprendendo la vecchia tesi di Lachmann e di Erdmann che considerano la parola *mutin*, al secondo verso del *Hildebrandslied*, un sostantivo col senso di « scontro », « assalto », l'A. mette in relazione questo termine con l'alto tedesco medio *muote* che

appare con lo stesso significato nelle opere di *Hartmann* e di *Wolfram*. Si tratta quindi di un vocabolo attinto alla terminologia cavalleresca del basso tedesco che ha subito nell'alto tedesco la semplificazione delle geminate dopo vocale lunga.

Delbono, F., *La letteratura catechistica di lingua tedesca. (Il problema della lingua nell'evangelizzazione)*. Estratto da: *Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo*, XIV, Spoleto, 14-20 aprile 1966, pp. 47.

La conversione dei tedeschi al Cristianesimo è avvenuta per gradi e in seguito a impulsi diversi; vi si possono distinguere infatti ben cinque stadi, di cui l'ultimo, di gran lunga più significativo, culmina nell'opera di Carlo Magno. Ma non è esatto sostenere che con la morte del grande imperatore sia subentrata una epoca di oscurantismo letterario. Ne è una prova l'incarico affidato da Ludovico il Pio ad un « non ignobile vates » di tradurre la lingua sassone il nuovo ed il vecchio Testamento.

Dolfini, G., *Lineamenti di grammatica dell'alto tedesco antico*. Milano, 1966, pp. VII-89.

La fonetica e la morfologia dell'alto tedesco sono tratteggiati piuttosto schematicamente con riferimenti all'ie. per l'esposizione della 1ª rotazione consonantica e della legge di Verner. Seguono brevi cenni sui centri culturali più fiorenti della Germania medievale e sulle aree di espansione dei vari dialetti.

Francescato, G., *Contributi allo studio degli elementi italiani in olandese*, in *Studi di Filologia italiana*, XXIV, Firenze, 1966, pp. 443-607.

La prima parte comprende la penetrazione di elementi italiani in olandese, l'epoca della loro comparsa, le vie percorse da questi vocaboli per giungere nei Paesi Bassi e il modo come sono stati accolti, se cioè sono stati trasformati graficamente, foneticamente e grammaticalmente. La II parte, invece, (pp. 482-607), riguarda il lessico e cataloga non solo le parole importate direttamente dall'Italia ma anche quelle pervenute per mediazione romanza.

Manganella, G., *La creazione e la fine del mondo nell'antica poesia germanica*, Napoli, 1966, pp. 164.

La scelta dei brani poetici di contenuto non esclusivamente cristiano è operata in base a criteri di comparazione linguistica. Alle raffigurazioni della creazione e della fine del mondo nelle opere di argomento cristiano in anglosassone, sassone antico e alto tedesco antico fanno riscontro strofe dell'*Edda* di contenuto pagano. Le note introduttive (pp. 7-21) delineano l'ambito storico-letterario dei passi presentati mentre il glossario riporta, oltre alla traduzione italiana delle singole parole, le forme semanticamente rispondenti del frisone antico e delle lingue germaniche moderne.

Mastrelli, C.A., *Ancora sul nome dei Visigoti e una nota sui Visburghi*, in *Archivio glottologico italiano*, 51, 1966, pp. 26-40.

L'A. respinge l'ipotesi, avanzata dal Pisani (AGI, 50, pp. 6-7) che la prima parte del nome dei Visigoti sia da ricollegare con lo slavo antico *visi* « villaggio », col senso di tribù e riafferma con nuove argomentazioni la sua tesi che *visi* derivi dallo slavo « tutto ».

Mastrelli, C.A., *Sul nome della gigantesca Rán*, in *Studi Germanici N.S.*, IV, 1966, pp. 253-264.

La gigantesca marina Rán, le cui nove figlie hanno nomi connessi etimologicamente con l'acqua, ha il compito di raccogliere con una rete i morti annegati in mare o persino di tendere insidie ai naviganti durante le tempeste. Circa l'etimo del nome l'A. propone una nuova interpretazione: *Rán* potrebbe essere in relazione con la radice *ie. *rena* o *reni* (corso d'acqua, corrente marina), attestata in tutte le lingue germaniche.

Pisani, V., *Italienische Alphabete und germanische Runen*, in *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, 80, 1966, pp. 199-211.

Partendo dallo studio delle affinità esistenti tra segni etruschi e l'alfabeto runico, l'A. giunge alla conclusione che le rune provengano da un alfabeto piceno. Pervenute ai Germani del Nord pel tramite dei mercanti o dei naviganti, esse sono state diffuse dai Goti durante le loro migrazioni.

Ramat, P., *Sul problema della « Brechung » germanica*, in *Studi germanici*, IV, 1966, pp. 5-28.

L'A. vede in questo fenomeno presente nell'anglosassone, nel frisone e nel nordico antico una « tendenza » comune che si realizza in maniera diversa.

Sanese, R., *Poemi anglosassoni. Le origini della poesia inglese (VI-X secolo)*. Milano, 1966, pp. LVIII-227.

All'inquadramento delle prime manifestazioni letterarie in Inghilterra seguono le note testuali e bibliografiche dei testi offerti in sola versione italiana. I poemi epici quali il *Beowulf*, la *Battaglia di Maldon*, la *Battaglia di Finnsburg* sono alternati a brani di argomento religioso come *Elena*, *L'Inno di Caedmon*, *Il sogno della Croce* e *Sant'Andrea* (attribuito dall'A. a Cynevulf).

Sardigli, P.G., *Sulla Filosofia Germanica in Italia*, in *Riv. di Letterature moderne e comparate*, 19, Firenze, 1966, pp. 5-17.

La storia della parola « germanico » permette, tra l'altro, di inquadrare il concetto di filologia germanica che in Italia è stato variamente interpretato dagli studiosi, finché questa materia non è divenuta disciplina autonoma.

Scovazzi, M., *Grammatica dell'antico nordico*, Milano, 1966, pp. 149.

A una breve introduzione che illustra il concetto di antico nordico e la storia di questa lingua segue l'esposizione sistematica e graduale dei fenomeni morfologici del nordico antico, collegati con i loro precedenti *ie.* o germanici e con gli eventuali sviluppi nelle lingue nordiche moderne.

Scovazzi, M., *Considerazioni sull'eredità nel diritto germanico*, in *Riv. di Storia del Diritto italiano*, 39, 1966, pp. 14.

La testimonianza di Tacito, l'iscrizione runica di Tune e le fonti letterarie attestano che nel mondo nordico antico anche le figlie potevano ereditare i beni paterni, eccezion fatta per l'*odal* che passava di diritto al primogenito.

Questa norma, osserva lo Scovazzi, concorda col « maso chiuso » dei bavaresi per cui potrebbe risalire ad un'antica usanza germanica.

Scovazzi, M., *Tradizione pagana e cristiana nella Kjalnesinga Saga*, in *AION Sez. Germ.*, IX, 1966, pp. 5-48.

Il motivo per cui i narratori cristiani hanno accettato e trasmesso nelle Saghe spunti tanto contrastanti con le loro concezioni religiose è da ricercare, dice lo Scovazzi, nella forma mentis dei coloni islandesi che, pur essendo convertiti al cristianesimo, conservano retaggi pagani. La « tradizione » delle Saghe, inoltre, dovuta al bisogno di trasmettere alle generazioni successive il patrimonio culturale e religioso dei coloni norvegesi, non avveniva meccanicamente, per cui, con il sopraggiungere delle nuove credenze religiose, fu inevitabile un processo di contaminazione e fusione di elementi eterogenei.

Ambrosini, R., *Di alcune caratteristiche semantiche e prosodiche nelle traduzioni dei Vangeli in gotico e in slavo antico*, in *Studi e saggi linguistici*, 7, 1967, pp. 76-105.

Nella traduzione gotica dei *Vangeli* il contenuto è subordinato a problemi di natura estetica, come dimostrano le sfumature semantiche assunte dal verbo *letan* e dai suoi composti, l'uso del verbo *skul* + verbo essere, l'uso di *spediza*, *aftuma* e *aftumista*, nonché la presenza di casi di allitterazione e di omoleuti.

Arcamone, M.G., *Su una denominazione germanica del « giavelotto »*, in *AION Sez. Germ.*, X, 1967, pp. 119-153.

La parola dardo, pervenuta dal francone nelle lingue romanze ed estinta nelle lingue germaniche moderne, risalirebbe ad un tema ie. **derew* « albero », legno, passata nel germanico tramite il celtico *darw*.

Arcamone, M.G., *Tedesco « Gift »*, in *Studi germanici n. s.*, V, 1967, pp. 5-40.

Il termine tedesco *Gift*, risalente alla radice germanica **ghelp* ha due significati: « dote, dono di nozze » se il genere è femminile, « veleno » se neutro. L'evoluzione semantica da dono a veleno ha avuto i seguenti stadi: somministrazione, preparato, filtro magico, veleno, come si può rilevare dai testi in tedesco antico, specie in *Notker*.

Battisti, C., *Romanità e germanesimo nel Burgraviato meranese*. Firenze, 1967, pp. 214.

L'A. esamina la simbiosi romano-germanica verificatasi a seguito della occupazione tedesca nella toponomastica e nella lingua del Burgraviato meranese.

Bolognesi, G., *La grammatica latina di Aelfric*. Brescia, 1967, pp. 97.

Il monaco anglosassone Aelfric attinse per la compilazione della grammatica latina ai libri I-XVI della grammatica di *Prisciano* escludendo la sintassi e le opere di Donato. Rielaborò tuttavia le fonti aggiungendo contributi personali e creando la terminologia grammaticale anglosassone.

Bruno Tibiletti, M.G., *Nordico e leponzio-ligure*, in *Rendiconti dell'Ist. Lombardo di Scienze e Lettere - Classe di Lettere*, CI, 1967, pp. 13-38.

L'A. mette in rilievo l'analogia che sussiste tra la formula *karbi bro* che ricorre in molte iscrizioni nordiche con l'espressione *pruiam karite* facente parte di un'iscrizione funeraria leponzio-ligure rinvenuta nel 1913 a Vergiate. Entrambe significano « costruzione sepolcrale » e questa identità di termini, di concetti e di sistemazione funeraria starebbero a testimoniare di una connessione storico-culturale tra le due civiltà.

Bruno Tibiletti, M.G., *Rune in Lombardia*, in *Rendiconti dell'Ist. Lombardo di Scienze e Lettere - Classe di Lettere*, CI, 1967, pp. 39-80.

Per dimostrare che l'iscrizione runica rinvenuta su un masso erratico nel torrente Galavesa (Bergamo), è un falso l'A. la confronta con le iscrizioni runiche in nordico, da cui sarebbe potuta derivare.

Delbono, F., *Heliand, poema saxonicum saeculi noni*, in *Teoresi*, XXII, 1967, pp. 327-346.

La figura di Cristo maestoso e severo, così come è raffigurato nel *Heliand*, non rappresenta, come è stato più volte affermato, la germanizzazione del Cristianesimo ma è in relazione con la visione paleocristiana della divinità, prima che la mistica le conferisse un alone di umiltà. Il termine *wurd*, inoltre, sebbene

di puro conio pagano, non indica nel poema sassone il fato ma il flusso del tempo.

Dolfini, G., *Sulla dentale nella regola di Notker*, in *ACME*, XX, 1967, pp. 51-59.

L'A. sostiene che l'alternarsi della dentale sorda e sonora in luogo della p germanica nelle opere di Notker è da attribuire alla mescolanza linguistica dei monasteri. Considerato che il passaggio $p > d$ avviene nel tedesco appunto al tempo di Notker è comprensibile che fra gli amanuensi ci fosse una certa oscillazione. La dentale *t*, invece, proveniente dal germ. *d* a seguito della seconda rotazione consonantica, resta immutata poiché il fenomeno era già concluso qualche secolo prima. Questa tesi è senza dubbio molto attendibile, ma se la si accetta bisognerà attribuire a cause diverse l'alternanza di gutturali e labiali sorde e sonore che ricorre, accanto all'oscillazione delle dentali, negli scritti di Notker.

Dolfini, G., *Sulle formule magiche e le benedizioni nella tradizione germanica*, in *Rendiconti dell'Ist. Lombardo di Scienze e Lettere - Classe di Lettere*, CI, 1967, pp. 633-660.

Le formule magiche anglosassoni e tedesche antiche sono suddivise in due tempi: identificazione tra parola e azione e riferimento al passato. La stessa conformazione presentano le formule di benedizioni cristiane alto tedesche: il che testimonia, secondo l'A., del sopravvivere della *Weltanschauung* magico-pagana nella cultura medioevale tedesca.

Gerola, B., *Gli imprestiti italiani in svedese*, in *La Colombaria*, XXXII, Firenze, 1967, pp. 213-273.

L'esame verte non solo sugli imprestiti che lo svedese ha contratto direttamente dall'italiano ma anche sulle parole d'origine italiana penetrate nello svedese attraverso altre lingue quali il francese, il tedesco, e in pochi casi, l'inglese.

Giancalone Ramat, A., *Colori germanici nel mondo romanzo*, in *La Colombaria*, XXXII, 1967, pp. 107-211.

I termini indicanti colori, pervenuti dalle lingue germaniche nel mondo romanzo, sono penetrati, secondo l'A., nella Romania nell'età merovingica, sebbene alcuni fossero giunti in Italia già precedentemente tramite i Longobardi. Inizialmente essi furono

assunti come termini tecnici della colorazione delle stoffe e del linguaggio militare e solo più tardi si sono diffusi in un'area più vasta, sostituendo le parole latine preesistenti. Nel caso delle voci germ. * *blawa*, * *falwa*, * *gris*, * *saar* il centro di diffusione è stata la Francia.

Gusmani, R., *I nomi gotici in -assus*, in *Archivio glottologico italiano*, LII, 1967, pp. 124-142.

L'A. esclude che alla base di questo suffisso nominale ci siano dei verbi in *-atjan* e respinge altresì l'ipotesi che questi astratti abbiano come prototipo il sostantivo *fraujanassus*, e cioè che provengano, come i nomi astratti celtici in *-nas*, dalla terminologia della organizzazione sociale. La terminazione *-nassus* deriva, afferma l'A., dai verbi deboli di II classe in *on* diffusasi anche nel germanico occidentale come « un comodo e generico formante di astratti » (p. 141).

Mastrelli, C.A., *Grammatica gotica*, Milano, 1967, pp. XII-257.

Una dettagliata introduzione fornisce i principali ragguagli sulla origine dei Goti, sui loro vari spostamenti, sui loro rapporti con i popoli confinanti, in particolar modo coi Romani, sull'opera di Vulfila e sulla sua tradizione. L'esposizione della fonetica e della morfologia, corredata da esempi e schemi, illustra comparativamente la posizione del gotico nel complesso delle lingue germaniche. Il Mastrelli assume una posizione personale sullo intricato problema dei dittonghi gotici *ai* e *au*, propendendo per la pronuncia monotongale e sull'origine del toponimo Scandinavia che egli fa derivare dal latino *scandere navis*.

Paroli, T., *Le opere grammaticali di Aelfric*, in *AION Sez. Germ.*, X, 1967, pp. 5-43.

La grammatica latina, redatta in anglosassone nel X secolo da Aelfric, è esaminata dal punto di vista linguistico con lo scopo di stabilire come il monaco benedettino abbia tradotto o adottato la terminologia grammaticale latina. Analizzando le fonti, e in special modo le opere di Prisciano e di Donato, l'A. cerca di distinguere ciò che è stato attinto dai grammatici latini da quello che è una personale innovazione di Aelfric. Questa prima parte giunge sino al verbo.

Ramat, P., *Il frisone. Introduzione allo studio della filologia frisone*, Firenze, 1967, pp. 226.

Unico nel suo genere, non solo in Italia, ma anche all'estero, questo manuale affronta nel loro complesso i problemi storici, linguistici e archeologici di questa stirpe germanica non sufficientemente studiata a causa del numero limitato di documenti letterari risalenti allo stadio antico. Dopo aver precisato i confini geografici dei frisoni e il loro costituirsi etnico, l'A. passa a trattare della lega linguistica ingevone, delle sue caratteristiche e delle affinità che il frisone presenta con il nordico antico e con l'anglosassone. Segue una scelta di testi con commento filologico e traduzione.

Ramat, P., « *Brechung* » in gotico? Un'analisi fonetico fonemica, in *Studi germanici*, V, 1967, pp. 365-383.

Il problema riguardante la pronuncia di *ai* e *au* in gotico è affrontato non più sul piano fonetico ma su quello fonemico. I dittonghi germanici *ai* e *au* tendono alla monottongazione e il gotico costituisce, secondo l'A., la fase intermedia di questo passaggio: il secondo elemento del dittongo non è del tutto scomparso ma si è trasformato in una vocale « furtiva » o « glide ».

Ramat, P., *Musli o severo-germanoskoj probleme*, in *Voprosy Jazykoznanija*, 1967, pp. 48-56.

Il germanico del Mar del Nord è da considerare una lega linguistica piuttosto che un protolingua uniforme. (v. rec. di V. Pisani in *Paideia*, XXIII, 1968, p. 96).

Scardigli, P.G., *La conversione dei Goti al Cristianesimo*, in « *Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo XIV, La conversione dei Goti al Cristianesimo nell'Europa dell'alto Medioevo* », Spoleto, 1967, pp. 47-86.

La traduzione della *Bibbia* ad opera di Vulfila ebbe un fine nazionalistico piuttosto che religioso: dimostrare che le possibilità espressive della lingua gotica consentivano di narrare, oltre alle imprese epiche, la Buona Novella. La risonanza che questa traduzione ebbe sulla cultura delle altre lingue germaniche è testimoniata dai numerosi neologismi gotici presenti nel nordico, nell'anglosassone e nell'alto tedesco.

Schwab, U., *Bilaif im gotischen Kalender*, in *Helikon*, 7, 1967, pp. 357-394.

L'A. esclude che la parola *bilaif*, ricorrente nel calendario gotico, possa derivare dal verbo *bileiban* e propone di dividerla in *bi - laif* e cioè nella proposizione *bi* seguita dal dativo del sostantivo *laif* se neutro o *laifs* se maschile.

Schwab, U., *Waldere. Testo e commento*, Messina, 1967, pp. 312.

Dopo aver illustrato i problemi connessi con il testo e con l'esegesi dei frammenti anglosassoni del *Waldere*, l'A. perviene alle seguenti conclusioni: 1) I frammenti risalgono al X secolo e non hanno stretta relazione con la leggenda latina; 2) Il *Waldere* non è più antico del *Waltarius* alto tedesco ed è stato influenzato dall'Atlakvita.

Scovazzi, M., *Il concetto di tradizione nella saga islandese*, in *Studi germanici*, V, 1967, pp. 153-163.

Gli esuli norvegesi, costretti dalle vicende storiche ad emigrare in Islanda, sentirono l'esigenza di conservare il patrimonio culturale e le tradizioni della madrepatria. La loro non è stata una trasmissione orale meccanica ma una tradizione cosciente che aveva lo scopo di salvaguardare la civiltà e la cultura germanica delle origini. Le Saghe, in particolar modo, apparvero loro, tra i vari generi letterari, le più idonee a tale scopo.

Scovazzi, M., *Paganesimo e germanesimo nelle saghe nordiche*, in « *Settimane di Studi del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, XIV* », Spoleto, 1967, pp. 759-784 e 792-794.

I coloni norvegesi, trasferitisi nel IX secolo nell'Islanda, erano in prevalenza pagani. Solo verso il sec. XI il Cristianesimo divenne la loro religione ufficiale, dopodiché impiegò ancora due secoli prima di diffondersi completamente. Questi diversi stadi di cristianizzazione sono fedelmente tramandati nelle Saghe.

Scovazzi, M., *Tradizioni indigene americane nella saga di Erik il rosso*, ACME, XX, 1967, pp. 117-119.

I leggendari uomini unipedi retti da una diacria monarchia che sono menzionati nella *Eiriks Saga rouda* pare fossero noti ad alcune tribù dell'America del Nord. Questo comune filone leggendario potrebbe rafforzare la teoria, a più riprese avanzata e respinta, di incursioni vichinghe nel Nord America.

Albani, C., *Ricerche attorno alla Kristnisaga*, in *Rend. Ist. Lombardo di Scienze e Lettere*, Milano, 1968, pp. 3-54.

Attraverso nuove osservazioni e argomentazioni l'A. riafferma gli intenti storici di questa saga portando così un suo contributo al problema della « storicità » della Saga norrena.

Belardi, W., *Capitoli di grammatica dell'alto tedesco antico*, Napoli, 1968, pp. 144.

Il primo capitolo concerne prevalentemente la suddivisione del germanico, le sue innovazioni linguistiche e le caratteristiche dei dialetti alto tedeschi antichi con i relativi documenti pervenuti. La trattazione grammaticale vera e propria comprende, oltre alla fonologia, la flessione dei sostantivi, per l'esposizione dei quali l'A. parte dagli antecedenti ie.

Delbono, F., *Sulle origini del nome di popolo « Deutsch »*, in *Studi in onore di Carmelina Uaselli*, vol. II, Catania, 1968, pp. 150-154.

L'A. respinge la teoria secondo la quale l'espressione « lingua teodica » sarebbe un calo di « lingua vulgaris » per distinguere ufficialmente la lingua germanica da quella romanza nel regno di Carlo Magno e riprende la vecchia tesi del Dove e del Braune i quali ritengono che « teodiscus » sia stato importato dalle missioni anglosassoni per designare i popoli ancora da conquistare al Cristianesimo.

Delbono, F., *Osservazioni « Sull'Isidoro » in antico alto tedesco*. Estratto da *Studi Medievali*, III, Serie IX, 1968, pp. 43.

Le conclusioni cui l'A. perviene, dopo un'oculata analisi della traduzione tedesca dell'opera *De Fide* di Isidoro di Siviglia, sono le seguenti: il testo è stato tradotto in tedesco antico solo parzialmente in un territorio soggetto all'influsso linguistico romano, prima della cosiddetta rinascenza carolingia. La traduzione non costituisce « il primo luminoso esempio di prosa tedesca », come vorrebbero alcuni tra i più illustri critici letterari tedeschi, poiché pedissequamente legata all'originale latino da cui si distacca solo quando il testo è oscuro o teologicamente controverso. Anche il tanto elogiato « ritmo » non è che l'imitazione della prosa retorica latina piuttosto che l'eco del canto eroico germanico.

Giuffrida, E.T., *Notes on the Purpose of the Glosses in Notkers Psalter*, in *AION Sez. Ling.*, VIII, 1968, pp. 139-146.

Le glosse che appaiono nei *Salmi* di Notker non sono dovute al semplice piacere di glossare come sostiene Ehrismann, ma a motivi didattici (chiarire ai giovani monaci il significato di parole sconosciute) e psicologici (rafforzare gli elementi basilari del dogma e della fede cristiana).

Paroli, T., *Le costruzioni partitive nominali nelle antiche traduzioni germaniche dei Vangeli*, in *AION Sez. Ling.*, IX, 1968, pp. 1-52.

Dopo aver analizzato le costruzioni partitive espresse col genitivo o mediante preposizioni nei passi paralleli tra la versione gotica della *Bibbia*, la traduzione in tedesco antico di *Taziano* e la versione del *Vangeli* in sassone occidentale, l'A. perviene alla conclusione che il gotico possiede, rispetto al testo greco, un maggior numero di costrutti col genitivo partitivo, il tedesco antico mostra aderenza al testo latino, mentre l'anglosassone rivela maggiore indipendenza dalla Vulgata e preferisce l'accordo tra i termini.

Paroli, T., *Indice della terminologia grammaticale di Aelfric*, in *AION Sez. Ling.*, VIII, 1968, pp. 113-138.

I termini grammaticali latini che il monaco benedettino Aelfric dové tradurre per la compilazione della sua grammatica anglosassone sono elencati in ordine alfabetico con relativa citazione del parallelo corrispondente in inglese antico e il luogo della grammatica da cui sono tratti. Segue un elenco delle parole anglosassoni, accompagnate dal corrispondente latino.

Paroli, T., *Le opere grammaticali di Aelfric II*, in *AION Sez. Germ.*, XI, 1968, pp. 35-134.

Con l'analisi del verbo ha inizio la seconda parte di questo lavoro che esamina la grammatica latina scritta dal monaco benedettino Aelfric in anglosassone. Seguono l'avverbio, il participio, la congiunzione e l'interiezione. Alla fine vengono ricapitolati il metodo adottato da Aelfric per rendere i termini tecnici grammaticali in inglese antico e il modo con cui il monaco utilizza le fonti latine.

Pisani, V., in *Zeitschrift für Vergleichende Sprachforschung*, 78, Zum germanischen Goldring aus Reggio Emilia, 1968, pp. 96-101.

Stefara e *Ettilia*, le parole incise su due anelli appartenenti al tesoro rinvenuto recentemente a Reggio Emilia, significano, secondo l'A., « sigillo di Ettilia ». *Stefara* cioè proviene da *Stafar*, lettera, e *Ettilia* rappresenta il gen. sing. femminile di un nome proprio longobardo.

Scovazzi, M., *L'uso delle forme verbali riflessive nello svedese moderno*, in *Studi germanici*, VI, 1968, pp. 5-11.

La formazione caratteristica del nordico antico di unire encliticamente il pronome riflessivo *sik* al verbo per formare il medio passivo si è conservata nello svedese moderno. La forma separata tuttavia viene adoperata quando chi se ne serve vuole conferire maggior rilievo personale alla sua espressione.

Tagliavini, C., *Storia della filologia germanica*, Bologna, 1968, pp. 239.

Il volume delinea la genesi e l'evoluzione della filologia germanica, intesa come empirismo grammaticale nel Rinascimento, come spunto patriottico nel Romanticismo e come disciplina scientifica dal positivismo in poi. Accanto alle opere dei pionieri e dei principali germanisti dall'800 ad oggi sono citati i più importanti lavori che trattano di geografia linguistica, di dialettologia tedesca, di antroponimia, di toponomastica e di storia delle parole. Un lungo capitolo (pp. 183-216), è dedicato alla storia della filologia germanica in Italia.

RAFFAELLA DEL PEZZO

RECENSIONI

Vittore Pisani, *Lezioni sul lessico inglese*, Paideia Editrice, Brescia, 1968.

Benché diretto « al filologo germanico e specialmente all'anglista incipiente », il volume riesce interessante anche al cultore occasionale ed esemplare al docente nell'arte di districare e trattare con perspicuità una materia decisamente complessa. Lo sviluppo del lessico inglese, che a tante diverse fonti attinge nel corso dei secoli, è inquadrato nella evoluzione storico-culturale del paese ed integrato dalla storia dei suoni dall'indeuropeo, attraverso gli stadi intermedi, fino al sistema fonetico dell'inglese moderno. Le varie fasi della formazione dell'attuale lessico — dal retaggio indeuropeo alle innovazioni germaniche e agli imprestiti latini comuni alle altre parlate del gruppo, dall'apporto del contatto coi Celti in territorio di occupazione all'avvento del cristianesimo che accresce il numero degli imprestiti latini e suggerisce nuove formazioni in vernacolo, dall'influsso delle invasioni danesi ai decisivi effetti della durevole preponderanza del francese dopo la conquista normanna, dal profilarsi di una lingua letteraria e nazionale alla nuova ondata di latinismi sopraggiunta col rinascimento e fino alla assunzione di parole da paesi stranieri nell'inglese moderno — sono prospettate con grande evidenza e ancora arricchite di larga esemplificazione nell'analisi dei vocaboli appartenenti a determinati campi semantici (Il corpo umano, L'uomo: la famiglia, Nomi di animali, La casa, La città, Arti e mestieri, professioni), che costituisce l'ultimo capitolo. L'indice delle parole inglesi prese in esame, valido ausilio per la consultazione, chiude il volume, assai pregevole sia per il ricco contenuto sia per la chiara esposizione che ne potenzia l'utilità.

Gemma Manganello

Vittore Pisani, *Lezioni sul lessico inglese*, Paideia, Brescia 1968, pp. 7-167.

Per aperta dichiarazione dell'Autore (Pref. p. 7), queste « Lezioni sul lessico inglese » non vogliono essere altro che la ristampa « corretta e aggiornata » di un corso di Filologia Germanica tenuto alla Università commerciale Bocconi, nell'anno accademico 1947-48. In

realtà ci troviamo di fronte a qualche cosa di più di un semplice corso monografico, anche se, nel complesso, l'opera, date le sue premesse, non pretende di dare alcun apporto di eccezionale novità né alla « germanistica » in generale, né all'anglistica in particolare. L'A., prima di prendere in esame alcune categorie lessicali dell'inglese moderno (esame, questo, al quale è dedicato in particolare l'ultimo capitolo), premette, in una serie di capitoli che possiamo considerare in un certo senso introduttivi, alcune osservazioni a carattere generale, riguardanti gli aspetti storico-linguistici e storico-culturali più indicativi dell'inglese, dalle origini ai giorni nostri.

L'opera si articola in undici capitoli dal contenuto piuttosto vario. Nel primo di questi l'A. si propone soprattutto di chiarire un certo tipo di terminologia, propria dell'indagine linguistica, come, per es., ciò che si intende comunemente per « lessico », « etimologia », e in che cosa consistano i concetti di « ereditario » e di « imprestito », nonché il problema delle cosiddette « leggi fonetiche » e della possibilità o meno di una loro rigida applicazione.

Nel secondo capitolo (Famiglie linguistiche. Il Germanico e l'Indeuropeo. Ricostruzione) il Pisani, volendo esemplificare e anche semplificare per non specialisti alcuni problemi di ampia portata, finisce però con il pervenire a formulazioni un po' generiche, che non sono es., ciò che si intende comunemente per « lessico », « etimologia », e tanto meno, a dare un'idea precisa di ciò che comunemente si intenda per comparazione linguistica. Mi sembra, a questo proposito, del tutto inadeguato offrire come esempio di tale comparazione un raffronto italiano-inglese seguito dall'osservazione: « ... Che le equazioni non siano casuali, ma basate su una reale parentela, mostrano le corrispondenze costanti di suoni uguali, per es. *d* italiano e *t* inglese in *due, dieci, dente e piede* e *two, ten, tooth, foot*; *t* italiano e *th* inglese in *tre, tu, frate(llo)* e *three, thou, brother*; *p* italiano e *f* inglese in *padre, pesce, piede e father, fish, foot*; *n* italiano e *n* inglese in *uno, nove, notte e one, nine, night* ecc. » (p. 26). Se questo può sembrare, infatti, un modo idoneo per rendere subito comprensibili i processi della comparazione, si finisce però con il far credere che i confronti dei linguisti siano fondati su osservazioni così semplicistiche. Anche se in seguito i termini del confronto vengono rispettivamente spostati al latino e all'anglosassone (p. 26), l'esposizione rimane sempre piuttosto inadeguata, senza poi tener conto di quella « corrispondenza costante di suoni uguali », a mio parere piuttosto vago e approssimativo.

Nei capitoli successivi (III - L'Anglosassone fino alle invasioni scandinave, IV - L'Anglosassone e l'influsso scandinavo) l'A., oltre alla classificazione dei dialetti anglosassoni (didatticamente assai utile), ci offre invece un panorama storico-culturale sintetico, ma chiaro, di quegli stadi della lingua e letteratura anglosassone che sono anteriori e posteriori alle invasioni dei popoli scandinavi. Fra le altre osserva-

zioni risulta (sempre a scopo didattico) particolarmente utile la distinzione precisa che egli fa di « imprestito » e di « calco ».

La stessa chiarezza e concisione caratterizzano il V cap. (L'inglese dalla conquista normanna in poi), nel quale vengono trattate alcune categorie lessicali che più direttamente hanno risentito dell'influsso dei conquistatori normanni prima, della cultura francese poi. Chiare e calzanti le esemplificazioni di prestiti latini dalla « lingua di cerchie dotte, letterarie e studentesche » (p. 55), nonché le osservazioni sull'« uso di prefissi di parole greche e latine... in forme derivate da vocaboli indigeni ». L'A. mette poi in evidenza in poche righe la recettività della lingua inglese, la sua « apertura » a « accessioni di qualsiasi origine »: « ... Accanto alle fonti francese e classica... si trovano parole italiane, sopraggiunte specie nel Rinascimento, e in seguito come termini tecnici di campi speciali, ad es. della musica; il romanticismo e la filologia del XIX secolo hanno contribuito parole tedesche in buon numero; la accresciuta conoscenza dei paesi slavi ha provocato l'arrivo di termini dalle rispettive lingue; dalle colonie e dalle terre extraeuropee nuovi vocaboli sono venuti con nuove merci e nuovi concetti. In tal modo è andato costituendosi il ricchissimo lessico dell'inglese moderno » (p. 56).

I capitoli VI, VII, VIII (Storia dei suoni: dall'indeuropeo al germanico - Dal germanico all'anglosassone - Dall'anglosassone all'inglese moderno) presentano poi, in un'esposizione chiara se pur sintetica, un panorama preciso dei sistemi fonetici dell'indeuropeo e del germanico, dell'anglosassone e del medio inglese, nonché delle principali leggi che li regolano.

Con il IX (La formazione delle parole nell'inglese) l'A. abbandona il campo della fonetica, per addentrarsi nei problemi del lessico. Comincia così a esaminare la « formazione delle parole » e, nell'ambito di questa, distingue due tipi principali di vocaboli: quelli dovuti a origine onomatopeica e quelli derivati da « parole ed elementi di parole preesistenti ».

In quest'ultimo gruppo fa rientrare un certo numero di esempi di « contaminazione »: tale il caso di *nifle*, da *naught* più *trifle*, o di *flurry*, da *flow* più *hurry* e simili. Dopo aver quindi chiarito che cosa si debba intendere per « suffisso che forma certe parole » (p. 90), classifica i suffissi stessi in base alla loro funzione come: A) *Formanti sostantivi*, B) *Formanti aggettivi*, C) *Formanti derivazioni da numerali*, D) *Formanti verbi*, E) *Formanti avverbi*.

Le varie categorie sono documentate da esempi numerosi; non mancano, inoltre, le osservazioni relative alle origini dei suffissi e al confronto di questi con forme parallele di altre lingue germaniche o non germaniche, antiche e moderne. L'A. si sofferma, quindi, sulla costituzione di allotropi, sulle cosiddette « abbreviazioni » (del tipo *stable* dal francese *estable* o *fence* da *defence*, cfr. p. 101) sulla fusione di più parole (p. es. « *no* in *no longer*, *no less*, ecc. da *ne a* « not

ever »), sulla formazione artificiosa di vocaboli (vedi l'ingl. *BBC* per British Broadcasting Corporation, ecc., cfr. p. 101).

Per quanto riguarda il capitolo successivo (La composizione in inglese) relativo alla composizione nominale e verbale trovo particolarmente appropriata la classificazione dei composti nominali e verbali e, nell'ambito di questi ultimi, la distinzione fra composti con prefisso di origine anglosassone e prefissi di origine classica e francese.

L'impressione generale che deriva da una lettura del cap. XI (Categorie lessicali), nel quale il Pisani esamina « determinati campi semantici dell'inglese », è invece quella di una certa discontinuità. È vero che egli premette: « non è nostro fine esaminare ora l'intero lessico inglese e studiare l'origine delle sue parole, impresa da dizionario etimologico e non da corso accademico; ci limiteremo qui a studiare alcuni determinati campi semantici analizzando i vocaboli che li accompagnano... » (p. 117), ma è anche vero che non sempre egli tiene fede al suo assunto o, per lo meno, non in maniera continua e coerente. Prendiamo il caso dell'inglese *hair* « capigliatura » per il quale l'A. ricostruisce la base *ie.*, oppure quello di *couth*, *skull*, *nose* per i quali procede con lo stesso metodo: è evidente la diversità di trattamento riservato a questi rispetto all'inglese *neck* (ted. *Nacken*) del quale riporta solo la corrispondenza nel tochario e nell'ittita, senza tenere conto, per esempio, di altri confronti nell'ambito del germanico stesso (come l'a.isl. *hnakker*), più vicini e immediati. Più oltre (pp. 138-139) di *building* e *home* viene fatto un esame etimologico, con ricostruzione della base *ie.*, mentre il vicino *house* è messo a confronto con altre parole di lingue germaniche. Sarebbe stato interessante, a questo punto, esaminare i tre termini che l'A. prende in considerazione: *building*, *house*, *home* come facenti parte della terminologia della « casa », cercando di chiarire i diversi significati proprio in base al valore semantico delle rispettive radici *ie.*

Dagli esempi riportati risulta evidente una certa discontinuità che, da un punto di vista didattico, non riesce a chiarire la prospettiva dell'acquisizione di un metodo saldamente scientifico; per questo sarebbe stato utile insistere di più sulla validità dei criteri seguiti ai fini della comparazione.

Un altro piccolo appunto si potrebbe rivolgere a proposito della terminologia: l'A. mostra infatti una particolare predilezione per lo uso dell'espressione « uguale a... » nel confronto tra parole appartenenti a lingue e epoche diverse. Tale espressione che riecheggia un tipo di linguaggio proprio delle scienze matematiche, suona piuttosto inadeguato se applicato all'indagine linguistica.

Vorrei fare, per concludere, un'ultima osservazione: è del tutto lecito, quando si tratti di ricostruire la base germanica di un vocabolo inglese parlare di « derivazione da germanico e gotico... » (p. 137)? L'espressione potrebbe risultare vagamente equivoca, soprattutto per degli studenti che, non avendo grande dimestichezza con la storia dei dislocamenti delle popolazioni germaniche più antiche, potrebbero

forse domandarsi quale mai tipo di rapporto sia esistito fra i germani orientali e quelli che invasero la Britannia.

A parte queste poche osservazioni, del resto solo marginali, rimane comunque intatta la validità di quest'opera come panorama generale dei fenomeni più tipici e caratterizzanti del lessico inglese, anche se sarebbe stato desiderabile un maggiore collegamento di esso con la semantica.

Vittoria Baroni Grazi

Arthur Schnitzler, *Anatol*. Introduzione, testo e versione a cura di Paolo Chiarini. Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967, pp. XLIX, 363.

Il discorso critico su Schnitzler si è fatto negli ultimi tempi particolarmente interessante (H. Lederer, W.H. Rey, F. Derré) ed è lecito aspettarsi che la recente pubblicazione del volume *Aphorismen und Betrachtungen* (il quinto delle opere complete edito da Fischer) lo rilanci su basi non solo più salde ma in parte anche nuove.

Se infatti le molte riflessioni e teorizzazioni — in massima parte inedite — non bastano a comporre in sistema il pensiero schnitzleriano, esse sono tuttavia più che sufficienti a rivelare un assillo morale e speculativo insieme, una sommessa ma continua speranza di giungere alla puntualizzazione e quasi alla regolamentazione del bene e del male, che costituiscono il risvolto della sua natura dichiaratamente scettica e razionale e che bastano da soli a distruggere il cliché del cinico cantore di « *Lebemänner und Schürzenjäger, der gepflegten Tagedieber, der Kavaliers und Grisetten* », come sprezzantemente si esprimeva Nadler (e ancora: « *über dieses kleine Seelenbild reichte Schnitzlers Vermögen nicht* »).

Alla rettifica di questa immagine sbrigativa ma assai diffusa Paolo Chiarini pensava già nel '59 quando, curando la versione italiana di *Girotondo e altre commedie*, s'impegnava in una operazione di restauro filologico che doveva costituire il primo gradino di quella « restitutio critica » propostaci ora, con lucido e circostanziato discorso, sull'esempio dell'*Anatol*. La scelta di questa che è praticamente la prima prova poetica di rilievo di Schnitzler (1893) ha una sua precisa ragion d'essere nel fatto che tanto la fama dello scrittore quanto quel sommario giudizio critico di cui si parlava si appuntano proprio sulla prima produzione teatrale, culminante nello scandalo del *Reigen*: di diversa stampa godono infatti i suoi racconti, assurti ormai a classici della rappresentazione poetica dell'inconscio, mentre i più impegnativi problemi trattati nelle ultime opere hanno perso col tempo il loro interesse.

Nelle sette scene che compongono l'*Anatol*, invece, convergono tutti gli elementi che hanno portato alla facile etichettazione di Schnitzler come scettico e malinconico rappresentante di una società in disfacimento. L'atmosfera ingannevolmente dolce della Vienna fine secolo s'incarna e si proietta in Anatolio, *viveur* continuamente in cerca di nuove avventure amorose e poeta continuamente costretto a

riscattarle dalla ripetizione e dalla banalità con l'autoinganno della suggestione, della memoria, dell'illusione. Sicché, la sola « azione » che in effetti si svolge nel dramma è l'incessante analisi di sé che Anatolio golosamente assapora in tutte le varianti imposte dalle diverse situazioni (la donna che lo tradisce e quella che lui abbandona, quella che dimentica e quella che si vendica). Incontestabili sono dunque in questa opera prima i difetti così tenacemente rimproverati a Schnitzler dalla critica: dal punto di vista formale, l'incapacità a uscire dal bozzetto, dalla brevità dell'atto unico; dal punto di vista tematico, la rappresentazione di una realtà non solo troppo esclusiva ma, come ben dice il Chiarini, « asfittica », ridotta com'è a mero gioco erotico, a rituale romantico-sentimentale. Ma (e il prologo di Hofmannsthal lo sottolinea con estrema finezza) l'irrealtà di questa situazione umana, pur descritta con una precisa e quasi naturalistica caratterizzazione dei tipi e del linguaggio, è chiaramente avvertita dal poeta, sicché quello che è a prima vista il limite più evidente della sua arte appare a un più attento esame una scelta, che in *Anatol* è ancora parzialmente inconscia, ma che si preciserà ulteriormente nel tempo. Schnitzler, afferma Soergel, resta nell'ambito del puramente descrittivo, del quadretto isolato, perché nella sua prudenza di medico non rischia di confondere i sintomi del male con la sua causa. Egli, cioè, non crede di poter risalire al generale dal particolare, ma si sofferma sul momentaneo (tendenza al puntinismo di cui parla Chiarini) perché la mancanza di visione unitaria, il frazionamento delle sfere d'azione e di interessi, costituiscono proprio una delle manifestazioni più vistose di quel vuoto di valori morali e ideali che caratterizza la società occidentale alla vigilia della sua catastrofe. E il suo indugiare sul tema dell'amore è il modo non già di eludere il problema ma, al contrario, di mostrare tutta la gravità di una crisi che ha contagiato anche quella che dovrebbe essere la più autentica e salda sfera dell'io.

Letto dunque in controluce (per quello che dice, ma anche per quello che tace; con l'orecchio attento al narcisistico godimento della propria sensibilità malata da parte di Anatolio, ma anche alle puntualizzazioni demistificatorie dell'amico Max), Schnitzler ci appare, assai più che cantore, giudice della società del proprio tempo. Che poi ne facesse inesorabilmente parte egli stesso, è un dato storico incontrovertibile ma è anche il motivo, sul piano artistico, della riuscita di quei suoi dialoghi così vivi ed efficaci, così abili nel rendere, nelle parole come nei silenzi, le più sottili pieghe dell'intimo.

L'aver saputo conservare gli inimitabili pregi di questo linguaggio, naturalisticamente preciso e insieme rivelatore dei segreti meccanismi psichici, è il grande merito del Chiarini traduttore (errore di stampa è l'inversione di alcune battute a p. 21 come pure il refuso a p. 235) che, integrando così l'opera del critico, è davvero riuscito a ridare allo Schnitzler degli esordi quel volto che, per usare le sue

parole, la critica aveva troppo spesso alterato, « sovrapponendosi al proprio autore e anzi improvvisandosene facile e "intelligente" integratrice » (introduzione, p. VII).

Anna Maria dell'Agli

Weimar 1806. Tekster af Heinrich Voss, Johanna Schopenhauer, Adam Oehlenschläger, P.O. Brøndsted og F.W. Riemer. *Udvalgt, oversat og indledet af Iver Jespersen*. G.E.C. Gads Forlag, København 1967. 156 s. + 16 s. ill.

Am 14. Oktober 1806 wurden zwischen französischen und deutschen Heeren zwei entscheidende Schlachten ausgekämpft. Marschall Davout schlug bei Auerstädt das von Friedrich Wilhelm angeführte Hauptheer, während sich Napoleon selber bei Jena den dem Fürsten Hohenlohe unterstellten Einheiten widmete. Auf preußischer Seite nahm Herzog Karl August von Weimar teil, dem es sehr zum Leidwesen Napoleons gelang, die Avantgarde Hohenlohes hinter die Elbe in Sicherheit zu bringen.

Die kriegerischen Begebenheiten zogen übrigens Weimar, die Residenzstadt Karl Augusts, recht sehr in Mitleidenschaft. Lebhaft wurden die Truppenbewegungen, das Kanonenfeuer, die Plünderungen der französischen Truppen, die angelegten Feuersbrünste, die lähmende Angst und —anschließend— die Furcht, das die Haufen von Leichen Epidemien verursachen sollten, von Johanna Schopenhauer geschildert im Brief vom 19. Oktober an den Sohn Arthur, den später so berühmten Philosophen, der zu diesem Zeitpunkt in Hamburg in kaufmännischer Lehre war. Dieser Brief ist vielleicht der interessantesten unter den Belegen, die der grundgelehrte Verleger Iver Jespersen gesammelt hat, um das Leben beleuchten, wie es sich eben im verhängnisvollen Jahr 1806 in den Umgebungen Goethes abspielte, teils in der optimistischen Zeit vor der Schlacht, teils während der darauf folgenden Depression.

Frau Schopenhauer war an diesem Platze nicht alt; erst am 28. September war sie in der Begleitung ihrer Tochter Adele, aber also ohne den Sohn Arthur, nach Weimar gezogen. Aber die umwälzenden Ereignisse brachten sie alsbald mit jenen Kreisen in engsten Kontakt, denen die Stadt ihren Ruhm als kulturelles Kraftzentrum zu verdanken hatte. „Man hat mich in 10 Tagen besser als sonst in 10 Jahren kennen gelernt“, heißt es im Brief an Arthur.

Unter den Bekanntschaften war Goethe selber. Er hatte sich am 12. introduziert, - „ein hübscher, ernsthafter Mann in schwarzem Kleyde“. Am 19. bemerkte er ihr gegenüber, daß „jetzt da der Winter trüber als sonst heranrücke, müssen wir auch zusammenrücken, um einander die trüben Tage wechselseitig zu erheitern“.

Am selben Tage ließ er sich mit seiner Geliebten all der auf die italienische Reise gefolgten Jahre Christiane Vulpius vermählen. Oehlenschläger, der die Kriegsbegebenheiten auch aus unmittelbarer

Nähe erlebte, schreibt in seinen Erinnerungen hierüber: „Göthe [...] ging mit [s]einer alten Haushälterin in die Kirche, während die Kanonen mit ihren entsetzlichen Glocken auf Jenas Fluren läuteten, und kehrte mit ihr zurück, ohne daß es die geringste Veränderung in Etwas machte, außer daß sie nun Frau Geheimeräthin von Göthe hieß“.

Einige Veränderung verursachte die Hochzeit vielleicht doch. Sie gewann unter diesen Umständen den Charakter einer symbolischen Handlung, - wozu außerdem kam, daß Christiane nun akzeptabel wurde. Frau Schopenhauer drückte das so aus: „Wenn Göthe ihr seinen Namen giebt, können wir ihr wohl eine Tasse Thee geben“.

Oehlenschläger befand sich in der Gesellschaft des Archäologen P.O. Brøndsted und des klassischen Philologen Georg Koës. Jener notierte in sein Reisetagebuch anlässlich der Hochzeit: „Ja, eine Zeit wie die hier in Weimar erlebte muß die Gemüter bewegen, enger zusammen zu rücken“. Das ist so ungefähr eine Wiederholung der Worte Goethes, wenn ihn Johanna Schopenhauer im Brief korrekt zitiert hat!

Und wirklich rückte man enger zusammen. Im schopenhauerischen Haus, bei der intelligenten und lebhaften Witwe, deren schwere silberne Leuchter ihr die Soldaten gelassen hatten, überwinterte die Freude am Leben und die Liebe zu allem Schönen, Guten und Wahren. Hier wurde nach Leibeskräften gesungen und musiziert, deklamiert, mit Feuer über Kunst, Literatur und Theater gesprochen.

Und beständig war Goethe der Mittelpunkt, um den sich alles drehte. Er „geht so hin in seiner stillen Herrlichkeit wie die Sonne“, schreibt die Frau des Hauses an den Hamburger Kaufmannslehrling. Sie berichtet, wie er „ein unbeschreibliches Wesen“ sei, und setzt ihre Versuche, ihn zu beschreiben, ins Unendliche fort: „Mit seiner unbeschreiblichen Kraft, seinem Feuer, seiner plastischen Darstellung reißt er uns alle mit fort. [...] Es ist unmöglich, ihm nicht mit innigem Antheil, mit Bewunderung zuzuhören, noch mehr ihm zuzusehen, denn wie schön alles dieses seinem Gesichte, seinem ganzen Wesen läßt, mit wie einer eignen hohen Grazie er alles dies treibt, davon kann niemand einen Begriff sich machen“.

Nun aber die Zeit vor der verhängnisvollen Schlacht! Ihr begegnen wir in den Schilderungen, die Oehlenschläger von jenen Wochen gab, die er früher im Jahr in der Residenzstadt verbracht hatte. Über seine Ankunft berichtet er: „Wie freute es mich, den klassischen Boden zu betreten, auf dem so viele große Geister gewirkt hatten. Der einzige Göthe, stand dort noch, wenn auch nicht mehr jung, in seiner vollen Kraft. Wieland war alt, doch erquickte es mich, den Geist dieses freundlichen Greises, wie die Schneebäume in dem Wintergarten zu finden, wo er so viele Sommer hindurch als Rose geblüht hatte“.

Das Verhältnis zwischen Goethe und Oehlenschläger ist kompliziert. Diese Tatsache bestätigt Iver Jespersen's Buch aufs neue. Im

Sommer 1807 ließ der Meister den Lehrling für sich aus *Aladdin* und *Hakon Jarl* vorlesen, und wenn er auch kritisch war, so vergnügte es ihn, „die deutsche Sprache in einem poetischen Geiste entstehen zu sehen“. Oehlenschläger macht sich die größte Anstrengung, das Rätsel dieser Sphinx zu lösen, aber ohne zu einem klaren Ergebnis zu kommen. Es war aber ein glücklicher Sommer und eigentlich auch ein glücklicher Herbst, wenn sich auch Oehlenschläger ebenso sehr glücklich pries, lebend nach Gotha zu kommen, wo er sich „bei dem vertraulichen sichern Theetische in den idyllischruhigen Zustand meiner Kindheit hinzuzaubern“ vermochte.

Das Nachspiel kam 1809. Oehlenschläger wollte auf der Heimreise aus Italien Goethe seine Aufwartung machen, aber der Geheimerat war schlechter Laune, und Oehlenschläger hatte keine Zeit, eine Besserung abzuwarten. Der Besuch wurde ein ausgesprochener Mißerfolg - was freilich Oehlenschläger nicht hinderte, seinen ältesten Sohn nach Goethe zu nennen.

Iver Jespersen macht uns nicht nur mit Oehlenschlägers Fassung dieses Nachspiels bekannt, sondern bringt auch eine andere von Goethes nahem Mitarbeiter F.W. Riemer aus seinen *Mitteilungen über Goethe*. Darüber hinaus findet sich in den Anmerkungen das Zitat eines Briefs von 1828, in dem Goethe seinen dänischen Kollegen „einer von den Halben, die sich für ganz halten und für etwas drüber“ nennt. Weiter heißt es: „Diese Nordsöhne gehen nach Italien und bringen's doch nicht weiter, als ihren Bären auf die Hinterfüße zu stellen; und wenn er einigermaßen tanzen, dann meynen sie, das sey das Rechte“.

1828 stand Goethe dem achtzigjährigen Geburtstag ebenso nah wie Oehlenschläger seiner Krönung zum Dichterkönig des Nordens und Ernennung zum Erben Goethes. Diese Krönung geschah zu einem sehr erwünschten Zeitpunkt, als eben J.L. Heiberg den Dichter in seinem System als die Gestalt untergebracht hatte, die im Lyrisch-Epischen hängen geblieben sei ohne das Glück zu haben, die Synthese zu schaffen und ein Dramatiker zu werden. Daß ihm dieses Schicksal bevorstand, ließ sich freilich 1807 niemand träumen, - auch nicht Hegel, mit dem er sich während eines Besuches in Jena herzlich unterhielt.

Oehlenschläger kehrte zumindest einmal zu Goethe zurück: 1841 übersetzte er *Hermann und Dorothea*, jenen Text, „worin er [: Goethe] der Humanität des achtzehnten Jahrhunderts das schönste Denkmal errichtete“.

Aage Jørgensen

Da Lessing a Brecht, I grandi scrittori nella grande critica tedesca, a cura di Vittorio Santoli, Bompiani, Milano 1968, pp. 599.

Der Band enthält 29 Aufsätze aus der Feder moderner Schriftsteller und Literaturhistoriker. Jeder davon befasst sich mit einem

hervorragenden deutschen Dichter, im Allgemeinen, oder mit einem Teilaspekt des Werks oder der Persönlichkeit. Vor jedem Aufsatz steht eine kurze bibliographische Notiz über den behandelten Dichter. Angaben über die schreibenden Autoren finden sich im Anhang.

Eine herausgeberische Arbeit wie diese kann nur ein Gelehrter unternehmen, dem, wie es bei Vittorio Santoli der Fall ist, eine umfassende und wohlverarbeitete Kenntnis der Literatur und eine weite Belesenheit im kritischen Schrifttum die Freiheit des Auswählens gestatten.

Im Gegensatz z.B. zu Hans Mayers *Meisterwerke der deutschen Literaturkritik*, in welchem die Kunst der literarischen Kritik in ihrer Entwicklung von der Aufklärung an anhand von Beispielen dargestellt wird, hat Santoli seine Auswahl der Stücke unter lauter in unserem Jahrhundert geschriebenen Texten getroffen. Darunter hat er Aufsätze bevorzugt, in denen die Literaturbetrachtung sich mehr als ein künstlerisches Genus, denn als ein Zweig der Wissenschaft auffasst. Die hier versammelten Texte entsprechen in Haltung und Form dem, was man als das eigentlich Literarisch-Essayistische zu definieren versucht hat.

Goethe wird von Thomas Mann behandelt, Schiller von Gerhard Storz, Hölderlin von Strich, Kleist von Gundolf, Grillparzer von Hofmannsthal. So ist eine Anthologie erstklassiger moderner Essayistik entstanden, ein vielgesichtiges, anregendes Buch, das eher für Kenner bestimmt ist, als für die Hand des Studenten.

In seiner Einleitung beschäftigt sich Santoli unter anderem mit dem, was Ludwig Rohner (*Der deutsche Essay*) die „deutsche Essay-Fremdheit“ genannt hat und kommt im gleichen Zusammenhang auf das Verhältnis von akademischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik im deutschen Sprachbereich zu sprechen. Die komparativistische Dimension, welche in Santolis Betrachtungen der deutschen Literatur immer mit vorhanden ist, gibt auch diesen vorwortartigen Seiten ein breiteres Fundament und eine grössere Weite.

Claudia Liver

E. Durante, *Le risposdenze del genitivo assoluto greco nella Bibbia gotica*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei - Anno CCCLVI - 1969 - Memorie - Classe di Scienze morali, storiche e filologiche - serie VIII - vol. XIV, pp. 145-207.

La traduzione gotica della Bibbia è stata molto spesso considerata, specie dal punto di vista sintattico, di una estrema servilità rispetto al testo greco¹, mentre ad Ulfila veniva soltanto attribuito

¹ cfr. ad esempio F. Mossé, *Manuel de la langue gotique*, Paris, 1942,

il merito di aver creato un alfabeto gotico, di aver adattato la terminologia germanica pagana alle concezioni cristiane con imprestiti dal greco e dal latino e di aver coniato, mediante calchi, nuovi termini. Le discrepanze tra il presumibile testo greco e quello gotico venivano imputate all'arbitrarietà del traduttore o a successive interpolazioni.

La critica più recente, invece², specie da noi in Italia³, tende alla rivalutazione di Ulfila come traduttore nella convinzione che egli, pur conservando la struttura del testo greco, abbia rispettato le caratteristiche funzionali e semantiche del gotico.

L'autore della presente trattazione, che già in un precedente lavoro⁴ ha sottolineato come le diverse espressioni con cui viene tradotto il verbo greco ἐγγίξω non rispecchiano una scelta arbitraria di Ulfila ma rendono consapevolmente sfumature semantiche diverse, si accinge ora al più arduo compito di esaminare in qual modo venga reso in gotico il genitivo assoluto del greco. Gli 88 casi di genitivo assoluto presenti nei brani della Bibbia greca tradotta in gotico sono distinti in: tipo A, in cui l'elemento pronominale e nominale cui il participio si riferisce non svolge funzioni nella frase principale (62 casi) e tipo B, in cui l'elemento pronominale e nominale svolge funzioni nella frase principale (26 casi). A questi costrutti corrispondono in gotico diverse soluzioni: dativo congiunto; accusativo congiunto; accusativo assoluto; nominativo assoluto; genitivo assoluto; « at » + dativo + participio; « at » + accusativo + participio; rese con proposizioni introdotte da congiunzioni temporali quali *bipe*, *pan mip-panei*, *swe*; altre rese con participiali. Il dativo assoluto, cui è sempre stata rivolta la maggiore attenzione della critica (pp. 146-149), costituisce la traduzione più pedissequa del testo greco, mentre le altre soluzioni rivelano un progressivo allontanamento dall'originale che

p. 27. e Metlen, M., *What a Greek interlinear of the Gothic Bible text can teach us*, *JEGPh*, 32, 1933, pp. 530-548.

² G. W. S., Friedrichsen, *The Gothic version of the Epistles*, London 1939, p. 3.

³ R. Ambrosini, *Di una caratteristica strutturale dei composti nominali in gotico*, in *Annali della Scuola Normale e Superiore di Pisa XXIV*, 1955, p. 15.

Mastrelli, C.A., *La tecnica delle traduzioni della Bibbia nell'alto Medioevo*, in *La Bibbia nell'alto Medioevo - Settimane di studi del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo*, Spoleto 1963, pp. 657-681.

P.G. Scardigli, *La conversione dei Goti al Cristianesimo*, in *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo - La conversione al Cristianesimo nell'Europa dell'alto Medioevo*, Spoleto 1967, pp. 47-86.

R. Ambrosini, *Di alcune caratteristiche semantiche e prosodiche nelle traduzioni dei Vangeli in gotico e in slavo antico*, in *Studi e saggi linguistici VII*, 1967, pp. 76-105.

⁴ E. Durante, *La traduzione del greco ἐγγίξω in gotico*, in *AION Sez. Ling IX*, 1969, pp. 1-8.

culmina nel tipo perifrastico, il quale non rappresenta « soltanto una mera concessione alla lingua gotica, sibbene un intervento interpretativo, una ricerca di chiarezza nella struttura cronologica delle azioni » (p. 203). L'esame accurato ed approfondito dei singoli costrutti porta l'A. a rilevare che al tipo A del greco corrisponde, nella maggior parte dei casi, la costruzione con « at », mentre il tipo B è reso in gotico quasi sempre col participio congiunto. L'A. tuttavia non si limita ad individuare questi rapporti ed a puntualizzare come l'abbandono della forma participiale nel testo gotico, lungi dall'essere casuale, risponda ad una esigenza di ordine interpretativo, ma raggiunge nel corso della trattazione risultati ancora più specifici. Innanzi tutto egli nota nei verbi di moto e del dire una tendenza a conservare il costrutto di tipo participiale (assoluto o congiunto) che egli attribuisce al valore imperfettivo-durativo insito in essi, valore che consente loro una piena connessione con la frase principale. Inoltre riesce a dimostrare, mediante un'analisi estesa a tutti i passi in cui ricorrono le preposizioni temporali *bipe*, *pan*, *mippanei* e *swe*, che queste, sebbene spesso traducano lo stesso termine greco, non sono sinonimi ma introducono un diverso rapporto temporale tra l'azione della principale e quella della secondaria. Tra queste congiunzioni *bipe* è impiegata più frequentemente nella resa del genitivo assoluto greco, poiché, più di *pan* e *mippanei*, può esprimere il rapporto di consequenzialità nella successione delle azioni.

Raffaella Del Pezzo

ELENCO DEI CAMBI
CON GLI ANNALI, SEZIONE GERMANICA, 1968

- « Abstracts of English Studies », 1-4 (1968), Chicago.
- « ACME », 21, 1-4, Milano.
- « Acta Academiae Åboensis », 1968, Åbo.
- « Acta Linguistica », 19, 1-4 (1968), Budapest.
- « Acta Literaria », 10, 1-4 (1968), Budapest.
- « Acta Universitatis Stockholmiensis », 1968, Stockholm.
- « Akzente », 15, 3-5 (1968).
- « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur », 90, 1-3 1968.
- « Beiträge zur Namenforschung », 3, 1-4 (1968), Bad Godesberg.
- « The Bodleian Library Record », 8, 1 (1968), Oxford.
- « Bucknell Review », 16, 1-3 (1968), Bucknell University.
- « De Nieuwe Taalgids », 61, 1-4, 1968.
- « Doitsu Bungaku », 1, 1968.
- « Durham University Journal », 29, 1-3, Durham.
- « Études Germaniques », 23, 1-4, 1968, Paris.
- « Euphorion », 62, 1-4 (1968).
- « German Life and Letters », 22, 1-4 (1968), Oxford.
- « Germanica Wratislaviensia », 11, 1967.
- « Germanisch-Romanische Monatsschrift », 18, 1-4 (1968), Heidelberg.
- « Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde », 1968, Leiden.
- « Jaarboek van de Vlaamse Akademie voor Taal en Letterkunde », 1-8 (1968).
- « Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen », 1968.
- « Language Learning », 18, 1-2 (1968).
- « Leuvense Bijdragen », 57, 1-4 (Leuven).
- « Manuscripta », 1-2 (1968).
- « Merkur », 21, 4-10 (1967), Berlin.
- « Muttersprache », 78, 1-12, 1968.
- « Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap », 12 (1968), Oslo.
- « Proceedings of the Leeds Philosophical », 13, 1-2.
- « Rice University Studies », 54, 1-3.
- « Rinascimento », 6, Firenze.
- « Scandinavian Studies », 40, 1 (1968).
- « Studi Germanici », 1 (1968).
- « Studies in Philology », 1-3 (1968).
- « Symposium », 22, 1-3, Syracuse University Libraries.
- « Weimarer Beiträge », 14, 1-3 (1968).

- « Wissenschaftliche Zeitschrift », 8, 1-2 (1968), Greifswald.
 « Zeitschrift für dt. alttestamentliche Wissenschaft », 79, 1962.
 « Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft », 51, 3 (1963), München.
- Achauer H., *Minne im Nibelungenlied*, München, 1967.
 Baratte P., *Robert de Blois's-Floris et Lyriopé*, Berkley, 1968.
 Berthold W., Wilhelm C., Anschütz G., *Exil-Literatur 1933-1945*, Frank, a. M., 1967.
 Brandt R., *Figurationen und Kompositionen in den Dramen Oskar Kokoschkas*, München, 1967.
 Brecht P., *Der Barockprediger Ignatius Ertl (1645-1713)*, München, 1967.
 Broich U., *Studien zum komischen Epos*. Tübingen.
 De Filippis M., *The Literary Riddle in Italy in the Eighteenth Century*, Berkley, 1967.
 Dethier H., *Vrij onderzoek in de 16.eeuw inleiding tot Het Leven en het Werk van Pietro Pomponazzi (1462-1525)*, Bruxelles.
 Dockrell-Grünberg S., *Studien zur Struktur Moderner Anglo-Irischen Short Stories*, Tübingen, 1967.
 Dorrit C., *The Sleepwalkers (Elucidations of Hermann Broch's Trilogy)*, Paris, 1966.
 Dörrie H., *Die Platonische Theologie des Kelsos in ihrer Auseinandersetzung mit der christlichen Theologie*, Göttingen, 1967.
 Endress P., *Die Psychologie der Ehebrecherin als künstlerisches Problem bei Gustav Flaubert*, Tübingen, 1968.
 Fahnenschmidt G., *Das Echtheitsproblem der Moralia des Corpus Aristotelicum*, Tübingen, 1968.
 —, *Festschrift für Walter Baetke*, Weimar, 1966.
 Germann K., *Studien zum Naturalismus im Englischen Drama*, Tübingen, 1967.
 Gerlo A., *Erasmus en zijn portrettisten-Metsijs Dürer-Holbein*, Bruxelles, 1967.
 Graues H., *Vom alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette*, München, 1967.
 Greene W., *The Poetic Theory of Pierre Reverdy*, Los Angeles, 1967.
 Grigsby J., *The Middle French Liber Fortunae*, Berkeley, 1967.
 Harmsen H., *Die Integration heimatloser Ausländer und nichtdeutscher Flüchtlinge in Westdeutschland*, Augsburg, 1958.
 Hartmann R., *Die Darstellung der Schuldproblematik in den Dramen T.S. Eliots*, Tübingen, 1967.
 Haussler H., *Die Mundart der Stadt Ansbach und ihrer näheren Umgebung. Lautlehre*, Ansbach, 1962.
 Hebbeker G., *Absolutes Einheitsbedürfnis als Beweg-Grund der Philosophie Schellings dargelegt im Hinblick auf seine Kunstphilosophie*, München, 1966.
 Hellwig G., *Die Struktur der Hallfredar Saga*, München, 1967.
 Hermann G.J., *Jüdische Jugend in der Verfolgung*, Tübingen, 1967.
 Hufnagl A., *Laut- und Formenlehre der Mundart von Memmingen und Umgebung samt einer Dialektgeographischen Übersicht der Landkreiseigenen Memminger*, München, 1967.
 Lillyman W., *Otto Ludwig's zwischen Himmel und Erde*, Paris, 1967.
 Möckelmann J., *Deutsch-Schwedische Sprachbeziehungen*, Tübingen, 1968.

- Otte I., *Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menchen in seinen Werken*, München, 1967.
 Patel P., *Logische und methodologische Probleme der wissenschaftlichen Erklärung*. München, 1965.
 —, *Erklärung*, München, 1965.
 Paschek, *Der Einfluss J. Böhmes auf das Werk F. Hardenbergs (Novalis)*, Peters H., *Die Wahrheit im Werk Franz Kafkas*, Tübingen, 1967.
 Petersen G., *Motivierte Bezeichnungen für Frauen in rheinischen Mundarten*, Tübingen, 1968.
 Rothfuss H., *Wandlungen in der späten Lyrik William Butler Yeats*, Tübingen, 1966.
 Rückle E., *Die Gestaltung der dichterischen Wirklichkeit in Stifters « Witi-ko »*, Tübingen, 1968.
 Scholz M., *Walther von der Vogelweide und Wolfram von Echenbach*, Tübingen, 1966.
 See (von) K., *Altnordische Rechtswörter*, Tübingen, 1964.
 Siedentopf H., *Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik Johann S. Bachs*, Tübingen, 1967.
 Simon J., *Der Wechsel der Töne im Drama. Beobachtungen zu Hölderlins Trauerspiel « Der Tod des Empedokles »*, Tübingen, 1967.
 Syberberg H., *Zur Drama Friedrich Dürrenmatts*, München, 1963.
 Sommer C., *Wielands Epen und Verserzählungen*, Tübingen, 1966.
 Styria (Verlag), *Oesterreich in Geschichte und Literatur*, Jhrg. II; H. 2, 1967.
 Stummvoll J., *Das Bibliothekswesen der Tschechoslowakei*, Wien, 1966.
 Vreckrem P.H.S., *De Invloed van het Franse Naturalisme in het Werk van Cyriel Buysse*, Bruxelles, 1968.
 Zoll R., *Der absurde Mord in der modernen deutschen und französischen Literatur*, Frank. a.M., 1962.

A. I. O. N. — Sezione Germanica
diretta da Mario Gabrieli

Finito di stampare nel dicembre 1969
con i tipi della Tip. Poligl. Greg. per
conto dell'Istituto Orientale di Napoli.