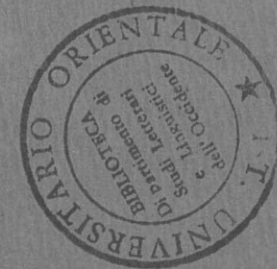


ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIV



NAPOLI 1971

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Raffaella Del Pezzo, Fernando Ferrara, Maria Grimaldi, Ludovica Koch, Horst Künkler, Colomba La Ragione, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Maria Rosaria Saquella, Luciano Zagari, Gerda van Woudenberg

XIV

1971

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

Johannes Rathofer, <i>Zur Heimatfrage des Althochdeutschen Tatian</i>	Pag. 7
Raffaella Del Pezzo, <i>Cristo e la Samaritana</i>	» 105
Patrizia Lendinara, <i>I versi gnomici anglosassoni</i>	» 117
Colomba La Ragione, <i>Il Figliuol Prodigio nell'Acolastus di Gnapheus: Analisi di una condizione emblematica</i>	» 139
Mario Varriale, <i>A proposito di una supposta fonte italiana del Paradise Lost di Milton</i>	» 161
Laura Di Michele, <i>La « Gloriosa Rivoluzione » della narrativa inglese: Dal Romance al Novel</i>	» 177
Luciana Silvestri, <i>Simboli e società in The Ascent of F6 di W. H. Auden</i>	» 205
Fernando Ferrara, <i>Sistemi e simmetrie nell'opera narrativa di George Orwell</i>	» 223
Annamaria Segàla, <i>Struttura di « Anna Sophie Hedvig »</i>	» 269
Ingo Bertolini, <i>Und Gott war die Vernunft zu Johannes Chr. Edelmanns Autobiographie 1749-1752</i>	» 289

RICERCHE ED ESPERIMENTI

Seminario di Lingua e Letteratura Inglese dell'I.U.O., <i>Analisi di contenuto della struttura superficiale di alcuni personaggi del teatro comico tardo-elisabettiano</i>	» 321
Paola Maria Fasano, <i>Echi di « Alice's Adventures in Wonderland » in un autore contemporaneo</i>	» 517
Giuseppina Ricci Scarpati, <i>Esordi di una tecnica ironica nella prima novella di Thomas Mann</i>	» 529

DIBATTITI E DISCUSSIONI

J. H. Meter, <i>Nuova luce sulla Beatrijs medio-Nederlandese</i>	» 539
Aage Jørgensen, <i>Der Totentanz</i>	» 551

(continua in III)

AION

SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIV

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 59063

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1971

СТАВКА

СТАВКА

XX

СТАВКА

СТАВКА

СТАВКА

СТАВКА

ARTICOLI E SAGGI

ZUR HEIMATFRAGE DES ALTHOCHDEUTSCHEN TATIAN
Das Votum der Handschriften

GEMMA MANGANELLA zugeeignet

I. Zum Stand der Forschung

Unter dem Eindruck des sicherlich wichtigsten Ergebnisses der neueren Tatianforschung¹, « daß weder der lateinische Text des Codex Sangallensis (= G^{lat}) noch der des älteren Codex Fuldensis (= F) die Vorlage der althochdeutschen Übersetzung (= T^{ahd}) gebildet haben könne », hat jüngst Peter Ganz auch den bisher niemals ernsthaft angefochtenen² « Zusammenhang der althochdeutschen Diatessaronübersetzung mit Fulda überhaupt » in Zweifel gezogen und die Frage gestellt, « was es denn in der Sangaller — und auch in der Oxforder — Handschrift gebe,

¹ W. WISSMANN, *Zum althochdeutschen Tatian*, in « Indogermanica. Festschrift für W. Krause », Heidelberg 1960, S. 249-267; A. BAUMSTARK, *Die Vorlage des althochdeutschen Tatian*. Hrsg., überarbeitet, mit Vorwort und Anmerkungen versehen von J. Rathofer, « Niederdeutsche Studien 12 », Köln/Graz 1964.

² Selbst nach der Rezeption der Ergebnisse der Diatessaronforschung durch die Germanistik wurde an der Entstehung in Fulda festgehalten: G. BAESECKE, *Die Überlieferung des althochdeutschen Tatian*, « Hallische Monographien 4 », Halle 1948; E. KARG-GASTERSTÄDT, *Tatian*, in « Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hrsg. von Karl Langosch, Bd. IV », Berlin 1953, Sp. 370-373; D. HAACKE, *Evangelienharmonie*, in « Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I », Berlin 1958², S. 410f.; W. WISSMANN, a.a.O., S. 266; I. SCHRÖBLER, *Fulda und die althochdeutsche Literatur*, in « Jahrbuch der Görres-Gesellschaft », Berlin 1960, S. 20-22; St. SONDEREGGER, *Althochdeutsch in St. Gallen*, in « Bibliotheca Sangallensis 6 », St. Gallen 1970, S. 127.

das uns gestatte, mit Gewißheit zu sagen, die Übersetzung sei in Fulda entstanden?»³ Obwohl seine gesamte Untersuchung in erster Linie dem Nachweis dienen soll, daß wir in dem Oxforder Apograph «Ms. Junius 13 ... also doch einen von dem Sangallensis (= G) unabhängigen Textzeugen zu besitzen» scheinen⁴, engt er die Fragestellung sogleich — und beim gegenwärtigen Forschungsstand gewiß zurecht⁵ — auf die einzige vollständig erhaltene⁶ und zumindest vorläufig auch weiterhin allein authentische Quelle für die Textgestalt von T^{ahd}, nämlich G, ein. Da von dem Codex Sangallensis 56 bislang mit Sicherheit nur feststehe, daß er «nicht in St. Gallen, wo (er) mindestens seit dem 13. Jahrhundert aufbewahrt wird, geschrieben worden sein kann», prüft Ganz kurz die «gängige Auffassung», nach der folgende zwei Gründe für eine Abfassung in Fulda sprechen sollen: «der Dialekt und die Tatsache, daß der Hl. Bonifatius die Diatessaronhandschrift des Victor von Capua dorthin gebracht hatte»⁷. Weil jedoch dieser Dialekt «zwar eindeutig ostfränkisch, aber nicht eindeutig auch Fuldisch» sei, lasse sich aus ihm höchstens die Möglichkeit, keinesfalls aber die zwingende Notwendigkeit seiner Niederschrift in dem berühmten Kloster ableiten⁸.

³ P. GANZ, *Ms. Junius 13 und die althochdeutsche Tatian-Übersetzung*, in «PBB (Tüb)» 91, 1969, S. 28-76, hier: S. 73. Erste gezielte Bedenken äußerte m.W., was Ganz entgangen ist, G. DE SMET in seiner Rezension des Buches von A. Baumstark in «Leuvense Bijdragen» 55, 1966, S. 53. Die Ergebnisse Baumstarks schieben ihm die Notwendigkeit anzudeuten, «den ahd. Tatian nicht länger mit Fulda zu verknüpfen».

⁴ a.a.O., S. 72.

⁵ Gegen seine These und das zu ihrer Stützung dargebotene Material lassen sich schwerwiegende Einwände vor allem aus der Geschichte der Entwicklung der Textgestalt innerhalb der abendländischen Überlieferung des lateinischen Diatessaron erheben, die den Nachweis erlauben, daß die in B^{lat} auftretenden Textformen und Zusätze z.B. einer sehr jungen Überlieferungsschicht zuzurechnen sind.

⁶ In dem Apograph Ms. Junius 13 fehlen bekanntlich die Kapitel 76-152.

⁷ P. GANZ, a.a.O., S. 73.

⁸ DERS., ebd., S. 73f.

Das erste Argument für Fuldischen Ursprung von G hat also — und darin wird man Ganz uneingeschränkt zustimmen — für sich allein genommen keinerlei Beweiskraft. Damit kommt dem zweiten Argument entscheidende Bedeutung zu. Doch ist dies naturgemäß nur so lange stichhaltig, wie die Prämisse gilt, nach der zwischen G und F ein nachweislicher und direkter Zusammenhang besteht, was E. Sievers noch für selbstverständlich ansah⁹ und sich unter seinem Einfluß jahrzehntelang als herrschende Lehrmeinung in der Germanistik halten konnte¹⁰. «Wenn» indes, so schließt Ganz vor allem aus den Untersuchungen von A. Baumstark und W. Wissmann, «der Codex Fuldensis nicht die Vorlage des althochdeutschen Texts war, dann ist Fulda kaum der Entstehungsort der Übersetzung, denn gerade dort wäre man sicher der alten, ehrwürdigen, vom Gründer des Klosters selbst benutzten Handschrift gefolgt». Man werde sich deshalb «ernsthaft mit der Möglichkeit befassen müssen, daß das Diatessaron an einem ostfränkischen Schreibort übersetzt wurde», wobei Ganz zunächst an Würzburg denkt, wenn er auch zugeben muß, daß wir keinerlei Kunde darüber haben, ob dort in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts überhaupt ein lateinischer Tatiankodex vorhanden war¹¹.

Die von Ganz gezogene Folgerung scheint so überzeugend, daß sie bald allgemeine Anerkennung finden dürfte, zumal sie gut zu der von den verschiedensten Seiten eingeleiteten Revision der einst besonders durch G. Baesecke

⁹ *Tatian. Lateinisch und altdeutsch mit ausführlichem Glossar*, Paderborn 1872; zweite neubearbeitete Ausgabe 1892; unveränderter Nachdruck 1960; Sonderausgabe: Darmstadt 1961; wir zitieren nach dem Original der zweiten Ausgabe, hier: S. XVIII.

¹⁰ z.B.: G. EHRISMANN, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Erster Teil: Die althochdeutsche Literatur*, München 1932² (unveränderter Nachdruck 1954) S. 288; H. DE BOOR, *Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung 770-1170*, in «Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart von H. de Boor und R. Newald, Bd. I», München 1949¹, S. 42.

¹¹ a.a.O., S. 74 und Anm. 124.

betonten einzigartigen Bedeutung des Hrabanischen Fulda für die deutsche Literatur paßt. Es überrascht daher nicht, wenn sie in eben diesem Zusammenhang bereits von W. Schröder aufgegriffen und als ein Ergebnis bezeichnet wurde, das « im Grunde überfällig » war¹². Die schon erfolgte und weiterhin noch zu erwartende Zustimmung enthebt uns jedoch nicht der Pflicht, die Argumentation und ihre Grundlagen sorgfältig zu prüfen. So muß zunächst darauf aufmerksam gemacht werden, daß Ganz innerhalb seiner Beweisführung methodisch uneinheitlich verfährt. Während er anfangs vom gesamten Codex G ausgeht und die Feststellung, daß dieser nicht in St. Gallen geschrieben sein könne, unter Berufung auf B. Bischoff mit dem paläographischen Argument stützt, die « Vorreden (sic) und Capitulation », die doch ausschließlich lateinisch überliefert sind, verrieten eine « typisch Mainzer Hand »¹³, verläßt er bei der alles entscheidenden Erörterung des Verhältnisses zum Fuldensis die kodikologische Einheit G und argumentiert ausschließlich mit dem « althochdeutschen Text ». Daß in diesem Vorgehen eine methodische Vorentscheidung von größter Tragweite wirksam wird, die übrigens zu den m.E. problematischsten Grundlagen der neueren Diatessaronforschung gehört, soll hier nur angedeutet, in anderm Zusammenhang aber ausführlicher erörtert werden. Gewiß hat — besonders nach den bahnbrechenden Untersuchungen von H. J. Vogels¹⁴ — der Fuldensis als solcher « seinen Platz am

¹² *Kontinuität oder Diskontinuität in der Frühgeschichte der deutschen Literatur?*, in « ZfdA » 100, 1971, S. 206f. Zur Auseinandersetzung mit dem Fulda-Bild Baeseckes: W. SCHRÖDER, *Grenzen und Möglichkeiten einer althochdeutschen Literaturgeschichte*, in « Berichte d. Sächs. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Bd. 105, H. 2 », Berlin 1959.

¹³ a.a.O., S. 74, Anm. 124; Ganz zitiert hier H. FISCHER, *Schrifttafeln zum althochdeutschen Lesebuch*, Tübingen 1966, S. 12*, wo ebenfalls irrtümlich von 'Vorreden' die Rede ist.

¹⁴ *Beiträge zur Geschichte des Diatessaron im Abendland*, in « Neutestamentliche Abhandlungen VIII, 1 », Münster 1919; vorher bereits TH. ZAHN, *Zur Geschichte von Tatians Diatessaron im Abendland*, in « Neue Kirchliche Zeitschrift » 5, 1894, S. 85-120.

Beginn der westlichen Tatianüberlieferung eingebüßt »¹⁵, doch zwingen deshalb allein die Abweichungen zwischen T^{ahd} und F noch keineswegs zu der Annahme, daß der deutschen Übersetzung ein vom Fuldensis unabhängiger altlateinischer Harmonietext vorgelegen haben müsse, zumal nicht deutlich genug gesagt werden kann, daß es — zumindest im 9. Jahrhundert — auch nicht das geringste direkte Zeugnis für ein altlateinisches Diatessaron gibt, das gleichzeitig neben dem Victor-Codex existiert hätte, der seit dem Tode des Hl. Bonifatius stets und ausschließlich in Fulda ruhte. Überdies begegnen der These, daß eine von F unabhängig überlieferte altlateinische Harmonie auf T^{ahd} eingewirkt habe oder gar dessen unmittelbare Vorlage gewesen sei, erhebliche Schwierigkeiten. Bereits G. Baeseckes noch relativ einfacher Lösungsvorschlag, der Ansatz einer altlateinischen Hs. *FG^{lat} nämlich¹⁶, setzt doch voraus, daß in *G^{lat} völlig selbständig noch einmal die materialiter gleiche Umsetzung in Vulgatatext vorgenommen wurde, die Victor gegenüber *FG^{lat} für den Harmonietext durchführte, den er an Stelle der vier Einzelevangelien in seine am 12. April 547 abgeschlossene und von ihm autorisierte Ausgabe des Neuen Testaments, eben den jetzigen Fuldensis, aufnahm. Eine solche isoliert voneinander auftretende Parallelität der Vorgänge ist indes mehr als zweifelhaft, zumal Victor ausschließlich einen Vulgatatext benutzte, der nachweislich weitgehend mit einem neapolitanischen Evangeliar des 6. Jahrhunderts übereinstimmte¹⁷. Derselbe oder zumindest

¹⁵ P. GANZ, a.a.O., S. 74. Das von Victor vorgefundene Werk, das er selbst schon — und wie die Forschung bestätigte, mit Recht — auf Tatian zurückführte und in Vulgatatext umsetzte, war ein altlateinisches Diatessaron, das mit Sicherheit bereits eine lange und wechselvolle Geschichte auf lateinischem Boden hinter sich hatte.

¹⁶ a.a.O., S. 16. Die Interpretation dieses Stemmas durch H. RUPP, *Forschung zur althochdeutschen Literatur 1945-1962*, Sonderdruck Stuttgart 1965, S. 31, ist irrig. G. Baesecke behauptet gerade nicht, daß der althochdeutsche Text « somit die althochdeutsche Übersetzung des danebenstehenden lateinischen 'Tatian' » wäre.

¹⁷ B. FISCHER, *Bibelausgaben des frühen Mittelalters*, in « Set-

ein fast identischer Text müßte dann auch *G^{lat} und seinem Bearbeiter vorgelegen haben, der seinerseits die unerhört schwierige und zeitraubende Arbeit der Verifizierung jeder einzelnen Textpartie der Harmonie anhand der getrennten Evangelien und die danach notwendige Umschrift in Vulgata-text noch einmal zu bewältigen gehabt hätte¹⁸.

Daß P. Ganz sich bei seiner für die Heimatfrage so entscheidenden Folgerung auf den Boden der von H. J. Vogels, C. Peters¹⁹, A. Baumstark u. a. entwickelten Theorie einer bestimmten Richtung innerhalb der neueren Diatessaronforschung stellt, soll ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden. Auch mir schien lange Zeit hindurch die Lösung des Vorlagenproblems von T^{ahd} nur mit Hilfe der dort postulierten Einwirkung eines altlateinischen Diatessaron möglich zu sein²⁰. Wenn er indes seine eigene Frage, « was es denn in der Sangaller *Handschrift* gebe », das nach Fulda weise, am Ende negativ beantwortet, so muß einfach festgestellt werden, daß diese Antwort gerade nicht, wie man billigerweise hätte erwarten können, an der Handschrift, sondern einzig und allein — von dem kurzen paläographischen Hinweis auf die Beigaben von G abgesehen — an der Ausgabe von E. Sievers und für den Fuldensis an dessen Edition durch E. Ranke²¹ orientiert ist. Gewiß folgt er auch hierin lediglich dem innerhalb der gesamten Tatianforschung seit Bestehen dieser Ausgaben bis heute niemals unterbrochenen Usus, doch kann er auf diese Weise sein

timane di studio del centro italiano di studi sull'altomedioevo » 10, 1963, 549.

¹⁸ Vgl. Verf., *Taziano*, in « Dizionario critico della Letteratura Tedesca », Turin 1971.

¹⁹ *Das Diatessaron Tatians. Seine Überlieferung und sein Nachwirken im Morgen- und Abendland sowie der heutige Stand seiner Erforschung*, in « Orientalia Christiana Analecta » 123, Roma 1939; reproductio lithophotographica a. 1962.

²⁰ Vgl. Verf., Vorwort zu A. BAUMSTARK, a.a.O., S. VIII ff.

²¹ *Codex Fuldensis. Novum testamentum latine interprete Hieronymo ex manuscripto Victoris Capuani edidit, prolegomina introduxit, commentariis adornavit* ERNESTUS RANKE, Marburgi & Lipsiae 1868.

methodisches Versprechen gerade nicht erfüllen und verzichtet damit von vornherein auf jenen Beitrag zur Lösung des von ihm aufgeworfenen Problems, den nur die Handschriften selbst möglicherweise hätten leisten können. Denn daß beide Ausgaben jener Codices, um deren Verhältnis zueinander es bei der Frage nach der Heimat von G ja entscheidend geht, die Handschriften nicht voll ersetzen können, mußte für Ganz bereits aus der von ihm zitierten paläographischen Bemerkung hervorgehen. Daß darüber hinaus die genannten Editionen, deren absolute Zuverlässigkeit während eines ganzen Jahrhunderts nicht einmal in Zweifel gezogen wurde²², dem Benutzer umfangreiche Bestandteile der handschriftlichen Überlieferung vorenthalten und bei der Wiedergabe der Textgestalt in einem niemals auch nur andeutungsweise vermuteten Ausmaß unzuverlässig sind, war bei dem anerkannt wissenschaftlichen Rang der Herausgeber dagegen nicht anzunehmen. Dennoch kann dieser Sachverhalt nach dem von mir an anderer Stelle paradigmatisch vorgelegten Material nun nicht mehr geleugnet werden²³. Daß die Forschung für sämtliche Irrtümer der Editoren, ja selbst für vom Setzer verursachte

²² An Ranke rügte H. J. VOGELS, a.a.O., S. 15, lediglich, er habe den « Wert seiner Ausgabe erheblich dadurch herabgesetzt, daß er ... in zahllosen Fällen eine falsche Stellengabe » bei der Identifizierung des Bibeltextes bringe. Weiter geht B. FISCHER, a.a.O., S. 546, der eine Facsimile-Ausgabe von F für wünschenswert hält, denn: « Die Textkritiker verlassen sich allzu ausschließlich auf die Ausgabe von Ranke, und mancher wurde dadurch in die Irre geführt. » Kritik an der Sieversschen Ausgabe von G wurde dagegen bisher nicht geübt, sieht man von der anlässlich des Erscheinens des unveränderten Nachdrucks erhobenen Forderung ab, daß auch hier « die Nachweise der Bibelstellen in zahlreichen Fällen berichtigt werden (müßten) » (P. WOLF, in « PBB [Tüb.] » 83, 1961/62, S. 233). W. WISSMANN bemängelt nur einmal — sozusagen nebenbei —, daß die Edition « übrigens auch einige Konjekturen im ahd. Text » enthalte, a.a.O., S. 265.

²³ Verf., 'Tatian' und Fulda. *Die St. Galler Handschrift und der Victor-Codex*, in « Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung. Festschrift für F. Tschirch zum 70. Geburtstag », Köln/Graz 1972, S. 337-356.

Druckfehler Parallellesarten aus der gesamten östlichen und westlichen Diatessaron- und Evangelienüberlieferung beibringen konnte²⁴, mag auch Rückschlüsse auf den zumindest begrenzten Wert der methodischen Grundlage des Vorgehens erlauben, nach dem man zuletzt versucht hat, die Vorlage von T^{ahd} zu bestimmen.

In der folgenden Untersuchung wollen wir das von Ganz gegebene Versprechen unsererseits einzulösen trach-

²⁴ Die von mir in der Anm. 23 genannten Arbeit behandelten Beispiele lassen sich um ein weiteres vermehren. In ihrer soeben erschienen Untersuchung *Zu den orientalischen Einflüssen auf die deutsche Literatur des Mittelalters*, in «ZfdPh» 90, 1971, führt M. SCHMIDT als Beispiel «zur Erhellung für eine aufgefächerte, getrennte Tradition, die sich auf eine mehrdeutige Konstruktion im Syrischen zurückführen läßt», T^{ahd} 88.8 (Jo 5,26) an:

*sic dedit et filio vitam habere in semetipso
so gab er themo sune lib habet in imo selbono*

Da «in allen lat. Hss. der Infinitiv» *habere* steht, so fehlt im deutschen Text nach Meinung der Vfn. ein *thaz er*, «falls in T^{ahd} (!) kein Schreibfehler vorliegt: *habet* statt *haben*, und 3. Ps. Sg. gemeint ist». Die für T^{ahd} postulierte Lesung findet tatsächlich ihre Entsprechung in einem *ut haberet* in Alkuins Johannes-Kommentar z. St., das M. Schmidt mit der «in der altsyrischen Überlieferung überall eindeutig (stehenden) Konstruktion mit *d-*» in Verbindung bringt, deren «relativische und konjunktionale Funktion die Versionen bei Alkuin, im Gallensis und in T^{ahd}» ermöglichen, «also: ... *so gab er auch (seinem) Sohn, dem in seiner Person Leben ist* /, *daß ihm in seiner Person Leben ist* oder: ... *dem selbst* / *daß ihm selbst*» (a.a.O., S. 45). Die Brücke, die hier — wenn auch unter dem Vorbehalt eines möglichen Schreibfehlers in T^{ahd} — von der deutschen Übersetzung zu Ephräms Tatian-Kommentar und zur altsyrischen Evangelien-Überlieferung geschlagen wird, trägt nicht. Das westliche Widerlager (sozusagen) ruht nämlich nicht einmal auf einem potentiellen Schreibfehler in T^{ahd}, sondern ausschließlich auf einem Versehen des Setzers, das Sievers selbst noch in seinen 'Nachträge(n) und Berichtigungen' (Ausgabe, S. 517, Z. 15) korrigierte. Quellenkritische Studien mit derart weitreichenden Folgerungen kommen im konkreten Fall ohne Konsultation der Hs., zumindest aber der Corrigenda in den Editionen nicht aus. Daß in dem ahd. Zitat bei M. Schmidt sich ein zusätzlicher Druckfehler eingeschlichen hat (*selbono* statt *selbomo*), sei nur am Rande vermerkt.

ten und die Handschriften auf ihren Zeugniswert für die Bestimmung der Heimat von G befragen. Dabei beschränken wir uns auf Darstellung und Vergleich der — für G bisher nie publizierten — Kanontafeln und Marginalkonkordanzen des Sangallensis und des Victor-Codex sowie auf eine im engeren Sinne kodikologische Teilanalyse. Wir führen damit die in dem soeben genannten Beitrag «'Tatian' und Fulda» begonnene Untersuchung fort, auf deren Ergebnisse für die übrigen Bereiche der handschriftlichen Überlieferung hier nur verwiesen sei.

II. Zur Geschichte der Kanontafeln und Marginalkonkordanzen

Die heute überall gebräuchliche Einteilung der Evangelien in Kapitel (Mt 28, Mk 16, Lk 24, Joh 21) geht auf den Pariser Kanzler Stephan Langton (+ 1228 als Erzbischof von Canterbury) zurück, ist also relativ jung. Noch jünger sogar ist die allgemein übliche Verszählung, die von dem Pariser Buchdrucker Robert Estienne stammt, der sie erstmals in der 4. Auflage seines Neuen Testaments (Genf 1551) verwandte. Diese Tatsache bedeutet nun allerdings nicht, wie gelegentlich angenommen zu werden scheint²⁵, daß die Evangelien bis dahin völlig ungegliedert überliefert worden wären. Bereits die ältesten griechischen Hss. streben eine übersichtliche Inhaltsgliederung des Textes an, die bis ins 2. Jh. zurückreicht, indem sie ihn in Sinnabschnitte aufteilen, die in den Hss. selbst als Kephalaia (*capitula*) bezeichnet werden. Jeder Abschnitt erhält zusätzlich eine seinen Inhalt skizzierende Überschrift (*titlos*). Ihre Anzahl beträgt in der Regel bei Mt 68, bei Mk 48, bei Lk 83 und bei Joh 18, wie etwa der Codex A (Alexan-

²⁵ z.B. B. TAEGER, *Zahlensymbolik bei Hraban, bei Hincmar und im 'Heliand'?*, München 1970, S. 199, Anm. 29: «denn eine Kapiteleinteilung der Bibel kannte das Mittelalter nicht vor Stephan Langton (13. Jahrhundert)».

drinus, 5. Jh.) bezeugt²⁶. Auch die lateinischen Evangeliare des Mittelalters übernehmen diesen Brauch. Sie markieren die Textenteilung durch marginal beige setzte Zahlen und stellen die mit den gleichen Zahlen versehenen Inhaltsangaben in Form eines Capitulariums (Capitulatio, Summarium)²⁷ oder Breviariums²⁸ dem Einzelevangelium oder dem Evangeliar insgesamt voran.

Seit dem 4. Jh. tritt zu dieser rein inhaltlichen Gliederung der Evangelientexte ein weiteres und noch stärker ins Auge fallendes Einteilungsprinzip hinzu, das ausschließlich synoptischen Zwecken dient, d.h. eine rasche und zuverlässige Vergleichsmöglichkeit der parallelen Perikopen der einzelnen Evangelien bieten soll. Angeregt durch das Beispiel des Alexandriner Ammonius (um 220), der eine unvollkommene Textsynopse erstellt hatte, indem er an den Rand oder die Ränder des Matthäus-Evangeliums die Parallelstücke aus den übrigen drei Evangelisten schrieb, zerlegte Eusebios von Kaisareia (um 265-339) die Evangelien unter dem Aspekt ihrer Vergleichbarkeit miteinander in entsprechende Abschnitte oder Sektionen — Mt in 355, Mk in 233, Lk in 342, Joh in 232 —, versah sie mit durchlaufenden Zahlen und notierte diese am Rand des zugehörigen Textes. Dann stellte er sie in 10 Kanones (Tabellen)

²⁶ Vgl. A. WIKENHAUSER, *Einleitung in das Neue Testament*, Freiburg 1953, S. 51. — Eine andere Einteilung hat der Codex B (= Vaticanus, 4. Jh.); er gliedert Mt in 170, Mk in 62, Lk in 152 und Joh in 80 Abschnitte, ohne die Titloi hinzuzusetzen. Beide Zählungen von A und B hat E. NESTLE, *Novum Testamentum graece*, Stuttgart 1912 ff., jeweils am Rande seines Textes vermerkt.

²⁷ So überliefern z.B. die drei aus dem 2. Viertel des 9. Jhs. stammenden fuldischen Evangeliare MS 9 (Univ.-Bibl. Erlangen-Nürnberg), M.p.th.fol. 65 und 66 (Univ.-Bibl. Würzburg) jeweils 75 *capitula* für Mt, 46 für Mk, 77 für Lk und 36 für Johannes. Für die bereitwillige Überlassung von Mikrofilmen der kostbaren Hss. danke ich auch an dieser Stelle beiden Bibliotheken.

²⁸ Diese Form verwendet z.B. das Lorscher Evangeliar (um 810), das für Mt 28 *capitula* (fol. 15^r-17^r), für Mk ein *breviarium* mit 13 längeren Inhaltsübersichten (fol. 76^r-77^v), für Lk 21 umfangreiche *capitula* (fol. II, 2^r-7^r) und für Joh 14 *capitula* (fol. II, 69^r-70^r) enthält (vgl. die Faksimile-Ausgabe, München 1967).

zusammen, je nachdem der betreffende Abschnitt in drei, zwei, einem oder keinem der andern Evangelien vorkam, und setzte hier jeweils die Ziffern der parallelen Sektionen daneben. Schließlich fügte er den schwarzen Randzahlen in roter Schrift die Ordinalzahl des Kanons bei, zu dem sie jeweils gehören, so daß man ohne besondere Mühe feststellen konnte, ob ein Abschnitt in andern Evangelien eine Parallele hat und welche Zahl er dort trägt. So entstand eine Zahlensynopse, die — wie Eusebios selbst in seinem Brief an (einen sonst unbekanntem) Karpian schreibt²⁹ — « bei Bewahrung des ganzen Organismus und Zusammenhangs auch der übrigen (Evangelien) » es — anders als bei der Methode seines Vorgängers — ermöglichte, auch « die einem jeden Evangelisten eigentümlichen Stellen » kennenzulernen, « in welchen sie über dieselben (Gegenstände) wahrheitsliebend zu reden sich getrieben fühlten ». Dagegen hatte die unvollständige Textsynopse des Ammonius, die Eusebios als 'Diatessaron' bezeichnet, « zur unausbleiblichen Folge, daß der fortlaufende Zusammenhang der drei (sc. parallel zu Matthäus geschriebenen übrigen Evangelien), was das Gewebe der Lektion angeht, zerstört wurde »³⁰.

Als Hieronymus, der im Jahre 383 von Papst Damasus mit der Herstellung eines einheitlichen und zuverlässigen Textes der lateinischen Bibel beauftragt worden war, nach einjähriger Arbeit den emendierten Evangelientext seinem Auftraggeber überreichte, hatte er seiner Textherstellung die Eusebianischen Kanones und Sektionen beigegefügt. Er begründet dieses Vorgehen in seiner *Epistula ad Damasum* mit dem Hinweis auf die zahlreichen Fehler, die er in den Hss. gefunden habe und die durch die Harmonisierung der Parallelberichte der Evangelisten entstanden seien: *Magnus*

²⁹ Der Brief, in dem Eusebios seine Methode und die damit verfolgte Absicht erläutert, ist abgedruckt bei E. NESTLE, a.a.O. Unsere Übersetzung des griechischen Textes lehnt sich an die Übertragung an, die TH. ZAHN, *Tatian's Diatessaron*, « Forschungen zur Geschichte des neutestamentlichen Kanons und der altkirchlichen Literatur, I. Theil », Erlangen 1881, S. 31 f., gegeben hat.

³⁰ EUSEBIOS, a.a.O.

siquidem hic in nostris codicibus error inolevit, dum quod in eadem re alius evangelista plus dixit, in alio, quia minus putaverint, addiderunt; vel dum eundem sensum alius aliter expressit, ille qui unum e quattuor primum legerat, ad eius exemplum ceteros quoque aestimaverit emendandos. Die Beigabe der Sektionen und Kanones sollte ein Instrumentarium für die Textüberprüfung bieten und harmonisierende Eingriffe in den originalen Text der Einzelevangelien für die Folgezeit verhüten³¹. Seither bildet das Eusebianische Zahlenwerk einen wesentlichen Bestandteil auch der lateinischen Evangelien-Hss. Die Kanontafeln wurden besonders in der Zeit vom 8.-12. Jh. bevorzugter Gegenstand der künstlerischen Gestaltungskraft der Buchmaler, machten doch die Tabellen das Prinzip der Ordnung sinnfällig, in der die Evangelien sich als 'concordia discors' konstituieren³².

III. Die eusebianischen Zahlen im Codex Fuldensis

Vor diesem entwicklungs- und bedeutungsgeschichtlichen Hintergrund ist nunmehr auch die keineswegs selbstverständliche Tatsache zu sehen und zu werten, daß Victor von Capua (+ 554) dem *unum ex quattuor euangelium con-*

³¹ Text nach E. NESTLE, *Novum testamentum graece et latine*, Stuttgart 1937¹², S. XIII-XV. Auch dieser Brief gehört zu den obligatorischen Beigaben der lat. Evangelienhandschriften des Mittelalters, z.B. der Anm. 27 und 28 genannten Codices. Zu den gesamten Ausführungen vgl. man die einschlägigen Artikel im *Lexikon für Theologie und Kirche*², hrsg. v. J. Höfer und K. Rahner, Freiburg 1957 ff.

³² Zur Geschichte und Entwicklung der Kanontafeln vgl. das immer noch grundlegend Werk von C. NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg 1938, 2 Bde. Für die Karolingerzeit: F. MÜTHERICH, *Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen*, in « Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben. Bd. III, Karolingische Kunst », hrsg. v. W. Braunfels und H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 9-53, dort auch Farbtafeln. Die gesamte Kanonfolge des Lorscher Evangeliums wird in der Faksimile-Ausgabe (vgl. Anm. 28) farbig wiedergegeben. Eine ansprechende Interpretation bietet P. METZ, *Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg*, München 1956, S. 48 f.

positum, das zufällig (*fortuito*) in seine Hände geriet³³ und für ihn « eine interessante, durchaus neue Erscheinung »³⁴ gewesen sein muß, von sich aus die Kanontafeln und Sektionen in Form von vollständigen Marginalkoncordanzen beifügte, bevor er es in seine Gesamtausgabe des Neuen Testaments an Stelle der vier Einzelevangelien übernahm. Er ordnet sich damit bewußt in die Tradition der Ausstattung der 'getrennten' Evangelien ein und verfolgt dabei — ähnlich wie schon Hieronymus — auch ein textkritisches Ziel. Zu beiden Punkten äußert er sich in seiner Vorrede wie folgt:

*Hoc igitur euangelium cum absque numeris reperissem, quos Ammonius mirabili studio reperit, Eusebius uero Caesareae episcopus Palaestinae ab eo accipiens exemplum diligenter excoluit, quibus communiter ab euangelistis dicta uel propria sunt notulis declarata, domino iuuante studium laboris inpendi, ut memoratos numeros per loca congrua diligenter adfigerem. quodsi dubitatio alicuius uerbi fortasse prouenerit ex apposis numeris ad plenariam recurrens quilibet euangelii lectionem, an et ibidem ita se sermo habeat de quo ambiguitas prouenerat, incunctanter inueniat et absque scrupulo studiosi mens segura hoc possit uti uolumine*³⁵.

Victor stellt also fest, daß das von ihm aufgefundene 'Evangelium' — er spricht hier nicht mehr einschränkend vom *unum ex quattuor euangelium* — jene Zahlen nicht enthielt. die — nach seinem Wissen — Ammonius erdachte und Eusebios, durch dessen Beispiel angeregt, sorgfältig verfeinerte. Wenn er sie nun mit Gottes Hilfe, großer Mühe und Sorgfalt an den entsprechenden Stellen hinzugefügt habe, so deshalb, damit man in Zweifelsfällen den Wortlaut jeder Stelle mit der *plenaria lectio* der Einzelevangelien vergleichen und dabei feststellen könne, daß keinerlei Unterschied sei. Die Zahlen haben demnach für Victor die

³³ vgl. die Praefatio Victors, E. RANKE, a.a.O., S. 1,3 f. und E. SIEVERS, a.a.O., S. 3,2 f.

³⁴ TH. ZAHN, a.a.O., S. 1.

³⁵ Text nach E. RANKE, a.a.O., S. 2,18-30 (vgl. E. SIEVERS, a.a.O., S. 3,39-4,5); Interpunktion und Großschreibung der Eigennamen nach B. FISCHER, a.a.O., S. 550.

Funktion, eventuelle Bedenken des kritischen Lesers *incunctanter* zerstreuen zu helfen. Sie sichern dem Benutzer des Werkes dadurch, daß sie ihm die bequeme Möglichkeit eigner Nachprüfung geben, die *mens securo* bei der Lektüre.

1. Victors Ausführungen setzen voraus, daß er selbst den Wortlaut seiner altlateinischen Vorlage in Übereinstimmung mit dem inzwischen verbindlichen Vulgatatext der getrennten Evangelien gebracht hat. Zumindest jedoch hat er jede einzelne Stelle der Harmonie zunächst identifizieren und dann in einem Evangeliar nachschlagen müssen, um die Sektionszahlen bzw. die Gesamtkonkordanzen hinzufügen zu können. Vermutlich kennzeichnete er dabei gleichzeitig auch den Neuansatz eines Evangelisten oder einer harmonistischen Textpartie zusätzlich dadurch, daß er an diesen Stellen die Evangelistensigla in den Text seines Konzepts stellte. Jedenfalls stehen diese Quellenhinweise in der vorliegenden Reinschrift in roten Buchstaben entweder und zumeist in einem eigens dafür freigelassenen Spatium neben- oder übereinander innerhalb der Textzeile oder — beim Zusammenfall eines solchen Neueinsatzes mit dem Zeilenbeginn, also z.B. stets bei einem Kapitelanfang — am Rande³⁶. Gelegentlich werden den Sigla innerhalb der Textzeile

³⁶ z.B. fol. 146r, 28-35 (vgl. E. RANKE, 136, 11-14 = cap. 154):

CLIIII.	Et factum est cum	Mt	x	ccLxxiii
Mt	consummasset ih̄s ser			
	mones hos omnes dixit			
	discipulis suis·MtMkLkIo·sci	Mt	7	ccLxxiiii
	tis quia post biduum pas	Mk		cLvi
	cha fiet· et filius homi	Lc		ccLx
	nis tradetur ut crucifi	Io		xx
	gatur· Mt Mk· tunc congre	Mt	v7	ccLxxv
		Mk		cLvii

B. Fischers Ausführungen zu diesem Punkt sind mißverständlich, da sie den Anschein erwecken könnten, es sei in der genannten

sogar — was bisher unbekannt blieb — die Sektionsziffern beigegeben, ohne daß deswegen die Marginalkonkordanzen weggefallen wären. Ein Beispiel aus der Bergpredigt (Kapitel XXIII, fol. 40r, 1 - 11) soll das Vorgehen demonstrieren³⁷:

	discipuli eius· Lc xLvi · et ele		
	uatis oculis in eos		
Mt	Aperiens os suum doce	Mt	vXXV
Lc		Lc	XLVI
	bat eos dicens ^{Mt xxv} · Beati	Mt	vXXVI
	^{Lc xLvi}	Lc	XLVI
	pauperes sp̄u · quoniam		
	ipsorum est regnum cae		
	lorum · Mt xxvii · Beati mites	Mt	xXXVII
	quoniam ipsi possidebunt		
	terram ^{Lc xLviii} · Beati qui		
	^{Mt xxvii}		
	lugent · quoniam ipsi con		
	solabuntur ^{Mt xxviii} · Beati	Mt	vXXVIII
	^{Lc xLvii}	Lc	XLVIII

Weise meist nur ein Evangelist, höchstens aber deren zwei als Quelle angegeben (a.a.O., S. 550). Vielmehr ist es die fast ausschließlich befolgte Regel, daß alle in dem betreffenden Textstück konkordierenden Evangelisten mit ihrem Siglum vertreten sind. E. Ranke hat in seiner Ausgabe «diese Angaben einfach weggelassen, ohne ein Wort zu sagen, während die Kopisten im Mittelalter hierin getreuer waren. Das (festzustellen) ist wichtig, um das Nachwirken (sc. des Codex Fuldensis, Verf.) im Mittelalter richtig verstehen zu können», wie bereits B. FISCHER, a.a.O., S. 550 und Anm. 74, betont.

³⁷ vgl. E. RANKE, S. 45, 26-31. Die roten Zahlen und Sigla werden von uns durch Kursivsatz markiert. Um den Eindruck des in sich geschlossenen, in Halbunzialis und ohne Worttrennung geschriebenen Schriftblocks nicht völlig durch Aufhebung der rechten Randbegrenzung zu zerstören, behelfen wir uns zum Ausgleich mit größeren Zwischenräumen bei den einzelnen Wörtern.

Diese Koppelung von Evangelistensigla und zugehörigen Sektionszahlen innerhalb des fortlaufenden Textes, die hier vom Schreiber vorgenommen wird, läßt sich nur aus analogen Angaben im Manuskript Victors erklären, da ja das entscheidende Kennzeichen der von ihm aufgefundenen Harmonie das Fehlen der eusebianischen Zahlen war. Diese Tatsache dürfte Rankes Auffassung in Frage stellen, wonach die textimmanenten Evangelistensigla bereits *in libro quem Victor repperit* gestanden haben sollen, von wo sie der Schreiber einfach in seinen Codex hinein übertrug³⁸. Man wird sich entsprechend vor der Folgerung zu hüten haben, Victor habe lediglich für eine Abschrift des von ihm entdeckten Diatessaron gesorgt, den jetzigen, vulgatisierten Text also dort bereits vorgefunden³⁹.

Die in den Text selbst aufgenommenen — in der Regel zahlenlosen — Sigla haben nicht alle die gleiche Funktion. Sie lassen sich vielmehr in zwei Gruppen gliedern: Die eine soll innerhalb der Textzeile oder am Zeilenanfang exakt die Stelle markieren, an der eine neue Sektion beginnt. Naturgemäß handelt es sich dabei zumeist um eine Kombination von zwei bis vier Evangelistennamen, die in gleicher Form unter Beigabe der Sektions- und Kanonzahlen am Rande wiederholt werden. Nach Anzahl und Reihenfolge stimmen damit die jeweils aufeinander bezogenen Text- und Marginalsiglen überein, so daß — selbst bei der oftmals recht dichten Folge der Angaben — eine Verwechs-

³⁸ E. RANKE, S. X. Unser Fund stützt die von B. FISCHER, a.a.O., S. 550, ausgesprochene Vermutung, daß « auch diese Angaben erst von Victor (stammen) ».

³⁹ So E. RANKE, S. IX; auch H.J. VOGELS « will es scheinen », daß Victor « bereits eine Harmonie mit Vulgatatext vorfand und lediglich den Wortlaut derselben für sein Bibelexemplar abschreiben ließ », da der Anteil des Bischofs von Capua an der Textgestalt selbst aus seinen Worten in der Praefatio « nicht hinlänglich klarzustellen ist ». Wie schon B. FISCHER in anderem Zusammenhang nachweist (s. Anm. 36), kannte Vogels, der nur Rankes Edition konsultiert, die Handschrift selbst nicht, deren Einrichtung ein einfaches Abschreibeverhältnis gegenüber dem alten Diatessaron auch aus andern als den bisher angeführten Gründen nicht sehr wahrscheinlich macht.

lung in den beabsichtigten Zuordnungen seitens des Lesers nicht möglich ist. Überdies waren die Angaben innerhalb des Textes wohl auch aus schreibtechnischen Gründen erforderlich, da die Randkonkordanzen offenbar erst in einem zweiten Arbeitsgang, nämlich nach erfolgter Transkription des gesamten Harmonietextes, vom Schreiber in den Codex eingetragen wurden. Dabei boten ihm die leuchtend roten Siglen eine schnelle Orientierungshilfe, weil sie ohne umständlichen Textvergleich die Stellen finden ließen, denen die marginalen Beigaben aus Victors Konzept zuzuordnen waren, zumal vorausgesetzt werden darf, daß dieses Manuskript keinesfalls mit dem Seiten- und Zeilenspiegel der jetzigen Reinschrift übereinstimmte. Die Quellenangaben im Text und ihre Verweisfunktion auf die Randzahlen waren Victor so wichtig, daß er vom Schreiber versehentlich ausgelassene Siglen bei der Korrektur mehrfach eigenhändig hinzufügte und zwar selbst an solchen Stellen, wo — wie z.B. bei einem Kapitelanfang⁴⁰ — die Beziehung zwischen Marginalien und Text auch ohnedies eindeutig ist. Der zweiten Gruppe von Siglen sind keine Randkonkordanzen beigegeben, weil sich der zugehörige Text innerhalb eines bereits vorher gekennzeichneten Parallelabschnitts bewegt. Hier haben die Siglen lediglich die Funktion, auf einen sektionsimmanenten Wechsel der biblischen Autoren aufmerksam zu machen. Handelt es sich um stärker harmonisierte Stücke, in denen der Wortlaut zweier oder mehrerer Evangelien zu eng ineinander verwoben ist, werden sämtliche Quellen angegeben. Ihre Reihenfolge bestimmt sich dabei nach Qualität oder Quantität des Anteils, den die Einzelevangelien an der betreffenden Textpartie haben.

Das auf diese Weise von Victor über seine Harmonie gebreitete Netz von Bibelstellennachweisen ist so dicht, daß es den in der Praefatio ihm zugesprochenen Zweck durchaus erfüllen konnte. Denn die ca. 750 Marginalkon-

⁴⁰ Vgl. die Anm. 36 zitierte Textprobe; hier hat Victor nachträglich das Zeichen für den ersten Evangelisten unter die Kapitelzahl CLIIII gesetzt, das nunmehr zusätzlich den Beginn der Sektion Mt 273/X/ verdeutlicht.

kordanzen mit ihren über 2300 Sektions- und Kanonzahlen und den insgesamt — die Verweise im Text eingeschlossen — fast genau 4000 Evangelistensiglen ermöglichen in der Tat einen im ganzen lückenlosen und genauen Vergleich des Diatessaron mit dem jeweils entsprechenden Wortlaut der Einzelevangelien.

Die an sich schon bewundernswerte, weil außerordentlich mühevoll, und durchaus philologisch-kritischen Zielen dienende Leistung des Bischofs von Capua gewönne an Wert, wenn sich die Angaben auch als zuverlässig erwiesen. So weit ich sehe, gibt es allerdings bis heute keine derartige Untersuchung. Sie wäre auch allein im Rückgriff auf die Handschrift möglich, da Rankes Edition in diesem Punkte unvollständig und unzuverlässig ist. Sie gibt zwar die Randkonkordanzen marginal wieder, läßt aber deren Zuordnung zum Text nicht genau erkennen, da die korrespondierenden Evangelistensiglen im Text fehlen. Selbst wer sich die Mühe macht, die Randzahlen in die moderne Kapitel- und Verszählung zu übertragen, findet sich in vielen Fällen nicht zurecht oder muß offensichtliche Fehler konstatieren, die Victor bei ihrer Zuweisung zum Text unterlaufen zu sein scheinen, während sie in Wirklichkeit jedoch der Druckausgabe anzulasten sind. So gehört z.B. die von Ranke auf S. 55, 36 neben Joh 2, 11 gestellte Angabe Mt 63/II/ Mk 18/ Lk 33 auf die folgende Seite zu dem mit Mt 8, 1 beginnenden Kapitel 47⁴¹. Die Handschrift (fol. 52^r, 24) liest hier richtig:

XLVII	Cum autem descen	Mt. LXIII
Mt Mk	disset de monte secu	Mk. XVIII
Lc.	tae sunt eum turbae	Lc. XXXIII

Bei dieser Anordnung ist eine falsche Zuweisung durch den Leser ausgeschlossen. Auf S. 63, 4 stellt Ranke neben

⁴¹ Der Einfachheit halber geben wir Rankes Zahlen nicht mit römischen sondern mit arabischen Ziffern wieder und zitieren die Sigla Mr. und Lc. als Mk und Lk.

Et praecepit illis uehementer ut nemo id sciret als Quellenhinweis die marginale Angabe Mt 75/X/, was ein völlig falsches Bild ergibt, da der Text aus Mk 5, 43 stammt. Die Marginalzahl müßte drei Zeilen tiefer stehn, wo Kapitel 62 mit dem Sondergut des ersten Evangelisten (Mt 9, 27) beginnt. Auch hier sind die Angaben im Fuldensis korrekt (fol. 60^v, 9). Gänzlich durcheinandergeraten sind die Angaben auf S. 64 der Edition. Hier müssen sämtliche Marginalien um jeweils vier Zeilen nach unten versetzt werden, wenn ihre Position dem handschriftlichen Befund entsprechen soll⁴², der jedesmal die richtige und eindeutig auszumachende Zuordnung bietet (vgl. fol. 61^v-62^r). Diese Beispiele mögen genügen, um das Ausmaß der Verwirrung anzudeuten, in das der Benutzer der Rankeschen Ausgabe fast auf jeder Seite bei der Verifizierung der eusebianischen Randzahlen gestürzt wird. Sie zeigen zugleich, wie nützlich die Wiederholung der Siglen im Text Victors gewesen sein muß, die den Schreiber des Fuldensis weithin vor jenen naheliegenden Irrtümern bewahrte, denen der moderne Editor erlegen ist. Darüber hinaus demonstrieren sie am konkreten Fall, daß die Marginalien und ihre Wiedergabe als eine nicht zu unterschätzende Fehlerquelle für jeden Kopisten des Fuldensis, also auch für einen mittelalterlichen Abschreiber, zu gelten haben⁴³. Sie dürften demnach eine nicht geringe Rolle bei der Bestimmung des stemma-

⁴² Die jetzt neben Zeile 3, 6, 13 und 26 stehenden Quellenverweise stünden in gleicher Reihenfolge richtig neben den Zeilen 7, 10, 17 und 30.

⁴³ Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß Ranke nicht nur bei den Zuordnungen der Marginalien zum Text sondern auch bei der Transkription der Randzahlen selbst Fehler unterlaufen sind, die von der Auslassung ganzer Konkordanzen (z.B. fehlt S. 33, 34 zu Mt 1, 18 die Zweierkonkordanz Mt 3 /V/ Lk 3 [recte: 2] von fol. 26^r, 31 f.) über fehlerhafte Siglen und Kanonzahlen bis zur Addition (z.B. S. 134, 26: Lc. CCXXXVIII statt richtig Lc CCXXVIII), Omission (etwa S. 137,22: Lc. CCLXI statt Lc CCLXIII; S. 155, 28: Io. CII statt Io CCII) oder Vertauschung einzelner Ziffern reicht (vgl. S. 139, 14: Mt. CCLXXXII statt Mt CCLXXXVII). Dem Typus nach sind es genau die gleichen Fehler, die anderwärts auch dem Schreiber von F immer wieder nachgewiesen werden können.

tologischen Ortes spielen, den die verschiedenen Handschriften aus der « sogenannten Nachkommenschaft des Fuldensis » (H. J. Vogels) einnehmen, also auch nicht ohne mögliche Relevanz für die Heimatfrage des Sangallensis sein. Da E. Sievers das Zahlenwerk der St. Galler Hs. nicht einmal edierte, blieb diese Hilfe bei der Lösung unseres Problems bisher der Forschung verborgen.

Die Geringschätzung, die Ranke offensichtlich den Quellennachweisen im Victor-Codex entgegenbrachte, hat nicht zuletzt dazu beigetragen, daß ihm bei seinen eigenen Stellenangaben nach neuer Zitationsart zahlreiche Fehler unterlaufen sind⁴⁴. Victor selbst ist bei der Identifizierung der Texte oftmals sehr viel genauer verfahren, wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll.

Mit Hilfe der Sektionszahlen und zusätzlicher Siglen bestimmt Victor die Herkunft der einzelnen Partien eines Textstückes aus dem 82. Kapitel folgendermaßen (fol. 74^v, 15-20):

Mt	CLII								
Mk	LXVIII	re	dubitasti	·	Mt	Mk	Et	cum	
		ascendissent		in	nauciu				
		lam	cessauit	uentus	·	Io	·	Et	
		statim	fuit	nauis	ad	ter			
		ram	quam	ibant	·	Mt	·	qui	
		autem	in	naucula	erant				

Ranke (S. 75, 7-9) druckt diese Verse ohne die Siglen im Text ab und bestimmt sie als Mt 14, 32 und (ab *qui autem*) 33. Indes ist *Et statim ... ibant* keineswegs aus Mt sondern — wie Victor richtig angibt — Joh 6, 21b, stammt also aus der Sektion Joh 51. Den Hinweis auf die genaue Stelle liefert die Dreierkonkordanz Mt 150/IIII/Mk 67/Jo 51, die marginal neben dem Anfang des Kapitels steht (fol. 74^r, 17-19).

Kann man in diesen oder einem ähnlich gelagerten

⁴⁴ vgl. unsere Anm. 22.

Fall⁴⁵ noch erwarten, daß der Irrtum Rankes, gerade weil er so offenkundig ist, als solcher relativ schnell von einem Benutzer der Ausgabe entdeckt und korrigiert wird⁴⁶, so gibt es daneben zahlreiche Stellen, an denen die falschen Quellennachweise erst aufgrund einer sorgfältigen Überprüfung der Texte erkannt werden könnten, wie die folgende Auswahl beweist:

Für den Vers *et uolunt ambulare in stolis* aus dem Kapitel 142 gibt Ranke als Quelle Mk 12, 38 an (S. 126, 16), worin ihm Sievers (S. 211, 1) gefolgt ist. Doch lesen alle Vulgatahandschriften in Mk 12, 38 ausnahmslos: (*qui*) *uolunt in stolis ambulare*, während sie ebenso einmütig die im Fuldensis vorliegende Wortstellung für die Parallele Lk 20, 46 bezeugen⁴⁷. Die selbst von J. Wordsworth und H. J. White übernommene falsche Stellenangabe Rankes⁴⁸ hätte sich durchaus vermeiden lassen, wenn der Editor des Fuldensis der Einrichtung der Handschrift mehr Beachtung geschenkt hätte, die vor diesen Vers das Siglum des dritten Evangelisten in den Text einfügt und unmittelbar darauf am Rande die Sektion Lk 246 angibt, die nach moderner Zählung Lk 20, 45-46 entspricht (fol. 134^v, 32).

Selbst in textkritisch gesehen noch weitaus schwierigeren Fällen zeigt sich, wie exakt — gemessen an den modernen Herausgebern — Victor bei seinem Textvergleich zwecks Bestimmung der Quelle verfahren ist. Kapitel 45 liest die lateinische Harmonie: *Exeuntes autem discipuli*

⁴⁵ So rechnet etwa RANKE (S. 146, 35 f.) den gesamten Vers *Uenit iterum ad discipulos suos et inuenit eos dormientes prae tristitia* zu Mt 26, 40, während Victor vor *prae tristitia* das Siglum *Lc* in den Text stellte (fol. 158^v, 17), das auf die unmittelbar neben *Uenit* geschriebene Dreierkonkordanz Mt 296/II/ Mk 177/ Lk 284 und damit auf Lk 22, 45 als richtige und einzige Quelle verweist.

⁴⁶ So hat z.B. SIEVERS in seiner Ausgabe des Sangallensis beide hier exemplarisch angeführten Stellen stillschweigend berichtigt (vgl. S. 108, 15: *J. 6,21* und S. 251, 40: *L. 22,45*).

⁴⁷ vgl. H.J. VOGELS, a.a.O., S. 31.

⁴⁸ *Nouum Testamentum Domini Nostri Iesu Christi Latine secundum Editionem Sancti Hieronymi, I. Quattuor Euangelia*, Oxford 1889-98, z.St.

praedicabant ut paenitentiam agerent. Nach Ranke (S. 55, 15) und Sievers (S. 68, 3) wäre dies Mk 6, 12. Dort beginnt aber die Vulgata mit: *Et exeuntes praedicabant* (DEEpt*H*LY om. *et*). Erst H. J. Vogels machte i. J. 1919 auf diese Divergenz aufmerksam: « Das Wort *discipuli*, eine der seltenen Ergänzungen der Harmonie zur Verdeutlichung der Erzählung, ist eine auch im Griechischen nicht unbezeugte Addition..., der arabische Tatian füllt mit *apostoli* auf. *Exeuntes autem* stammt aus Lk 9, 6, wo freilich sämtliche Vulgatahandschriften *egressi autem* bieten, aber die Altlateiner a d: *exeuntes autem* (e: *et exeuntes autem*) lesen, gerade das, was im Fuldensis zu finden ist »⁴⁹. Hätte Vogels die Handschrift eingesehen, hätte er hinzufügen können, daß dort der richtige Quellennachweis bereits seit fast 1400 Jahren stand. Die im Fuldensis vorgenommene Kennzeichnung der Stelle (fol. 51^v, 5-7):

Lc.	^{viii} LXXXVIII	
Mk.	LVI	<i>Lc Mk Exeuntes autem discipu</i>
		<i>li praedicabant ut pae</i>
		<i>nitentiam agerent .</i>

bietet einem mittelalterlichen Leser sogleich zwei Informationen: Erstens handelt es sich um den Anfang einer neuen Sektion, die aus einer inhaltlichen Parallele zwischen Lk 9, 6 (Sektion 89) und Mk 6, 12 (Sektion 56) besteht, und zweitens stammt zumindest der Beginn des Textabschnitts aus dem Lukasevangelium, da dessen Zeichen und Sektionszahl zuerst erscheint. Ausschlaggebend für die Zuweisung der Anfangsworte an Lukas war offenbar das in der von Victor benutzten Vulgatahandschrift nur hier überlieferte *autem*.

Wie genau harmonistisch eng ineinander verwobene Texte des Diatessaron durch die von Victor beigelegten eusebianischen Zahlen quellenmäßig erfaßt werden, sei abschließend an einem weiteren Textstück demonstriert, das in den Druckausgaben nur ungenau bzw. falsch gekenn-

⁴⁹ H. J. VOGELS, a.a.O., S. 32.

zeichnet wird. Den Schluß der Perikope von der Verleugnung Petri überliefert der Fuldensis wie folgt (fol. 161^v, 16-23):

		[et conuersus dñs . respe
Lc.	CCXCIII	xit petrum] <i>Lc Mt Mk et recor</i>
Mt.	CCCXVI	<i>datum est petrus uerbi</i>
Mk.	CXCVII	<i>dñi quod dixerat ei . prius</i>
		<i>quam gallus cantet . ter</i>
		<i>me negauis [hodie . et e</i>
		<i>gressus foras petrus</i>
		<i>fleuit amare]</i>

Sigla und Randzahlen verweisen auf eine Parallelüberlieferung der Synoptiker Lk 22, 61.62, Mt 26, 75 und Mk 14, 72*, innerhalb deren im vorliegenden Text der dritte Evangelist führt. Diesen deutlichen Angaben der Handschrift gegenüber haben Ranke (S. 149, 25f.) und Sievers (S. 257, 18-21) den Text von *et recordatus* bis *negauis* (resp. *negabis*) Mt 26, 75 zugewiesen. Um eine Entscheidung zwischen beiden Zuordnungen fällen zu können, vergleichen wir den Harmonietext mit den Einzelevangelien:

F :	et recordatus est petrus uerbi domini quod dixerat ei
Mt :	et recordatus est Petrus uerbi Iesu quod dixerat
Mk :	et recordatus est Petrus uerbi quod dixerat ei Iesus
Lk :	et recordatus est Petrus uerbi Domini sicut dixerat
F :	priusquam gallus cantet ter me negauis
Mt :	priusquam gallus cantet ter me negabis
Mk :	priusquam gallus cantet bis ter me negabis
Lk :	quia priusquam gallus cantet ter me negabis.

Die Zusammenstellung beweist, daß allein Victors Angaben über die Herkunft der Diatessaronverse zutreffen, da *domini* nur aus Lk, *ei* nur aus Mk und das bloße *priusquam gallus cantet* nur aus Mt stammen können. Wer den ge-

samten Text Mt 26, 75 subsumiert, verschließt sich überdies den Zugang zum Verständnis der vom Fuldensis ausgehenden Überlieferung des lateinischen Diatessaron, die bereits in drei Hss. des 9. Jhs. nach dem *ei* aus Mk mit dem Text des zweiten Evangelisten fortfährt und aus ihm das *bis* zusätzlich übernimmt⁵⁰. Auf das für die Textgeschichte der abendländischen Tatianüberlieferung zentrale Problem kann hier nur andeutungsweise aufmerksam gemacht werden. In unserm Zusammenhang entscheidend ist die Feststellung, daß hierbei die Quellenangaben Victors in Form der eusebianischen Zahlen und der in den Text eingerückten Evangelistensigla eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben dürften. Da das ganze Ausmaß dieser Angaben aus der Edition Rankes allein nicht zu erkennen ist, sollte der Sachverhalt als solcher hier wenigstens skizziert werden, zumal wir der Überzeugung sind, daß sich damit ein methodisch bisher nicht genutzter Weg zur Bestimmung des Grades der Abhängigkeit zumindest der Diatessaronhandschriften des 9. Jhs. vom Codex Fuldensis eröffnet.

2. In Analogie zu den von Hieronymus nach dem Vorgange des Eusebios übernommenen Kanones hat auch Victor sämtliche Randzahlen, die er seiner Harmonie beigegeben hatte, in zehn Tabellen gemäß den *ratione et regula naturali*⁵¹ allein möglichen neun Kombinationen innerhalb der Parallelüberlieferung und dem Eigengut der vier Evangelien zusammengestellt: *Ipsos quoque numeros in unum pariter congregatos in modum quo eos sanctus Hieronymus digessit curavi describere*⁵². Unmittelbares Vorbild

⁵⁰ So C (Cassellanus; Ms. Theol. fol. 31 der Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek, fol. 70^v, 10), M (Monacensis; Clm 23346 der Bayerischen Staatsbibliothek München, fol. 45^r, 5) und R (Remensis; MS 46 der Bibl. de Reims, fol. 102^v, 5). Für die bereitwillige Überlassung von Mikrofilmen danke ich allen genannten Bibliotheken.

⁵¹ Victor in seiner Praefatio (RANKE, S. 2, 35-36).

⁵² Ders., ebd., S. 3, 20-21.

war ihm dabei sein Vulgata-Evangeliar, das — nach den Untersuchungen von P. McGurk⁵³ — eine 16-seitige Kanonfolge gehabt haben muß, wie sie ähnlich etwa im Book of Lindisfarne (London, Brit. Mus., Cotton MS Nero.D.IV) vorliegt⁵⁴. Allerdings konnte Victor das dort aufgezeichnete Zahlenmaterial, das lückenlos alle 1162 Sektionen der vier Evangelien erfaßt, nicht einfach für seine (Auswahl-) Harmonie übernehmen. Er mußte vielmehr die seinem Textbestand adäquaten Zahlen selbständig in die zehn Tabellen einordnen. Dabei läßt er sich von drei Gesichtspunkten bestimmen, die sich aus der Anlage der Harmonie ergaben: er nimmt nur die Konkordanzen bzw. *sectiones propriae* auf, die im Diatessaron tatsächlich vorkommen; diese erscheinen dann allerdings auch so oft, wie sie dort — bedingt durch die in der Harmonie geübte Kompositionstechnik — begegnen; die Reihenfolge bestimmt sich nicht nach der linearen Abfolge der Sektionszahlen des jeweils ersten der konkordierenden Evangelien, sondern richtet sich nach der Kapitelzählung des Harmonietextes, die ihrerseits (z.B. *capitulum XIII*) mit roter Tinte in die Tabellen eingetragen wird und so die Zahlenkolonnen gliedert und die Kanones übersichtlich macht.

Obwohl die 16 Kanontafeln (fol. 5-12) in der Zahl ihrer Kolonnen wechseln (3 x 4, 6 x 3, 6 x 4, 1 x 2), zeigen sämtliche Seiten den gleichen ornamentalen Rahmen, nämlich fünf schlanke Säulen mit niedrigen, rechteckigen Basen und ohne Kapitelle. Die so entstandenen jeweils vier Interkolonnen werden durch runde Umfassungsbögen überdeckt, welche die Säulen oben miteinander verbinden. Jede Kanontafel bildet also eine zusammenhängende Reihe von vier gleichwertigen Bogenstellungen. Je zwei Bogen (1/2,

⁵³ *The Canon Tables in the Book of Lindisfarne and in the Codex Fuldensis of St. Victor of Capua*, in «Journal of Theol. Studies», N.S. 6 (1955) 192-198; das Verteilungsschema ebd., S. 193.

⁵⁴ Vgl. C. NORDENFALK, a.a.O., Bd. 1, S. 208, der allerdings noch im Book of Lindisfarne (geschrieben zwischen 698 und 721) den ältesten Vertreter der «ersten größeren Kanonfolge» sah und den Codex Fuldensis nicht berücksichtigte.

2/3, 3/4) sind durch kleine, mit roten Farbtupfern ange deutete Giebel verbunden; jedes Bogenfeld wird durch einen geschlossenen, auf die gleiche Weise getupften Halbkreis gefüllt, unter dem sich der ebenfalls mit roter Farbe geschriebene Evangelistename oder — im 10. Kanon — die Angabe *propria* befindet. Auf fol. 6^v-9^r bleibt also jeweils ein Interkolumnium unbeschrieben, fol. 12^v sind zwei Spalten frei. Die Kanonüberschriften (z.B. CANON·PRIMUS·IN QUO· IIII) stehen unmittelbar und in roter Farbe über den getupften Spitzgiebeln. Die dem « m-Typus » zugehörigen Kanontafeln des Codex Fuldensis lassen sich ihrer Grundstruktur nach mit den bei C. Nordenfalk abgebildeten Tafeln des Cod. syr. 33 der Bibliothèque Nationale, Paris, vergleichen⁵⁵, wiewohl sie noch bedeutend schlichter und ungelinker erscheinen. Die Farbgebung ist einfach. Säulenschäfte und Bogen sind « rot, grün oder braungelb bemalt und kontrastierend dazu aber unter Verwendung der gleichen Farben umrissen. Die Basen sind ... rot-weißrot, grün-weiß-grün oder braun-weiß-braun gestreift »⁵⁶.

Um die Raumaufteilung der 16seitigen Kanonfolge seiner Vulgata vorlage im Prinzip einhalten zu können, sah sich Victor gezwungen, innerhalb der für dieses Schema signifikanten Grenzen (z.B. Anzahl der Seiten pro Kanon) sein quantitativ erheblich abweichendes Zahlenmaterial unterzubringen. Während ein Evangeliar (z.B. die fuldische Hs. Mp. th. fol. 66, Würzburg) die drei Seiten des I. Kanons mit insgesamt 71 und die vier Seiten des II. Kanons mit 109 Zahlenreihen versehen mußte, hatte Victor für seine Zahlen auf dem gleichen Raum 124 bzw. 181 Zeilen nötig. Beim III. und IV. Kanon (je eine Seite) steigerte sich der Zeilenbedarf sogar auf ein Mehr um 100%, nämlich auf 47 und 52 gegenüber 22 und 26 des Evangeliers. Da es nun Victor offenbar nur darauf ankam, die zur Wahrung des Schemas notwendigen Grenzen nicht zu überschreiten, während er auf eine proportionale Abstimmung

⁵⁵ a.a.O., Bd. 2, Taf. 114-128; vgl. auch Bd. 1, S. 75 ff., 223 ff.

⁵⁶ vgl. C. SCHERER, *Die Codices Bonifatiani in der Landesbibliothek zu Fulda*, Fulda 1905, S. 8.

der Zeilenzahl in den einzelnen Teilbereichen keinen Wert legte, entstand eine durchaus subjektive und individuell geprägte Füllung der einzelnen Seite bzw. Kolumne, für deren konkret vorliegende Gestalt keinerlei Sachzwang maßgebend war. So verteilt er etwa das Eigengut des Matthäus (fol. 11^{rcd} und 11^{va}) über drei Kolumnen mit 47, 45 und (das *Explicit* eingeschlossen) 55 Zeilen, während der genaue Mittelwert je 49 Zeilen betragen hätte, wodurch auch eine gewisse Angleichung an die zweimal 45 Zeilen von fol. 11^{rcd} (*Lucas propria*) und damit ein gefälligeres Bild der Kanontafel fol. 11^v erreicht worden wäre. So aber schwanken die Seiten- bzw. Kolumnenlängen zwischen minimal 14 und maximal 55 Zeilen innerhalb der Interkolumnien. Es liegt auf der Hand, daß jeder Kopist des Fuldensis sich hier vor nicht geringe Schwierigkeiten bei der eignen Raumaufteilung gestellt sehen mußte, selbst wenn ihm — wie E. Ranke — 13 Jahrhunderte später alle technischen Möglichkeiten des Buchdrucks bei der Wiedergabe zur Verfügung standen. So erwecken zwar die in seiner Edition abgedruckten Kanontafeln den Eindruck der Seiten-, Zeilen- und Kolumnentreue (S. 5-20), was P. McGurk bei seinem Vergleich mit dem Book of Lindisfarne auch fraglos voraussetzt, doch tut Ranke in dem soeben beispielhaft besprochenen Fall (*Mattheus propria*) genau das, was wir dort von Victor selbst gern getan sehen wollten: er bringt eine gleichmäßigere Verteilung der 147 Zeilen auf die drei Kolumnen (50, 50, 47) und erreicht damit ein geschlossenes Bild der folgenden Kanontafel (S. 18)⁵⁷. Ähnlich verfährt er im II. Kanon (fol. 6^v-8^r), wo er die Differenz in der Zeilenzahl der vier Seiten des Originals (47, 45, 51, 39) dadurch mildert, daß er die drei letzten Reihen von fol. 7^v auf die folgende Seite verweist, die genügend Platz bot⁵⁸. Auch die ersten drei Kolumnen des johanneischen Sondergutes mit 51, 49 und 40 Zeilen (fol. 12^{rcd} u. 12^{va}) werden

⁵⁷ Rankes Angaben sind wie folgt zu korrigieren: S. 17c, 46-48 gehören an den Beginn der 4. Kolumne; S. 17d, 41-48 müssen auf S. 18a oben überstellt werden.

⁵⁸ S. 11, 2-4 stehen richtig im Anschluß an Z. 49, S. 10.

von Ranke zugunsten einer besseren Raumaufteilung (48, 48, 44) gegenüber dem Fuldensis anders gliedert, so daß Kolumnen- und Seitenumbruch falsch wiedergegeben werden⁵⁹. Dieser kritische Hinweis auf Rankes Edition soll die außerordentlich große wissenschaftliche Leistung des Autors, die auch heute noch als vorbildlich gelten darf, keineswegs schmälern, er soll nur verständlich machen, daß die in mancherlei Beziehung ungewöhnliche und eigenwillige Ausfüllung der 16er-Kanonfolge des Fuldensis jeden, der sie reproduzieren wollte, vor schwer lösbare Probleme stellte. Unter diesem Aspekt scheint es mehr als begreiflich, daß keine der üblicherweise zur sog. Nachkommenschaft des Fuldensis gerechneten Hss. C, M und R die im Victor-Codex vorliegende Anordnung in auch nur entfernt analoger Weise wiederholte⁶⁰.

In die Kanontafeln wurden insgesamt 748 Konkordanzanzen und 435mal die jeweils zugehörige Kapitelzahl der

⁵⁹ S. 19d, 24 sind S. 19c unten anzufügen; S. 20a, 2-5 gehören unter 19d. — Ob in einem andern Fall das Raumproblem zu einer Omission von vier Zeilen geführt hat, ist nicht zu entscheiden. Jedenfalls fehlen S. 7 zwischen 27 und 28 (recte: 28 und 29; zwischen 5 und 10 wurde irrtümlich eine Zeile nicht gezählt) folgende vier Zahlenreihen (fol. 6^r):

CCCXX	CC	CCCII	CLXXVIII
CCCXXV	CCIII	CCCX	CLXXXIIII
CCCXXVI	CCV	CCCXIII	CXCIIII
<i>capi</i>	<i>tu</i>	<i>lo</i>	<i>CLXVIII</i>

Die Edition schwächte damit die starke Schwankung in der Zeilenzahl der drei Seiten von Kanon I (40, 37 und [mit *Explicit*] 49) wiederum ab. — Eine weitere Auslassung von zwei Zeilen findet sich im VIII. Kanon. S. 16cd ist nach Z. 32 einzuschieben:

[LUCAS	MARCVS]
<i>capitulo</i>	<i>CXLII</i>
CCXLVII	CXXXVI (vgl. fol. 10 ^v).

S. 11c, 18-20 ist die richtige Reihenfolge der Zahlen: *CLXV*, *CCXCVI*, *CCCXV*. Bloße Druckfehler innerhalb einzelner Zahlen sind 27mal unterlaufen.

⁶⁰ vgl. Verf. in der Anm. 23 genannten Untersuchung. Eine genauere Analyse erfolgt weiter unten, Abschnitt IV, Tab. 1 u. 2.

Harmonie eingetragen, zusammen mehr als 2000 Zahlen. Die Frage, ob der Schreiber die Angaben aus dem endgültigen Exemplar oder aus dem Konzept Victors in die Tabellen übernahm, ist kontrovers. P. McGurk glaubt schlüssig nachweisen zu können, « that the Canon Table numbers were copied from the margin in Fulda »⁶¹. Doch sind die Beispiele, die diese These belegen sollen, nicht glücklich gewählt. Der erste und wichtigste Beleg läßt die von McGurk an ihn geknüpfte Argumentation überhaupt nur angesichts der Anordnung der Marginalien in Rankes Ausgabe zu. Hier stehen (S. 146, 29-33) die drei Konkordanzanzen Mt 297/IIII/Mk 178/IO 70// Mt 298/VI/Mk 179// und Lk 283/X/ in der Tat so dicht — die ersten beiden gar ohne jedes Spatium — untereinander, daß die in Tabelle IIII (Ranke, S. 13, 39) unter Johannes fälschlich eingetragene Sektionszahl 283 (statt 70) sich zwingend so zu erklären scheint, « that the scribe was even more careless than usual and, jumping three numbers (sc. bei der Abschrift der Marginalien), gave to John a number meant for Luke »⁶². Ein Blick in die Handschrift zeigt, daß dieser an sich leicht mögliche Augensprung in diesem Fall mit Sicherheit ausgeschlossen werden muß. Die Dreierkonkordanz Mt-Mk-Joh steht nämlich am unteren Rande von fol. 158^r neben den letzten drei Textzeilen (33-35), während man die angeblich übersprungenen « three numbers » der Zweierkonkordanz Mt-Mk erst nach dem Umschlagen des Blattes auf der Rückseite findet (fol. 158^v, 1). Zehn Zeilen weiter folgt dann schließlich die Randzahl Lk 283/X/, auf die das Auge des Schreibers abgeirrt sein soll. Bei dieser Anordnung des Zahlenmaterials in der Handschrift verbietet sich die Argumentation McGurks von selbst. Sie ließe sich — mutatis mutandis — nur aufrechterhalten, wenn man als Abschreibevorlage für die Tabellen auf das Manuskript Victors rekurrierte, das sicher einen andern Zeilen- und Seitenspiegel als die Reinschrift aufwies und deshalb eine dichtere Ab-

⁶¹ a.a.O., S. 197.

⁶² Ders., ebd.

folge der Marginalzahlen gehabt haben mag⁶³. Kommt demnach dem ersten Beispiel McGurks keinerlei Bedeutung zu, so kann das zweite allein — eine in den Marginalien korrekt notierte Dreierkonkordanz aus dem II. Kanon (Mt-Mk-Lk; Ranke, S. 56, 29-30) erscheint in den Tabellen unter Kanon III (Mt-Lk-Joh; Ranke, S. 12, 22) — die Beweislast für die These von der Transkription der Randzahlen aus der Reinschrift wohl kaum tragen. Durchschlagen der wäre hier der Nachweis einer Übernahme sachlich falscher Marginalien in die Kanontafeln gewesen, zumal dies in der Tat rund 130mal vorkommt und etwa 50% der in den Tabellen unterlaufenen objektiven Irrtümer ausmacht. Doch läßt sich aus diesem Befund noch kein eindeutiger Schluß ziehen, da umgekehrt ca. 80mal die Marginalien das Richtige bieten, während in den Tabellen das Falsche steht. Am ehesten scheint dieser schwierigen Sachlage die von B. Fischer⁶⁴ vertretene Annahme gerecht werden zu können, wonach die Kanontafeln « nicht aus dem endgültigen Exemplar, sondern aus dem Konzept zusammenge-

⁶³ Doch ließe sich auch diese Annahme wohl nur unter der Voraussetzung halten, daß die « übersprungenen » Zahlen in den Tabellen fehlen. Indes sind sowohl Mt 298 - Mk 179 als auch Lk 283 am richtigen Ort eingetragen worden (vgl. RANKE, S. 16ab, 23 bzw. 24 und S. 19a, 32). Überdies hat McGurk nicht beachtet, daß die RANKE, S. 146,29-30 entsprechende Angabe bereits richtig in Tabelle IV eingeordnet war (RANKE, S. 13,38: Mt 297/Mk 178/Joh 70), bevor der Schreiber in der nächsten Zeile die falsche Zahlenreihe 296/177/283 schrieb. Bei seiner Argumentation, die von der korrekten Marginalkonkordanz 297/178/70 ausgeht, muß MCGURK dem Schreiber zusätzliche Versehen bei der Wiedergabe der beiden ersten Zahlen anlasten (« scribe's mistakes », a.a.O., S. 197). In Wirklichkeit handelt es sich nur um die falsche Einordnung der im Text auf die oben besprochenen Angaben folgenden Konkordanz Mt 296/II/Mk 177/Lk 284 (RANKE, S. 146,34-36) in den IV. Kanon (Verwechslung von Lk und Joh!), wobei der Schreiber einen Einer-Strich ausließ und 283 notierte. Daß diese Annahme wahrscheinlich das Richtige trifft, erhellt aus der Tatsache, daß die eben genannte Konkordanz in Kapitel 161 zweimal begegnet (RANKE, S. 146,24+34), aber nur einmal in den Kanon II aufgenommen wurde (RANKE, S. 11,13).

⁶⁴ a.a.O., S. 551.

stellt sind », was nach seiner Auffassung « einige richtige Zahlen in den Tabellen gegen falsche Zahlen am Rand » beweisen. Allerdings ist diese Situation im ganzen nur 15mal gegeben, wobei es sich fast ausschließlich um falsche oder ausgelassene Kanonzahlen bei den Marginalkonkordanzen handelt, was indes gerade kein entscheidendes Hindernis für eine richtige Einordnung der Sektionszahlen in die Tabellen darstellte, da sich die Nummer des Kanons von selbst aus der Kombination der Evangelistensigla innerhalb einer Konkordanz ergab⁶⁵. Wirklich beweisend wäre wohl nur das Vorkommen von sinnvollen und dem Harmonietext entsprechenden Zahlen in den Tabellen, die in den Marginalien fehlen. Ein eindeutiger und überzeugender Fall dieser Art ist aber nicht auszumachen⁶⁶, es sei

⁶⁵ Alle derartigen Fälle sind methodisch wertlos, wie folgende Beispiele zeigen: Die Konkordanz Mt 122/VII/Mk 33/Lk 129 (fol. 61^v, 2-3; RANKE, S. 63, 33) erscheint richtig unter Kap. 63 im II. Kanon (RANKE, S. 9,4); eine Eintragung der drei Zahlen in den VII. Kanon, in dem die Mt-Joh-Parallelen stehn, wäre unmöglich gewesen. In Kap. 23 begegnen unmittelbar hintereinander zwei Konkordanzen ohne die entsprechende Kanonzahl (RANKE, S. 45,5.13); beide sind in die richtige Tabelle eingetragen, weil bei Mt 23/-/Mk 27/Lk 45/Joh 46 apriori nur der I. Kanon in Frage kam, in dem allein *quattuor concordant*, während Lk 28/-/Mk 17 ebenso eindeutig nach der Kombination ihrer Siglen zum VIII. Kanon gehörten (vgl. RANKE, S. 5,17 bzw. 16cd, 20). Die falsche oder fehlende Information seitens der marginalen Kanonziffern wurde durch die Evangelistensiglen aufgehoben oder ersetzt. Fehlt dieses Korrektiv, so ist auch die Einordnung falsch: Die Angabe etwa zu Kap. 111 (RANKE, S. 99,36) Lk 177/V/Mt 116 erscheint im V. Kanon (RANKE, S. 15,3), obwohl dies sachlich falsch ist, da Lk 177, Mt 116 zusammen mit Mk 25 eine Konkordanz bilden, die notwendig zu Kanon II gehört. Die Omission des konstitutiv zu der Reihe gehörenden Mk 25 in der Marginalie ließ die irriige Zuordnung der beiden übrigen Sektionszahlen zu Kanon V nicht erkennen.

⁶⁶ Ein Plus gegenüber den Marginalangaben findet sich nur viermal. Kanon X₃ (*Lucas propria*) notiert unter Kap. 105 die Sektionszahl 148 (Lk 12,11-12) und anschließend unter Kap. 106 die Nummer 149 (RANKE, S. 18d, 29-32). Während die zweite Angabe korrekt ist (RANKE, S. 95,31), sucht man in Kap. 105 (Joh 7,2-31) vergeblich die Marginalie Lk 148/X/, die es auch in Victors Konzept nicht gegeben haben kann, da es für sie hier keine textliche Ent-

denn, man setzt voraus, daß Victor seine Korrekturen und Ergänzungen an den Randzahlen erst vornahm, nachdem die Tabellen fertiggestellt waren, wofür einiges zu sprechen

sprechung gibt. Zudem gehört Lk 148 mit Mt 88 und Mk 141 zum II. Kanon, wo die Reihe unter Kap. 45 eingetragen ist (RANKE, S. 53,30 u. 8,29), wenn auch mit einem Schreibfehler (Mk CXII statt CXLI). Warum die Zahl in der 10. Tabelle auftaucht, bleibt unerfindlich. Scheinbar ähnlich ist der zweite Fall gelagert, wo in Kanon X₁ (*Mt. propria*) unter Kap. 83 die Sektion 152 erscheint (Mt. 14,32.33), die dort in der Harmonie nicht begegnet, da Kap. 83 erst mit der folgenden Sektion (Mt 153/II/Mk69/Lk36; RANKE, S. 75,11) einsetzt. Allerdings steht kurz vor Abschluß von Kap. 82 die Konkordanz Mt 152/VI/Mk 68, die mit dieser Ortsangabe auch in der 6. Tabelle steht (RANKE, S. 75,7 u. 15cd, 24). Man wird dem Schreiber bei Berücksichtigung seines Gesamtverhaltens nicht unterstellen wollen und können, er habe diese Gesamtkonkordanz erst in die — noch nicht dem Codex vorgebundene (vgl. B. FISCHER, a.a.O., S. 546 f.) — 6. Tabelle richtig eingeordnet, erneut auf die Marginalie geblickt und nunmehr die erste Zahl isoliert gesehen, als Proprium des Mt gedeutet und als solches in den 10. Kanon transkribiert, wobei er bei der Kapitelangabe auf die im Text zehn Zeilen tiefer stehende Zahl 83 abgeirrt sei. Dagegen wird die Doppeleintragung verständlich, wenn man davon ausgeht, daß Victor in seinem Konzept Mt 152 wiederholt hatte, um das jetzt fünf Zeilen später im Text folgende Einzelsignum *Mt* näher zu kennzeichnen (vgl. unsern diplomatischen Abdruck der Stelle oben, S. 247). Da dieser Teilangabe keine Kanonzahl beigeschrieben wurde, hielt sie der Schreiber für ein *proprium Matthei* und trug die Sektionszahl in den X. Kanon ein. So erklärt sich auch am ehesten die Subsumierung unter die falsche Kapitelzahl 83, da der Abstand zwischen beiden Angaben minimal war. Daß unser Deutungsversuch nicht im rein spekulativen Bereich anzusiedeln ist, zeigt die Tatsache, daß der Fuldensis noch an zahlreichen andern Stellen das hier unterstellte Vorgehen Victors und seines Schreibers deutlich spiegelt. Ein einziges Beispiel mag genügen: In Kap. 54 steht zunächst am Rand die Konkordanz Mt 9 (lies: 69)/II/Mk 47/Lk 83 (fol. 55^r,9-11; RANKE, S. 58,15 f.). Da diese Sektion besonders umfangreich ist (Mt 8,23-34; Mk 4,35-5,17; Lk 8,22-37), galt sie für mehr als zwei Drittel des gesamten Textes von Kap. 54. Der Wechsel der Autoren innerhalb des harmonistischen Gefüges wird durch entsprechende Sigla im Text vermerkt. Zweimal setzt Victor dazu an den Rand die Sektionszahl Mk 47 und Mt 68 (lies: 69), ohne den Kanon hinzuzufügen (RANKE, S. 58, 29 u. 31; fol. 55^v, 2 u. 7). Der Schreiber stellt beide Einzelangaben — objektiv falsch — in den X. Kanon und die Dreierkonkordanz, aus der die

scheint⁶⁷. Eine klare Alternativlösung dürfte jedoch der Problemlage nicht gerecht werden. Folgender Fall läßt sich wohl kaum mit B. Fischers Auffassung in Einklang bringen:

Zahlen entnommen sind, in den II. Kanon (RANKE, S. 8,37 und S. 17d, 7 bzw. 18b, 8), wobei er jedesmal die Fehler (Mt 9 bzw. 68 statt stets 69) beibehält. Das hier geübte Verfahren ist so signifikant, daß es unsere oben ausgesprochene Vermutung über die Herkunft der-in den Marginalien des Codex nicht als Einzelsektion erscheinenden-Zahl 152 im X. Kanon zumindest bedenkenswert erscheinen lassen muß. — Vielleicht erklärt sich auf die gleiche Weise das Plus in Kanon X₂ (*Mk. propria*), wo unter Kap. 172 die Abschnittszahl 230 eingetragen ist, die korrekt mit Lk 335 zum VIII. Kanon zählt. Auffällig ist hier besonders, daß die richtigen Ziffern für Mk nur an der eigentlich falschen Stelle im kanon X erscheinen, während die doch allein im Text belegte Doppelkonkordanz am Rande und in Kanon VIII gleichermaßen falsch (Lk 335 und) Mk 130 liest (fol. 171^r, 10; vgl. RANKE, S. 157, 27 u. 16cd, 38 bzw. 18b, 32). — Für den letzten Fall weiß ich keine Erklärung: Die Marginalangabe Mt 173/VI/Mk 89 von Kap. 92 (richtig zu Mt 17,10) erscheint in der Tabelle als Mt 170.172/Mk 86 (RANKE, S. 86, 31 u. 15cd, 41). Beide Zahlen bei Mt weisen auf eine Dreierkonkordanz (Mt 170/II/Mk 85/Lk 96 bzw. Mt 172/II/Mk 87/Lk 98), von denen die erste im Kap. 91, die zweite am Anfang des 92. Kap. erscheint. Beide sind unter diesen Kapiteln auch in Kanon II eingetragen.

⁶⁷ So werden die Monita-Zeichen, die Victor mehrfach neben die Marginalien stellte, in den Tabellen nicht berücksichtigt. Beispielsweise bemängelte er in Kap. 55 die Zahlenreihe Mt 70/-/Mk-/Lk 37 mit Hilfe seines R (= *rescribe, rescribendum* bzw. *recognoscendum*), da hier der Eindruck einer Dreierkonkordanz erweckt wird, während die Zahlen lediglich Teile der am Kapitelbeginn vollständig zitierten Viererkonkordanz Mt 70/I/Mk 20/Lk 37/Joh 38 sind und den im Text angezeigten Evangelistenwechsel durch Einzelquellennachweis stützen sollen. Dennoch trug der Schreiber — sich allein nach der Siglenkombination richtend — die Angaben mechanisch in die II. Tabelle, wobei er die Zahl für Mk aus der vorangehenden Marginalie ergänzte (vgl. RANKE, S. 59,6.12 u. 8,48, sowie S. 470 z.St.), unter dem falschen Kap. 54 ein. Eine Reihe der von Victor nachgetragenen Angaben, die bei Ranke leider nicht als solche gekennzeichnet sind, kehrt in den Tabellen nicht wieder; so die gesamte Dreierkonkordanz Lk 337/Mt 353/Mk 332 und die unmittelbar vorangehenden Einzelstellen Lk 336 (Sigle im Text, bei Ranke om.) und Joh 211 (RANKE, S. 158, 20 u. 22). Besonders häufig fehlen die Nachträge zu Johannes, z.B. 24, 75, 102, 106, 155, 169, 179, 193, 197 und 212, die — bis auf 197 — alle

Das nur fünf Bibelveise umfassende Kap. 71 hat in den überlieferten Marginalien besonders gravierende Fehler, die auch in die Tabellen übernommen wurden. Man wird sie Victor ebensowenig zumuten mögen, wie man sie sich kaum als zweimal unabhängig voneinander beim Abschreiben aus dem Konzept entstanden denken kann. Ich gebe die Stelle nach der Handschrift wieder und setze die von mir in Victors Manuskript vermuteten richtigen Quellenangaben dazu (fol. 67^r, 12 ff; vgl. Ranke, S. 68, 28-30):

LXXI.	Factum est autem	Lc	v ^{XLIIII}	[Lc	XLIII]
	<i>Lc Mt</i>	in illis diebus . exiit in	Mt	CXXXI	[Mt CXLVIII]
<i>Mk</i>	montem orare et erat			[Mk	LXVI]
	pernoctans in oratio				
	ne di·Lc·Et cum dies fac	Mk	XXXVI	[Lc	XLIIII]
	tus esset . uocauit dis	Lc	LXXVI	[Mt	LXXX]
				[Mk	XXX]
	cupulos suos <i>Mt Mk Lc·Et</i>			[Mt	CXXXI]
	exiens de domo sede			[Mk	XXXVI]
				[Lc	LXXVI]

Zunächst fällt auf, daß die Siglen der Konkordanz nicht mit denen im Text korrespondieren: Dem Lc Mt Mk unter der Kapitelzahl entspricht am Rande die Kombination Lc Mt nur teilweise. Dem Lc im Text widerspricht die Reihenfolge der zugeordneten Namen, während die zwei Zeilen weiter folgenden Siglen ohne Konkordanz geblieben sind. Wird die Kombination Lc/Mt noch an sich richtig Kanon V zugewiesen, so paßt zu Mk/Lc allein der Kanon VIII. Der Schreiber trug — den Siglen folgend — die Zahlen in

zum X. Kanon zählen. Doch sind ebenso zahlreich die eigenhändigen Zusätze Victors, die in die Tabellen aufgenommen wurden. Eine Regel ist hier nicht zu erkennen. Es liegt nahe, diesen Befund durch die Vermutung interpretieren zu wollen, die mit den späteren Eintragungen in den Codex übereinstimmenden Angaben in den Tabellen habe der Schreiber dem Konzept Victors entnommen, wobei ihm einige Omissionen unterliefen, die Victor seinerseits aus dem gleichen Konzept wohl am Rand, nicht aber in den Kanontafeln korrigierte.

die V. und VIII. Tabelle ein (Ranke, S. 14cd, 29 u. 16cd, 26: hier fälschlich unter Kap. 81). Parallelsektionen in dieser Zusammenstellung kommen in den genannten Kanones aber nicht vor. Zu Lk 44 passen ausschließlich Mt 80 und Mk 30, während zu Mk 36 und Lk 76 konstitutiv Mt 131 gehört. Alle diese Dreierkonkordanz aber gehören zum II. Kanon. Der Blick auf die in Klammern beigefügten richtigen Stellenangaben zeigt, wie der Irrtum zustande kam. Der Schreiber übersah die gesamte erste Konkordanz oder sprang von deren Lc auf das gleiche Siglum der zweiten, notierte die Zahl, ging zum folgenden Mt über und glitt zu der zwei Zeilen tiefer stehenden Zahl 131 ab. Die restlichen beiden Angaben faßte er zu einer eignen Konkordanz zusammen. Die fehlerhafte Kanonzahl in der so entstandenen Kombination verweist noch auf die tatsächlichen und richtigen Verhältnisse, die er im Manuskript Victors vorfand.

Unser Beispiel macht deutlich, daß man der These, das Zahlenmaterial der Tabellen sei allein aus dem Konzept Victors entnommen, kaum vorbehaltlos wird zustimmen können. Der Gesamtbefund dürfte sich besser als das Ergebnis einer Kontamination aus den Marginalien des Manuskripts und der Reinschrift verstehen lassen, die der Schreiber bei der ersten systematischen Zusammenordnung der Zahlen in eine unreine Arbeitsunterlage vornahm. Diese Zwischenstufe voraussetzen zu müssen, scheint uns aus mindestens drei Gründen erforderlich: Erstens machte die Absicht, die Tabellen der Harmonie formal so genau wie möglich der 16er-Kanonfolge eines Vulgataevangeliars anzugleichen, eine zunächst provisorische Zusammenstellung des Materials nötig, das — wie wir gesehen haben — schon rein quantitativ in z.T. extremer Weise von den Verhältnissen in einem gewöhnlichen Evangeliar abwich. Es gibt keinen kodikologischen Hinweis darauf, daß die hierzu unbedingt notwendigen und erst nach einem vollständigen Erfassen sämtlicher Zahlen gemäß ihrer gruppenspezifischen Eigenart überhaupt möglichen Experimente bei der Platzverteilung in der Handschrift selbst durchgeführt worden seien. Zweitens bieten die überlie-

ferten Seiten der Tabellen nicht das geringste Anzeichen für eine absatzweise und durch größere Zeitintervalle unterbrochene Eintragung der Kolumnen. Bei einer Erstzusammenstellung müßte der durch den hier erforderlichen Ablauf des Arbeitsvorgangs bedingte jeweilige Neuansatz nach durchschnittlich zwei oder drei Zeilen deutlich erkennbar sein. Die Kanontafeln des Fuldensis sind jedoch ganz offensichtlich nicht sämtlich gleichzeitig und stückweise, sondern nacheinander und seitenweise beschriftet worden. Dies wird — drittens — durch eine paläographische Beobachtung direkt bestätigt. Unter den ca. 10.600 Ziffern der Tabellen begegnet 72mal die Zahl VI in Form einer Ligatur (= G); sie wird also zu einem einzigen Zahlzeichen zusammengefaßt. Diese Ligatur, die Victor bei allen seinen Zusätzen und Korrekturen innerhalb der Marginalien verwendet (und deswegen wohl auch in seinem Konzept ausschließlich gebraucht hatte), benutzt der Schreiber — prozentual am Vorkommen der getrennten Ziffernfolge V und I gemessen — nur äußerst selten. Für unsere Fragestellung ist nun die Tatsache von Bedeutung, daß sich genau Zweidrittel der Belege im letzten Viertel der Tabellen, exakt die Hälfte allein auf den Tafeln 14 und 15 (fol. 11^v; 12^r) befinden⁶⁸. Die restlichen 24 Stellen verteilen sich recht ungleichmäßig auf fünf Tafeln⁶⁹, während die übrigen sieben Tabellen stets die getrennte Ziffernfolge aufweisen⁷⁰. Dieser Befund ist nur so zu deuten, daß der Schreiber prinzipiell gehalten war, die ausgeschriebene Form zu bringen, gelegentlich aber — insbesondere am Ende — zu der rationelleren Schreibweise griff. Dieselbe 'Ermüdungserscheinung'

⁶⁸ Taf. 13-16 bringen je 5, 19, 17 bzw. 7 Belege, daneben auch die Getrenntschreibung (50, 47, 54, 13 =) 164 mal. E. Ranke hat die Ligatur, ohne ein Wort zu sagen, stets aufgelöst. Ein Vergleich mit der Edition ist also nicht möglich.

⁶⁹ Taf. 3, 6, 7, 9 und 12 zeigen die Ligatur in 10, 3, 8, 2 und 1, die unverbundene Form in 41, 53, 34, 43 und 54 Fällen.

⁷⁰ Taf. 1, 2, 4, 5, 8, 10, 11 jeweils in 50, 50, 31, 34, 45, 59, 57 Fällen. Insgesamt stehen 72 Ligaturen 715 ausgeschriebenen Ziffernfolgen gegenüber.

nung' zeigt sich auch in den Marginalien, in denen überhaupt erst von Kap. 161 an die ersten der insgesamt 57 Ligaturen angetroffen werden, die vorangehenden Eintragungen von Victors Hand nicht mitgerechnet.

Sollten die Argumente für die von uns angenommene Vorstufe der Reinschrift das Richtige treffen, so ließe sich damit auch eine sonst schwer erklärbare Gruppe von Fehlern verständlich machen: ich meine die 17 fehlenden und die 16 falschen Kapitelzahlen in den Tabellen. Es ist kaum vorstellbar, daß beim Einordnen der Sektionszahlen in die Tabellen am Leitfaden der Marginalien jemand von den sieben Konkordanz des Kapitels 140 fünf richtig übernimmt und als eben diesem Kapitel zugehörig kennzeichnet, während er die beiden Dreierkonkordanzen aus dem IV. Kanon nicht in die Tabelle stellt, die darum auch die Kapitelzahl nicht enthält (Ranke, S. 125, 11f.19f. u. S. 13, 22/23). Ebenso wenig versteht man, warum eine Konkordanz aus dem 90. Kap. in Kanon II als zweite Zahlenreihe dem 83. Kapitel subsumiert wird (Ranke, S. 84, 32f. und S. 9, 23), oder daß in Kanon X₃ nach Kap. 68 ein Kap. 195 und nach Kap. 99 ein Kap. 206 (statt recte: 103) genannt wird⁷¹. Alle derartigen Omissionen und Fehlschreibungen

⁷¹ vgl. RANKE, S. 18d, 11 u. 23. Da die Harmonie nur insgesamt 182 Kapitel zählt, liegt der Irrtum auf der Hand und ist nicht nur als Verwechslung innerhalb der linearen Abfolge der Angaben zu begreifen. Im ersten Fall läßt sich die vermutliche Entstehung rekonstruieren. Die jetzige Zahlenfolge *cap. Lxviii/cvii/cxiiii/ cap. cxv/cvii/ cap. Lxviii/* in der 4. Kolumne zeigt nicht nur eine sozusagen chiasmatische Dittographie der beiden ersten und letzten Zahlen, sie steht auch innerhalb der Handschrift in einer materialen und formalen Teilparallelität zu den auf gleicher Höhe in der ersten Kolumne (*Matheus propria*) derselben Seite (fol. 11^v) stehenden Angaben [*cap.ci/cxci/*]*cap.cvii/cxvi/*[*cap.cx/cc*]; d.h. Z. 11/12 der 4. gleichen Z. 10/11 der 1. Kolumne. Bei der Beschriftung der 4. Spalte (die etwas gegeneinander verschobenen Zeilen der einzelnen Spalten zeigen, daß hier kolumnenweise geschrieben wurde!) glitt das Auge des Schreibers für einen Augenblick in die 1. Spalte seiner Vorlage ab, und er entnahm ihr zwei Zahlen, deren Qualitäten dadurch geändert werden, daß er aus einer Kapitelzahl bei Mt (cvii) eine Sektionszahl des Lk und aus der Abschnittszahl bei Mt (cxvi) die Kapitelzahl cxv in der Lk-Kolumne macht

lassen sich am ehesten als Transkriptionsfehler deuten, die beim Abschreiben einer dem endgültigen Exemplar analogen Vorlage entstanden sind, die sich der Schreiber als Arbeitsgrundlage geschaffen hatte.

Unsere Ausführungen über die bisher unbeachteten eusebianischen Zahlen im Codex Fuldensis, ihren Umfang, ihre Handhabung und Funktion, sollten dazu beitragen, ein vielgestaltiges aber ungenutztes Arsenal von Möglichkeiten zu erschließen, die sozusagen individuelle Eigenart des Codex noch genauer als nur vom Text her zu erfassen und von daher einen neuen methodischen Weg zu finden, das Ausmaß der Abhängigkeit anderer Tatiankodizes vom Fuldensis näher zu bestimmen, als es bislang möglich war.

IV.

Die eusebianischen Zahlen im Codex Sangallensis und in den übrigen Tatianhandschriften des 9. Jahrhunderts

Soweit ich sehe, hat es bisher nur eine einzige Stimme gegeben, die — wenn auch von einem Teilaspekt her — auf die Bedeutung des eusebianischen Zahlenwerkes für die Klärung der Frage aufmerksam machte, in welchem Grade die lateinischen Diatessaronhandschriften des 9. Jhs. vom Fuldensis abhängen. In seiner ein Jahr nach Rankes Edition des Victor-Codex erschienenen Ausgabe des Codex Cassellanus schreibt C. W. M. Grein: « Daß unser Codex nicht

(Da RANKE von S. 17d zu S. 18a den Kolumnenumbruch gegenüber der Handschrift verändert hat [vgl. unsere Anm. 57], ist die Parallelität der Zeilenstellung zwischen Mt und Lk auf S. 18 nicht zu erkennen). Selbst wenn man — wegen der Differenz zwischen cxv/cxcv — es vorzöge, den Fehler in Z. 11/12 als Herübernahme der gleichen Zahlen aus Z. 33/34 derselben 4. Kolumne zu erklären (RANKE, S. 18d), würde auch dies das Vorhandensein eines Schreiberkonzepts voraussetzen. Auch in diesem Fall werden Sektions- und Kapitelangabe gegeneinander ausgetauscht, was die Folgerung nahelegt, daß die Kapitelangaben — anders als in der Reinschrift — im Schreiberkonzept noch nicht *minio* geschrieben waren.

eine unmittelbare Abschrift aus dem von Ranke edierten Codex Fuldensis ist, obgleich er zu demselben in gewisser Verwandtschaft steht, zeigt abgesehen von der verschiedenen Capiteileinteilung und von den Abweichungen in den Capitelüberschriften u.s.w. auch der Umstand, daß in dem Conspectus Canonum nicht die Capitelza(h)len der Evangelienharmonie beigelegt sind»⁷². Während Grein selbst auf die korrekte Wiedergabe der Marginalzahlen offenbar größten Wert legte und dabei weitaus sorgfältiger als Ranke verfährt⁷³, hat er es leider unterlassen, den Conspectus Canonum des Cassellanus abzudrucken und damit das hier liegende Problem wissenschaftsgeschichtlich gesehen zu einem wirkungslosen Randdasein verurteilt. Jedenfalls ignorierte E. Sievers in seiner drei Jahre später folgenden Edition des Sangallensis diesen Hinweis Greins völlig, der seither der Vergessenheit anheimfiel⁷⁴. Während Sievers bei seiner Beschreibung der Handschrift G über die Margina-

⁷² Die Quellen des Heliand. Nebst einem Anhang: Tatians Evangelienharmonie herausgegeben nach dem Codex Cassellanus, Cassel 1869, S. 129.

⁷³ Sie werden von ihm mit den Siglen in arabischen Ziffern an entsprechender Stelle in den fortlaufenden Text eingeschrieben und im Apparat in rectifizierter Form — wenn nötig — wiederholt. Ebenfalls erscheinen die — analog dem Fuldensis — im Original den Autorenwechsel ankündigenden, zahlenlosen Siglen am zugehörigen Ort. Die Seiten 263-281 enthalten zudem eine genaue « Tabelle zur Vergleichung der alten und der modernen Einteilung der Evangelien ». — Zu der weniger zuverlässigen Textgestalt vgl. man vorerst Verf., 'Tatian' und Fulda, a.a.O.

⁷⁴ Es ist kennzeichnend, daß W. WISSMANN bei der Aufzählung der Differenzen zwischen C und F, die nach Grein die unmittelbare Abschrift des Cassellanus aus dem Fuldensis verbieten sollen, nur den doch nachdrücklich genug hervorgehobenen Unterschied in den Kanontafeln übergeht. Nicht minder bedeutsam will mir — im Hinblick auf die Grundeinstellung der neueren Tatianforschung gegenüber dem Fuldensis und seinem Ort in der abendländischen lat. Diatessaronüberlieferung — die Tatsache erscheinen, daß WISSMANN die vorsichtigen Formulierungen Greins über die Verwandtschaftsverhältnisse von F und C so wiedergibt, als habe Grem « bestritten », daß der Cassellanus « auf den Codex Fuldensis Bonif. 1 zurückgehe » (a.a.O., S. 249 f.).

lien noch in einem ganzen Satz berichtet: « Auf dem breiten Außenrande sind die genauen Angaben der Concordanzen verzeichnet, in einem zwischen beiden Spalten (sc. des lateinischen und deutschen Textes) gelassenen freien Raume jedesmal noch kurz die Siglen für die concordierenden Evangelien beigesetzt », begnügt er sich im Hinblick auf « die Uebersichten der Canones » mit der knappen Feststellung, die Seiten 3-18 enthielten sie « in der bekannten Anordnung »⁷⁵. Man wird sich nur schwerlich eine unmißverständlichere Formulierung der hier zum Ausdruck gebrachten Auffassung von der Bedeutungslosigkeit des Zahlenwerks vorstellen können, in dem Victor noch den Garantien für die völlige Übereinstimmung seiner Harmonie mit dem authentischen Wortlaut der Evangelien gesehen hatte und das nach Grein ein nicht unwichtiges Kriterium bei der Feststellung der Verwandtschaftsverhältnisse der lat. Tatiankodizes untereinander sein sollte. Konsequenterweise verzichtete Sievers denn auch auf die Wiedergabe der immerhin insgesamt über 4500 Zahlen mit ihren mehr als 22.000 Ziffern sowie auf den Abdruck der rund 4000 Evangelistensiglen. Der lakonische Hinweis auf die « bekannte Anordnung » der Zahlen, der schon damals in eklatantem Widerspruch zu der Entdeckung Greins stand, mußte der Forschung für nunmehr genau einhundert Jahre genügen und das ihr vorenthaltene Material ersetzen. Wir greifen hiermit die Anregung Greins auf, konzentrieren unsere Untersuchung aber — gemäß unserer Fragestellung — in erster Linie auf den Sangallensis und sein Verhältnis zum Fuldensis, das in seiner spezifischen Eigenart allerdings nur angesichts des Befundes in allen übrigen, bis jetzt bekannten Diatessaronhandschriften des 9. Jhs., nämlich C, M und R, voll gewürdigt werden kann. Da Grein nur auf den *Conspectus Canonum* rekurrierte und wir beim Sangallensis — anders als beim Victor-Codex — nicht von der zeitlichen Priorität der Marginalien ausgehen müssen, beginnen wir mit der Betrachtung der Kanontafeln.

⁷⁵ Einleitung zur Edition, a.a.O., S. XI.

1. Victors Vorrede zu seiner Harmonie, die Kanontafeln und die Kapitula füllen in G zwei signierte Lagen von je drei Doppelblättern. Aus dem ersten Ternio, der ursprünglich 7 Blätter zählte, ist das zweite Blatt, das den Schluß der Praefatio und den sicherlich — wie in F — daran anschließenden Auszug aus dem Prolog des Hieronymus über Inhalt und Gliederung der Kanones enthielt, später herausgeschnitten worden. Obwohl es von ihrer Zahl her nahegelegen hätte, bilden die 16 Kanontafeln keinen eigenen Quaternio, sondern sind auf die zwei Ternionen verteilt (S. 3-12; 13-18). Numerisch stimmen also G und F in ihren Tafeln überein; beide entsprechen der « ersten größeren lateinischen Kanonfolge » (Nordenfalk) in den Evangelien. Im Unterschied zu F bleibt G jedoch nicht bei der schematischen Abfolge von 5 Säulen, übernimmt daher auch nicht die leeren Interkolumnien in Kanon II-IV und X₄. Da nur die jeweils erforderliche Anzahl der Ziffernkolonnen von den Säulen eingefaßt wird, ergibt sich für G die Säulenfolge 3 x 5, 6 x 4, 6 x 5 und 1 x 3.

Die Architekturen selbst sind in G mit erheblich mehr Aufwand und Geschick als im Fuldensis in leuchtenden Deckfarben gemalt. Sie bestehen aus festen und schlanken Säulen mit doppel-⁷⁶ oder einstöckigen Basen. Die Kapitelle liegen zwischen zwei Deckplatten; auf dem oberen Abakus ruht ein schmaler Architrav auf, der die Säulen miteinander verbindet und mit zwei Balken einen niedrigen Dreiecksgiebel bildet, dessen Spitze den oberen Blatttrand berührt, meist sogar durch ihn abgeschnitten erscheint. An den seitlichen, spitz ineinander verlaufenden Giebelecken, die die Außensäulen nur geringfügig überkragen, finden sich mehrfach akroteartige Palmetten. Die architektonische Gestalt dieser Kanonbögen entspricht also dem Gebälktypus, in dem die Interkolumnien horizontal begrenzt werden und nicht — wie beim Bogentypus (z.B. Fuldensis) — halbkreisförmig abschließen. Das Giebfeld ist in der Regel⁷⁷ mit zwei roten Schriftzeilen gefüllt: die

⁷⁶ Nur S. 3, 4, 5 und 8.

⁷⁷ Nämlich S. 3-15 (= Taf. 1-13).

obere enthält die Kennzeichnung des Kanons (z.B. CANON ·I· IN QUO IIII), die untere die Namen der konkordierenden Evangelisten⁷⁸. Viermal ist das Feld durch einen senkrechten Strich (S. 12-15), einmal durch drei Striche (S. 16) unterteilt, um die Zusammengehörigkeit von Doppelinterkolumnien zu markieren bzw. die Einzelkolumnen beim Zusammenstoß von Kanon X₁ mit X₂ und X₃ als Sondergut verschiedener Evangelisten deutlich voneinander abzugrenzen. Vom II. Kanon ab wird auf den Beginn eines neuen Ordo durch ein zusätzliches INCIPIT / CANON ... neben den Schrägbalken des Flachgiebels aufmerksam gemacht.

Der Säulendekor besteht aus Bogenmustern, Marmorierungen und girlandenartigen Umwindungen. Die Kapitelle zeigen Voluten aus zwei eingerollten Akanthusblättern oder Kreismuster in rosettenartiger Form. Die Basen gewinnen durch kräftige, senkrecht oder zumeist von rechts oben nach links unten verlaufende Kanneluren eine gewisse Plastizität, die für die Säulen mit Hilfe einer z.T. sehr fein abgestuften Farbgebung in der Längsrichtung erreicht wird. Farblich werden Säulenschäfte und Giebelgebälk einer-, Basen und Kapitelle andererseits als Einheiten behandelt, die als solche jeweils auf einer Seite miteinander kontrastieren. In dieser Weise wechseln Grün-Gelb-Grün mit Rot-Weiß-Rot bzw. Braun-Weiß-Braun; d.h. es begegnen hier genau die gleichen Grundtöne und Farbzusammenstellungen wie im Fuldensis.

Bei einem Blattformat von ca. 33,4 x 25,6cm erscheint die gesamte Arkadenreihe verhältnismäßig stark nach oben gerückt. Jedesmal bleiben am untern Rande dagegen etwa 5-6cm frei. Die Proportionen innerhalb der Architektur sind

⁷⁸ Die Giebelfelder der S. 16 u. 17 enthalten nurmehr die Angabe CANON X IN QUO (4mal bzw. 2mal); die Kennzeichnung MATHEUS PROPRIA (usw.) ist zwei- bzw. einreihig in die Interkolumnien eingeschrieben. Die letzte Tafel (S. 18) trägt im Giebel den Vermerk: IOHANNES PROPRIA. Während die Evangelistennamen stets in Capitalis rustica geschrieben sind, verfährt der Schreiber bei den Kanonangaben uneinheitlich: auf den Seiten 7, 10, 11, 12, 14-16 sind diese ganz, S. 13 teilweise in Minuskel geschrieben.

etwa folgende: die Gesamthöhe (Basen 1,8; Schäfte 19,8; Kapitelle 1,5; Giebel 4,5cm) beträgt ca. 27,5cm, die Breite 19cm. Die Interkolumnienbreite liegt durchschnittlich bei ca. 3,5cm, im Extremfall der 16. Tafel (S. 18), deren Arkade nur drei Säulen benötigte, bei 5cm. Vor der Bemalung und Beschriftung wurde die Liniiierung vorgenommen, die für die ersten beiden Lagen besondere Schwierigkeiten mit sich bringen mußte, da der völlig inhomogene Inhalt ganz unterschiedliche Anforderungen an die jeweilige Raumaufteilung stellte. Bei der Liniiierung bediente man sich der insularen (!) Methode, nach der die Doppelblätter zuerst gefaltet wurden, ehe man die Punkturen anbrachte, die deshalb auf jedem Einzelblatt jetzt rechts und links in senkrechter Reihe untereinanderstehn und noch deutlich sichtbar sind. Anschließend wurden mit dem Griffel die Linien gezogen. Das erste Doppelblatt (ursprünglich fol. 1 und 2*) weist bzw. wies 31 Linien und Schriftzeilen auf, die einspaltig die Seiten überziehen; S. 1 hat nach der zweizeiligen Überschrift der Praefatio eine Leerzeile, bevor sie mit dem Briefftext beginnt. Die nächsten fünf Blätter (S. 3-12) wurden zunächst sämtlich in der gleichen Weise mit Punkturen versehen, die etwa 4cm unterhalb des oberen Blattrandes ansetzen und im Abstand von jeweils etwas mehr als 0,5cm bis zum unteren Blattrand durchgeführt werden (53 Einstiche). Indes wurden nur 48 Linien gezogen. Die gesamte zweite Lage unterscheidet sich hiervon wesentlich. Sie zeigt nämlich bereits jene Punktierung und Liniiierung (S. 13-24), die für die folgenden acht Lagen des Harmonietextes (S. 25-148; 1 Ternio mit zusätzlichem Einzelblatt; 6 Quaternionen; 1 Ternio mit Einzelblatt) maßgebend ist, nämlich 32 Punkturen am Blattrand und ebenso viele Linien⁷⁹. Diese Seitenaufteilung konnte innerhalb der zwei-

⁷⁹ Von den noch folgenden Lagen 11-23 weisen nur doch die Lagen 14 (Quaternio), 21 (Ternio plus Einzelblatt) und 23 (2 Doppelblätter, das letzte unbeschrieben) 32 Zeilen auf, die übrigen haben je 31 Zeilen. Auf dem letzten Blatt der 17. Lage (S. 259/60 nach der fehlerhaften Paginierung; eigentlich S. 257/58) sind nur jeweils 30 Zeilen beschrieben. Wir präzisieren mit diesem Hinweis die mehr pauschale Angabe von E. SIEVERS: «Die Zahl der Zeilen wechselt

ten Lage, die ja noch 6 Kanontafeln aufzunehmen hatte, aber erst sinnvoll für deren zweite Hälfte (S. 19-24) sein, die das Inhaltsverzeichnis (Capitulatio, Kapitula, Summarium) enthält, das — genau wie der folgende Text — zwispaltig und 32zeilig eingetragen wurde. Die für die Kanontabellen völlig unzureichende Liniiierung ist in der ersten Hälfte dieser Lage (S. 13-18) dann noch vor der Beschriftung korrigiert worden, indem man neben die ursprüngliche Punkturreihe eine zweite setzte, deren Intervalle nur noch halb so groß sind. Entsprechend wurde auch die Anzahl der Linien verdoppelt, so daß ein Interkolumnium — wie auf S. 16a — 52 Angaben aufnehmen konnte, der Schreiber also über genügend Platz verfügte.

Es darf angenommen werden, daß die rechtzeitige Korrektur der Seitenaufteilung in der zweiten Lage aufgrund recht bitterer Erfahrungen vorgenommen wurde, die der Schreiber der Ziffernkolonnen in der ersten Lage gemacht hatte. Hier ist nämlich an zahlreichen und zu einem großen Teil noch deutlich lesbaren Spuren mit Sicherheit zu erkennen, daß er insgesamt 5 Tafeln (S. 5-8; 10) mit zusammen 758 Reihen in 16 Kolumnen, die er in das für sämtliche Interkolumnien zunächst vom Lineator vorgesehene Maß von 46 Zeilen genau eingepaßt hatte⁸⁰, abwaschen und nach Verdoppelung der Linien vollständig neu beschreiben muß-

in den verschiedenen Lagen zwischen 31 und 32 » (a.a.O., S. XI), und machen gleichzeitig auf die Fragwürdigkeit seiner Schlußfolgerung aufmerksam: « Die geringfügigen Abweichungen der Übersetzeranfänge von den Seitenanfängen von G erklären sich zur Genüge aus der schwankenden Zeilenzahl der einzelnen Lagen » (ebd., S. LXXIV f., § 125), eine Folgerung, die von G. BAESCKE (*Die Überlieferung des althochdeutschen Tatian*, Halle 1948, S. 17) zwar wieder aufgenommen wurde, dem tatsächlichen Befund in G aber einfach nicht gerecht wird.

⁸⁰ S. 5 (Taf. 3) standen auf den 46 Linien ursprünglich 47 Viererreihen, wobei die beiden letzten in dem Spatium zwischen der 45. und 46. Linie zusammengedrängt wurden. Die gleiche Zahl von Viererreihen (die erste wurde nicht getilgt: *capitula cLx*) nimmt in der Reskription den Platz ein, den vorher 34 Linien markierten. Kamen ursprünglich auf 10 cm 19 Punkturen und Linien, so sind es jetzt 27. - S. 6 (Taf. 4) zeigt für ihre Dreierkonkordanzen in 47 Reihen einen mit S. 5 völlig identischen Befund bei der Erst- und

te. Was dies für ihn bedeutete, mag die Tatsache erhellen, daß allein auf Tafel 3 (S. 5) exakt 861 (!) Ziffern in einem gegenüber dem früher benötigten Platz auf Zweidrittel reduzierten Raum (Halbierung des Zeilenabstandes) wiederholt werden mußten. Der Zeitpunkt innerhalb des Arbeitsablaufes, zu dem diese ungewöhnliche Maßnahme getroffen wurde, läßt sich noch verhältnismäßig leicht ermitteln. Da die nicht abgewaschenen Zahlenkolonnen der Tafeln 9 und 10 (S. 11/12) von vornherein in der neuen Maßeinheit geschrieben sind, muß die Halbierung des Zeilenraumes auf dem letzten Blatt der ersten Lage spätestens in dem Augenblick vorgenommen worden sein, als der Schreiber erkannte oder die Weisung erhielt, daß er von den eben fertiggestellten acht Tafeln fünf zu löschen und zu reskribieren habe. Die Tafeln 1, 2 und 7 (S. 3, 4, 9) blieben hiervon unberührt und zeigen jetzt als einzige nur die ersten Punkturen mit der ursprünglichen Liniiierung und den daraus resultierenden doppelt großen Abstand der Zahlenreihen. Da sich der Schreiber in jedem Fall an die 46 Zeilen gehalten hatte, und zwar auch da, wo — wie etwa bei der 6. Tafel (S. 8) — 51 Reihen in ihnen untergebracht werden mußten, ist der Grund für die einschneidende und relativ spät erfolgende Maßnahme nicht sofort zu erkennen. Gewiß könnte man darauf verweisen, daß die nicht betroffenen 3 Tafeln jeweils nur 40, 37 und (samt *Explicit*) wiederum 40 Linien benötigten, während die übrigen Tabellen in der I. Lage zwischen 5-12 Reihen mehr beanspruchten, doch dürfte diese Differenz in den Ausmaßen allein nicht entscheidend gewesen sein. Mir scheint vielmehr folgende Erklä-

Zweitbeschreibung. Bemerkenswert ist hier der Umstand, daß die neuen Kolumnen gegenüber den alten jeweils um ca. 3 cm nach rechts verschoben sind (was auch für die Seiten 8 und 10 gilt). - S. 7 (Taf. 5): zunächst waren 45 Linien nach altem Abstand beschrieben. Die gleichen 45 Reihen enden jetzt in Höhe der ehemaligen 31. Linie. - S. 8 (Taf. 6) hatte ehemals folgende Einteilung: 41 Linien waren normal beschriftet, Linie 42-46 waren 10 Zahlenreihen untergebracht. Die Reskription der insgesamt 51 Dreierreihen endet jetzt in Höhe der nach alter Ordnung 36. Linie. - S. 10 (Taf. 8) weist bei ihren 47 Dreierreihen im Alt- und Neuzustand die gleichen Verhältnisse auf wie S. 6 (Taf. 4).

rung das Richtige zu treffen: Sogleich nach der Beschriftung der ersten Tafel malte eine sehr geübte Hand, die später nicht mehr wiederkehrt, mit feinem Farbempfinden, großer Sorgfalt und Akuratesse die zugehörige Architektur, die ganz auf die sozusagen individuellen Verhältnisse dieser Tabelle abgestimmt ist, und zwar dergestalt, daß die Oberkante der Basen genau mit der letzten beschriebenen Linie, d.h. der 40. innerhalb der Interkolumnien, abschließt. Die drei Zeilen hohen Basen selbst ruhen auf der — vom Architrav aus gerechnet — 43. Linie, der drei weitere, jetzt funktionslos gewordene Linien folgen. Es darf mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit gesagt werden, daß diese Tafel nach Farbgebung, Gestaltung der Einzelemente und den Maßen ihrer Architektur die Funktion einer Mustervorlage zugesprochen bekam, nach der sich ein zweiter, weniger geübter Maler oder Rubrikator zu richten hatte, der die ornamentale Ausschmückung aller andern Tabellen — die 2. Tafel möglicherweise noch ausgenommen⁸¹ — übernahm. Während sich die zweite Tafel mit ihren 37 Zahlenreihen dem also vorgegebenen Schema noch fügte, wiewohl hier bis zur Basenoberkante nun drei Zeilen leer blieben, hätten bereits bei der nächsten die Säulenschäfte demgegenüber um sechs Linienabstände verlängert werden müssen, um die Zahlenkolumnen einzufassen. Als dieses Dilemma offenkundig wurde, hatte indes der Schreiber bereits seine achte Tafel fertiggestellt. Die nunmehr notwendige Entscheidung fällt zugunsten der Erhaltung und Fortführung des Architekturschemas der beiden ersten Seiten und damit gegen das frühere Konzept des Lineators, wonach der Schreiber lediglich die Höchstzahl von 46 Linien einhalten mußte. Es werden also neue Punkturen angebracht und ein zweites Liniensystem über das alte ge-

⁸¹ Sie ahmt das Muster der 1. Tafel, vor allem in den Kapitellen, noch am deutlichsten nach und zeigt auch eine wenigstens analoge Sorgfalt in der Linienführung. Bezeichnenderweise erscheint aber im Kapitell der 5. Säule bereits das dann (ausgenommen S. 7 und 8) nur noch hierfür verwendete Rosettenmuster. Der Gesamteindruck verrät jedenfalls deutlich eine beginnende Vergröberung in der handwerklichen Ausführung.

legt, das dann auch auf die erste Hälfte der zweiten Lage übertragen wird. Gleichzeitig und erst jetzt diskutiert man die Frage, ob die Anzahl der Interkolumnien generell gleichbleiben (auf jeder Seite vier) oder nach den Erfordernissen der wechselnden Konkordanzanzahl geregelt werden solle. Auch hier fällt die Entscheidung gegen die frühere Absicht, der der Schreiber, wie die erste Anordnung der später gelöschten Kolumnen zweifelsfrei erkennen läßt, zunächst gefolgt war. Sämtliche reskribierten Kolumnen auf den Verso-Seiten 6, 8 und 10 wurden gegenüber der Erstschrift um ca. 2,5 bis 3,5 cm nach rechts versetzt, d.h. von einer extremen Randstellung wurden die jeweils drei Kolumnen in die Mitte der Seite gerückt. Daß hierfür keinesfalls nur rein schreibtechnische Gründe maßgebend gewesen sein können, zeigt die Tatsache, daß die vier alten und neuen Kolumnen der 5. Seite den seitlichen Begrenzungen nach deckungsgleich sind. Der Alzustand der Seiten 5/6 läßt das ehemalige Anordnungsprogramm und seine Intention noch besonders deutlich erkennen. Die Stelle ist deswegen signifikant, weil hier erstmals der Wechsel zwischen Vierer- und Dreierkonkordanzen (Wechsel von Kanon I nach Kanon II) auftritt — und zwar auf einem Blatt. Die Spalten dieser ersten Dreierkonkordanzen in den Tabellen verteilte der Schreiber so über die (Rück-) Seite 6, daß ihre Abgrenzungen genau denen der 4., 3. und 2. Kolumne der Viererkonkordanzen auf der Vorderseite entsprachen. Zum Blattinnenrand hin blieb also der Platz für ein viertes, unbeschriebenes Interkolumnium frei. Dasselbe gilt — mutatis mutandis — für die Anordnung der drei Kolumnen auf den Seiten 8 und 10. Aus diesem Befund dürfte hervorgehen, daß anfangs für die Arkaden jeder Seite eine gleichbleibende Abfolge von je 5 Säulen vorgesehen war, wobei in den Kanones II-IV (S. 6-11) je eine und im Kanon X₄ (S. 18) zwei Spalten leer geblieben wären.

Unsere kurze kodikologische Analyse der ersten beiden Lagen von G offenbart die Schwierigkeiten, die sich für den Sangallensis bei der Transkription der Kanontafeln aus seiner Vorlage ergeben haben müssen und die dazu führten, daß das bereits zur Hälfte vom Schreiber fertiggestell-

te Tabellenwerk zum größten Teil ausgelöscht und in andern Maßstab, aber Kolumne um Kolumne und Zahl um Zahl in derselben Ordnung wiederholt wurde. Nach alledem kann es keinerlei Zweifel über die Art und Beschaffenheit dieser Vorlage mehr geben: Sie muß in ihrem gesamten Ordo bis in die Einzelheiten hinein den durch den Sangallensis überlieferten Tabellen geglichen haben, da man hier ganz offensichtlich und unter erheblichen Mühen bestrebt war, eine möglichst getreue Kopie der im wortwörtlichen Sinne 'maßgebenden' Quelle anzufertigen. Es dürfte zu den ganz seltenen Glücksfällen in der Kodikologie gehören, daß eine Handschrift von den Spuren ihrer Genese her so deutliche Auskunft über die geradezu zwanghafte Einwirkung ihrer Vorlage gibt, daß diese — auch wenn man sie noch nicht gefunden hätte oder sie nicht mehr existierte — mit einem Höchstmaß an Sicherheit rekonstruiert werden könnte, wie das in G der Fall ist.

Daß die Sangaller Handschrift mit ihrer 16er-Folge die Kanones lediglich « in der bekannten Anordnung » (Sievers) böte und demgemäß ihnen im Hinblick auf die Frage nach einer speziellen Vorlage keinerlei Zeugniswert zukäme, widerlegen sämtliche lateinischen Diatessaronhandschriften des 9. Jahrhunderts.

Gewisse Vergleichsmöglichkeiten von der Anlage her bietet nur noch die **Handschrift** Nr. 46 der Bibliothèque de Reims, die nach einer mehrfach wiederholten Eintragung von zeitgenössischer Hand der Erzbischof Hinkmar in seiner Amtszeit (845-882) der Sancta Maria Remensis geschenkt hat⁸². Zwischen dem Auszug aus dem Brief des Hieronymus und den Kapitula — also an einer dem Sangallensis analogen Stelle — bringt R die Kanontabellen. Sie verteilen sich allerdings — und hier liegt der erste

⁸² Die Dedikationserklärung findet sich in jedesmal gleicher Form über zwei Seiten verteilt unter dem 24 zeiligen Harmonietext an fünf Stellen (fol. 1^v/2^r; 22^v/r; 62^v/63^r; 86^v/87^r und 112^v/113^r): HINCMAR ARCHI EPS / DED SCAE MARIAE REMSI (in Capitalis rustica). Auf fol. 113^r endet der Diatessaronetext, der (im 12. Jh.?) eine ungewöhnlich reiche interlinear und marginal vorgenommene Kommentierung erfahren hat.

entscheidende Unterschied zu G — auf 22 Seiten, auf denen jeweils 37 Linien für die Interkolumnien gezogen sind, die auch die Kennzeichnung der Kanones und die Evangelistenamen aufzunehmen hatten. Nur in drei Fällen wird dieser Grenzwert nach oben hin um 1, 2 bzw. 6 Zeilen überschritten (fol. 13^v; 14^r). Wo die Zahlenkolonnen allzu viele Zeilen frei ließen, füllen die *Explicit*- und *Incipit*-Texte in großflächiger Verteilung die Interkolumnien bis zur unteren Begrenzung auf. Platzprobleme gibt es nicht, da die Tabellenzahl offenbar nicht beschränkt war. So werden z.B. für den I. Kanon (in Klammern die Zahlen von G) bereits 4 (3) Seiten, für Kanon II sogar 6 (4) und für Kanon III und IV je 2 (1) Seiten zur Verfügung gestellt (fol. 4^r-10^v), während man sich bei der Aufzeichnung der Kanones V-X₁ mit jeweils 6 (G = 4) Interkolumnien pro Seite (fol. 11^r-12^v) vor allzu großer Raumverschwendung hütet. Die letzten 4 Seiten (fol. 13^r-14^v) bringen wieder in breiträumigerer Form und in jeweils nur drei Spalten (G = 2 x 4; 1 x 2) das Sondergut der Evangelien (Mt 2. Teil, Mk, Lk und Joh.). Die Architekturen (reiner Bogentypus) sind auf die denkbar einfachste Andeutung in Federstrichbreite reduziert. Die « Säulen »-Folge bei diesen Strichzeichnungen beträgt 4 x 5, 10 x 4, 4 x 7, 4 x 4. Es ist unmöglich, daß diese oder eine ähnliche Kanonfolge auf die Tabellen des Sangallensis 'maßgebend' eingewirkt hätte.

Die **Handschrift M** (Clm 23346 der Bayerischen Staatsbibliothek München) weicht schon in der äußeren Grundgestalt ihrer Kanones vollständig von G ab, da sie nicht einmal mehr die rudimentärsten Andeutungen einer architektonischen Gestaltung der Tabellen aufweist, also auch nicht mehr eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Usus hat, der in den Evangeliaren geübt wurde. Zwar ist aus der Kanonfolge von M nur ein einziges Blatt überliefert, das — zumindest heute⁸³ — als fol. 1 der Handschrift vorangestellt

⁸³ Das Blatt ist mit seiner Vorderseite einmal auf einem Buchdeckel aufgeklebt gewesen. Dies mag dafür sprechen, daß die Kanontabellen der Handschrift auch ursprünglich vorangestellt waren, wofür auch der am oberen rechten Rand eingetragene Besitzervermerk spricht: *Iste lib(er) p(er)tinet ad S. Mar ...* (Man

ist und dessen Vorderseite sehr gelitten hat, doch kann man aus ihm die für uns hier entscheidenden Schlüsse über deren Gesamtanlage mit relativ großer Sicherheit ziehen. Das Blatt enthält den ganzen I. Kanon. Jede Seite ist der Länge nach in zwei Hälften unterteilt, die stets die gleiche Kanonangabe in roter Farbe als Überschrift tragen: CANON PRIMUS IN QUO QUATT. Darunter stehn in schwarzer Capitalis rustica — ebenfalls jedesmal — die Namen der vier Evangelisten. Die Seite wird also von 2 x 4 Ziffernkolumnen bedeckt, die wie in F, G und R durch die *minio* dazwischengeschobenen Kapitelangaben der Harmonie gegliedert werden. Eine zusätzliche Abgrenzung der Kolumnen durch Striche, Bögen oder gar Architekturen erfolgt nicht. Man hat den Eindruck, daß jeweils zwei Kanontafeln auf einer Seite nebeneinandergestellt sind. Raummäßig entspräche M damit der « kleineren lateinischen Kanonfolge » (Nordenfalk), die bei insgesamt 12 Tafeln für den I. Kanon 2 Seiten benötigte. Dennoch vermuten wir, daß M zusammen etwa 13 Seiten für seine Folge gebrauchte, wie ein Vergleich mit R wahrscheinlich macht. Beide Hss. stehen nämlich — zumindest hinsichtlich ihrer Tabellen — in einem mittelbaren oder gar unmittelbaren Abschreibeverhältnis zueinander, wie folgende Tabelle beweist:

Tab. 1: Kanon I in M und R (beschriebene Zeilen)

fol.	Zeilen insges.		Kanon u. Namen		Konkor- danzen		Kapitel- angaben		Explicit u. Incipit	
	M	R	M	R	M	R	M	R	M	R
IRA	4 ^r	37 37	2	2	21	21	14	14		
IRB	4 ^v	37 37	2	2	21	21	14	14		
IVA	5 ^r	36 37*	2	2	25	26*	9	9		
IVB	5 ^v	33 33	2	2	20	20	8	7**	3	4

vgl. diese Angabe mit der Dedikation von R an die S. Maria Reimensis; war auch M einmal in Reims?).

Die aus der Tabelle ersichtliche formale und materiale Identität⁸⁴ der beiden Kanonniederschriften, die lediglich durch die Verteilung des Materials einer Seitenhälfte von M auf eine eigene Seite in R etwas verfremdet wird, legt den Schluß nahe, daß auch jeweils zwei Tabellen mit Dreierkonkordanzen, die in R zwei Seiten bedecken, in M auf einer Seite zusammengefaßt nebeneinander standen. Die Kanones II, III und IV, die in R 3, 1, 1 Blätter füllen, hätten dann in M auf ebenso vielen Seiten Platz gefunden (fol. 4^r-10^v in R = fol. 1^r - *4^r). Das gleiche gilt für die Tabellen von Kanon X₁ (2. Teil) bis X₄, die in R (fol. 13^r-14^v) 4 Seiten umfassen, in M entsprechend nur 2 Seiten eingenommen hätten. Wo indes R sechs Interkolumnien pro Seite überliefert (Kanon V-X₁; fol. 11^r-12^v), wird auch in M dieselbe Verteilung vorgenommen gewesen sein, da er wohl kaum zwölf Kolumnen (2 x 6) auf eine Seite gestellt haben dürfte, weil hierzu der Raum nicht reichte. Diesen beiden Blättern in R haben dann vermutlich auch zwei Blätter in M entsprochen. Folgt man unserer Aufstellung, so ergäbe sich für M eine erschlossene Kanonfolge von 13 Seiten (fol. 1 - *7^r), die in R auf 22 Seiten übersichtlich auseinandergezogen wurde, wobei aber der Schreiber sich strikt an das vorgegebene 37er-Liniensystem hielt und in keinem Fall wissentlich die Zahl der Ziffernreihen pro Seite oder Kolumne änderte. Wie immer man jedoch das Abhängigkeitsverhältnis zwischen M und R beurteilen mag: für den San-

⁸⁴ Die einzigen sachlichen Abweichungen der Hss. untereinander, die in unserer Aufstellung mit einem * versehen sind, lassen erkennen, daß — wenn eine direkte Abhängigkeit beider Hss. besteht — R der nehmende Teil war. Die Addition einer ganzen Konkordanz in R (fol. 5^r, 37) erweist sich als Dittographie, die das vorgegebene Zeilenschema füllt. Die 37. Zeile wiederholt die Zahlen der 36. Zeile (Mt 315/Mk 195/Lk 291/Joh 175), mit der in M fol. 1^{vA} schließt. Die textkritisch noch wichtigere Omission auf fol. 5^v (nach Zeile 27) betrifft die in M (fol. 1^{vB}, 28) sachlich zutreffend eingeschobene Angabe *capitulo clxxvi*. In R liegt ein Abschreibefehler vor. Es ist nicht anzunehmen, daß M hier gegenüber R selbständig gebessert hätte. — Die unterschiedliche Aufteilung des Textes EXPLICIT CANON PRIMUS / INCIPIT CANON / SECUNDUS auf 3 bzw. 4 Schriftzeilen ist belanglos.

gallensis kann bereits aus formalen Gründen mit Sicherheit gesagt werden, daß ihm der in M (und R) verwendete Typ der Kanonfolge nicht als Vorlage gedient hat.

Noch weiter als M und R entfernt sich der **Cassellanus** (Ms. Theol. fol. 31; Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek) mit seinem *Conspectus Canonum* von F und G. Mit M teilt er den Verzicht auf jede ornamentale Ausschmückung der Tabellen; wie M, so stellt auch er die Kanones an den Anfang des Codex. Für die Wiedergabe der Zahlen werden nur noch 7 Seiten benötigt (fol. 2^r - 5^v; 5^v bleibt leer, mit 6^r beginnt die Praefatio Victoris). Die 4 Blätter sind alle in derselben Weise mit dem Griffel liniert. Die jeweils 50 horizontalen Linien werden vertikal durch vier Doppelstriche in vier Schreibspalten unterteilt, die auf jeder Seite — wenn auch nicht immer vollständig — mit Konkordanznummern beschrieben sind. Es gibt also kein völlig leeres viertes Interkolumnium auf einer Seite. Die in kräftigen Kapitalen ausgeführten Kanonüberschriften und Evangelistennamen, die den Fluß der Ziffernkolonnen kurz unterbrechen, beschränken sich auf die notwendigsten Angaben. Jedes *Explicit* ... und *Incipit* ... entfällt, selbst am Ende des X. Kanons. Dieser Zug zum Rationellen, der nicht davor zurückschreckt, Vierer- und Dreierkonkordanzen auf derselben Seite zu bringen (fol. 2^v) oder gar die letzten 5 Konkordanzen von Kanon II nicht neben- sondern einzeln untereinander in eine, nämlich die sonst freie 4. Spalte zu stellen⁸⁵, hat schließlich das Gesamtgefüge der Tabellen qualitativ verändert. Es werden nämlich nicht nur, wie bereits Grein feststellte, die Verweise auf die Kapitelzahlen der Harmonie sondern auch sämtliche Belege über mehrfaches Vorkommen gleicher Konkordanzen eliminiert. Damit aber verlieren die Tabellen den ihnen von Victor zugedachten Charakter eines Hilfs-

⁸⁵ vgl. die Tabelle über die Kanonfolge in C (fol. 3^r), wo die Anordnung aus der Darstellung in Sp. 6 hervorgeht. Die Klammern in Sp. 7 sollen andeuten, daß es sich bei den Zahlen zu Mk und Lk um Sektionsangaben handelt. Die Zahl der Konkordanzen ist nur bei Mt genannt (eine bleibt also irrtümlich unvollständig).

mittels zum Nachschlagen der in der Harmonie verwendeten Textstellen. Die Verteilung der einzelnen Kanones auf die 7 Seiten läßt sich an folgendem Schema ablesen, in dem die Leerzeilen durch eine hochgestellte ° gekennzeichnet werden:

Tab. 2: Kanonfolge in C

S.	fol.	Kanon	Kolumnen	Linien	Kanon und Evgl. - Namen	Zahl der Konkordanzen
1	2 ^r	I	4	50	1-1°-1	47
2	2 ^v	I	4	50	1	5
		II	3		1-1°-1	41
3	3 ^r	II	3-4. Kol.	50	1 / 1 (Mt)	49 - 5
					3°	
					1 (Mk)	-(4)
					3°	
		1 (Lk)	-(4)+27°			
4	3 ^v	III	3	50	1-1°-1	11
		IV	3		1-1°-1	18
		V	2/2		2	13 - 13
5	4 ^r	V - V	2/2	50	1 / 1	49 - 3
		- VI	2		1-1°-1	- 43
6	4 ^v	VI - X ₁	2/1-1	50	1 / 1-1°-1	3 - 47-20+27°
		VII -	2		1-1°-1	6 -
		VIII -	2		1-1°-1	9 -
		IX -	2		1-1°-1	9+12° -
7	5 ^r	X ₂ X ₃ - X ₄	1-1/1-1	50 [+2]	1-1-1/1-1	14-47/50-48
		X ₃ -	1		19°-1	12

Die nicht nur seiten- sondern auch und vor allem materialmäßig stark ins Gewicht fallende Verkürzung des *Conspetus Canonum* in C weist darauf hin, daß es sich hier um eine relativ späte Redaktion der Arbeit Victors handelt. Sie ist indes keinesfalls, wie man vielleicht vermuten könnte, auf oberflächliches und flüchtiges Verhalten des Schreibers zurückzuführen, stellt vielmehr das Ergebnis einer sorgfältigen Überarbeitung auf der Basis eines genauen Vergleichs mit den Zahlen Victors dar. Dies sei stellvertretend an der Behandlung einer Viererkonkordanz gezeigt, die nicht weniger als achtmal in verschiedenen Kapiteln der Harmonie begegnet, wobei sich — wenn überhaupt — nur die Sektionszahl des vierten Evangelisten änderte.

Fuldensis:

Kanon	Taf.	Kap.	Mt	Mk	Lk	Joh	Ranke
I	1	45	XCVIII	XCVI	CXVI ⁸⁶	CXX	5,18 f.
	1	68	XCVIII	XCVI	CXVI ⁸⁶	CXX	5,22
	1	89	XCVIII	XCVI	CXVI	XL	5,39 ⁸⁷
	2	144	XCVIII	XCVI	CXVI	CXI	6,21 f.
	2	155	XCVIII	XCVI	CXVI	CXX	6,27 f.
	2	158	XCVIII	XCVI	CXVI	CXXVIII	6,36 f.
	2	158	XCVIII	XCVI	CXVI	CXXXI	6,38
	3	160	XCVIII	XCVI ⁸⁸	CXVI	CXLIII	7, 4

⁸⁶ Die Handschrift hat fälschlich *CXCVI*. Während M und R im ersten Fall den gleichen Fehler tradieren, haben sie im zweiten Fall gebessert. C hat weitestgehend derartige Irrtümer getilgt.

⁸⁷ RANKE, a.a.O., ist bei der Wiedergabe der Kapitelzahl *LXXXVIII* ein Druckfehler unterlaufen; es fehlen die letzten fünf Ziffern.

⁸⁸ F liest hier falsch *XCII*, während die Marginalkonkordanz die richtige Zahl *XCVI* aufweist (RANKE, S. 143, 3).

Die ersten 6 Angaben und die beiden letzten faßt C folgendermaßen zu jeweils einer Konkordanzreihe zusammen:

Cassellanus:

Kanon	Taf.	Kap.	Mt	Mk	Lk	Joh
I	1,9	—	XCVIII	XCVI	CXVI	CXX. & XL. & CXI. & CXXVIII
	1,30	—	XCVIII	XCVI	CXVI	CXXXI. & CXLIII

Auf diese Weise hat C in seiner 30. Zeile eine Konkordanzreihe stehn, die bei der Anlage der Kanontabellen im Victor-Codex erst in der 83. Zeile erscheint. Es liegt auf der Hand, daß eine derart rigorose Reduktion des in den 16 Kanontafeln von F unter ganz anderen Gesichtspunkten zusammengestellten Materials auf den abstrakten Nachweis der in der Harmonie überhaupt und irgendwo verwendeten Evangelientexte eine Entwicklungsstufe in der Überlieferungsgeschichte der Diatessaron Tabellen darstellt, die von dort allein aus nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Ließ sich bereits von M und R her wegen der gravierenden Unterschiede in der äußeren Form keine direkte Brücke zu den Kanontafeln in G schlagen, so kann von C erst recht kein Weg zu G zurückführen; es sei denn, man nehme für G zu der m.E. undenkbaren These Zuflucht, der Schreiber habe hier von sich aus und noch einmal jene Arbeit geleistet, die zur Erstellung der Tabellen in F rund dreihundert Jahre zuvor notwendig war.

Die Untersuchung der lat. Diatessaronhandschriften des 9. Jhs., von denen mindestens C und M spätestens seit 1869 Sievers hätten bekannt sein müssen⁸⁹, hat gezeigt, daß es die vom Editor des Sangallensis suggerierte allgemein übliche und 'bekannte Anordnung' ihrer Kanonta-

⁸⁹ Vgl. C. W. M. GREIN, a.a.O., S. 129.

feln nicht gegeben hat, jedenfalls nicht, soweit sie überliefert sind⁹⁰. Erst vor diesem Hintergrund ist nunmehr die Tatsache in ihrer ganzen Tragweite zu würdigen, daß F und G nicht nur die einzigen Hss. sind, die eine 16er-Folge tradieren, sondern daß G auch der einzige Zeuge ist, der in allen Einzelheiten der Kanonesanlage bis hin zu Seiten- und Kolumnenumbruch mit F übereinstimmt, was allerdings nur bei einem Vergleich der Handschriften selbst mit letzter Deutlichkeit erkannt werden kann, da Rankes Edition, wie wir bereits sahen⁹¹, in diesem Fall den Victor-Codex nicht korrekt genug wiedergibt. Um einen ersten Eindruck von der formalen Identität der Kanontabellen beider Hss. zu vermitteln, geben wir eine schematische Übersicht über Verteilung und Inhalt der 16er-Folge. Zur Demonstration der Aufgliederung der 10 Kanones auf die einzelnen Tafeln übernehmen wir das von McGurk benutzte Schema, mit dessen Hilfe ihm der Nachweis gelang, daß Victor die Tabellen in F nach dem Vorbild seines Vulgata-Evangeliars zusammengestellt haben muß, das seinerseits eine 16seitige Kanonfolge in der Art des Book of Lindisfarne aufwies⁹². Zusätzlich geben wir in arabischen Ziffern die Zahl der beschriebenen Interkolumnien an; die Anzahl der

⁹⁰ Zur Rechtfertigung von Sievers muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß Grein selbst die Bedeutung seiner Entdeckung sicher nicht voll erkannt und stark genug betont hat. Gelegentlich legt seine wenig präzise Formulierung in der Tat die Vorstellung einer Quasi-Identität in den Tabellen von F und C nahe. So heißt es etwa bei der Beschreibung des Codex C: «Auf Blatt 2,a-5,a steht der ausführliche *Conspectus Canonum*, wie er bei Rankes p. 5-20 und bei Schmeller p. 210-212 abgedruckt ist, jedoch mit mehrfachen Abweichungen in den Zalen, und von dem *Conspectus des Codex Fuldensis* unterscheidet er sich auch noch namentlich dadurch, daß nicht wie bei diesem die Capitälzahlen Tatians beigeschrieben sind» (a.a.O., S. 127 f., Sperrung von mir).

⁹¹ Hierzu vgl. unsere Anm. 57-59.

⁹² P. MCGURK, a.a.O., S. 193. Obwohl sich McGurk ausschließlich bei der Aufstellung seines Schemas nach Rankes Edition richtete, treffen seine Angaben zu, da die Omissionen und die irrtümlichen Seiten- und Kolumnenumbrüche in der Ausgabe innerhalb der Kanonesgrenzen bleiben und sich deshalb bei deren Wiedergabe nicht auswirken.

leeren Interkolumnien — eine Besonderheit von F — setzen wir in eckigen Klammern dazu. Da bis auf diese Besonderheit F und G in der Großverteilung völlig übereinstimmen, gilt das Schema für beide Hss. Für den X. Kanon benutzen wir statt der Evangelistensiglen die tiefgestellten Ziffern 1-4. Um den Aussagewert dieses Schemas zu erhöhen, stellen wir rechts daneben die Angaben über die Anzahl der je Seite bzw. Kolumne eingetragenen Verweise auf die Kapitelzahlen der Harmonie und die Summe der Konkordanz. Diese Angaben werden — in der genannten Reihenfolge — durch einen Punkt voneinander getrennt.

Tab. 3: Die Kanontafeln in F und G⁹³

Verteilung der Kanones und Interkolumnien	Tafel	Kapitelangaben und Konkordanz		
I,4	1	15.25		
I,4	2	15.22		
I,4	3	13.35 ^a		
II,3 [+1]	4	16.31		
II,3 [+1]	5	18.27		
II,3 [+1]	6	15.36		
II,3 [+1]	7	12.26		
III,3 [+1]	8	17.30		
IV,3 [+1]	9	19.33		
V,2	V,2	10	17.32	18.34
V,2	VI,2	11	16.35	20.29
VI,2	VII,2 VIII,2	12	14.23	7. 8 11.11
IX,2	X ₁ ,1-1	13	8.20	20.27 - 19.26 ^b
X ₁ , 1 - X ₂ , 1	X ₃ ,1-1	14	21.31 ^c - 16.18	21.24 - 20.25
X ₃ , 1-1	X ₄ ,1-1	15	19.26 - 5. 5	15.36 ^d - 14.35
X ₄ ,1-1 [+2]		16	11.29	3. 9

⁹³ Die mit den Exponenten a-d versehenen Zahlen geben die Werte des Fuldensis wieder, denen gegenüber G leicht abweicht. Die Fälle werden anschließend behandelt.

Der Blick auf die erste Hälfte des Schemas zeigt, daß G lediglich die leeren Interkolumnien von F (T. 4-9; 16) nicht in seine Arkadenstruktur hinein übernommen hat. Indes waren wir bei der kodikologischen Untersuchung der ersten Lage von G auf die Tatsache gestoßen, daß der Schreiber der Tabellen beim Übergang von der 3. zur 4. Tafel sich zunächst nach der Anordnung der von der Vorderseite her durchschimmernden Viererkonkordanzen gerichtet hatte, so daß die drei Kolumnen des II. Kanons — innerhalb der durch sie gebildeten Proportionen der Seite — stark nach links versetzt erschienen. Am rechten Blattinnenrand blieb — wie auf den Verso-Seiten der Tafeln 6 und 8 — deshalb der Raum für eine 4. Kolumne frei. Die spätere Neubeschriftung hat die ursprüngliche Anordnung zwar rückgängig gemacht, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß für den ersten Arbeitsgang eine Vorlage postuliert werden muß, die — analog dem Fuldensis — an den genannten Stellen jeweils ein leeres Interkolumnium aufwies. Doch ist auch ohne dies die außerordentlich nahe Verwandtschaft mit F offenkundig, vor allem angesichts der völlig anderen Einrichtung der übrigen Diatessaronhandschriften.

Die zweite Hälfte des Schemas, die sehr viel detailliertere Angaben enthält, deutet — rein zahlenmäßig — auf vier Differenzen zwischen F und G hin, die hier kurz besprochen werden müssen. (a) Während F auf Taf. 3 insgesamt 35 Konkordanzen zählt, ist in G hier (S. 5, nach Z. 41) die 6. der unter Kapitel 171 angeführten Viererreihen (Mt 343/ Mk 223/ Lk 329/ Joh 204; vgl. Ranke, S. 7, 38 [recte 39]) ausgefallen. Bei dieser Omission ist zu beachten, daß die gesamte Tafel reskribiert wurde⁹⁴. (b) Im 4. Interkolumnium der 13. Tafel ist dem Schreiber von G eine Dittographie unterlaufen. Er wiederholt in unmittelbarer Aufeinanderfolge die beiden Zeilen *cap LXXVII / CXL* (S. 15, 29-32), hat deshalb eine Kapitel- und eine Sektionszahl

⁹⁴ Wir erinnern in diesem Zusammenhang daran, daß Ranke beim Abdruck gerade dieser Tafel vier ganze Viererreihen ausließ; vgl. unsere Anm. 59.

mehr als F⁹⁵ und erreicht damit für diese Kolumne dieselben Zahlenverhältnisse wie in der 3. Spalte (20.27; siehe Schema), also auch die gleiche Länge. (c) Im dritten Fall handelt es sich möglicherweise um eine bewußte Korrektur des Schreibers von G an seiner Vorlage, die zu einer Omission von zwei Angaben gegenüber dem Bestand in F führte. Tafel 14 bietet F (fol. 11^{va}, 46-49) untereinander folgende Angaben⁹⁶: *cāp CLXXV / CCCLV / cāp CLXXG / CCCLV*. In G (S. 16a, 46-47) findet sich statt dessen nur: *cap CLXXV / CCCLV*. Der Fehler ließe sich gewiß leicht als eine Art Homoioteleuton angesichts der beiden gleichlautenden Sektionszahlen 355 erklären, doch scheint mir hier eher noch eine bewußte Tilgung des Schreibers vorzuliegen. Dazu muß man jedoch wissen, daß die zweite Kapitelzahl in F — eben 176 — die Einer in der Form der uns schon bekannten Ligatur wiedergibt. Mit Sicherheit kann nun gesagt werden, daß der Schreiber von G diese Ligatur nicht kannte, da er sie — sooft sie in den Tabellen von F begegnet — stets mißdeutet und fast ausschließlich in eine röm. V verliert⁹⁷. Wenn aber dies, dann hatte er allen Grund, die beiden letzten Zahlen in seiner Vorlage für eine Dittographie zu halten, die er ohne weiteres tilgen konnte. Gegenüber den in unser Schema eingetragenen Zahlenverhältnissen 21.31 in dieser Kolumne, die ja nur für F gelten, ist also für G hier 20.30 zu notieren. (d) Die letzte Differenz zwischen beiden Kodizes ist allerdings wieder auf eine recht durchsichtige Dittographie des Schreibers von G zurückzuführen: Tafel 15 gibt er für Kapitel 13 zweimal die Sektionszahl (Joh) XI an (S. 17, 7 u. 8; vgl. Ranke, S. 19d, 8).

⁹⁵ vgl. RANKE, S. 17d, 25f.; zur gegenüber des Hs. notwendigen Korrektur der Druckanordnung vgl. unsere Anm. 57.

⁹⁶ vgl. RANKE, S. 18a, 37ff. [recte 39-42] und wiederum unsere Anm. 57 hinsichtlich der fehlerhaften Druckanordnung. Die Stelle zeigt allerdings, daß Ranke die Ligatur bei der Kapitelzahl 176 nicht vermerkt. So kann der eigentliche Grund für deren Omission in G nicht einmal geahnt werden.

⁹⁷ vgl. hierzu schon Verf. in der Anm. 23 genannten Untersuchung, die noch in diesem Jahr erscheint. Wir werden auf das Faktum und seine Bedeutung zurückkommen.

Nach diesen Erläuterungen unseres Schemas ist sicher gestellt, daß G mit F — bis auf die vier behandelten Fälle — rein numerisch in der Füllung jeder einzelnen der insgesamt 58 Interkolumnien übereinstimmt. Aufs Ganze gesehen heben sich die festgestellten Additionen und Omissionen in G sogar noch gegenseitig auf, so daß F und G schließlich die gleiche Summe für die Kapitelangaben (nämlich 435) und die Konkordanzen ihrer Tabellen (nämlich 748) aufweisen. Erst jetzt und von hier aus läßt sich der wahre Grund für die Schwierigkeiten erkennen, vor die sich Lineator und Schreiber von G bei der Planung und Erstellung der Kanontafeln gestellt sahen und die sich so beredt noch heute unter dem Palimpsest gleichsam zu Worte melden. Da selbst die ursprünglich vorgesehenen 46 Linien nur bei insgesamt 6 der 16 Tafeln die jeweils erforderliche Zahl der Ziffernreihen ohne Not hätten aufnehmen können, muß davon ausgegangen werden, daß die Vorlage von G die tatsächlich benötigte Zeilenzahl nicht ohne weiteres erkennen ließ. Eine solche Vorlage aber wäre F mit Sicherheit gewesen, da hier so gut wie keine Längenunterschiede in den Kolumnen — Tafel 7 (fol. 8^r) mit insgesamt nur 38 Dreierreihen ausgenommen — sichtbar werden. Bei z.T. sehr stark wechselnder Dichte der Zeilen ist es das — fast immer erreichte — Ziel, die Beschriftung der Interkolumnien genau mit der Oberkante der niedrigen Rechteckbasen abschließen zu lassen⁹⁸. In G ist dieses Ziel nur einmal — nämlich bei der von uns als 'Muster' für die Gestaltung aller übrigen Tabellen erkannten 1. Tafel (S. 3) — erreicht und wohl bewußt nachgeahmt worden. Die grundsätzliche Entscheidung der Initiatoren von G, die Ziffernreihen der Kanones sämtlich in gleichem Abstand voneinander aufzuzeichnen, führte notwendigerweise zu ständig variierenden Längen der Kolumnen, die nurmehr in Extremfällen bis zu

⁹⁸ Wir sehen in diesem Umstand, der keinesfalls das Produkt einer ad hoc vorgenommenen Improvisation sein kann, eine Bestätigung unserer Auffassung, daß der Schreiber von F sich die Ziffern seiner Tabellen zunächst in der Form eines Konzeptes zusammengestellt hatte.

den Basen herunterreichen (vgl. Taf. 14a; 15c). Man begnügte sich schließlich in G mit der Ebenmäßigkeit der nach den Abmessungen von Tafel 1 sich richtenden Architekturen. In jedem Fall muß für G der Zwang zur absolut genauen Kopie des Verteilungsschemas der Vorlage sozusagen übermächtig gewesen sein, und man wird sich ernsthaft die Frage zu stellen haben, ob dies anders als durch eine besondere Dignität eben dieser Vorlage in den Augen ihrer Kopisten zureichend erklärt werden kann.

Um indes dem Verdacht einer allzu vorschnellen Identifizierung der Vorlage von G mit dem Fuldensis so weit als möglich vorzubeugen, wollen wir den Zufallsfaktor bei der — zunächst nur — rein numerischen Übereinstimmung der Häufigkeit der Kapitelangaben und Konkordanzen in G und F durch einen Blick auf die übrigen Harmonietexte als wenig wahrscheinlich erweisen. Wir stellen dazu das Material nach den 10 Kanones zusammen und vergleichen zusätzlich diese Werte mit der Anzahl der Konkordanzen, wie sie für Eusebios (= Eus.) erschlossen sind⁹⁹, sowie mit den Zahlen, die sich aus den Tabellen eines mit G etwa gleichzeitigen fuldischen Evangeliars (Mp. th. ofl. 66, Würzburg [= W], 2. Viertel des 9. Jhs.)¹⁰⁰ ablesen lassen. Die jeweils obere Zeile in unserm Schema bezieht sich auf die Anzahl der *capitulo*-Angaben in den Diatessaronhandschriften.

⁹⁹ vgl. die Zusammenstellungen bei E. NESTLE, a.a.O., S. 33*-37*.

¹⁰⁰ vgl. zu dem Codex unsere Anm. 27.

Tab. 4: Kapitelangaben und Konkordanzen je Kanon

Kanon	Eus.	W	F	G	R	M	C
I	— 74	— 71	43 82	43 81	45* 87*	45 87	— 52
II	— 111	— 109	61 120	61 120	64 126		— 95
III	— 22	— 22	17 30	17 30	18 27		— 11
IV	— 25	— 26	19 33	19 33	20 33		— 18
V	— 82	— 81	51 101	51 101	51 98		— 78
VI	— 47	— 48	34 52	34 52	35 54		— 46
VII	— 7	— 7	7 8	7 8	7 8		— 7
VIII	— 13	— 13	11 11	11 11	11 11		— 9
IX	— 21	— 21	8 20	8 20	8 19		— 9
X ₁	— 62	— 62	60 84	60 84	58 81		— 67
X ₂	— 19	— 19	16 18	16 18	16 18		— 14
X ₃	— 72	— 71	65 80	65 80	62 82		— 59
X ₄	— 96	— 97	43 109	43 110	43 116		— 98
Kapitel:	—	—	435	435	437	[45]	—
Konkord.:	651	647	748	748	761	[87]	563

Während R nur an drei Stellen, nämlich in den materialarmen Kanones VII, VIII und X₂ (= Mk), mit F zahlenmäßig völlig übereinstimmt und sich mit M zusammen in dem von allen Hss. überlieferten Bestand des I. Kanons z.B. nicht unerheblich vom Victor-Codex entfernt, bietet G im ganzen gesehen mit dem Fuldensis das Bild einer quantitativen Identität, die nur immanent zweimal (Konkordanzen in Kanon I und X₄) durchbrochen wird. G repräsentiert damit viel genauer das Zahlenbild der Kanontabellen von F, als dies die Edition Rankes tut, die zweimal eine *capitulo*-Angabe und viermal ganze Konkordanzen (aus Kanon I und dem doch wahrlich überschaubaren Kanon VIII) des Fuldensis übergeht und so nur auf eine Endsumme von 433 Kapitelangaben und 744 Konkordanzen kommt¹⁰¹. Noch einmal wird auch in aller Schärfe sichtbar, daß der *Conspectus Canonum* des Cassellanus in einem Maße von F (und allen andern Harmonietexten) abweicht, von dem C. W. M. Greins allgemeiner Hinweis auf die «mehrfachen Abweichungen in den Za(h)len»¹⁰² kaum eine auch nur annähernd adäquate Vorstellung vermitteln kann.

Die durch unsere Aufstellung demonstrierte Einzigartigkeit des Verhältnisses von G zu F innerhalb der gesamten Überlieferung der Kanones in den Diatessaronhandschriften und den Evangeliaren des 9. Jhs., für die W hier stellvertretend stehen mag, ist aber keineswegs nur rein quantitativer und formaler Natur. Sie gilt vielmehr — und vielleicht in noch stärker überzeugendem Maße — auch im Hinblick auf die qualitative, also die inhaltliche Seite des mitgeteilten Materials.

Wie aus Greins Edition (S. 128) bekannt ist, teilt der Cassellanus seinen Harmonietext in 184 Kapitel ein, deren

¹⁰¹ vgl. hierzu unsere Anm. 59. Man wird aus dieser Differenz gegenüber dem handschriftlichen Befund kaum die Folgerung ziehen wollen, die kritische Ausgabe des Codex Bonif. I durch Ranke gehe 'keinesfalls unmittelbar' auf den Fuldensis zurück.

¹⁰² Zum vollständigen Zitat vgl. unsere Anm. 90.

Beginn er nicht nur am Rand mit den entsprechenden roten Zahlen anzeigt, sondern zusätzlich noch dadurch kennzeichnet, daß er die jeweils erste Textzeile mit — ebenfalls roten — Majuskeln (*capitalis rustica*) schreibt. Die mit Sicherheit ihm zeitlich vorangehenden Handschriften M und R stimmen hier in jedem Punkte mit C überein. Im Gegensatz hierzu weist der Sangallensis lediglich 181 Kapitel auf. Man darf diese Gliederung geradezu als die *differentia specifica* von G bezeichnen, durch die er sich von der gesamten sog. Nachkommenschaft des Fuldensis abhebt, der seinerseits den gleichen Text in 182 Kapitel unterteilt hatte¹⁰³.

Da die Kanontabellen — C ausgenommen — jede Konkordanz bzw. Sektionszahl dem Kapitel subsumieren, in dem sie innerhalb der Harmonie begegnen, zieht eine Änderung der Kapiteleinteilung des Corpus notwendig auch eine Neugliederung des Inhaltes der Kanontafeln nach sich. Wieviele *capitula*-Angaben deshalb von M und R zu bessern bzw. neu einzufügen waren, mag man daraus erkennen, daß die erste Korrektur schon bei der Kapitelzahl 83 anzusetzen hatte, da C, M und R eben in diesem Abschnitt von F mit Joh 6, 41 (*Murmurabant* ...) ihr 84. Kapitel beginnen lassen¹⁰⁴ und innerhalb von Kapitel 157 (F) mit Lk 22, 31 (*Ait autem* ...) erneut ihre Zählung erhöhen und

¹⁰³ Zur Entstehung der Kapitelzählung in G vgl. vorerst Verf. in der Anm. 23 genannten Untersuchung unter II, 2. Auf das Problem der Kapiteleinteilung der Tatianhandschriften werde ich an anderer Stelle eingehen. Hier nur so viel: Ich glaube nachweisen zu können, daß mit der von C, M und R überlieferten Zählung durch das Zusammenwirken bestimmter Faktoren die in F zweifellos (aber dennoch recht durchsichtig) fehlerhaft tradierte Kapiteleinteilung des Diatessaron ihre ursprüngliche Form zurückgewonnen hat. Nicht weniger interessant ist das Weiterwirken der Gliederung von G, über das ich im gleichen Zusammenhang zu berichten gedenke.

¹⁰⁴ C: fol. 34^v, 21; allerdings ist dies wohl die einzige Stelle, an der der Cassellanus für die 1. Zeile eines neuen Kapitels keine Majuskeln verwendet. Auch scheint die Randzahl erst nachträglich und 1 ½ Zeilen zu hoch hinzugefügt worden zu sein, auf die nun mit 4 Verweisungspunkten aufmerksam gemacht wird. Jedoch weisen die folgenden Kapitelzahlen keine Korrektur auf (fol. 35^v,

die Kapitelzahl 159 einschieben¹⁰⁵. Für den I. Kanon beispielsweise ergab sich daraus die Notwendigkeit, mehr als Zweidrittel aller Angaben der veränderten Zählung anzupassen. Tatsächlich verfahren M und R entsprechend, indem sie bereits nach der zweiten der in F unter Kapitel 83 überlieferten fünf Viererkonkordanzen die neue Stellenangabe *capitula LXXXVIII* einfügen¹⁰⁶. Ebenso trennen sie im zweiten Fall die drei in F dem Kapitel 157 subsumierten Viererzeilen und schreiben nach der ersten ein zusätzliches *capitula CLVIII* bei¹⁰⁷. Analog und konsequenterweise sind selbstverständlich die andern Kapitelzahlen von diesen beiden Stellen ab jeweils um eins resp. zwei gegenüber F erhöht worden.

In den Tabellen von G müßten sich — in Korrespondenz zu der verminderten Anzahl der Harmoniekapitel — derartige Änderungen noch weitaus häufiger finden, da G mit F nur die ersten 20 Kapitel in gleicher Weise zählt. G schlägt nämlich das 21. Kapitel von F noch seinem 20. Kapitel zu, bleibt von hier an in der Zählung also stets um eins hinter F zurück¹⁰⁸. Da in allen Kanones zusammen sich nur 38mal eine Stellenangabe auf die Kapitel 1-20 der

5 u. 12). — M bietet (fol. 21^r, 22) mit R (fol. 52^r, 16) — bis auf die Verweisungszeichen — den gleichen Befund wie C. Für F vgl. RANKE, S. 76, 17.

¹⁰⁵ C (fol. 65^v, 11), M (fol. 41^v, 25) und R (fol. 95^v, 7) haben hier gemeinsam alle auch sonst zu beobachtenden Merkmale eines neuen Kapitelanfangs. Beachtenswert für die Geschichte dieses gegenüber F zusätzlichen Kapiteleinschnittes ist die Tatsache, daß der Fuldensis an dieser Stelle (fol. 149^v, 7) von einer Hand des 9. Jhs. (nach Rankes Sigle: M¹) den marginalen Vermerk hat: *hic de(est) capitulum*; vgl. RANKE, S. 139, 3 und XXII sowie Taf. 2 mit dem Faksimile der Beischrift.

¹⁰⁶ M (fol. 1^{ra}, 32) und R (fol. 4^r, 32) entsprechend RANKE, S. 5, zwischen Z. 33 u. 34.

¹⁰⁷ M (fol. 1^{va}, 9) und R (fol. 5^r, 9) entsprechend RANKE, S. 6, zwischen Z. 33 u. 34.

¹⁰⁸ Da in der Hs. F sämtliche Kapitelzahlen von XXI bis CI nachträglich zu XXbis C umgeschrieben wurden, dürfte die dieser Korrektur folgende Einteilung von G vorlagebedingt sein. Jedenfalls ist sie nicht etwa auf ein bloßes Versehen des Schreibers oder gar auf seine Initiative zurückzuführen; hierzu vgl. oben, Anm. 103.

Harmonie bezieht, müßten von den insgesamt 435 Kapitelangaben der Tabellen genau 397 gegenüber F jedesmal um eins vermindert worden sein. Ein Vergleich aller Kapitelzahlen der beiden Tabellenwerke ergibt aber zunächst nur folgenden Befund: Insgesamt hat G 49mal gegenüber F geändert, davon 37mal in der von der Sache her zu postulierenden Form, was allerdings nicht einmal 10% der eigentlich erwarteten Zahl ausmacht. Man könnte nun geneigt sein, aus diesem Ergebnis den Schluß zu ziehen, der Schreiber habe zwar anfangs korrigierend in seine Vorlage eingegriffen, den Versuch jedoch bald wieder aufzugeben. Die genaue Analyse der Fälle zeigt indes, daß eine derartige Vermutung keinerlei fundamentum in re hat. Erstens scheiden von den für uns relevanten Fällen zwei deshalb aus, weil es sich bei ihnen um Zahlen handelt, die kleiner als 20 sind¹⁰⁹. Zweitens konzentrieren sich die Abweichungen mit Dreiviertel aller Belege (ebenfalls 37) auf die letzten 3½ Tafeln (S. 15b-18). Und drittens schließlich handelt es sich an 32 von den 35 verbliebenen und uns in diesem Zusammenhang interessierenden Stellen um die für den Schreiber von G signifikante Verlesung der im Fuldensis ligierten Ziffernfolge VI in eine V¹¹⁰. Übrig bleiben allein drei Fälle, in denen jedesmal von vier Einerziffern eine in G ausgelassen wurde, was als bloßer Schreibfehler gewertet werden muß¹¹¹. Es darf also mit Sicherheit ausgeschlossen

¹⁰⁹ In Kanon X₃ schreibt G *cap. II* (S. 16c, 6) gegenüber *cap. III* in F (vgl. RANKE, S. 18c, 7); Kanon X₄ (S. 17c, 14) notiert G *cap. XVIII*, während F hier *XVIII* liest (vgl. RANKE, S. 19c, 14).

¹¹⁰ Die 12 noch nicht besprochenen Fälle verteilen sich über folgende Kanones (in arab. Ziffern die Kapitelzahl des Fuldensis, daneben in Klammer die Änderung von G): II: 36 (26), 151 (152); IV: 171 (181); V: 104 (107), 118 (18), 86 (76), 113 (13); VIII: 178 (179); X₁: 35 (36); X₂: 67 (57); X₃: 105 (5); X₄: 136 (35) [ist wegen des Doppelfehlers zahlenmäßig von uns bei den Ligatur-Fällen erfaßt] und X₄: 147 (117). Im einzelnen handelt es sich um folgende Omissionen: C (4x), L (1x), X (3x) und Additionen: X (1x), I (3x); einmal wurde IIII zu VII verlesen.

¹¹¹ Kanon II: F 174 (G 173); V: F 39 (G 38); VI: F 129 (G 128) Beachtlich ist, daß in den Kanones I, III und VII völlige Übereinstimmung in den Kapitelangaben zwischen G und F besteht.

werden, daß der Schreiber von G in irgendeiner Form bewußt in seine Vorlage eingegriffen habe. Angesichts der stereotypen Verlesung der unter allen Diatessaronhandschriften nur von F selbst verwendeten Ligatur für röm. VI¹¹², wird man vielmehr zu dem zwingenden Schluß geführt, daß G sehr getreu eine Vorlage kopierte, die entweder an denselben Stellen — und nur an ihnen! — das gleiche Zeichen wie F bot oder ihrerseits bereits ebenda jeweils die irrige 'Auflösung' in die Ziffer röm. V vorgenommen hatte. Der letzte Fall ist höchst unwahrscheinlich, da sich in M und R keinerlei Spuren dieses ganz spezifischen Transkriptionsfehlers einer dann doch notwendig am Beginn der Geschichte der Nachkommenschaft des Fuldensis stehenden Hs. *G^{1st} finden lassen, während G sie sämtlich übernommen haben müßte. Aber auch die erste Möglichkeit ist — bereits aus paläographischen Gründen — auszuschließen, da das « G-ähnliche Zeichen für VI (griechischen oder kursiven Ursprungs) wohl im VIII. Jh. ausstirbt »¹¹³. Wenn aber dies, dann bleibt keine andere Wahl, als die Kanontabellen von G unmittelbar auf F selbst zurückzuführen.

Gestützt wird diese Annahme durch die Tatsache, daß der Sangallensis ausnahmslos alle Irrtümer teilt, die dem Schreiber von F hinsichtlich der Kapitelzahlen in den Tabellen unterlaufen sind. So fehlen z.B. in beiden Handschriften innerhalb von Kanon II die Überschriften *cap-*

¹¹² Sie wird von F bei den Kapitelangaben genau 35mal benutzt. Einmal läßt G, wie wir bei der Besprechung unserer Tabelle 3 (zu Tafel 14 unter dem Exponenten c) gezeigt haben, die in dieser Weise geschriebene Kapitelzahl 176 samt der zugehörigen Sektionsziffer 355 aus, weil ihm hier eine Dittographie vorzuliegen schien. In den beiden übrigen Fällen (ebenfalls auf Tafel 14) werden wohl nur zufällig die richtigen Zahlen 87 und 36 (Addition einer I bei gleichzeitiger Verlesung der Ligatur von F in röm. V) getroffen.

¹¹³ vgl. B. BISCHOFF, *Paläographie*, in « Deutsche Philologie im Aufriß », hrsg. v. W. Stammer, Berlin 1957², Bd. I, Sp. 442.

*tulo XVIII*¹¹⁴, *XC*¹¹⁵ und *CXIII*¹¹⁶; in Kanon III *capitulo XLV*¹¹⁷ und *CLX*¹¹⁸ und in Kanon V *capitulo V*¹¹⁹ und *XLVIII*¹²⁰. Alle diese Omissionen sind nur F und G gemeinsam; in R erscheinen sie sämtlich an der richtigen Stelle¹²¹. Ebenso verhält es sich in den 8 Fällen, wo mit der Kapitelangabe zugleich auch die zugehörigen Konkordanzanzen ausgefallen sind, wie — um die wichtigsten Beispiele zu nennen — etwa in den Kanones IV¹²², VI¹²³ und VII¹²⁴. Auch hier bietet R — mit einer für die Überlieferungsgeschichte der Tatiantexte aufschlußreichen Ausnahme — die notwendigen Ergänzungen¹²⁵. Neben diesen 17 Auslassungen tradiert F insgesamt 16 in sich selbst falsche Kapitelzahlen, die zumeist durch Omission einer Ziffer (7mal I, 1mal C, 1mal V) oder deren Addition (1mal I, 1mal X) entstanden sind. Sie werden ebenfalls sämtlich

¹¹⁴ S. 6, nach Z. 4 (vgl. RANKE, S. 8, nach 5); die Seitenangaben nach Hs. G.

¹¹⁵ S. 7, nach Z. 21 (vgl. RANKE, S. 9, nach 22).

¹¹⁶ S. 8, nach Z. 2 (vgl. RANKE, S. 10, nach 3).

¹¹⁷ S. 10, nach Z. 15 (vgl. RANKE, S. 12, nach 16).

¹¹⁸ S. 10, nach Z. 43 (vgl. RANKE, S. 12, nach 44).

¹¹⁹ S. 12, vor Z. 1 (vgl. RANKE, S. 14, vor 2). Diese Stelle hätte besonders dem Kopisten auffallen müssen, da hier ein neuer Kanon mit einer bloßen Konkordanzangabe beginnt, die *minio* Überschrift also fehlt, was sonst nie der Fall ist.

¹²⁰ S. 12b, nach Z. 6 (vgl. RANKE, S. 14cd, nach 7).

¹²¹ Die Angaben für R in der gleichen Reihenfolge: 1) fol. 6^r, 7; 2) fol. 7^r, 5 (der ab Kap. 83 gegenüber F geänderten Zählung entsprechend: Kap. 91); 3) fol. 7^r, 34 (= Kap. 115); 4) fol. 9^r, 27; 5) fol. 9^v, 12 (= Kap. 162); 6) fol. 11^r, 3; 7) fol. 11^{red}, 23.

¹²² S. 11, nach Z. 22 (vgl. RANKE, S. 13, nach 23) fehlen die Angaben *capitulo CLX // CCXCVIII // CLXXX // CIII // CCXCIII // CLXXXIII // CVII*.

¹²³ S. 13^{ed}, nach Z. 4 (vgl. RANKE, S. 15^{ed}, nach 5) fehlt: *capitulo XVIII // XX // VIII*.

¹²⁴ S. 14^{ed}, nach Z. 6 (vgl. RANKE, S. 16^{ed}, nach 7) fehlt: *capitulo LXII // CXX // LXXXII*.

¹²⁵ Die Stellen finden sich in der angegebenen Reihenfolge in R: 1) fol. 10^r, 23-25 (= Kap. 161); 2) fol. 11^{ref}, 7-8. Im dritten Fall teilt R die Omission mit FG (fol. 12^{ref}, nach Z. 8; ein Hinweis darauf, daß auch R mittelbar auf F zurückgeht, was sich auch an andern Stellen deutlich zeigt.

von G wiederholt und zwar auch dort, wo die natürliche Reihenfolge der Zahlen den Irrtum als solchen hätte erkennen lassen können, wie beispielsweise innerhalb von Kanon V. Dort stehn unmittelbar hintereinander vier *capitulo*-Angaben mit der Zahlenabfolge XXXV / XXXIII / XXXV / XXXI, während die ihnen subsumierten Konkordanzanzen nach ihrer tatsächlichen Stellung in der Harmonie als Überschriften die Kapitelzahlen 32 / 33 / 35 / 36 erfordern¹²⁶. Fehler sind also nur beim Niederschreiben der Kapitelziffern unterlaufen resp. übernommen worden, woraus wiederum deutlich wird, daß der Schreiber von F seine Tabellen nicht aus dem Codex sondern nach einem vorher zusammengestellten ersten Konzept ins Reine übertrug, da die falschen Zahlen sich nur als Verlesungen flüchtig hingeworfener Ziffern (a. II zu V, b. die kursive Ligatur zu einer bloßen I) erklären lassen. Auch in Kanon X₃, wo nach *capitulo CXVII* (mit einer Sektionszahl des Lk) die folgende Kolumne mit *capitulo XVIII* (statt recte: *CXVIII*) beginnt¹²⁷, greift G nicht bessernd in seine Vorlage ein. Selbst eine offenkundige Ziffernvertauschung innerhalb einer Zahl wird bedenkenlos von G transkribiert, wiewohl aus der in Kanon IX auf *capitulo CLVII* folgenden Angabe *cap. CXLVIII* hervorgeht, daß sie — ihrer Stellung nach Kap. 157 gemäß — so nicht richtig sein kann (recte: *CLXVIII*)¹²⁸. Mit der gleichen Unbekümmertheit — oder doch wohl besser: angesichts der Dignität der Vorlage durchgehaltenen Treue! — übernimmt G aus Kanon X₃ die völlig irrelevanten

¹²⁶ Hier genüge der Hinweis auf Ranke, S. 14^{ab}, 18.22.25.27. Die Hs. R (fol. 11^{ab}, 21) hat die erste Zahl korrigiert. Die nach Kap. 33 und 35 erscheinende Zahl 31 hat den Schreiber (von M?) aber offensichtlich so irritiert, daß er sie und die folgende Konkordanz einfach übergang. Auch hierin hat man ein Nachwirken des ursprünglichen Fehlers in F zu sehen, der in R zum Wegfall der Konkordanz führte.

¹²⁷ G, S. 17^a, 1; vgl. RANKE, S. 19^a, 2. R liest hier nach seiner Ordnung richtig: *capit CXX* (fol. 13^{ve}, 11).

¹²⁸ R (fol. 12^{ved}, 9) liest — seiner Zählung in der Harmonie entsprechend — richtig: *capit CLXX*.

ten Kapitelzahlen 195 und 206, über die wir bereits bei der Besprechung von F gehandelt haben¹²⁹. Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß der Sangallensis auch in jenen etwa 10 Fällen mit F übereinstimmt, in denen durch die objektiv unrichtige Einordnung einer Konkordanz auch die zugehörige Kapitelangabe nun in den falschen Kanon eingestellt ist¹³⁰.

Da hiermit die faktische Identität der 435 Kapitelzahlen in den Tafeln von F und G sichergestellt ist, kann mit Bestimmtheit gesagt werden, daß G die einzige Diatessaronhandschrift ist, in deren Tabellen sich die veränderte Kapiteleinteilung der Harmonie an keiner einzigen Stelle ausgewirkt hat.

Mit noch größerer Sorgfalt als die Kapitelzahlen sind — aufs Ganze gesehen — die 1587 Zahlen der 748 Konkordanz in den Tabellen von G aus F kopiert worden. Angesichts der rund 10.000 Ziffern, die hier wiederzugeben waren, fallen die etwa 100 Abweichungen gegenüber demselben Material des Fuldensis kaum ins Gewicht, zumal auch hier wieder die 37 Ligaturen für VI in der Vorlage den größten Anteil der Fehler in G stellen. Nicht weniger als 36mal erscheint die Ligatur in G als V, einmal wird das Zeichen — von seinem optischen Eindruck her durchaus verständlich — in die (anders nicht zu erklärende) Ziffernfolge C und I aufgelöst¹³¹. Die restlichen 59 Abweichungen in den Sektionszahlen von G gegenüber F resul-

¹²⁹ vgl. unsere Ausführungen zu beiden Zahlen oben und Anm. 71. R (fol. 13^{va}b, 16.29) hat die richtigen Zahlen 68 bzw. 104.

¹³⁰ So ist etwa die Reihe aus dem Kapitel 49: Mt 67/II/ Mk 15/ Lk 26 trotz der richtigen Marginalangaben unter *capitulo XLVIII* fälschlich in den III. Kanon (Mt, Lk, Joh) gestellt worden (G, S. 10, 20.21; vgl. für F: RANKE, S. 12, 21.22). Sie 'fehlt' also im Kanon II. R hat die Konkordanz richtig in die 2. Tabelle überstellt (fol. 6^r, 36), aber falsch unter Kap. 47 subsumiert (es folgt Kap. 53).

¹³¹ S. 14^{cd} erscheint als erste Konkordanz unter Kanon VIII: *capitulo XXIII // XXVIII / XCII*. Die letzte Zahl lautet hier in F *XGI* (17); vgl. RANKE, S. 16^{cd}, 20. In den Marginalien steht in beiden Hss. die ausgeschriebene Form *XVII*.

tieren aus so einfachen Versehen wie der Addition¹³² oder Omission¹³³ einer einzelnen Ziffer: Versehen, die für die Wiedergabe römischer Zahlen geradezu typisch und beinahe unvermeidbar zu sein scheinen, wie ein Blick in den Abdruck dieser Zahlenkolonnen bei Ranke zeigt¹³⁴. Daneben begegnen relativ häufig nur noch Verlesungen von II in V und umgekehrt¹³⁵. Der sachlichen Identität der Tabellen des Sangallensis mit denen des Fuldensis tut dies jedoch keinen Abbruch, da hiervon weder die ca. 130 objektiv falschen Angaben von F noch seine ca. 70-80 codeximmanenten Relationsfehler (richtige Marginalzahlen erscheinen in den Tabellen verschrieben) betroffen werden, wie am Beispiel des I. Kanons kurz gezeigt werden soll.

Bei den insgesamt 371 (= 43 Kapitel- plus 84mal 4 Sektions-) Zahlen des Canon primus (vgl. unsere Tab. 4, oben) hat G dreimal eine Ziffer hinzugefügt (2mal I, 1mal V), einmal eine II in eine V verlesen und einmal — auf der völlig reskribierten Tafel 3 — eine Viererkonkordanz ausgelassen¹³⁶. Diese insgesamt 5 Versehen finden sich nur auf Taf. 1 und 3, während die jeweiligen Tafeln 2 in beiden Hss. genauestens einander korrespondieren. Mit diesem Befund konstatieren wir gleichzeitig, daß alle 39 fehlerhaften Angaben von F in den Tabellen des Sangallensis zu Kanon I wiederkehren. So weichen z.B. die ersten zwei

¹³² Im einzelnen: 8mal I, 3mal V, 3mal X, 4mal C.

¹³³ Ausgelassen wurden: 6mal I, 8mal X, 11mal C, [1mal VI].

¹³⁴ Additionen: 3 mal I, 6mal X, 3mal C. Omissionen: 2mal I, 1mal V, 3mal X, 3mal C, [1mal VIII]. Vertauschungen: 1mal X statt V, 1mal X statt VI, 2mal C statt X, 2mal L statt C. Ein Beleg: RANKE, S. 18^b, 39.40 steht fälschlich 2mal CXXXIII statt (wie richtig in Z. 38) CCXXXIII.

¹³⁵ 10mal verliest G eine II in F seinerseits in eine V; 3mal eine V in eine II; 1mal I in X und XC in L.

¹³⁶ Die 9 Verlesungen der Ligatur VI des Fuldensis in eine V, die auf Tafel 3 begegnen, rechnen wir hier nicht mit.

Konkordanzen gleichermaßen und in folgender Weise von den entsprechenden Angaben in MR und C ab:

	Mt	Mk	Lk	Joh
	<i>capi</i>	<i>tu</i>	<i>lo</i>	<i>XIII</i>
FG ¹³⁷	VII XI	II III	VI XVI	X XII
MR ¹³⁸	VIII XI	II III	VI X	X VI
C ¹³⁹	VIII XI	II III	VII X	X [& XII · & XXVIII] VI

FG unterscheiden sich also gemeinsam von MR in drei, von C sogar in vier der insgesamt acht Angaben. Sachlich richtig ist nur C. Schlägt man zum Vergleich die Marginalien der Harmonien nach, so zeigt sich, daß wiederum nur C dort dieselben richtigen Zahlen schreibt, die er in der Tabelle anführt¹⁴⁰. M und R gehen in ihren Marginalien zwar auch miteinander konform¹⁴¹, doch weichen sie gemeinsam an der zweiten Stelle (zu Joh 1, 15) mit der Reihe Joh 5 / I / Mt 10/ Mk 4/ Lk 10 von ihren Angaben in der Tabelle zu Mt und Joh ab¹⁴². F und G lesen die erste Konkordanz am Textrand wie M und R, also Lk 6/ I / Mt 8/ Mk 2/ Joh 10, und haben demnach hier für Mt die richtige Sektion genannt, während sie für Lk die falsche Zahl beibehalten¹⁴³. Am auffälligsten jedoch ist die Differenz zwi-

¹³⁷ F, fol. 5^r, vgl. RANKE, S. 5; G, S. 3.

¹³⁸ M, fol. 1^{ra}; R, fol. 4^r.

¹³⁹ C, fol. 2^r.

¹⁴⁰ fol. 16^r, 6 und 22; allerdings gehören die in der Tabelle in die erste Reihe gestellten beiden Alternativen bei Johannes korrekterweise erst in die zweite Reihe (neben Joh. VI), da nur die Konkordanz Mt 11/Mk 4/ Lk 10 zu Joh 12 und 28 stimmt.

¹⁴¹ M, fol. 8^v, 2 u. 16; R, fol. 24^v, 16 u. 25^r, 13.

¹⁴² In M fehlt allerdings die Kanonzahl. In R wurde nachträglich (Joh) V in VI. & XII und (Mt) X in XI korrigiert.

¹⁴³ F, fol. 31^v, 13 (vgl. RANKE, S. 38, 19); G, S. 43, 30. Es ist hierbei zu beachten, daß in beiden Hss. (!) 14 Zeilen vorher zu Lk 3, 1 bereits die dort zutreffende Ziffer VI für Lk geschrieben

schen Marginalien und Tabellenreihe in FG an der zweiten Stelle, da hier am Rande jeweils — wie in C — die richtigen Angaben stehn¹⁴⁴. Wie immer man den Doppelfehler in der zweiten Zeile der Tabelle von F in seiner Genese erklären mag¹⁴⁵: er wird ebenso ausschließlich und nur von G tradiert wie die falsche Sektionsangabe Mt 7 statt 8 (1. Zeile), die deshalb besonders signifikant ist, weil sie die erste Zahl des Canon primus überhaupt ist und mit ihr auch sämtliche Evangeliare ihre Tabellen beginnen. Mir ist indes kein einziger Fall bekannt, in dem an dieser Stelle Mt 7 stünde¹⁴⁶.

Sowohl in der Tabelle als auch am Rande falsch überliefern wiederum nur F und G die letzte Konkordanz der Tafel 1:

	<i>capi</i>	<i>tu</i>	<i>lo</i>	<i>XCI</i>
FG ¹⁴⁷	CLXVI	LXXII	CIIII	LXXIII
CMR ¹⁴⁸	CLXVI	LXXXII	XCIIII	LXXIII

worden war, die zu Kanon III gehört. Sie wird jetzt fälschlich in einer Konkordanz des I. Kanons wiederholt.

¹⁴⁴ F, fol. 32^r, 26 (vgl. RANKE, S. 39, 3); G, S. 45, 10. In F standen für Mt und Mk ursprünglich andere Zahlwerte, die Victor durch sein Monitumszeichen reklamierte. Sie wurden hier einmal ausnahmsweise nachträglich gebessert, gleichzeitig wurde auch neben Joh 6 zusätzlich XII notiert. Da weder M noch G die Sektion 12 hier haben und der Zusatz erst später in R eingetragen wurde (vgl. Anm. 142), könnte der Nachtrag in F zeitlich auf nach 850 datiert werden.

¹⁴⁵ Die Zifferfolge Lk XVI, Joh XII könnte sich aus dem Konzept des Schreibers von F erklären, das sicherlich keine großen Spatien zwischen den Spalten hatte. Trennt man sie folgendermaßen auf: X.VI.XII und denkt sich die beiden letzten Zahlen Joh zugeordnet, wäre die gesamte 2. Konkordanz sachlich richtig.

¹⁴⁶ vgl. die fuldischen Evangeliare MS 9 und M.p.th.fol. 66 (nähere Angaben: Anm. 27) und die in Anm. 28 und 30 genannten Faksimile-Ausgaben; dazu etwa P. BLOCH u. H. SCHNITZLER, *Die Ottonische Kölner Malerschule*, Düsseldorf 1970, Bd. II (Textband) mit 17 Beispielen auf den Abb. 49-72; Bd. I, 1967, zeigt 14 davon auf größer reproduzierten Tafeln.

¹⁴⁷ F, fol. 5^r (vgl. RANKE, S. 5, 41) und fol. 86^v, 22 (vgl. RANKE, S. 85, 12); G, S. 3 u. S. 142, 22.

¹⁴⁸ C, fol. 2^r, 19; M, fol. 1^{rb}, 10; R, fol. 4^v, 10.

Während Unstimmigkeiten innerhalb einer solchen Viererreihe bei einer Überprüfung der Richtigkeit der Stellenangaben, die notwendig von den Marginalien auszugehen hatte, relativ schnell mit Hilfe der Tabellen eines Evangeliars gefunden und ausgemerzt werden konnten, stellte sich für einen Bearbeiter die Sachlage anders dar, wenn die Randzahlen sich als richtig erwiesen hatten. In solchen Fällen konnte etwa eine falsche Zuordnung an sich richtiger Zahlen zu einem andern Evangelisten in den Tabellen verborgen bleiben. So lesen FG auf der zweiten Tafel unter Kapitel 118: Mt 121/ Mk 211 usw., während in beider Marginalien die korrekte Angabe lautet: Mk 121/I/ Mt 211 usw.¹⁴⁹. Da in der Tabelle die Reihenfolge stets Mt-Mk-Lk-Joh ist, hätten die Zahlen hier umgekehrt als 211/121 erscheinen müssen. Der recht ungewöhnliche Umstand, daß in den Marginalien Mk die Viererreihe anführt, hat seiner Sektionszahl nun auch in den Tabellen zum (falschen) ersten Platz verholfen. Trotz dieses nicht leicht erkennbaren Fehlers in F und G haben alle andern Tatiankodizes die richtige Reihenfolge¹⁵⁰.

Diese wenigen Beispiele aus dem Canon primus, der allein ja die Möglichkeit des Vergleichs mit allen übrigen Diatessaronhandschriften bietet, sollten die wichtigsten Fehlertypen in ihrer Relation zu dem Zahlenwerk der Marginalien einer- und den erforderlichen, objektiv richtigen Angaben andererseits vorstellen und gleichzeitig demonstrieren, wie stark in dieser Hinsicht die Sonderstellung von FG im Kreise der Harmonien des 9. Jhs. ist. Nach allen Regeln der Textkritik kann die sachliche Identität aller Angaben in den Kanontabellen von F und G nur aus der unmittelbaren Abhängigkeit der letzteren von den Tafeln des Victor-Codex erklärt werden.

¹⁴⁹ F, fol. 5^v (vgl. RANKE, S. 6, 7) und fol. 109^r, 2 (vgl. RANKE, S. 104, 12); G, S. 4 und S. 192, 16.

¹⁵⁰ C, fol. 2^r, 23; M, fol. 1^{rb}, 18; R, fol. 4^v, 18.

2. Beim jetzigen Stand unserer Untersuchung könnte man allerdings gegen die weiterreichende Schlußfolgerung, daß demgemäß der gesamte Sangallensis direkt aus dem Fuldensis geflossen sei, immer noch den Einwand erheben, die partielle Identität ließe auch die Deutung zu, es seien nur die beiden ersten Lagen von G direkt von F abhängig, zumal nach der von H. Fischer vermittelten und von P. Ganz wieder aufgegriffenen mündlichen Auskunft B. Bischoffs große Teile dieser Lagen (nämlich S. 1-2; 19-24) « von einer typisch Mainzer Hand » geschrieben seien¹⁵¹, die sich deutlich von den übrigen 6 Händen, die den Harmonietext aufzeichneten, unterscheidet¹⁵². Es ist deshalb notwendig, auch einen Blick auf die Marginalien in G zu werfen, die bekanntlich den Text von der ersten bis zur letzten Seite begleiten.

Vergleicht man unsere Ausführungen über die äußere Einrichtung des Fuldensis (oben, unter III) mit Sievers' Angaben, wonach in G außer den Randkonkordanzen « in einem zwischen beiden Spalten gelassenen freien Raume jedesmal noch kurz die Siglen für die concordierenden Evangelien beigesezt » sind¹⁵³, so muß man zu der Auffassung gelangen, daß sich G — zumindest hinsichtlich der Stellung der Siglen — deutlich von F abhebt. In der Tat erforderte die zweispaltige Bilingue, die Wert auf den übersichtlichen und geschlossenen Parallellauf des lateinischen und deutschen Textes in den beiden Halbzeilen legte, daß die Evangelistensiglen, die ja gleichermaßen für beide Texte galten, räumlich anders angeordnet wurden. Daß dieses Problem dennoch in völliger Übereinstimmung mit der Stellung der Siglen in F gelöst wurde, zeigt unser folgendes Beispiel, in dem wir aus beiden Hss. einander entsprechende Partien abdrucken (aus Kapitel 18):

¹⁵¹ vgl. diese Arbeit oben und Anm. 13.

¹⁵² vgl. die Charakterisierung der Hände bei SIEVERS, a.a.O., S. XII.

¹⁵³ E. SIEVERS, a.a.O., S. XI.

F (fol. 36 ^v , 23ff.)		G (S. 54, 7ff)	
Mt	XX	Mt	XX
VI	Exinde coepit ihs̄ praedica	VI	Exinde coepit ihs̄
Mk	VIII	Mk	VIII
	re et dicere · Mk quoniam		dicere ·
	impletum est tempus		Mk Quō impl&um est tempus
	Mt Paenitentiam agite · Mk et		Mt poenitentiam agite & credite
	credite in euangelio Mt ad		in euangelio. Adppinquauit enī
	propinquauit enim reg		regnum caelorum.
	num caelorum		
Mt	XX	XVIII	Ambulans autem iuxta mare
VI	XVIII	VI	galileeꝝ uidit duos fratres
Mk	VIII	Mk	VIII
	mare galilaeae · uidit duos		

Unsere Zusammenstellung macht deutlich, daß Sievers' Aussage differenziert werden muß: Im Spaltenzwischenraum werden nur die Siglen wiederholt, denen am Rande Sektionszahlen beigegeben sind. Im übrigen wird dadurch vermieden, daß — wie z.B. in der 1. Zeile von F — die schwarzen Ziffern der Sektionen gelegentlich in die roten Siglen hineingeschrieben wurden, weil der Platz sonst nicht reichte. Jene Siglen jedoch, die nur den Autorenwechsel innerhalb der Sektion ankündigen und in F zumeist in den Text selbst hineingenommen wurden, es sei denn, es begann gleichzeitig eine neue Zeile (vgl. Z. 4), werden in G stets links neben die lateinische Kolumne gestellt. Entsprechend durchbricht G die Schreibung *per cola et commata* von F und beginnt jeweils mit einer neuen Zeile, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bei denen das Siglum dann interlinear eingeordnet wird, wie aus unserm Beispiel ebenfalls hervorgeht. Es gibt keine Diatessaronhandschrift, die die ziffernlosen marginalen Siglen von F gleichfalls marginal wiederholte, wie dies in G der Fall ist.

Wie aus unserer Diskussion der FG gemeinsamen Fehler in den Tabellen von Kanon I bereits indirekt zu erkennen war, bieten beide Hss. auch in ihren Marginalien dieselben Zahlen — und damit auch dieselben Irrtümer. Die Häufigkeit der kleineren Versehen bei ihrer Transkription ist zudem weitaus geringer als bei der Abschrift der Tabellen, was nahezu selbstverständlich ist, weil das Auge des Schreibers sich hier nie einer ähnlich verwirrenden Situation gegenüber sah wie bei den dichtgedrängten Ziffernreihen in den Kanones. Dies resultiert vor allem aber aus der Tatsache, daß der Schreiber der Marginalien in G, der mit dem Kopisten der Tabellen offenbar nicht identisch ist, die Bedeutung der VI-Ligatur kannte und (45mal) richtig wiedergibt (ab Kapitel 160 bzw. in F 161). In meinem Aufsatz 'Tatian' und Fulda habe ich bereits auf einzelne Schreibfehler in den Marginalien von G aufmerksam gemacht, die m. E. notwendig eine Autopsie des Fuldensis voraussetzen. Für die ca. 130 sachlichen Unrichtigkeiten können wir uns mit der allgemeinen Feststellung begnügen, daß alle die falschen Kanonbezeichnungen, die unvollstän-

digen Konkordanzreihen und die Verschreibungen innerhalb einzelner Sektionszahlen, die wir bei der Beschreibung von F paradigmatisch erwähnten, in prinzipiell gleicher Form in G wiederkehren, während sie in C so gut wie ausnahmslos, in M und R zum größten Teil, gebessert sind¹⁵⁴. Daß die völlig durcheinandergeratene Konkordanz am Beginn des 71. Kapitels, die für uns der Beweis dafür waren, daß der Schreiber von F seine Tabellen nicht — wenigstens nicht ausschließlich — aus dem Konzept Victors zusammenstellte¹⁵⁵, in derselben verhallhornten Form auch im Text und in den Tabellen von G erscheinen¹⁵⁶, sei indes eigens hervorgehoben, zumal auch hier wieder der Cassellanus genau jene richtigen Angaben in seine Harmonie stellt, die wir in Victors Manuskript vermuteten¹⁵⁷. Um die Konsequenzen aufzuzeigen, die die in unserm Vergleichshandschriften richtig eingetragenen Marginalien auch für den Bestand in den Tabellen haben mußten, besprechen wir hier nur noch ein Beispiel dieser Art. In der I. Kanontabelle von F und G fehlt das Kapitel 117 mit der Konkordanz Mt 209 / Mk 119 / Lk 234 / Joh 100 deshalb, weil beide Hss. in ihrer Harmonie die Reihe unvollständig und mit falscher Angabe des Kanons folgendermaßen schreiben (wobei noch ein Fehler in der Sektionszahl des Mk unterläuft): Mt 209 / II / Mk 219 / Lk 234 / Joh —/¹⁵⁸. Obwohl beide Kodizes zusätzlich die vier Siglen minio im Text bzw. am Rand beigeschrieben haben, übersehen sie den zwingenden Hinweis auf Kanon I und ordnen die drei Sektionszahlen falsch in die Tabellen des II. Kanons ein¹⁵⁹.

¹⁵⁴ vgl. oben, bes. die Anm. 63, 65-67.

¹⁵⁵ vgl. oben, S. 40.

¹⁵⁶ G, S. 107, 20 und S. 12^b, 28 bzw. S. 14^b, 27.

¹⁵⁷ C, fol. 31^r, 5-9 (alle drei erforderlichen Konkordanzanzen aus dem II. Kanon; vgl. GREIN, S. 170, 5-8) und fol. 2^v, 39-41.

¹⁵⁸ F, fol. 108^v, 20 (vgl. RANKE, S. 103, 24); G, S. 190, 25.

¹⁵⁹ F, fol. 7^v, 9 (vgl. RANKE, S. 10, 10; in der Mt-Zahl ist ihm ein Druckfehler unterlaufen: statt CCXIII muß es richtig CCVIII heißen); G, S. 8, 10. Beide Hss. haben auch hier die falsche Sektionszahl für Mk (= 219) wie in den Marginalien.

Demgegenüber haben C, M und R sowohl in den Marginalien¹⁶⁰ als auch in ihren Tabellen die korrekten Angaben¹⁶¹.

Das letzte Paradigma weist bei genauerem Zusehen noch auf eine andere Art von Fehler hin, die wir bisher nicht besprochen haben, die aber gleichwohl für die Frage nach dem Grad der Abhängigkeit der verschiedenen Diatesaronhandschriften vom Codex Fuldensis von großer Bedeutung ist. Der Cassellanus hat als einzige Hs. eine andere Reihenfolge der Evangelisten in der vorhin genannten Konkordanz. Er stellt Lk an den Anfang, während die übrigen Hss. mit Mt beginnen. Dies zeigt, daß ihm die vorgefundenen Angaben nicht korrekt zu sein schienen. Da indes alle Vorgänger die Konkordanz dem Beginn von Mt 21, 9 (*Turbae autem quae praecedebant*) zugeordnet hatten, durfte bei ihnen keinesfalls Lk am Anfang der Reihe stehn. Der Grund für die in C erfolgte Änderung wird dennoch sofort einsichtig, wenn man beachtet, daß der Cassellanus die Konkordanz einen ganzen Vers zuvor an den Rand schreibt, also schon zu Lk 19, 37 (*Et cum adpropinquaret*) stellt, was sachlich durchaus angemessen, ja notwendig ist, weil genau hier die neue Parallelsektion aller vier Evangelien beginnt. Wir stehn damit vor dem Problem der falschen Zuordnungen von Konkordanz zum Wortlaut der Harmonie.

Es gibt keine einzige Stelle, an der G zu einem bestimmten Bibelvers einen sachlich anderen Quellennachweis bietet als F oder gar eine Konkordanz bringt, die im Fuldensis irrtümlich ausgelassen wurde¹⁶². Der Sangallensis übernimmt damit als einziger Überlieferungszeuge auch sämtliche Zuordnungsfehler von F. Am Beispiel eines — für die Gesamtsituation im Fuldensis allerdings nicht re-

¹⁶⁰ C, fol. 48^r, 25 (vgl. GREIN, S. 203, 12f.); M, fol. 30^r, 16; R, fol. 71^v, 1.

¹⁶¹ C, fol. 2^r, 22; M, fol. 1^{rb}, 16; R, fol. 4^v, 16.

¹⁶² wie z. B. die Konkordanz zu Joh 15, 20b; 16, 31 und 16, 33 (vgl. die folgende Tab. 4, 3. Spalte) oder zu Joh 6, 48 (= Kap. 83; vgl. C, fol. 35^r, 2 = GREIN, S. 178, 11).

präsentativen¹⁶³ — Falles wollen wir versuchen, eine Vorstellung von der Bedeutung dieses Faktums zu geben.

Das Kapitel 160 (G = 159) enthält die vollständigen Kapitel 15-17 des Joh.-Evangeliums, insgesamt also 86 Verse. Nirgendwo ist der Text eines anderen Evangelisten eingewoben. Man könnte also erwarten, daß es gerade hier keinerlei Schwierigkeiten für Victor bei der Eintragung der Konkordanzen gegeben hätte, da er die Stellenangaben ja lediglich der Reihe nach aus seinem Vulgata-Evangeliar abzuschreiben brauchte. Dennoch ist genau das Gegenteil der Fall, und man wird vermuten dürfen, daß hier der Schreiber der Marginalien durch den in der Regel gleichbleibenden Wechsel der Siglen im Text (Joh / Joh-Mt-Mk u.ä.) irritiert wurde und schließlich die Reihenfolge der zugehörigen Konkordanzen durcheinanderbrachte. Während die ersten acht Angaben (Ranke, S. 141,24 - 142,25) noch an den richtigen Stellen stehn, beginnt mit Joh 15,20b (*Si me*) das Dilemma der Fehlzuordnungen, das vielleicht durch das jeweils gleiche Textsiglum *Io* vor jeweils gleichartigem Versbeginn bei den folgenden Stellen Joh 15,22 (*Si non*) und 24 (*Si operam*) ausgelöst wurde. Der Einfachheit halber stellen wir die Fehler der Reihe nach in einer Liste zusammen, die zunächst — um den Vergleich mit Rankes Ausgabe zu ermöglichen — die Bibelstelle nach moderner Zitationsweise, dann die originalen Angaben von F mit der Transkription in die jetzige Verseinteilung und zuletzt die — stets richtigen! — Angaben des Cassellanus enthält.

¹⁶³ Ganz ähnliche Verstellungen finden sich in gleicher Dichte nur noch in Kap. 83 (82) von F (G).

Tab. 5: Fehlzuordnungen von Konkordanzen in F

Stelle Joh.	Fuldensis (fol. 153 ^v -156 ^r) = Joh.	Cassellanus (fol. 67 ^r -68 ^r)
15, 20b	Io CXLIII = 15,22 X	Io CXL X
15, 21b	—	Io CXLII III Mt CXII & CXI Lk CXVIII
15, 22	—	Io CXLIII X
15, 23	Io CXLII = 15,21b III Mt CXCII Lk CXVIII	Io CXLIII I Mt XCVIII Mk XCVI Lk CXVI
15, 24	Io CXLIII = 15,22 X	Io CXLV X
16, 2b	Io CXLIII = 15,23 I Mt XCVIII Mk XCVI Lk CXVI	Io CXLVI I Mt CCXLIII Mk CXXXVIII Lk CCL
16, 4b	Io CXLV = 15,24 —	Io CXLVII X
16, 15	Io CXLVI = 16, 2b I Mt CCXLIII Mk CXXXVIII Lk CCL	Io CXLVIII III Mt CXI Lk CXVIII
16, 15b	Io CXLVII = 16, 4b —	Io CXLVIII X
16, 23b	Io CXLVIII = 16,15 III Mt CXI Lk CXVIII	Io CL III Mt CCXVI Mk CXXV
16, 25	Io CXLVIII = 16,15b X	Io CLI X
16, 31	Io CL = 16,23b III Mt CCXVI Mk CXXV	Io CLII III Mt CCLXXXVII Mk CLXVIII
16, 33	Io CLI = 16,25 X	Io CLIII X
17, 25	Io CLIII = 17,25 III Mt CXII Lk CXVIII	Io CLIII III Mt CXII Lk CXVIII

Die von Joh 15,20b - 16,33 notwendigen 13 Stellenangaben, die wir in unserer Tabelle anführen, sind in F erstens unvollständig und zweitens sämtlich an den falschen Ort gerückt. Die richtigen Relationen sind dabei im Einzelfall in der Handschrift um bis zu zwei Seiten (!) gegeneinander verschoben. Sie werden erst (nach insgesamt neun Seiten) bei Joh 17,25 wiederhergestellt, allerdings auf Kosten der Angaben zu Joh 16,31 u. 33 sowie Joh 15,20b, die weder in der Harmonie noch in den Tabellen erscheinen¹⁶⁴. Ein zusätzlicher Fehler unterläuft F in der fälschlich Joh 15,23 statt 15,21b zugeordneten Dreierkonkordanz bei der Sektionszahl des Mt, die ebenso falsch in die Tabelle zum Kanon III überstellt wird, wo die Dreierreihe nun auch noch eine fehlerhafte Zahl für Lk bringt, so daß hier die Reihe 212/ 123/ 142/ statt 112/ 119/ 142 steht¹⁶⁵. In allen diesen — doch wohl kaum als geringfügig und bedeutungslos anzusehenden — Irrtümern stimmt der Sangallensis vollständig mit F überein¹⁶⁶, während M und R ebenso geschlossen auf die Seite des Cassellanus treten¹⁶⁷.

Abschließend sei wenigstens kurz noch eine andere Fehlerkategorie innerhalb der Marginalien gestreift, die für textkritische Fragen im engeren Sinne von Bedeutung zu sein scheint. So überliefern z.B. nur F und G am Rande die Dreierkonkordanz Joh 72/ VII/ Mt 279/ Mk 161/ Lk —/, die in den Tabellen richtig unter Kanon IV (= Mt-Mk-Jo) eingetragen ist¹⁶⁸. Den Zahlen entspricht Joh 6, 64b:

¹⁶⁴ Es fehlen also in Kanon IV unter Kapitel 160 die Reihe Mt 287/Mk 168/Joh 152 und im Kanon X₄ die Sektionen Joh 140 und 153 (vgl. RANKE, S. 13, nach Z. 35 und S. 20^a, nach Z. 11 u. 17).

¹⁶⁵ F, fol. 8^v, 45 (vgl. RANKE, S. 12, 46); siehe hierzu auch unsere Anm. 118: es fehlt in der Tabelle die Überschrift *capitulo cLx*.

¹⁶⁶ G, S. 285-290; die einzige Abweichung besteht darin, daß G zu Joh 16, 25 (recte: 16, 15b) die Sektionszahl Joh 140 an den Rand schreibt, während F hier Joh 149 liest.

¹⁶⁷ M, fol. 42^v-43^v; R, fol. 98^r-99^r. Für die Überlieferungsgeschichte von Interesse ist, daß die Tabelle zum III. Kanon in R (fol. 9^v, 14) mit FG falsche sektionszahl für Mt teilt, für Lk aber die richtige Angabe macht: 212/119/142.

¹⁶⁸ F, fol. 76^r, 28 und fol. 9^r, 11 (vgl. RANKE, S. 77, 18 und S. 13, 11); G, S. 125, 5 und S. 11, 10.

Sciebat enim ab initio Iesus qui essent non credentes, et quis traditurus esset eum. Indes fehlt in dem umfangreichen Kapitel 83, das — mit Ausnahme des Beginns (Mt 14, 34-36) — allein aus dem Text Joh 6, 22-71 besteht, ausgerechnet und nur dieser Halbvers. Wenn trotzdem die vollständigen und richtigen Zahlen für Joh 6, 64b sowohl am Rand als auch in den Kanontafeln von F und G überliefert werden, so darf man wohl die Vermutung äußern, daß der Textausfall in der Harmonie allein durch ein Versehen des Schreibers bedingt ist; d.h. die Marginalzahlen könnten möglicherweise dazu beitragen, den ursprünglichen Textbestand des Manuskriptes Victors zurückzugewinnen und so mittelbar auch den tatsächlichen Inhalt der altlateinischen Diatessaronvorlage zu rekonstruieren. Jedenfalls eröffnen die Marginalzahlen damit den Zugang zu einem Problem, das wohl genauerer Untersuchung wert wäre, zumal etwa in dem angeführten Fall so gut wie alle jüngeren lateinischen Harmonien, die vom 12. Jh. ab in zahlreichen Exemplaren erscheinen, den Vers Joh 6, 64b wieder in ihren Text aufgenommen haben¹⁶⁹.

Die wenigen Beispiele aus den Marginalien, die wir hier angeführt haben, sprechen — wiewohl sie rein zahlenmäßig auch nicht im entferntesten einen wirklich zutreffenden Eindruck von der tatsächlichen Fülle gleichartigen Materials in F und G vermitteln — bereits eine beredete Sprache. Ihre Analyse hat gezeigt, daß man wohl kaum den am Anfang dieses Abschnittes noch uns selbst gegenüber gemachten Einwand wird aufrechterhalten können, daß möglicherweise nur die beiden ersten Lagen der St. Galler Handschrift mit ihren Tabellen direkt aus dem Fuldensis geflossen seien. Ein derartiges Auseinanderdividieren des Codex G verbietet die sich völlig gleichbleibende, einzigartige und geradezu hingeebene Treue, mit der durch die gesamte Handschrift hindurch Sigle um Sigle und Ziffer

¹⁶⁹ Auch in R wurde der ganze Vers von jüngerer Hand margo hinzugesetzt (fol. 53^r, 8).

um Ziffer die mehr als 30.000 Zeichen des eusebianischen Zahlenwerks der Vorlage kopiert werden, während alle übrigen Tatiankodizes des 9. Jhs. sich hierbei F gegenüber entweder beinahe (M und R) oder gar völlig (C) autonom verhalten. Es verbietet sich indes auch unter einem besonderen kodikologischen Aspekt, dem wir den letzten Abschnitt unserer Untersuchung widmen wollen.

V. Zum kodikologischen 'Programm' des Sangallensis

P. B. Fischer hat erstmals eine — wenn auch knappe — kodikologische Beschreibung von F gegeben, die es uns erlaubt, die Entstehung der Handschrift zu rekonstruieren¹⁷⁰. Zuerst wurde

« die Evangelien-Harmonie geschrieben, und zwar die Beilagen nach dem Text, dann die Paulusbriefe, und schließlich als dritter Teil der Rest des Neuen Testaments; jeder Teil könnte für sich gebunden werden... Der Text der Evangelien-Harmonie steht auf 16 Quinionen; am Schluß blieben 2½ Seiten leer (jetzt fol. 21-180 der Handschrift). Dann wurden die Kapitula dazu in einen eigenen Quaternio geschrieben (= fol. 13-20), der am Ende eine leere Seite hat... Dieser Quaternio wurde vor die 16 Quinionen gestellt, und in diesen wurden die Signaturen, die I-XVI gelautet hatten, zu II-XVII geändert. Vor die Kapitula kamen noch in eigenen, nicht signierten Lagen die Vorrede (...) und die Kanontafeln... ».

Die nicht signierten Lagen und der erst später in die Zählung einbezogene Quaternio mit den Kapitula zeigen, daß der Text der Harmonie ursprünglich eine besondere kodikologische Einheit von 160 Bll. in 16 Lagen bildete, die durch die nachträglich vorgesetzten Beigaben nur wenig gestört wurde, zumal deren letzte Seite leer blieb. Nach der Niederschrift der übrigen neutestamentl. Schriften veranlaßt Victor bei seiner zweiten Korrektur, « daß auf die bisher leeren Seiten am Ende des Evangeliums (fol. 179^v-

¹⁷⁰ a.a.O., S. 546f.

180^v) eine Liste der Paulusperikopen ... zusammengestellt wird » (B. Fischer, S. 547). Einem späteren Benutzer bot sich der Harmonietext demnach auf 159 Bll. oder 318 (bzw. 317,5) Seiten dar.

Der Sangallensis hatte für den gleichen Text ebenfalls und von vornherein 159 Bll., also 318 Seiten, vorgesehen, von denen schließlich jedoch das letzte frei blieb¹⁷¹. Die entsprechenden Werte betragen für den Cassellanus 68/135 (fol. 11-78^r), für M 46/90,5 (fol. 5^r-50^r) und für die Hs. R 96/191 (fol. 18-113^r). Dieser Vergleich gestattet kaum, für die kodikologische Planung des Sangallensis den Zufall verantwortlich zu machen, zumal sich sowohl Schriftgrad als auch Zeilenzahl in F (Halbunzialis; 35 Z.) und G (karol. Minuskel; 32 bzw. 31 Z.) deutlich und im Hinblick auf die Raumverteilung nicht unwesentlich voneinander unterscheiden. Wie nahe sich dennoch beide Handschriften bei der Gliederung ihrer Schriftkolumnen kommen, sei am Beispiel der ersten Textseite gezeigt, die wir zeilengetreu und möglichst diplomatisch wiedergeben. Zum Vergleich mit den — in der Einrichtung einander sehr ähnlichen — Hss. C, M und R fügen wir denselben Text aus dem Cassellanus bei. Eine Analyse der Verhaltensweise der Schreiber von G gegenüber F läßt die für die Anfertigung des ganzen Codex G geltenden Grundregeln erkennen, nach denen sich die Kopisten zu richten hatten: 1) An allen Stellen, an denen F einen Abschnitt dadurch kennzeichnet, daß er den Anfangsbuchstaben links vor den Schriftblock stellt, mußte mit einer neuen Zeile in G begonnen werden. 2) Jeder Sektion- oder Autorenwechsel, der durch die in den Text gesetzten Siglen markiert war, mußte prinzipiell mit Zeileneubeginn und Majuskelschreibung in G beantwortet werden. 3) In allen übrigen Fällen bestand eine gewisse Freiheit in der Nutzung des Raumes. Aus der Befolgung dieser Regeln ergibt sich nun ein oftmals frappierender Gleichlauf der Zeilen in F und G, wie unser Beispiel, das keineswegs etwa einen Sonderfall darstellt, zeigen mag.

¹⁷¹ vgl. E. SIEVERS, S. XI.

Lc I X
 Quoniam quidem multi conati sunt ordinare narrationem quae in nobis compl&ae sunt rerum sicut tradiderunt nobis qui ab initio ipsi uiderant & ministri fuerunt sermonis. Uisum est & mihi assecuto a principio omnib; diligenter ex ordine tibi scribere optime theophile ut cognoscas eorum uerborum de quibus eruditus es ueritatem. **I**n principio erat uerbum & uerbum erat apud dm & ds erat uerbum. hoc erat in principio apud dm. Omnia per ipsum facta sunt & sine ipso factum est nihil; quod factum est in ipso uita erat; & uita erat lux hominum & lux in tenebris luc& . & tenebrae eam non comprehenderunt. **F**uit in diebus herodis regis iudee quidam sacerdos nomine zacharias de uice abia.

[86]

Lc I X
 Quoniam quidem multi conati sunt ordinare narrationem quae in nobis compl&ae sunt rerum sicut tradiderunt nobis qui ab initio ipsi uiderant & ministri fuerunt sermonis. Uisum est & mihi assecuto a principio omnib; diligenter ex ordine tibi scribere optime theophile ut cognoscas eorum uerborum de quibus eruditus es ueritatem. **I**n principio erat uerbum & uerbum erat apud dm & ds erat uerbum. hoc erat in principio apud dm. Omnia per ipsum facta sunt & sine ipso factum est nihil; quod factum est in ipso uita erat; & uita erat lux hominum & lux in tenebris luc& . & tenebrae eam non comprehenderunt. **F**uit in diebus herodis regis iudee quidam sacerdos nomine zacharias de uice abia.

Io I X

II
Lc I X

¹⁷² Unser Abdruck zeigt, daß die Quellenangabe zu Joh 1, 1ff. (In principio...), die in FG mit Joh 1/X/ fälschlich erfolgt ist, in C (wie in M und R) richtig Joh 1/III/ Mt 1/Lk 14 lautet.

Lc I X
 Quoniam quidem multi conati sunt ordinare narrationem quae in nobis compl&ae sunt rerum sicut tradiderunt nobis qui ab initio ipsi uiderant & ministri fuerunt sermonis. Uisum est & mihi assecuto a principio omnib; diligenter ex ordine tibi scribere optime theophile. ut cognoscas eorum uerborum de quibus eruditus es ueritatem. **I**n principio erat uerbum & uerbum erat apud dm & ds erat uerbum & uita erat lux hominum & lux in tenebris lucet. et tenebrae eam non copenderunt. **F**uit in diebus herodis regis iudee quidam sacerdos nomine zacharias de uice abia.

[87]

Die überraschende Entdeckung, daß G in den kodikologisch wichtigsten Bestandteilen der Handschrift, nämlich im Text- und Tabellen-Corpus, jeweils die gleiche Blattzahl wie der Fuldensis verwendet, schließt a priori den Gedanken aus, beide Teile ließen sich möglicherweise getrennt auf verschiedene Vorlagen zurückführen (z.B. F und *G). Vielmehr macht sich auch im Aufbau des Codex derselbe unverwechselbare und stets gleichbleibende Einfluß derjenigen einheitlichen Quelle bemerkbar, die wir als Spender des gesamten Zahlenmaterials im Sangallensis erkannt hatten. Da keine der mit G ungefähr gleichzeitigen Diatessaronhandschriften in irgendeinem dieser Punkte auch nur die geringste Ähnlichkeit mit dem Sangallensis aufweist, ist dessen absolut singuläres Verhältnis zu dieser Quelle gesichert.

Es scheint, als seien die Initiatoren der St. Galler Handschrift mit der bis zur Quasi-Identität reichenden Nachahmung ihrer Vorlage einem Programm verpflichtet gewesen, das sie — selbst als sich erhebliche Schwierigkeiten seiner Durchführung in den Weg stellten, — unter allen Umständen verwirklichen wollten. Das bezeugen nicht nur die unendlich mühevollen Reskription von 5 Kanontafeln und die Neuordnung von 13 Seiten mit Hilfe eines zweiten Puncturen- und Liniensystems; vielmehr gewinnt unter diesem Aspekt auch die Tatsache an Bedeutung, daß in G von S. 149 (Quaternio XI) ab — und d.h. für die größere Hälfte der Handschrift — die Zeilenzahl innerhalb der Lagen in der Regel auf 31 reduziert wird, was zur Folge hat, daß sich der Raumbedarf für den Harmonietext durch den Wegfall von 160 Zeilen um mehr als 5 Seiten erhöht. Nur durch diese Änderung der Linierung konnte schließlich die von der Vorlage für die Unterbringung ihres 'Evangeliums' benötigte Anzahl von 159 Bll., die auch für die Abschrift verbindlich sein sollte, im Sangallensis ganz ähnlich und bis auf 1½ Seiten genau ausgenutzt, d.h. beschrieben werden.

Daß im Rahmen dieser Raumplanung, die auf einen fixen Grenzwert ausgerichtet war, die Verteilung des lateinischen Textes auf die einzelnen Zeilen und Seiten eben-

falls immer wieder vor Probleme stellte, zeigen die zahllosen Worttilgungen an den Zeilenenden der linken (lat.) Kolonnen, deren Bedeutung bzw. Ursache bisher nicht erkannt wurde, wiewohl sie zu einem großen Teil — wenn auch keineswegs vollständig — von Sievers in seinem Apparat mitgeteilt werden¹⁷³. Sie beweisen m. E. eindeutig, daß den Schreibern von G kein bilinguer Text — etwa *G — als Vorlage diente. Die Parallelisierung des lateinischen und deutschen Wortlautes wird vielmehr erst ad hoc, also beim Schreibvorgang selbst vorgenommen und zwar dergestalt, daß jedesmal zunächst nur eine lateinische, dann die entsprechende deutsche Zeile beschriftet wird. Es wurde also nicht, wie man vermuten könnte, kolumnenweise geschrieben, man wechselte vielmehr von Halbzeile zu Halbzeile jedesmal in die andere Sprache. Wäre die Vorlage ebenfalls eine zweiseitige Bilingue gewesen, so mochte dies ohne größere Schwierigkeiten möglich sein. War jedoch die Zusammenstellung der Texte erst vom Schreiber zu leisten, mußten sich immer wieder Fehleinschätzungen im Hinblick auf den Raumbedarf vor allem für die zweite Kolumne ergeben, die vollinhaltlich dem eben erst geschriebenen lat. Vers korrespondieren sollte, aber wegen der im Deutschen zusätzlich erforderlichen Artikel, Pronomen usw. oftmals bedeutend mehr Platz benötigte, der bei gleicher Kolumnenbreite indes nicht zur Verfügung stand. Unter diesen Voraussetzungen konnte der Schreiber immer erst kurz vor Vollendung der zweiten Halbzeile, die die Spaltenabgrenzung nicht überschreiten durfte, endgültig feststellen, ob seine Kalkulation zutreffend war. Im negativen Fall blieben ihm nur zwei resp. drei Möglichkeiten: entweder radierte er die ganze Übersetzungszeile aus, wiederholte das Getilgte in gedrängterer Form und fügte noch den Text hinzu, der bei normalem Schriftduktus nicht unterzubringen gewesen war, oder er löschte auf der lat. Gegenseite diejenigen Wörter, deren ahd. Äquivalente in der Parallelzeile keinen Platz mehr gefunden hatten, und stellte

¹⁷³ vgl. in der Edition etwa S. 119-138; hier bes. S. 133.

sie einfach an den Anfang der nächsten, bisher ja noch nicht beschriebenen lat. Zeile. Gelegentlich werden beide Besserungsmöglichkeiten miteinander kombiniert. Da jedoch die zweite Art der Selbstkorrektur mit dem geringsten Aufwand verbunden war, wurde sie am häufigsten angewendet, wie z.B. in folgendem Fall ¹⁷⁴:

ih̄s̄ dicens. (<i>nemini dixeritis</i>)	der heilant sus quedeni
nemini dixeritis uisionem	neomanne ni saget ir thie gisiht

Erst als der Schreiber sah, daß er mit *quedeni* die Kolumnenbegrenzung schon fast erreicht hatte, löschte er in der linken Spalte *nemini dixeritis*, weil das korrespondierende *neomanne ni saget ir* keinesfalls mehr in dieselbe Zeile der rechten Spalte paßte.

Die Tilgung der lat. Wörter am Zeilenende ist also stets durch einen Platzmangel in der ahd. Parallelzeile bedingt, der erst im Augenblick der Niederschrift erkannt wird und deshalb an der Vorlage, die den ahd. Text bot, nicht unmittelbar ablesbar gewesen sein kann, wie dies doch gewiß bei einer Bilingue *G der Fall gewesen wäre. Was aber war der Grund dafür, daß der Schreiber seine lat. Zeile jeweils so und nicht anders füllte, bevor er sie — durch die Auswirkung ihrer konstitutiven Rückkoppelung an den ahd. Text gezwungen — wieder verkürzte? Es liegt nahe, hier den 'maßgebenden' Einfluß einer lat. Vorlage am Werk zu sehen, die eben jene Zeilenabgrenzung bot. Wenn aber dies, dann müßte sich die Erstbeschriftung in G^{lat} gerade dort, wo sie wieder rückgängig gemacht wurde, mit der angenommenen Vorlage decken bzw. deren Einrichtung deutlich spiegeln. Da in der gesamten Überlieferung nur F eine analoge Zeilenfüllung (s.o.) zeigt, stellen wir einen Abschnitt beider Hss. nebeneinander, der das Gesagte veranschaulichen soll. Aus G greifen wir willkürlich die S. 147 heraus, in deren lat. Spalte allein acht der

¹⁷⁴ G, S. 146, 16; vgl. SIEVERS, S. 132, 6, der diese Tilgung in seinem Apparat allerdings nicht mitteilt. Wir setzen im folgenden stets die gelöschten Worte kursiv und in Klammern an ihren ursprünglichen Ort.

genannten ad-hoc-Korrekturen begegnen, von denen wir vier im Zusammenhang anführen ¹⁷⁵:

Die Zuordnung der Texte zeigt, daß man die für G^{la} postulierte Vorlage ihrer äußeren Einrichtung nach nicht besser rekonstruieren könnte, als sie in F tatsächlich vorgegeben ist, sofern man nur die von uns oben genannten Grundregeln für die Transkription (neue Zeile in G bei Sektionen- oder Kapitelbeginn und Großschreibung in F; vgl. F, Z. 2,5 u. 12 mit G^{lat}, Z. 3, 6, 12) berücksichtigt. Einem Kopisten, dem F vorlag, war gleichzeitig die Gestaltganzheit der Zeilen 1 und 12/13 oder auch 4/8 vorgegeben, die ihn zur Niederschrift zunächst des gleichen Textvolumens in seinen Zeilenraum veranlassen konnte, ja bis zu einem gewissen Grade sogar mußte. Ich halte es für ausgeschlossen, daß der hier erneut dokumentierte Gleichlauf von F und G^{lat} im Zeilen- und Textmaß unabhängig von F zu erklären ist. Will man dennoch an einer bereits bilinguen Vorlage für G festhalten, so muß man sich optisch klar machen, daß sie im Falle der ersten beiden Zeilen dann folgendermaßen ausgesehen haben müßte:

quia de iohanne baptista	thaz her uon iohanne themo touffare
dixiss&	quad

Aber selbst dann ließe sich wohl der zwingende Einfluß von F nicht leugnen.

Wie stark sich der Rückkoppelungseffekt an den ahd. Text gegebenenfalls auf die lat. Seite auswirken konnte, sei an einem Beispiel der gleichen Kolumne in G verdeutlicht, das für die bisher geübte Methode der Textkritik im

¹⁷⁵ vgl. SIEVERS, S. 132, 23 ff.-133, 1; die letzte Rasur (*illi*) ist ebenfalls irrtümlich nicht mitgeteilt worden. Den Text von F bringen wir in der einem Kopisten des 9. Jhs. begegnenden Form, setzen also die Korrekturen in den Text: Z. 8: occur(rentes); [das ursprüngliche *a* ist von rechts oben nach links unten durchgestrichen, das *o* wurde übergeschrieben (RANKE, S. 471, hat diese Korrektur nicht mitgeteilt)]; Z. 12 geben wir die Kapitelzahl in der von XCIII zu XCII gebesserten Form.

der letzten Zeilen von S. 147 vorgesehen war, die aber ständig in Konflikt mit dem Raumbedarf für die dt. Entsprechung geriet, beweist die ursprüngliche Anlage, die wir in Klammern kursiv unter den jetzigen Bestand stellen, im Vergleich mit F:

G, S. 147.28-148.1

F actum est autem
 (aut̄ in sequenti die)
 in sequenti die accessit
 ad eum homo prouolotis
 (genib; prouolotis)
 genibus. & exclamauit
 dicens. Dñe miserere
 filio meo. quia unicus
 (quia unicus est mihi)
 est mihi.

F, fol. 89^r, 13-19

LkMtMk F actum est autem in se
 quenti die. accessit ad
 eum homo genibus pro
 uolotis et exclamauit
 dicens. dñe miserere
 filio meo. quia unicus est
 mihi.

Das ständige, sozusagen experimentelle Ringen mit den unterschiedlichen Anforderungen der beiden Vorlagen, die hier zusammengeschlossen werden sollen, kann kaum deutlicher veranschaulicht werden.

Wir kommen zum Schluß. P. Ganz hat sich jüngst noch einmal mit Sievers (und vielen andern Forschern) identifiziert, als er nachdrücklich betonte, « daß die Sangaller Handschrift nicht Original, sondern Abschrift » sei¹⁷⁸. Von

¹⁷⁸ a.a.O., S. 72. Damit setzt er sich zugleich scharf von der Auffassung H. DE BOORS ab, die er am Eingang seiner Studie ausführlich zitiert (S. 28, Anm. 6), die wir hier indes wiederholen möchten, weil sie bereits andeutungsweise einen Sachverhalt beschreibt, den wir nach Ausbreitung des neuen Materials — vor allem in unserm letzten Abschnitt — kaum zutreffender zu formulieren wissen: « In der St. Galler Handschrift besitzen wir vermutlich das Original, d.h. die erste, von mehreren Schreibern gleichzeitig gefertigte Reinschrift nach einem Entwurf, der ebenfalls Gemeinschaftswerk einer Gruppe Gleichstrebender gewesen ist, und der unmittelbar vor, z.T. vielleicht während der schon beginnenden Abschrift entstanden ist. » (*Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung 770-1170*, a.a.O., S. 42). Man wird präzisierend hinzufügen dürfen, daß dieser Entwurf noch nicht die zweispaltige Form hatte, die die Bilingue heute aufweist.

dieser für absolut gesichert erachteten Position aus schien ihm « auch ein neues Licht auf die Rolle des Korrektors », der Übersetzer und Schreiber von G zu fallen und endlich « sogar der Zusammenhang der althochdeutschen Diatessa-ronübersetzung mit Fulda überhaupt ... zweifelhaft » zu werden. « Wir fragen », so fährt er an eben dieser Stelle fort, « was es denn in der Sangaller ... Handschrift gebe, das uns gestatte, mit Gewißheit zu sagen, die Übersetzung sei in Fulda entstanden? » Es müsse sich in ihr — und das ist seine unabdingbare methodische Forderung — dann doch ein deutlicher Einfluß des Victor-Codex bemerkbar machen, « denn gerade dort (sc. in Fulda, Vf.) wäre man sicher der alten, ehrwürdigen, vom Gründer des Klosters selbst benutzten Handschrift gefolgt »¹⁷⁹.

In der Tat wird man davon ausgehen dürfen, daß diesem Kleinod der Klosterbibliothek im Kreise des fuldischen Konvents geradezu der Charakter einer hochverehrten Reliquie zukam. Und darum stimmen wir der von Ganz aufgestellten Prämisse für die Beurteilung der Heimatfrage des Sangallensis rückhaltlos zu, glauben allerdings — gerade bei ihrer radikalsten Anwendung — angesichts der vorstehenden Ausführungen keineswegs das Ergebnis seiner Untersuchungen übernehmen zu können, das W. Schröder inzwischen als « im Grunde überfällig » bestätigt hat und nach dem die Hs. G nichts mit Fulda zu tun haben könne. Denn nur geblendet von der z.Zt. als communis opinio geltenden These, daß F « endgültig » als Vorlage des Sangallensis ausscheide — einer These, die ausschließlich auf der Basis der unzureichenden, unvollständigen und in vielen Punkten nichtssagenden Edition entfaltet wurde —, konnte niemand von uns bisher ahnen, wie sehr gerade und allein die St. Galler Handschrift bis in die letzten Einzelheiten ihres kodikologischen Befundes hinein der methodischen Forderung von P. Ganz entspricht. « Im Grunde überfällig » war deshalb — nach nunmehr genau hundertjähriger totaler Beschränkung auf eine (für die

¹⁷⁹ vgl. a.a.O., S. 72-74.

Entscheidung dieser Frage jedenfalls) unzureichende Druckausgabe — die Rückkehr zu den Quellen selbst, um endlich einmal wieder das Votum der Handschriften einholen und in die Diskussion einbeziehen zu können.

Wir haben versucht, einem oftmals recht spröden und vielleicht gerade deshalb bisher völlig vernachlässigten Material der Tatian-Kodizes des 9. Jhs. im Vergleich mit dem Fuldensis eine Antwort zu entlocken. Alle Beobachtungen scheinen dafür zu sprechen, daß als einzige Handschrift der Sangallensis unter dem Zwang eines verbindlichen Programms angefertigt wurde. Mit erheblichem Arbeitsaufwand und unter vielfach mühsamer Überwindung von Schwierigkeiten, deren Spuren nach mehr als 1000 Jahren noch deutlich erkennbar sind, sollte er einem Vorbild nachgestaltet werden, das im Kreise der Initiatoren und Hersteller von G höchstes Ansehen genossen haben muß und an dem das neue Werk immer wieder 'gemessen' wurde. Wo anders als in Fulda und angesichts des Codex Bonifatianus sollte man so peinlich genau darauf bedacht gewesen sein, ein 'Duplikat' des wichtigsten Teils der Bonifatius-Reliquie anzufertigen, das nach seinem kodikologischen Grundmaß, nach den Abmessungen der Kanontafeln, der Knüpffolge im Marginalienetz und der Gliederung der lat. Textzeilen so unverwechselbar dem Vorbild gleicht? Wo sonst wären mit Hingebung und 'Andacht' alle von 'Außenstehenden' (vgl. C, M und R) leicht erkennbaren Fehler — bis hin zu funktionslosen Evangelistensiglen in den Marginalkonkordanzen — tradiert worden? Wo konnte man ein Interesse daran haben, das Diatessaron dadurch aufzuwerten, daß man es in die äußere Form der (fuldischen) Evangeliare kleidete, indem man ihm die 16seitige Kanonfolge mit Architekturen voranstellte, die kein leeres Interkolumnium mehr aufweisen, und gleichzeitig die für die Evangeliare konstitutive Zweispaltigkeit durch die zweisprachigen Kolumnen imitierte? Das 'Evangelium' des Bonifatius so getreu wie möglich in seinem altehrwürdigen Zustand belassen und so weit wie gerade nötig den modernen Erfordernissen (nur die vom Text geforderte Anzahl der Arkaden; Umschrift in karolingische Minuskel;

Zweispaltigkeit) angepaßt: das kann m.E. nur einem in Fulda verfolgten Programm entsprochen haben. Sollten sich innerhalb dieser Polarität etwa auch die nicht zu leugnenden Abweichungen des Übersetzungs- vom lateinischen Texte erklären lassen? Konnte man hier nicht am ehesten — ohne der Ehrfurcht vor dem im Fuldensis überlieferten Originaltext Abbruch zu tun, weil ihn die lat. Kolumne wiederholt — den 'modernen' Text des fuldischen Haus-evangeliars einfließen lassen, indem man an einzelnen Stellen dessen Lesarten bevorzugte¹⁸⁰?

Woraus aber resultierte letztlich das so offenkundige Streben nach Herstellung einer Quasi-Identität des Sangallensis mit dem Fuldensis? Der monastische Konvent Fuldas besaß doch das Original der 'Reliquie' seines Stifters. Wem konnte mit einer Nachbildung gedient sein? Wer sollte durch ein solches Werk an Grab und Gründung des Bonifatius gebunden, wem sollte für gezeigte Verbundenheit hiermit Dank oder Ehre erwiesen werden? Wem wollte man das Verständnis dieser Zweitschrift durch ihre Übertragung ins Deutsche erleichtern? Warum die relativ aufwendige Ausstattung des Codex in Format, Gestaltung der Kanontafeln und ihres Dekors? Das Votum der Handschriften in der Heimatfrage wirft zugleich eine Fülle neuer Fragen auf. Und so dürfen auch wir unsere Untersuchung mit dem gleichen Satz schließen, mit dem P. Ganz das Fazit aus dem gegenwärtigen Stand der Diatessaronforschung zieht: « Seit Eduard Sievers seine große Textausgabe vor nun fast hundert Jahren erscheinen ließ, hat die Forschung in mühsamer philologischer Kleinarbeit viele Tatianprobleme erhellen können, und trotzdem stehen wir noch immer am Anfang eines langen Weges. Die dringlichste Aufgabe ist die Neuedition des Texts » (S. 76). Wir fügen nur

¹⁸⁰ Über dieses Problem, das bisher nicht einmal gesehen wurde, gedenke ich in einem Aufsatz über « Die Einwirkung des Fuldischen Evangelien-Textes auf den althochdeutschen Tatian. Eine Methodenkritik an der bisherigen Diatessaronforschung » zu handeln.

hinzu: eines Textes, in dem die Handschrift deutlicher und klarer zu Worte kommt, als dies bisher der Fall war¹⁸¹.

JOHANNES RATHOFER
Köln

¹⁸¹ Die von mir vorbereitete Neuausgabe will diesem Aspekt besondere Aufmerksamkeit widmen. — Abschließend sei auch hier noch einmal der Stiftsbibliothek St. Gallen und ihrem Leiter, Herrn Prälaten Prof. Dr. J. Duft, für großzügiges Entgegenkommen während meines längeren Aufenthaltes in dem 'Sanatorium der Seele' herzlich gedankt. Mein aufrichtiger Dank gilt auch dem Direktor der Hessischen Landesbibliothek Fulda, Herrn Dr. F. Pieper, der mir durch seine persönliche Hilfe den Victor-Codex zugänglich machte.

CRISTO E LA SAMARITANA

L'episodio del Vangelo di San Giovanni (4, 6-21) che narra l'incontro di Cristo con la Samaritana ricorre in tre opere alto tedesche antiche: è compreso nella traduzione in francone orientale del *Diatessaron* di Taziano (87, 1-5), nel *Liber Evangeliorum* di Otfrid (II, 14, 7-59) e costituisce l'argomento di un poemetto singolo di 31 versi in rima finale, contenuto nel ms. degli Annali di Lorsch. Benché la composizione presenti, come la maggior parte della produzione letteraria alto tedesca, problemi di datazione e localizzazione, è stata alquanto trascurata dalla critica e l'ultimo lavoro che la concerne specificamente risale al 1929¹.

Scopo della mia indagine è di sottolineare il valore poetico di questa opera, di tentare di chiarire i motivi che hanno indotto l'autore ad omettere le formule introduttive del discorso diretto e di individuare, attraverso un confronto basato prevalentemente sul lessico, i rapporti tra essa e i corrispondenti passi nella traduzione dell'opera di Taziano e in Otfrid, rapporti che potrebbero essere significativi anche ai fini della datazione del poema stesso.

Nonostante le modeste dimensioni, la composizione presenta una varietà lessicale certamente più ricca della fonte latina e dei brani paralleli in Taziano e in Otfrid. Molteplici sono gli appellativi dati a Cristo (*heilant*, v. 1, *Christ*, v. 8, *guot man*, v. 14, e *hërro*, v. 21)², alcuni dei quali (*guot man* e *hërro*) denotano la modificazione dell'atteg-

¹ MAURER F., *Zur Frage nach der Heimat der Samariterin*, « ZfdPh » 54, 1929, pp. 175-79.

² Per *Cristo e la Samaritana* seguo il testo riportato da BRAUNHELM, *Ahd. Lesebuch*, 14^a ed., Tübingen 1962, p. 136.

giamento della interlocutrice nel corso del dialogo che le rivela di trovarsi di fronte a un uomo eccezionale³. Il termine lat. *mulier* è reso con *quena* e *uuir* (v. 3 e v. 6); *vir* con *uuir* e *commen* (v. 23 e 24); *patres* con *altmaga* (v. 30) e con la perifrasi *for uns er giborana* (v. 29); parole indicanti gioia, piacere, assenti nel passo latino, ricorrono ai vv. 20, 24 e 26 (*luston, libiti, volliste*). Benché nel poema siano omesse le espressioni corrispondenti al lat. *dixit* e *respondit*, numerosi sono i verbi dicendi: *quat* (v. 24), *sagant* (v. 31), *bat* (v. 6), *kerost* (v. 7), *kosotis* (v. 10), *thicho* (v. 21). Molto felice inoltre appare in alcuni punti l'interpretazione della fonte latina: ai verbi *petere* e *posco*, tradotti entrambi con *bitan* in Taziano e in Otfrid corrispondono nel *Cristo e la Samaritana* rispettivamente *bitan* e *kiosan*; l'espressione *da mihi bibere* (S. Giov. 4, 7) « dammi da bere, fammi bere » è resa con *bat er sik ketrencan* (v. 6), in cui il verbo debole determina maggiore rispondenza contenutistica della frase di Otfrid *ioh uuer dih bitit thanne, ouh hiar zi drinkanne* (II, 14, 24)⁴ che pur adopera altrove il verbo debole *drenkan* (IV, 33, 19 e II, 9, 90).

Il termine *smalenozer* (v. 17) denota l'intento da parte dell'autore del poemetto di caratterizzare il lat. *pecora* più di quanto non lo faccia il traduttore di Taziano con la parola generica *fehu*⁵. Anche il composto *quecprunnan* (v. 14), adottato per l'espressione *aquam vivam* rivela l'indipendenza dalla fonte latina e dalla pedissequa traduzione in Taziano *lebenti uuazzar*, nonché da quella già meno letterale di Otfrid *springentan brunnon* (II, 14, 26). Un altro composto altrettanto felice è l'aggettivo *fartmuodi* (v. 1) che esprime il lat. *fatigatus ex itinere*, tradotto in Taziano *giuueigit von dero uuegeuerti* e da Otfrid semplicemente con *muader* (II, 14, 7).

³ Cfr. G. EHRISMANN, *Die Wörter für Herr im ahd.*, *Zeitsch. f. dt. Wortforschung* 7, 1905, p. 186.

⁴ Per Otfrid seguì il testo di J. KELLE, *Otfrids von Weissenburg Evangelienbuch*, Aalen 1856, rist. 1963, p. 121-23.

⁵ Per Taziano seguì il testo di E. SIEVERS, *Tatian*, Paderborn, 1892, rist. 1960, pp. 118-120.

È appunto la presenza del termine *fartmuodi*, assieme alla omissione delle formule introduttive del discorso diretto, tranne che al v. 24, che ha indotto alcuni critici a vedere nel poema tracce dello stile del canto epico⁶. Questa teoria, ribadita anche da Ehrismann⁷, appare a qualcuno discutibile⁸, giacché nel periodo alto tedesco questa soppressione si verificherebbe solo in *Cr. e la Sam*⁹. La schematicità e la stringatezza del poema lo avvicinano piuttosto al canto eroico germanico: l'unico esempio di variazione, figura tipica dei poemi epici, ricorre ai vv. 29 e 30 (*for uns er giborana* che varia con *altmaga*), mentre le altre espressioni sinonimiche in nessun caso costituiscono delle variazioni, poiché, contrariamente a quanto afferma il Kolbe¹⁰, ricorrono sempre dopo la conclusione della frase. Anche di *Brechung* non è il caso di parlare, poiché, tranne che ai vv. 3-4¹¹, è osservato lo stile stichico.

L'espressione *fartmuodi*, accanto alla anacronistica esclamazione *uuiuze Christ* (v. 8) e alla apostrofe *guot man* e *uuir*, denunciano in realtà un linguaggio popolare. La forma dialogica, l'assenza dei verbi corrispondenti al lat. *dixit* e *respondit*, il numero dei personaggi e la scelta dell'argomento, che poteva colpire la fantasia del lettore o dell'ascoltatore per poi introdurre l'elemento dogmatico, potrebbero indurre a intravedere nell'opera un primo accenno di dramma sacro. Come afferma H. Knudsen¹², il dialogo è l'elemento originario del dramma e, d'altra par-

⁶ Cfr. J. SEEMÜLLER, *Festgabe für Heinzel*, 1898, p. 329 e K. H. HALBACH, *Epik des Mittelalters*, in « Deutsche Philologie im Aufriss », II, Berlin 1954, pp. 498-99.

⁷ *Geschichte der deutschen Literatur*, München 1964, p. 208.

⁸ A. HEUSLER, *Der Dialog in der altgerm. erzählenden Dichtung*, *ZfdA* 46, 1902, pp. 189-284 sostiene che nei poemi epici il discorso diretto è introdotto da un verbo dicendi (p. 245).

⁹ Cfr. F. SCHWARZKOPF, *Rede und Redeszene in der dt. Erzählung bis W. von Eschenbach*, Berlin 1909, p. 117.

¹⁰ *Variation in the Postotfridian Poems*, « MLN » 28, 1913, p. 216.

¹¹ Cfr. H. DE BOOR, *Über Brechung im Frühmittelhochdeutschen*, in « Germania - Festschrift für Sievers », Halle 1925, p. 483.

¹² *Deutsche Theatergeschichte*, Stuttgart 1959, p. 4.

te, anche se i *Mysterienspiele* tedeschi risalgono ad epoca posteriore, le sequenze di Notker e di Tutilo († 915) che venivano recitate a due voci, nonché il mistero pasquale, contenuto in un manoscritto di San Gallo del 950 (*Quem quaeritis* ecc.), non sono cronologicamente molto lontani dal *Cristo e la Samaritana*. Come il dialogo di Giuseppe e Maria, nel poema anglosassone *Cristo I* è considerato la prima scena drammatica della letteratura inglese¹³, non potrebbe anche questo colloquio che si svolge a ritmo incalzante, dopo una introduzione descrittiva, preludere ai *Mysterienspiele* della letteratura tedesca?

La lingua della breve composizione denota una mescolanza di elementi franconi e alemanni per cui le ipotesi possibili sono due: origine francone e trascrizione alemanna o viceversa composizione alemanna e copista francone, a meno che non si voglia propendere, come il Maurer¹⁴ per un dialetto misto parlato in una zona di confine¹⁵. La prima ipotesi, prospettata dal Kögel¹⁶, è stata poi condivisa da G. Baesecke¹⁷, Pongs¹⁸ e Steinmeyer¹⁹, mentre la seconda, sostenuta dapprima da Müllenhoff²⁰, gode attualmente di maggior credito²¹.

¹³ A. S. COOK, *A remote analogue to the miracle play*, « JEGPh », 4, 1902, pp. 421-451. Recentemente la stessa ipotesi è stata avanzata anche per il *Wanderer* e il *Seafarer* (cfr. J. C. POPE, *Dramatic Voices in the Wanderer and the Seafarer* in « Franciplegius » - *Medieval and Linguistic Studies in Honour of F. P. Magoun*, New York 1965, pp. 164-93).

¹⁴ In *Verfasserlexikon* I, Berlin-Leipzig, 1933, pp. 379-381.

¹⁵ Deduzione suggeritagli dalla lettura di: G. BAESECKE, *Das ahd. Schriftum von Reichenau nach der Namen seiner Mönchlisten*, « PBB » 52, 1928, pp. 92-148.

¹⁶ *LG*, Strassburg 1897, pp. 113-117.

¹⁷ *Anz. f. dt. A.* 31, 1907, p. 206.

¹⁸ *Das Hildebradslid*, Marburg 1913, p. 165.

¹⁹ *Kleinere ahd. Sprachdenkmäler*, Berlin-Zürich 1916, rist. 1963, p. 89.

²⁰ *Denkmäler I* 1872, rist. Berlin-Zürich 1964, p. 68.

²¹ G. EHRISMANN, *LG*, p. 208; H. DE BOOR, *LG*, München 1964, p. 85; W. BELARDI, *Capitoli di grammatica dell'alto tedesco antico*, Napoli, 1966, p. 39.

Le affermazioni di Kögel²² che considera le espressioni *bita* (v. 31), *thann* (v. 4) e *sario* (v. 3) di origine francone, sono state invalidate da Habermann²³, Leitzmann²⁴ e Braune²⁵, i quali hanno dimostrato che la terminologia e la metrica del *Cr. e la S.* sono prettamente alemanne. In realtà anche la maggior parte delle forme grafiche²⁶, nonché la coniugazione verbale e in special modo dei verbi deboli *betoton* (v. 29), *hebist* (v. 25) e *segist* (v. 25) fanno propendere per l'alemanno. Ora, mentre le forme grafiche potrebbero essere state trasformate in una successiva trascrizione, la coniugazione verbale difficilmente avrebbe potuto subire delle alterazioni. Ad avvalorare la tesi alemanna c'è la parola *buzza* (v. 12), dal lat. *puteus*, che, come altri imprestiti iniziati con *p*, presenta in alemanno la iniziale *b* (cfr. *babst*, *bredigon*)²⁷. Se il poema fosse stato composto originariamente in francone avremmo trovato *p* o *pf* (*puzzi* o *pfuzzi*), fonemi che in una successiva trascrizione alemanna sarebbero rimasti invariati, poiché un copista alemanno avrebbe semmai trasformato la *b* in *p* ma non la *p* o *pf* in *b*.

Mentre il problema della localizzazione del *Cristo e la Samaritana* appare in un certo senso risolto, ancora incerta permane la questione relativa alla sua datazione. Gli elementi che possono essere utili a tal fine sono: il numero DCCCVIII, scritto sull'ultima parola del primo verso, la struttura morfologica e metrica e i rapporti con l'opera di Otfrid.

Il numero DCCCVIII, inserito nel testo, è ritenuto da qualcuno²⁸ estraneo all'opera, da altri mancante di una

²² Op. cit., p. 115.

²³ *Die Metrik der kleinere ahd. Reimgedichte*, Halle, 1909, p. 36.

²⁴ *Die Heimat der Samariterin*, « PBB » 39, 1914, pp. 554-58.

²⁵ *Ahd. bita*, « PBB » 32, p. 153.

²⁶ EHRISMANN, op. cit., p. 208.

²⁷ Cfr. H. KUHN, *Anlautendes p im Germanischen*, *Zeitschrift f. Mundartforschung* 28, 1961, p. 1-31.

²⁸ KÖGEL in PAUL, *Grundriss der germ. Philologie* II, Strassburg, 1901-09, p. 125.

C e indicherebbe in tal caso la data di trascrizione²⁹. Sarebbe allora questo l'unico caso nella storia letteraria del tedesco antico in cui viene esplicitamente accennato ad una data: non è un po' strano che essa sia per giunta errata? E non potrebbe, ove mai se ne accettasse il riferimento al poema, essere considerata esatta ed indicare la epoca di composizione trascritta dall'originale?

Müllenhoff infatti assegna il *Cristo e la Samaritana* alla prima metà del nono secolo e, assieme a Zarnacke³⁰, asserisce che esso costituisce una delle fonti di Otfrid. Questa tesi però, in conseguenza della struttura morfologica e metrica del poema ritenuta tarda, è stata scartata dai critici dei quali alcuni³¹ escludono che tra le due opere sussista un nesso, altri³² vedono nel componimento alemanno l'influenza di Otfrid. Elementi grafici e morfologici indurrebbero infatti ad assegnare l'opera all'inizio del X secolo: la terminazione *ar* appare indebolita in *er* (*uuazzer e smalenozzer*); le parole *finfe* e *volliste* (v. 26) hanno sostituito il più arcaico *fimfi* e *volluste*; la desinenza del genitivo singolare dei sostantivi presenta la *en* in luogo di *in*. Quest'ultima particolarità però, che in effetti differenzia il francone dall'alto tedesco³³, si riscontra anche in Isidoro³⁴ che ha in comune con *Cr. e la S.* alcune desinenze dei verbi deboli di 1ª classe. Il poema alemanno presenta, d'altra parte, la finale dei verbi deboli in *an*, terminazione questa che all'inizio del 10º secolo appare già indebolita in

²⁹ G. BAESECKE, *Das ahd. Schriftum von Reichenau*, « PBB » 51, 1928, p. 217.

³⁰ *Berichte über die Verhandlung der Kön. Gesell. der Wiss.*, Leipzig, 1874, p. 21.

³¹ O. ERDMANN, *Über Otfrid*, « ZfdPh » 11, 1880, p. 118; BRAUNE, « PBB » 32, p. 153; EHRISMANN, *LG*, p. 210; FRAENKEL, *Aus der Frühgeschichte des dt. Endreims*, « ZfdA » 58, 1921, pp. 51-52.

³² KÜGEL, *LG*, p. 116; KOLBE, op. cit., p. 216.

³³ Cfr. W. BRAUNE, *Ahd. Grammatik*, Tübingen 1967, p. 205.

³⁴ Cfr. MAETZEL, K. *Zur ahd. Isidorübersetzung*, « PBB » (Tübingen) 88, 1966, pp. 28-67 e B. KIRSCHSTEIN, *Sprachliche Untersuchungen zur Herkunft der ahd. Isidorübersetzung*, « PBB » 84 (Tübingen) 1962, pp. 5-122.

en. Questi elementi quindi, alcuni dei quali avrebbero anche potuto subire alterazioni al momento della trascrizione, sono troppo labili e contrastanti per poter comprovare l'epoca di composizione del poema.

Anche in base alla struttura metrica l'opera è stata ritenuta tarda, poiché generalmente si ritiene che la rima finale, adoperata nel poema, sia stata introdotta nella poesia alto-tedesca da Otfrid, anche se tutti sono concordi nell'affermare che essa, sia pur non sistematicamente, era già usata prima della composizione del *Liber Evangeliorum*. Se si aggiunge che esiste una teoria, seppure poco attendibile, in base alla quale Otfrid, nel corso della sua opera, avrebbe badato sempre meno alla perfezione delle rime³⁵, è comprensibile che il *Cr. e la S.*, che presenta molti casi di assonanze e consonanze (vv. 1, 5, 6, 9, 26, 29) e di allitterazione (vv. 1, 3, 13, 29), sia stato assegnato, assieme a quasi tutta la produzione poetica alto tedesca in rima finale, ad epoca postotfridiana. Benché l'adozione di una innovazione possa avere uno sviluppo soggettivo, la presenza di versi allitteranti e la imperfezione delle rime potrebbero piuttosto indurre a ritenere che il poema sia stato composto in uno stadio iniziale dell'introduzione di questo nuovo metro³⁶.

Considerato quindi che né il numero DCCCVIII, né la metrica sono determinati per stabilire la datazione del poema, solo un confronto con i passi paralleli in Taziano e in Otfrid potrebbe aprire una nuova prospettiva.

Considerata la aderenza alla fonte latina della traduzione dei *Vangeli* in alto tedesco antico e considerata, d'altra parte, la forma metrica del *Cr. e la S.*, sarebbe difficile impostare un confronto tra le due opere su basi morfologiche o sintattiche. Un unico punto di contatto è stato notato da Erdmann³⁷ nella traduzione della frase lat.: *tu*

³⁵ Cfr. ZARNACKE, op. cit., e FRAENKEL, op. cit., p. 42.

³⁶ Anche il KELLE (op. cit., p. 92) dimostra che le prime parti composte da Otfrid erano meno perfette e presentavano manifestazioni della rima iniziale germanica.

³⁷ *Zu den kleinen ahd. Sprachdenkmälern*, « ZfdPh » 24, 1892, p. 316.

forsitam petisses ab eo et dedisset tibi aquam vivam che presenta in Taziano e in *Cristo e la Samaritana* la trasformazione della frase coordinata in finale: Taz. *thu odouuan batis fon imo thaz he dir gabi lebenti uuazzar* — Sam. v. 11: *tu batis dir unnen sines kecprunnen*. In realtà il periodo latino in questione è poco scorrevole (due frasi coordinate rette da due diversi soggetti) e difficile da rendere in alto tedesco.

La trasformazione, d'altra parte, non è identica nelle due versioni, poiché in Taziano è adoperata la forma esplicita, in *Cr. e la S.* quella implicita. Esclusa quindi la possibilità di un confronto a livello grammaticale, non resta che quello lessicale. Le parole e le espressioni contenute nel poemetto alemanno, che trovano rispondenza anche nella traduzione di Taziano, sono tutte di uso molto frequente: *heilant* (v. 1), *herro* (v. 21), *uuip* (v. 9), *brunnon* (v. 2), *got* (v. 9) e *trinkan* (v. 7), *scephan thaz uuazzar* (v. 4) e *betoton in berega* (v. 29) per cui la loro coincidenza non è rilevante. Altrimenti la terminologia si presenta diversa:

lat <i>fatigatus</i>	Taz. <i>giuueigit</i>	Sam. <i>fartmuodi</i>	(v. 1)
<i>discipuli</i>	<i>iungoron</i>	<i>thegana</i>	(v. 5)
<i>cibos</i>	<i>muos</i>	<i>lipleita</i>	(v. 5)
<i>poscis</i>	<i>bitis</i>	<i>kerost</i>	(v. 7)
<i>coutuntur</i>	<i>ebanbruchent</i>	<i>niezant</i>	(v. 8)
<i>donum</i>	<i>geba</i>	<i>gift</i>	(v. 9)
<i>pecora</i>	<i>fihu</i>	<i>smalenozzer</i>	(v. 17)
<i>aquam vivam</i>	<i>lebenti uuazzar</i>	<i>kecprunnen</i>	(v. 11)

Difficilmente attribuibili al caso sono invece alcuni ampliamenti apportati parallelamente, rispetto al passo evangelico, in *Cristo e la Samaritana* e nel brano II, 14, 7-59 del *Liber Evangeliorum*, accanto ad alcune concordanze di carattere lessicale. O. Erdmann³⁸ considera una isoglossa morfologica l'uso della preposizione *ze* seguita dal dat. plurale, in luogo del singolare in Ot. II, 14, 1 e V, 7, 16 e al v. 2 di *Cr. e la S.*: *er zeinen brunnon kisaz*. A

³⁸ Id., p. 317.

parte la constatazione che l'impiego del plurale al posto del singolare, allorché si tratta di un luogo o di un tempo indeterminato, si riscontra anche in Notker³⁹ e in altre opere alto tedesche⁴⁰, nel caso specifico la presenza di *zeinen* (*ze* + *einen*) esclude la possibilità dell'esistenza di un plurale.

La parola *brunnon*, che Erdmann considera un dat. plur., va intesa come un accusativo singolare retto dal verbo *kisaz* che in questo caso ha forma intransitiva con valore quindi di moto per cui appare giustificata la presenza della preposizione *ze* + accusativo. La frase quindi, tradotta dallo stesso Erdmann con « Er sass in der Umgebung eines Brunnen », andrebbe invece interpretata con: « Si sedette presso una fonte ».

Nello stesso lavoro Erdmann rileva differenze morfologiche tra *in thir uuigit scin* (v. 28) e *ueegan scin* di Otfrid (I, 18, 15), negando, in tal modo qualsiasi corrispondenza nell'uso di queste espressioni.

Un confronto, invece, tra la terminologia ricorrente in *Cr. e la S.* e nel corrispondente brano di Otfrid offre dei risultati più concreti.

Eccettuata la presenza di alcune parole di uso frequente e della espressione *uuizzun thaz* (v. 2) che sostituisce le formule epiche della tradizione orale⁴¹, una prova di interdipendenza potrebbe essere fornita dalla parola *forasago* con cui in entrambi i casi è reso il lat. *profeta*, tradotto da Otfrid altrove con *uuizogo* (I, 3, 37) che ricorre anche nel corrispondente passo di Taziano. Lo stesso può dirsi del lat. *patres*, tradotto in Taziano con *fatera* e nei due testi con specifici composti germanici: *altmaga* (Sam. v. 30) e *altfordoron* (Ot. v. II, 14, 57). Queste interpretazioni analoghe, però, potrebbero attestare semmai l'interdipendenza dei due brani ma non l'antecedenza dell'uno sull'altro. Il

³⁹ Cfr. E. SEHRT, *Notker Glossar*, Tübingen 1962, p. 314.

⁴⁰ Ad esempio: *La regola di S. Benedetto*, STEINMAYER, op. cit., XXXVI, p. 191 e *I Salmi alemanni*, id. XVIII, p. 297.

⁴¹ Cfr. O. BÜGE, *Die Beteuerungsformeln in Otfrids Evangelienbuch*, Diss. Griefswald, 1908.

Müllenhoff⁴², invece, aveva fondato la sua asserzione che *Cr. e la S.* fosse preotfridiano sulla ricorrenza delle parole *buzza* e *bita* (vv. 12 e 31), adoperate da Otfrid esclusivamente nel passo che tratta dell'incontro: nel resto dell'opera egli adopera invece *beta* o *gibet* col senso di preghiera. Per quanto concerne la parola *buzza* non ritengo che essa rappresenti una prova della priorità del poema alemanno, poiché l'imprestito latino è adoperato (*pfuzzi*) anche nella traduzione di Taziano, onde rendere la differenza tra lat. *puteus* e *fons*, quest'ultima resa con *brunno* in tutti e tre i documenti. Diverso è il caso di *bita*: il Braune⁴³ esclude che questo termine possa dimostrare la interdipendenza tra le due opere, poiché esso in questi due contesti avrebbe valore durativo: non prece, quindi, ma adorazione. In realtà nel passo latino si trova il verbo adorare, ma esso nei versi precedenti è reso con *beton* (*Sam.* v. 29 e *Ot.* v. II, 14, 57).

D'altra parte se l'uso di *bita* in luogo di *beta* o *gibet* è dovuto ad una sfumatura semantica diversa, possibile che il concetto di adorazione non ricorra in nessuna altra opera teologica alto-tedesca?

Nel verso al quale ci riferiamo la parola *bita*, retta dal verbo *sagant* (*thoh ir sagant kicorana thia bita in Hierosolima*), non può significare altro che prece.

Benché il poemetto sia molto meno esteso della trattazione dell'episodio in Otfrid, presenta anch'esso alcuni ampliamenti rispetto alla fonte evangelica. Alcuni sono dovuti ad esigenze metriche (*ih heimina liuf*, v. 12; *kelop*, v. 15; *sario*, v. 3; *libiti*, v. 24), oppure costituiscono l'infiltrazione di espressioni popolari (*uuizze Christ*, v. 8; *uuib*, v. 23); altre ricorrono parallelamente anche in Otfrid e, considerata la loro frequenza, non possono assolutamente essere casuali. Innanzitutto le formule introduttive di *Cr. e la S.* *lesen uuir* (v. 1) e *uuizzun thaz* (v. 2) trovano un parallelo ai vv. II, 14, 7 e 9 del *Liber Evangeliorum* (*so uuir gizaltum* e *ther euangelio thar quit*). La narrazione del

⁴² Op. cit., p. 68.

⁴³ « PBB » 32, p. 154.

del viaggio di Gesù attraverso la Samaria ha inizio al v. II, 14, 1 ma ai versi testé citati, proprio laddove coincide con le parole con cui comincia il poemetto, viene interrotta con queste formule. Non si tratta delle stesse espressioni, è vero, ma la loro presenza, giustificata in *Cr. e la S.*, perché proprio all'inizio, sembrerebbe dovuta in Otfrid ad automatica imitazione.

Un'apparente ripetizione al v. 4 del poemetto: *thanna noh so saz er* rispetto al v. 2: *er zeinen brunnon kisaz* risulta reale in *Ot.* II, 14, 13a: *unz druhtin thar saz eino* e II, 14, 7a-8a: *tho gisaz er muader; bi einemo brunnen*, mentre l'*Evangelo di San Giovanni* (4, 4) riferisce soltanto: *sedebat super fontem*. L'aggiunta in *Cr. e la S.* può essere dovuta ad esigenze metriche (v. 4: *schephan thaz uuazzer thanna noh so saz er*) e cioè *saz er* è introdotto per creare la rima con *uuazzer*. I due verbi, inoltre, *saz* e *kisaz* sono adoperati nel poemetto con un diverso valore morfologico differenziando così l'azione in due diversi momenti: « Sappiamo che si sedette presso una fonte. Venne da Samaria una donna ad attingere acqua: intanto egli sedeva ancora là ». In Otfrid « *bi einemo* » esprime invece stato per cui la ripetizione del verbo non trova nessuna giustificazione né metrica né sintattica, anzi sembrerebbe meccanicamente imitata.

Come questa anche molte altre aggiunte, rispetto alla fonte, dovute in *Cr. e la S.* ad esigenze metriche si trovano anche in Otfrid: la parola per cibo, assente nel passo latino (*non enim coutuntur Iudei Samaritanis*) e in Taziano (*ni ebanbruchent Iudei Samaritanis*) è invece introdotta al v. II, 14, 21 di Otfrid (*ni eigun muas gimuati*) e al v. 8 di *Cr. e la S.* (*ia ne niezzant, uuizze Christ, thie Iudon unsera uuist*) ma solo qui serve a creare la rima con *Christ*. Il v. 22 del poemetto: *daz ih mer ubar tac ne liufi hera durstac* mostra assieme al v. II, 14, 15 di Otfrid: *theih zes puzzes diufi sus emizen ni liafi* l'aggiunta di una espressione temporale 'sempre', 'ogni giorno': *ubar tac* (*Cr.*) e *emizen* (*Ot.*). Anche qui, mentre *ubar tac* è introdotto per creare la rima con *durstac*, *emizen* è all'interno dell'emistichio. Lo stesso può dirsi del v. 27: *des mahttu sichure sin: nu*

hebigst enin der nis din in cui l'ampliamento è rappresentato da *sichure* sin che rima con *din*, cui fa riscontro in Ot. II, 14, 54 (*uuant er giuuisso thin nist*) la parola *giuuisso*, assente nella fonte latina. Anche il v. 20: *iz sprangot imo'n pruston in euuon mit luston* presenta con Ot. II, 14, 41b e 42a (*uuant er in imo springit ist imo kuali drato, in euuon mamonto*) due punti di contatto: 1) il lat. *fons aquae salientis*, reso in Taziano con *brunno uuazzares ufspringanti* è trasformato in entrambe le versioni in una frase retta dal verbo *springan*; 2) il lat. *in vitam aeternam* è sostituito da un termine indicante gioia. Entrambi questi sostantivi rimano nel verso, per cui non si può affermare, come nei casi precedenti, che la loro presenza, causata in una versione da esigenze metriche, sia stata adottata nell'altra, tuttavia in *Cr. e la S.* la rima *pruston/luston* è più pura che non *drato/mamonto* in Otfrid.

L'unico caso inverso in cui cioè l'ampliamento, costituito anche questa volta da un termine indicante piacere (*Cr. volliste, Ot. liubis*), crea una rima migliore in Otfrid, ricorre al v. 26 (*du hebitos er finfe dir zi volliste*) del poemetto e in Ot. II, 14, 53 (*then thu afur nu uabis ioh thir zi thiu liubis*).

Tranne quest'unica eccezione però le aggiunte e le varianti che il poeta del *Cristo e la Samaritana* introduce servono a creare la rima nel verso, mentre gli stessi ampliamenti nel corrispondente passo di Otfrid non hanno questa giustificazione. È indubbio che le coincidenze messe in rilievo sono troppe per poter essere casuali e, d'altra parte, è estremamente improbabile che il poeta, attingendo da Otfrid, abbia potuto migliorare la fonte, sia sotto l'aspetto morfologico-semantico che metrico.

Tutto ciò indurrebbe a ritenere che Otfrid abbia conosciuto il poema *Cristo e la Samaritana* e ad attribuirne la composizione alla prima metà del 9° secolo.

RAFFAELLA DEL PEZZO

I VERSI GNOMICI ANGLOSASSONI

Abbandonata la visione di una cultura anglosassone pagana e primitiva, fondata d'altronde su basi alquanto arbitrarie, la critica attuale si è orientata verso un'interpretazione in chiave cristiana di poemi quali *l'Errante* e il *Navigante* e non disdegna di considerare in questa luce anche il *Beowulf* e altri componimenti poetici, l'influsso della filosofia di Boezio e l'importanza della traduzione della sua opera sono stati più volte messi in evidenza e la patristica viene applicata sempre più frequentemente allo studio della letteratura inglese antica. Vi sono però alcuni poemi che non sono stati affatto sfiorati da questa ventata di revisionismo: i *Versi Gnomici* del Codice Exoniense e del Ms. Cotton Tiberius B I.

Eppure, anch'essi vanno presi in considerazione per decidere se si può ancora continuare a considerarli un insieme di massime di origine popolare, nate in ambito pagano, tramandate oralmente prima di essere riunite insieme e infine, in epoca tarda, rielaborate da qualche monaco, che avrebbe aggiunto del nuovo materiale di ispirazione cristiana e disposto le massime nella forma attuale.

I *Versi Gnomici* del Codice Exoniense vengono solitamente descritti in questo modo, ma c'è anche chi, dopo aver eliminato tutte le parti meno schematiche, tutte le divagazioni, le considerazioni moralistiche ed ogni genere di commento più personale, considerandole delle aggiunte posteriori, prive di alcun valore, li giudica « a mass of unrelated materials gathered from a number of sources, and assembled by the compiler more or less mechanically with no attempt at selection or logical arrangement »¹.

¹ G. P. KRAPP & E. VAN K. DOBBIE, *The Anglo-Saxon Poetic Records*, Vol. III: *The Exeter Book*, New York, London, 1936, p. XLVI.

Tutti i giudizi sui *Versi Gnomici* sono stati condizionati dalla prima definizione, formulata nel 1703 da Hickeys, il quale scriveva così: « In eo autem mores hominum, affectus animantium & inanimatum naturae; res itidem alius generis, civiles, ethicae, theologicae describantur in gnomis & sententii asyndetis, quarum elegantia, splendor & proprietates Latine exhiberi non possunt »². In seguito Conybeare li mise in relazione con la gnomica greca e con il *Libro dei Proverbi*³, mentre Thorpe li avvicinò all'*Havamal*⁴: così anche i versi ags. vennero considerati delle massime, dei proverbi⁵, raccolti alla rinfusa in due poemi: il primo composto dai tre gruppi del Codice Exoniense⁶, il secondo da quelli del Ms. Cotton Tiberius B I.

Il contenuto dei versi venne analizzato per la prima

² *Antiquae Litteraturae Septentrionalis libri duo, quorum primus Georgi Hickeysii Linguarum Vett. Septentrionalium Thesaurum Grammatico Criticum & Archeologicum, Ejusdem de antiquae litteraturae Septentrionalis Utilitate Differentiationem Epistolares et Andrea Fountaine equitis Aurati Numismata Saxonica & Dano-Saxonica complectuntur. Alter continente Humphredi Wanleii Librum Vett. Septentrionalium qui in Angliae Bibliothecis extant, Catalogum Historico-Criticum, nec non multorum Vett. Cod. Septentrionalium alibi extantium notitiam, cum totius operis Sex Indicibus, Oxoniae, E. Theatro Sheldoniano, An. Dom. MDCCV. p. 207 (egli pubblica tutta la seconda parte e i primi sei versi della terza (p. 221).*

³ JOHN JOSIAS CONYBEARE, *Illustrations of Anglo-Saxon Poetry*, London, 1826. Rist.: New York, Haskel House, 1964, p. VIII e pp. 228-230. Egli pubblica vv. 71-83a seguiti da una traduzione in latino e da una in inglese.

⁴ BENJAMIN THORPE, *Codex Exoniensis. A Collection of Anglo-Saxon Poetry from a Ms. in the Libr. of the Dean and Chapter of Exeter*. London, 1842 pp. 333-346 (testo seguito da una traduzione).

⁵ Etmüller li include tra i lavori di origine popolare e li descrive così: « quatuor proverbiorum collectiones... varia proverbialia alliterationis tantum vinculo conjuncta continentes ». (*Engla and Seaxna Scôpas and Bôceras*, Quedlinburg, Leipzig, 1850, p. XIX).

⁶ I *versi Gnomici* del Codice Exoniense iniziano poco dopo la metà del fol. 88b, con una grossa lettera maiuscola; altre due parole del testo: *forst* (v. 71) e *raed* (v. 138) sono scritte interamente in lettere maiuscole, particolare che, nonostante la mancanza di qualsiasi spazieggiatura, ha indotto tutti gli editori a dividere i versi gnomici in tre gruppi.

volta da Strobl, nel 1887⁷ e poi, in maniera più estesa da Müller⁸, mentre gli altri studiosi del periodo si limitavano a discuterne l'origine, l'epoca di composizione e l'autore⁹.

La storia dei lavori dedicati ai *Versi Gnomici* è piuttosto strana e nessuno studioso riesce a portare a termine ciò che si era proposto. Così Blanche C. Williams, nel suo libro intitolato *Gnomic Poetry in Anglo-Saxon*¹⁰, dopo essersi dilungata a definire, descrivere, individuare ogni genere di espressione sentenziosa, anche al di fuori dell'area germanica, concede ai *Versi Gnomici* uno spazio limitato e non sa formulare su di essi nessun giudizio originale, se si esclude il tentativo, immediatamente stroncato dalla critica¹¹, di attribuirli ad Aldhelm o ad Alfredo. Charlotte Krüger, invece, inizia la sua tesi¹² con una lunga disquisizione sulla visione della croce di Costantino, interpretata come uno dei modi in cui gli uomini vengono a conoscenza dei doni che Dio elargisce loro, indi passa a parlare dei vari tipi di visioni che incontriamo nella letteratura ags., per poi fare un lungo elenco dei 'doni' elargibili e concludere con una decina di pagine sui poemi gnomici (pp. 64-74), un collage di citazioni tratte dai lavori di Wülker¹³, di Brandl¹⁴

⁷ STROBL, *Zur Spruchdichtung bei den angelsachsen* in « ZfdA », vol. XXX (N.F. XIX), 1887, pp. 54-64.

⁸ HUGO MÜLLER, *Über die angelsächsischen Versus Gnomici*. Inaugural Dissertation der philosophischen Fakultät an der Universität Jena, 1893.

⁹ Facendo risalire, generalmente, all'VIII secolo e attribuendoli in primo tempo a Cynewulf (Thorpe, Dietrich, Rieger, Sarrazin).

¹⁰ Columbia University Press, New York, 1914, Ristamp. Ams. Press Inc., New York, 1966.

¹¹ J. W. RANKIN (B. C. WILLIAMS, *Gnomic poetry in Anglo-Saxon*, in « JEGP », vol. XV, 1916, pp. 163-165) scrive: « fortunately they may both still be presumed to be innocent since they have not been proved to be guilty ».

¹² CHARLOTTE KRÜGER, *Beiträge zur gnomischen Dichtung der angelsachsen*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen Philosophischen Fakultät der Vereinigten Friedrichs-Universität, Halle, 1924.

¹³ RICHARD WÜLKER, *Grundriss zur Geschichte der angelsächsischen Litteratur mit einer übersicht der angelsächsischen Sprach-*

e della Williams, quest'ultima, spesso, persino fraintesa. Anche Joseph E. Price Jr., dopo essersi proposto di esaminare « the language, the subject and the structural place of the gnomes in their contexts in Old English poetry »¹⁵, non fa che elencare ed analizzare, secondo i criteri della teoria orale-formulaica, le 586 espressioni gnomiche (pari a 1074,5 versi) da lui individuate nella poesia ags., cosa alquanto anacronistica in un momento come questo in cui si tende a considerare i passaggi gnomici parte integrale dei poemi nei quali si trovano¹⁶, a vedervi anzi l'espressione del pensiero dell'autore. Per quanto riguarda gli altri argomenti oggetto del suo studio, Price deve concludere che, a parte poche eccezioni, « their diction, their contents, and their relationships to the passages in which they occur are all a part of the traditional way of making poems in Old English »¹⁷.

Se si escludono questi lavori, i *Versi Gnomici* sono stati trattati sempre molto superficialmente, e la maggior parte degli studiosi non ha fatto che ripetere giudizi altrui, senza mai metterli in discussione¹⁸. Intorno a questi poemi

wissenschaft, Leipzig, Verlag von Veit & Comp., 1885, pp. 176 e segg.. Lo studioso aveva anche pubblicato il testo dei *Versi Gnomici* (che erano già apparsi nella *Bibliothek der angelsächsischen Poesie* di C. W. Grein, Bd; II, Text II. Göttingen, G. H. Wigand, 1858, pp. 339-347) nella sua edizione della *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*. Bd. I, 2. Hälfte, Kassel, Georg H. Wigand, 1883, pp. 338-349.

¹⁴ HERMANN PAUL (herausg.), *Grundriss der germanischen Philologie*, 2 Aufl. II, 1 Abteilung, *Literaturgeschichte*, Strassburg, Trübner, 1901-1909, pp. 959-963.

¹⁵ *Some Aspects of the Gnostic Elements in Anglo-Saxon Poetry* (Diss.), The University of Tennessee, 1967, p. 14.

¹⁶ Per quanto riguarda il *Beowulf*, cfr. ARTHUR G. BRONDEUR, *The Art of Beowulf*, Berkeley, California, 1959 e tra gli altri: MARGARET E. GOLDSMITH, *The Christian Perspective in Beowulf* in *Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur*, University of Oregon, 1963, pp. 74-90.

¹⁷ op. cit., p. 215.

¹⁸ Unica nota diversa e positiva è l'articolo di KEMP MALONE, *Notes on Gnostic Poem B of the Exeter Book* in « *Medium Aevum* », vol. XII, 1943, pp. 65-67.

non si è mai creato un clima di dibattito e, di solito, ci si è limitati ad esaminarli dal punto di vista testuale (limitatamente a poche righe controverse) o metrico¹⁹ o, ancora peggio, a sezionarli per trarne idilliache ed insulse scene di vita familiare, come quella tanto citata e lodata che descrive il ritorno del marinaio frisone²⁰.

Recentemente Dawson ha tentato di dimostrare che un'indagine più accurata dei *Versi Gnomici* permette di individuare in ogni parte un filo conduttore e che « the poems are not simply lists but mnemonic arrangements in sequences built up by multiple associations of ideas, either through meaning or through sound »²¹. In effetti i collegamenti proposti dallo studioso operano unicamente a livello superficiale, mettendo in relazione tra loro le singole fasi, e aggiungono ben poco a quanto era stato già detto in precedenza.

Nuova è invece la proposta di P. B. Taylor²², che dopo aver ribadito la necessità di trovare un principio strutturale valido per tutti i versi gnomici, lo individua nel v. 164:

Fela sceop meotud Paes Pe fyrrn gewearð, het sibban swa forð wesan.²³

(Dio credè molte cose che esistono dal principio e ordinò loro di restar così per l'avvenire). I *Versi Gnomici*, secondo lo studioso hanno questi due scopi: descrivere e definire le cose create (i versi con *bið*) e spiegare quali sono le funzioni dei singoli elementi dell'universo

¹⁹ I *Versi Gnomici* contengono, infatti, una percentuale molto alta di versi ipermetropi, che sono stati presi in esame da tutti gli studiosi di metrica.

²⁰ L. WHITBREAD, *The Frisian Sailor Passage in the Old English Gnostic Verses* in « *RES* », vol. XXII, 1946, pp. 215-219; KEVIN CROSSLEY-HOLLAND, « *The Frisian Wife* » in « *REL* », vol. VI, 1965, p. 101.

²¹ R. MAC GREGOR DAWSON, *The Structure of the Old English Gnostic Poems* in « *JEGP* », vol. LXI, 1962, pp. 14-22 (p. 14).

²² *Heroic Ritual in Old English Maxims* in « *Neuphilologische Mitteilungen* », vol. LXX, 1969, pp. 387-407.

²³ Per le citazioni e per la numerazione dei versi cfr. G. P. KRAPP & E. VAN K. DOBBIE, *The Anglo-Saxon Poetic Records*, vol. III: *The Exeter Book*, op. cit., pp. 156-163 e vol. VI *The Anglo-Saxon Minor Poems*, New York, 1942, pp. 55-57.

(quelli con *sceal*). Nel suo articolo il Taylor prende in esame solo il secondo gruppo di versi che, nella loro totalità, dovrebbero costituire « a sort of handbook on ritual... the rituals of nature... (and) the rituals of men which are heroic obligations »²⁴. Egli cita però solo un certo numero di frasi che si possono definire « critical precepts as well as heroic standards »²⁵, anche perchè risulta impossibile adattare la definizione da lui formulata a tutti i versi con *sceal*.

Il contenuto e lo scopo dei *Versi Gnomici* viene descritto in maniera simile anche nella letteratura di Greenfield, secondo il quale « (they) provided generalized reflections on the properties naturally inherent in creatures and objects or served as moral guides for large socioreligious areas of human endeavour »²⁶.

In realtà non è facile stabilire quali ammonimenti, quali consigli potesse trarre il lettore dai *Versi Gnomici*. I versi offrono un'immagine dell'umanità nella quale ognuno ha un suo posto prestabilito e tutto fa credere che i buoni continueranno ad essere buoni e i cattivi cattivi, nonostante il lungo elenco di massime. La stessa visione statica della vita si ritrova anche in due poemetti didattici del Codice Exoniense: i *Doni degli Uomini* e i *Fati degli Uomini*²⁷. I due componimenti hanno molti temi in comune che ritornano anche nei vv. 659-687 del *Cristo II*: la quantità e la varietà dei doni che Dio concede agli uomini e la loro unica fonte di provenienza vengono più volte messe in evidenza (*DdU*, vv. 1-6, vv. 27-29, vv. 104-111a; *FdU*, vv. 64-66, vv. 93-

²⁴ op. cit., p. 388 « As God rules the ritual of nature, man should rule the rituals of ethical behavior, and his tools should fulfill their designated tasks » (p. 397).

²⁵ op. cit. p. 407. Ancora più difficile da accettare è la seconda ipotesi del Taylor, secondo il quale i versi gnomici costituiscono anche un trattato sull'arte poetica, comprendono un catalogo delle forme e dei temi più adatti a descrivere battaglie e scene di corte e offrono infine ai lettori uno *standard* con cui giudicare un poema eroico. (pp. 390-391).

²⁶ STANLEY B. GREENFIELD, *A Critical History of Old English Literature*, University of London Press, 1966, p. 196.

²⁷ Il primo si trova a fol. 78a-80a, il secondo a fol. 87a-88b.

96; *CrII*, vv. 659-663a, vv. 681-682, vv. 686-687) e vengono elencate le attitudini, le capacità degli uomini (*DdU*, vv. 30-96, vv. 106-109; *FdU*, vv. 68a-92; *CrII*, vv. 663b-680). Gli stessi motivi si ritrovano anche nei *Versi Gnomici* del Codice Exoniense, che si aprono²⁸ proprio con un'esaltazione di Dio (vv. 4b-5a) al quale l'autore attribuisce il potere di distribuire i suoi doni all'umanità, primi tra tutti *lif ond laenne willan*, 'la vita e la fuggevole volontà' (v. 6a), quindi i pensieri (v. 12b), le diverse attitudini (v. 13a) e così via. Il poeta continua poi a descrivere i vari compiti degli uomini e l'equilibrio che regna sulla terra, dove tutto si svolge sotto l'occhio vigile del creatore, che tutto sa e tutto regola (vv. 15b-18a, vv. 29b-35, vv. 43-44, vv. 74b-75, vv. 132-137).

In ogni poema troviamo descritte le attività più varie e la scelta probabilmente rispecchia gli interessi dei singoli autori, riproduce in miniatura la società nella quale viveva ognuno di loro. Vengono così citate molte occupazioni tutt'altro che contemplative, che, a taluni, sono sembrate fuori posto, specialmente nel *Cristo II*, tanto che Grosz vorrebbe interpretarle a livello allegorico²⁹. Ogni autore era portato a parlare delle attività più vicine a lui: così il poeta viene nominato al v. 127a, al v. 139a e al v. 166a dei *Versi Gnomici*, al v. 52a e ai vv. 35b-36a dei *Doni degli Uomini* e ai vv. 77-79 dei *Fati degli Uomini* e al suonatore d'arpa viene dedicato un brano in ognuno dei poemi (*VG*, vv. 169-171, *DdU*, vv. 49-50, *FdU*, vv. 80-84, *CrII*, vv. 668b-670a). Viene ricordata la dura vita del marinaio (*VG*, vv. 103-106a, v. 185a; *DdU*, vv. 53b-57; *CrII*, vv. 676b-679) e le qualità di un buon guerriero vengono più volte messe in evidenza (*VG*, vv. 83b-84a, vv. 127b-128, v. 129, vv. 153-

²⁸ Per quanto riguarda i primi quattro versi, si può ancora ritenere valida l'ipotesi di Strobl secondo il quale abbiamo a che fare « mit einem typischen anfangs angelsächsischer wettlied... den der sammler unserer gnomen an die spitze gestellt hat » (op. cit., p. 55).

²⁹ OLIVER J. H. GROSZ, *Man's Imitation of the Ascension: the Unity of Christ II*, « Neophilologus », vol. LIV, 1970, pp. 398-408.

154a, vv. 177-180, v. 203; *DdU*, vv. 39b-40, vv. 76b-77, v. 107b; *FdU*, vv. 68b-69; *CrII*, vv. 673-675)³⁰.

Si accenna anche, più ortodossamente, ai sette doni dello Spirito Santo: sapienza (vv. 18b-21, vv. 122b-123; *DdU*, v. 20a, vv. 41-43; *CrII*, vv. 663b-664, vv. 665b-667a), intelligenza (*VG*, v. 12b, v. 168; *DdU*, vv. 31b-33a, v. 109), scienza (*VG*, v. 140a; *DdU*, vv. 72-73a, vv. 94b-96; *FdU*, vv. 71b-72; *CrII*, vv. 669b-670), consiglio (*VG*, v. 22a, v. 91b, v. 118b, v. 138a), fortuna (*VG*, vv. 155b-156; *DdU*, v. 67a), pietà (*DdU*, vv. 67-68a) e timor di Dio (*VG*, v. 36).

Nel *Cristo II* sappiamo che ritornano tutti i temi della *Homilia XXIX in Evangelia* di Gregorio³¹, tra i quali appunto il tema dei doni dello Spirito Santo agli uomini, che lo scrittore latino aveva tratto, in forma ridotta, da San Paolo (*I Cor*, XII, 8-10)³². A parte le fonti bibliche, gli elenchi di 'doni' che incontriamo nella letteratura ags., potrebbero essere stati ispirati, secondo A. S. Cook³³, anche da esempi classici (egli cita tra l'altro l'*Iliade*, XIII, vv. 726-734 e l'*Odissea*, VIII, vv. 167-177), ipotesi che trova un certo favore anche presso Cross³⁴ che nel suo articolo scrive che « it would be unusual if the theme ... had no precedent in Christian writing since mediaeval Christian poets are scarcely innovators even in minor matters of theology »³⁵, ma deve concludere che « to date no close Christian analogue has been presented »³⁶.

Le descrizioni dei vari 'doni' sono introdotte, sia nel brano di San Paolo che nella omelia di Gregorio, che nei *Doni degli Uomini*, nei *Fati degli Uomini* e nel *Cristo II*

³⁰ Gli autori dei quattro poemi, descrivono molte altre attività di vario genere, ma a nulla servirebbe elencarle tutte.

³¹ MIGNE, P.L., vol. LXXVI, col. 1218-1219. Una lista simile si trova anche nella X delle *Homiliae in Ezechielem Lib. I* (MIGNE, op. cit., col. 899).

³² La fonte ultima di questo motivo è *Isaia*, XI, 2-3.

³³ *The Christ of Cynewulf*, Boston, 1900, p. 141.

³⁴ J. E. CROSS, *The Old English poetic theme of the « Gifts of Men »* in « *Neophilologus* », vol. XLVI, 1962, pp. 66-69.

³⁵ op. cit., p. 66.

³⁶ op. cit., p. 69.

da un pronome indefinito: nei brani latini viene usato il pronome *alius*, in quelli ags. *sum* e talvolta *aenig*. L'uso ripetuto di *sum*, che si ritrova anche in elenchi di diverso contenuto³⁷, non è altro che una figura retorica, « derived », secondo Cross, « from pre-Christian Greek and Latin rhetorical teaching but available to the Englishmen in the works of Latin Christian writers who accepted the stylistic methods of the old rhetorical schools to present the their arguments »³⁸. Nell'ambito di questa figura, che nella *Rhetorica da Herennium*³⁹ viene chiamata *repetitio*, era accettata anche la variazione, infatti nella X delle *Homiliae in Ezechielem Lib. I* di Gregorio le descrizioni dei vari doni dello Spirito Santo vengono introdotte sia da *isti*, che da *illi*, che da *huic*.

L'autore dei *Versi Gnomici* del Codice Exoniense avrebbe tentato un'ulteriore innovazione, indicando ogni volta la persona a cui è toccato un determinato dono, mettendo un nome al posto del pronome indefinito. Non più sacrificati dalla rigidità della formula, nè dall'interminabile serie di pronomi così inconciliabili con la struttura metrica, i *Versi Gnomici* si distaccano dagli altri poemi: manca il contrasto tra l'indeterminatezza del *sum* e dell'*aenig* e la ricchezza di particolari, la vivacità delle scene che ne descrivono le qualità. Il primo membro dell'equazione è già noto: spetta al guerriero combattere, al re governare: la equazione è già risolta in partenza.

In ogni caso, si continua sempre a generalizzare e i personaggi evocati si muovono come burattini, guidati in ogni loro movimento da quella fitta rete di fili che, nella visione dell'autore, collega indissolubilmente la terra al cielo. L'uomo è vincolato a ciò che è la sua disposizione naturale, deve fare quello che Dio ha stabilito.

³⁷ Nei *Fati degli Uomini* (vv. 10-63) e nell'*Errante* (vv. 80-84), per esempio, viene usato per introdurre le descrizioni dei vari tipi di morte.

³⁸ J. E. CROSS, *On the Wander-lines 80-84* in « *Vetenskaps-Societeten i Lund. Årsbok 1958-1959* », pp. 75-110 (p. 77).

³⁹ Libro IV, XIII, 19.

Sono rari i tentativi di approfondimento psicologico: l'uomo non viene mai preso in esame in quanto individuo, ma in quanto membro della società. È questa una caratteristica dei primi due gruppi di *Versi Gnomici* i quali ci offrono l'immagine di una società organizzata, tenuta insieme da una fitta rete di vincoli. Viene data particolare importanza ai legami che uniscono tutti gli appartenenti al *comitatus* (vv. 60-61, vv. 66-69), ai compiti del sovrano (vv. 58b-60a, vv. 81-82a, vv. 107b-108) e a quelli dei guerrieri (vv. 60b-63a, vv. 83b-84a, vv. 127b-128). C'è qualcosa di tipicamente anglosassone in tutte queste descrizioni, ma nulla di pagano; vengono messi in evidenza dei valori sociali precedenti all'avvento della nuova religione, ma accettabilissimi ed in realtà accettati anche in ambito cristiano.

Incontriamo anche dei concetti, derivati sicuramente dagli insegnamenti del cristianesimo: l'autore scrive che il malato deve essere curato (v. 45a) e il giovane istruito (vv. 45b-49), loda la bontà (v. 23a), la rettitudine (v. 36 e vv. 57b-58a), l'innocenza (v. 39a) e condanna la violenza (v. 50a e v. 121).

Non c'è nulla di primitivo in questi versi e anche la descrizione dell'avvicinarsi delle stagioni, con cui inizia la seconda parte, va interpretata come un'altra manifestazione dell'ordine che regna nell'universo. Descrizioni molto simili a questa appaiono anche nell'*Andrea* (vv. 1255-1265) e nel *Beowulf* (vv. 1131-1137 e vv. 1608-1611)⁴⁰ e recentemente B. K. Martin le ha classificate come un tema convenzionale (decorativo)⁴¹ e ha formulato l'ipotesi che esista una stretta correlazione tra queste e « the diction and traditions of Latin literature likely to have been known to educated Englishmen of the VIIIth and earlier IXth centuries »⁴².

⁴⁰ Alcuni particolari di questi brani ritornano anche nel *Navigante* (v. 32a) e nell'*Errante* (v. 24b, v. 57a, v. 102) e incidentalmente nel *Menologium* (v. 205).

⁴¹ Definizione già usata, a proposito del brano dell'*Andrea* da ROBERT E. DIAMOND, *Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry* in « PMLA », vol. LXXVI, 1961, pp. 461-468.

⁴² B. K. MARTIN, *Aspects of Winter in Latin and Old English*

Le divagazioni sono molto numerose e nuocciono alla linearità del discorso che, spesso, risulta monco, involuto se non incomprensibile, tanto che, almeno in questo campo, si deve parlare di involuzione più che di progresso rispetto ai *Doni degli Uomini*.

La fitta maglia delle considerazioni si apre, talvolta, per far posto a delle scene più elaborate che, nel loro implicito didatticismo, si avvicinano agli *exempla* medievali: i versi che descrivono il ritorno del marinaio (vv. 94a-99) si possono così interpretare come un esempio di fedeltà femminile, rappresentano un'illustrazione particolare di un tema generale [« una donna deve essere fedele al marito » (v. 100)]. Tipica degli *exempla* è la ricchezza dei particolari che doveva contribuire a far apparire reali gli episodi narrati; anche l'aggettivo *frysa*, se, come pensa una parte dei critici, va tradotto con « frisone »⁴³, non è altro che uno

Poetry in « JEGP », vol. LXVIII, 1969, pp. 375-390 (p. 377). Più avanti si legge che « These ideas of winter binding, bridging, closing, and laying bonds upon land and water are then quite well attested in Latin Literature known in Anglo-Saxon England, and there is evidence that at least some of the expressions were recognised as artistic and conventional diction for amplifying the topic of winter or cold, and not merely chance usage » (p. 383).

⁴³ Thorpe, Rieger, Kock, Mackie e Krapp-Dobbie. Secondo Jacob Grimm *fris, frise* = « liber », « liberalis » (*Geschichte der deutschen Sprache*, Bd. II, Leipzig, Hirzel, 1853, p. 670). Per Etmüller (*Vorda Vealhstôd Engla and Seaxna*, Quedlinburg, Leipzig, 1851 p. 375) *frise* = « crispus », « comatus »; dello stesso parere sono anche Grein (*Sprachschatz der ags. Dichter*, Cassel, Göttingen, G. H. Wigand, 1861, Bd. I, p. 349), WÜLKER, (*Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, op. cit., p. 346) e WILLY KROGMANN, (*Altenglisches in « Anglia »*, vol. LXI, 1937, pp. 351-360 (p. 355)). La disputa viene così commentata da A. Campbell: « We may wonder if ingenuity is wisely expended in theorizing why a 'Frisian woman' appears in E. G. V. 95, and if we need do more than recall the words of Quintillian on epithet (VIII, 6, 40) and still more those of Servius on Aeneid, III, 691, where he speaks of the epithet ad implendum versum positum, sine respectu negotii ». (*The Old English Epic Style in English and Medieval Studies presented to J.R.R. Tolkien on the Occasion of his 70th Birthday*, ed. by Norman Davis and C. L. Wrenn, London, George Allen & Unwin Ltd., 1962, pp. 13-26). Basandosi unicamente su questa parola Willy Krogmann ha ipo-

di quei dettagli di natura geografica che, sempre per lo stesso motivo, venivano inseriti negli esempi medievali.

Anche i versi in cui si parla della misera condizione del cieco (vv. 39b-44), dove la perdita della vista viene strettamente legata al peccato e la possibilità di guarigione subordinata al pentimento, hanno il tono tipico di una predica, mentre i numerosi brani nei quali le donne vengono ammonite, e ogni volta, implicitamente accusate (vv. 63-65, vv. 81-82, vv. 94b-106), partecipano già del disprezzo e della diffidenza con cui monaci e predicatori tratteranno la donna per tutto il Medio Evo.

La terza parte dei *Versi Gnomici* è invece scevra da considerazioni di carattere omelitico e meditativo che risuonano soltanto nei vv. 192-200, nei quali viene descritta l'uccisione di Abele e ad essa si fanno risalire tutti i mali della terra. L'autore di questo passaggio di mostra una conoscenza diretta della fonte biblica (*Genesi*, IV, 8), infatti egli accenna brevemente (v. 200) ad uno dei discendenti di Caino, Tubalcain « qui fuit malleator et faber in cuncta opera aeris et ferris » (*Genesi*, IV, 22), mentre non fa alcuna allusione alla teoria, infondata ma piuttosto diffusa nella letteratura medievale, che da Caino discendessero i giganti ed altre creature mostruose⁴⁴. In ogni caso, questo brano è stato sicuramente inserito in un secondo tempo, senza tener conto della continuità del discorso, nè dello stretto rapporto che intercorre tra il v. 191 « l'uomo risoluto è pronto » e il v. 201 « lo scudo deve essere pronto ».

L'autore di questa parte dei versi esamina unicamente i rapporti che intercorrono tra i singoli individui, ribadendo

tizzato che tutto il brano sia stato tradotto dal frisone e ne ha tentato persino una « retroversione » (*Altfriesische Literatur*, in *Kurzer Grundriss der germanischen Philologie bis 1500*, hrsg. von L. E. Schmitt, Bd. II, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1971, pp. 165-167).

⁴⁴ Cfr. *Beowulf*, vv. 104-114. Il delitto di Caino viene ricordato anche altrove nella letteratura ags., cfr. OLIVER F. EMERSON, *Legends of Cain, especially in Old and Middle English* in « PMLA », vol. XXIII, 1906, pp. 831-929. In questo articolo il brano dei *Versi Gnomici* non è neanche citato.

do più volte l'importanza dell'amicizia alla quale viene drammaticamente contrapposta la misera condizione dell'uomo solo (rispettivamente v. 139, v. 144, vv. 174-175a, vv. 177-180, vv. 181-183 e v. 146, vv. 172-173). La vita non viene osservata con distacco e l'attaccamento del poeta alle cose terrene è evidente in ogni descrizione. Vibra nei versi la paura delle bestie feroci, del lupo (vv. 146-150), del verro (v. 175) e dell'orso (v. 176) e vi trovano sfogo sentimenti personali, quali un angoscioso timore della solitudine e il ricordo penoso di un'accusa di cui viene ribadita l'infondatezza:

werig sceal se⁴⁵ wip winde roweþ; ful oft mon wearnum tihð eargne, Paet he elne forleose, drugað his ar on borde.

(vv. 185-186) (Chi rema contro il vento si stanca, molto spesso il debole viene accusato alla leggera, tanto che egli si scoraggia e il suo remo si asciuga sulla barca).

Personale è anche la cura con cui viene descritto il gioco dei dadi (vv. 181-183) e la punta di orgoglio con cui si parla del dono della poesia (vv. 168-171). L'albero (vv. 156-159a), le armi: l'arco (v. 153a), lo scudo (v. 201a), la spada (v. 202a), l'elmo (v. 203b) e gli altri oggetti vengono personificati: « All things are seen as a part of one *feorh-cynn* ' race of living beings ' », come ha scritto Neil D. Isaacs a proposito del *Beowulf*⁴⁶.

In netto contrasto con questa vivacità, l'autore quando deve parlare degli esseri umani, usa molto semplicemente il termine *man* o dei pronomi, scelta che conferisce a questi versi un sapore proverbiale o per lo meno arcaico. Esistono però dei dubbi circa il valore da attribuire al termine *man*: si può infatti trattare del *man* impersonale usato per il passivo o al posto del pronome indefinito (il *sum* dei *Doni degli Uomini*) o, più semplicemente della parola *man*,

⁴⁵ Così il ms. .Ettmüller, Grein, Wülker e Krapp-Dobbie emendano in *scealc*.

⁴⁶ NEIL D. ISAACS, *The Convention of Personification in « Beowulf »*, in *Old English Poetry*, Brown University Press, Providence, Rhode Island, 1967, pp. 215-248 (p. 245).

« uomo ». Nel primo caso avremo a che fare con una forma impersonale di origine molto antica la cui storia è stata così ricostruita da Archer Taylor: « It developed out of an older impersonal formula which is preserved in Icelandic (priva di soggetto) ... It was used in sententious proverbs and (perhaps later) in metaphorical proverbs. Alongside these literal and metaphorical proverbs there arose, particularly in the Middle Ages (Old English and Middle High German), maxims of more or less doubtful proverbial character which show that the formula was present in everyone's mind »⁴⁷. I versi in questione sono però privi della incisività, della stringatezza tipica dei proverbi e costituiscono più volte l'inizio di lunghe divagazioni e anche il Taylor, d'altronde, individua « the proverbial ring » unicamente nel v. 51 (= 50a) e nel v. 115 (= 144a) e deve ammettere che « the proverbial character of such remarks is often difficult to establish and particularly so in the absence of parallels in modern traditional proverbs »⁴⁸. La mancanza di uniformità nell'uso di *man*, che appare anche al plurale e accompagnato da aggettivi rende inaccettabile la seconda ipotesi e favorisce invece la terza: *man* vale 'uomo' e la sua ripetizione è da attribuire unicamente ad un autore poco portato ad usare la variazione.

Comunque, a parte le differenze notate, che fanno ascrivere questa parte ad un autore diverso da quello delle prime due, i cosiddetti *Versi Gnomici* del Codice Exoniense presentano una sostanziale unità di contenuto, si possono definire una serie di variazioni sul tema dei doni di Dio o dello Spirito Santo, che vengono descritti in maniera più personale e più disordinata che nei *Doni degli Uomini*, ma con lo stesso scopo: mettere in evidenza l'onnipotenza di Dio e lodare la sua lungimiranza e la sua benevolenza.

⁴⁷ ARCHER TAYLOR, *The proverbial formula « Man Soll... »* in « Zeitschrift für Volkskunde », vol. II, 1930, pp. 152-156 (p. 152). Lo studioso esamina lo sviluppo di questa formula dall'origine fino agli esiti attuali in quelle lingue germaniche che, a differenza dell'inglese, hanno conservato l'uso impersonale di « man ».

⁴⁸ op. cit., p. 153.

Ai versi del Codice Exoniense è stato associato, già dai primi studiosi un altro gruppo di versi che si trovano nel Ms. Cotton Tiberius B I⁴⁹. Trascritti da Hickes nel suo *Thesaurus*⁵⁰, e nominati da Wanley nel secondo volume della stessa opera⁵¹, questi versi vennero messi in relazione con quelli del Codice Exoniense da Conybeare⁵² e pubblicati da Grein col titolo di *Versus Gnomici*⁵³ e da Wülker come *Denksprüche*⁵⁴.

Secondo Strobl⁵⁵ la prima parte (vv. 1-41) è costituita da una serie di sentenze raccolte per uso scolastico e anche Müller⁵⁶ pensa che si tratti di un lavoro composto per essere studiato. Simile è anche il giudizio della Williams, secondo la quale la maggior parte dei versi sarebbero degli esercizi di composizione metrica⁵⁷. Ogni studioso cioè, postula l'esistenza di una serie di massime molto antiche, fiorite nel periodo precedente all'avvento del cristianesimo, che successivamente sarebbero state rielaborate ed usate per scopi didattici di vario genere.

Anche in questi versi, però c'è ben poco di pagano e nulla su cui la Williams possa fondare la sua asserzione « There are the tokens of the old religion. *Wyrð, enta, Pýrs-*

⁴⁹ fol. 115a-115b (il primo emistichio è scritto in lettere maiuscole). Il gruppo di versi si trova tra il *Menologio* e una versione della *Cronaca Anglosassone* (C.) Secondo Whitbread lo scrivano pensò che il *Menologio* potesse costituire una valida prefazione alla *Cronaca* e poiché questo era seguito, nel testo originale, dal *Versi Gnomici*, dopo un esame sommario, giudicò che anche questi rispondessero allo scopo. (*Two Notes on Minor Old English Poems* in « Studia Neophilologica », vol. XX, 1948, pp. 192-198).

⁵⁰ op. cit., pp. 207-208.

⁵¹ op. cit., vol. II, p. 219.

⁵² op. cit., pp. 230-231. Lo studioso pubblica i vv. 1-5, vv. 10-13 e vv. 50-54, seguiti da una traduzione in latino e da una in inglese, libera ma rimata.

⁵³ *Bibliothek der Angelsächsischen Poesie*, op. cit., pp. 346-347.

⁵⁴ *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, op. cit., pp. 338-341.

⁵⁵ op. cit., p. 63.

⁵⁶ op. cit., p. 24.

⁵⁷ op. cit., p. 109.

all related directly to the beliefs and practices of heathen times, and in a vital fashion »⁵⁸.

Esaminiamo prima di tutto l'emistichio « *wyrd byð swiðost* » (v. 5a), che è stato citato sempre come una prova della natura composita di questi versi e come un esempio dell'importanza attribuita dagli anglosassoni alla *wyrd*, in questo caso, ritenuta, apparentemente, persino più potente di Cristo [« *Prymmas syndan Cristes myccle, wyrd byð swiðost* » (vv. 4b-5a)].

Secondo Alois Brandl « Im ganzen Gedicht sind ersichtlich zweierlei Elemente zusammengefloßen: ein heidnisch-höfischer kern und christlich-fromme Zutaten eines Überarbeiters »⁵⁹ e per Charlotte Krüger « Im folgenden (vv. 4b-5-a) hat dann das Heidentum noch entschieden das Übergewicht, da die Zeilen vorherrschend von alten germanischen Idealen handeln »⁶⁰. Giudizi questi ormai inaccettabili e da sostituire con quello di E. G. Stanley, secondo il quale « the author is more likely to have associated *Wyrd* with the Divine Will, as did all the other Chrisitan poets »⁶¹.

⁵⁸ op. cit., p. 110.

⁵⁹ In HERMANN PAUL, *Grundriss der Germanischen Philologie*, 2. Aufl., II, 1. Abt., Stassburg, Trübner, 1901-1909, p. 960.

⁶⁰ op. cit., p. 68. Secondo Albert Keiser « not so easy was the subordination of a hostile and uncontrollable force under the omnipotence of the Christian God, and this transitional stage may perhaps account for an occasional compromising statement » (*The Influence of Christianity on the Vocabulary of Old English Poetry*, University of Illinois Studies in Language and Literature, N. 5, 1919, Part I, p. 170). Sia Jan de Vries che K. H. Göller esitano di fronte a questa frase, ma non arrivano a nessuna conclusione; il primo scrive che « Dieser christliche Dichter möchte noch mehrere Jahrhunderte nach der Bekerung *wyrd* noch höher stellen als Christ » (*Die geistige Welt der Germanen*, 3. Aufl., Halle a.d.S., 1945, p. 98), il secondo « Hier stellt offenbar *Wyrd* noch höher als Christus und verläßt damit den Boden des Christentums » (*Die angelsächsischen Elegien* in « GRM », vol. XLV, 1964, pp. 225-241 (p. 237). Anche Ladislaus Mittner cita questo verso come un esempio dell'antica concezione della *wurd* (*Wurd. Das Sakrale in der altgermanischen Epik*, Bern, Francke, 1955, p. 106, nota 219).

⁶¹ E. G. STANLEY, *The Search for Anglo-Saxon Paganism IX* in « Notes & Queries », vol. XII (210), n. 9, 1965, pp. 322-327 (p. 324).

Degli studiosi precedenti, solo Timmer, pur accettando a priori la teoria che faceva risalire i *Versi Gnomici* ad un periodo pre-cristiano, non aveva attribuito alcun significato pagano al termine *wyrd* e aveva proposto che « the adapter probably read in the word: however great the powers of Christ may be, the order of events as ordained by God's Providence is mightiest »⁶². Ipotesi molto vicina alla realtà se si elimina il solito ipotetico rielaboratore e si considera questo il valore originario del termine. I due emistichi vanno collegati tra loro in questo modo: Cristo ha reso evidente la sua potenza sconfiggendo la morte, cosa questa impossibile agli esseri umani. Gli uomini appunto, dice il v. 5a, non possono sfuggire alla morte, la *wyrd*, cioè il corso degli eventi, la transitorietà, regna sovrana sulla terra, è più forte di ogni altra cosa.

Analizziamo ora i vv. 1b-3a:

Ceastra beoð feorran gesyne,
orðanc enta geweorc, Pa Pe on þysse eorðan syndon,
wraetlic weallstana geweorc.

(ingegnoso lavoro dei giganti, si vedono da lontano le città che sorgono su questa terra⁶³, meraviglioso insieme di mura di pietra). I versi non presentano alcuna caratteristica particolare: le costruzioni in pietra venivano associate al periodo della dominazione romana e infatti sia qui che all'inizio della *Città Diruta* (v. 2) troviamo il termine *ceaster*, un prestito latino, usato per indicare le città romane⁶⁴. Anche l'apposizione *enta geweorc*, 'opera dei gi-

Secondo lo studioso il v. 5a non è altro che una variazione dell'emistichio precedente.

⁶² B. J. TIMMER, *Wyrd in Anglo-Saxon Prose and Poetry* in « Neophilologus », vol. XXVI, 1940/41, pp. 24-27; 27-33; 213-226; 226-228 (p. 219). Lo studioso ha però un ripensamento e poco più avanti scrive che « At the same time, it may be admitted that if the words *Wyrd* actually belonged to the poem in its pre-Christian form, they must have referred to Fate ».

⁶³ Cfr. Matteo, V, 14 « non potest civitas abscondi supra montem posita ».

⁶⁴ Cfr. A. H. SMITH, *English Place-Name Elements*, E.P.-N.S. XXV-XXVI, 1956, Part I, p. 85 *ceaster* (2).

ganti' e altre espressioni simili ricorrono varie volte nella poesia ags., riferite non solo a costruzioni in pietra (la *Città Diruta* v. 2, *l'Errante*, v. 87), ma anche ad una spada (*Beowulf*, v. 1562 e v. 2979) e ad un'elsa (*Beowulf*, v. 1679) di dimensioni particolari, a cose cioè d'origine antica e di fattura inimitabile.

Infine non si può attribuire accessivo valore al fatto che l'autore nomini, tra le altre creature, il drago (v. 26) e il demone, lo spettro (v. 42), in quanto non possiamo stabilire fino a che punto fossero ritenuti creature soprannaturali o se piuttosto non fossero considerati degli esseri realmente esistenti.

A parte le ipotesi più particolari di Strobl, Müller e della Williams, i *Versi Gnomici* del Ms. Cotton sono stati sempre accomunati a quelli del Codice Exoniense nei giudizi dei vari studiosi ed anch'essi sono stati definiti delle massime, dei « pieces of universally accepted knowledge in the form of versified sentences, including also aphorisms, moral maxims and pieces of traditional lore », ai quali, in epoca tarda, sarebbe stato aggiunto « a kind of pious Christian epilogue which shows something of the elegiac poetic quality » (vv. 54b-66)⁶⁵.

Anche questa volta, però, non si tratta nè di regole, nè di consigli, ma di considerazioni sul mondo, sui fenomeni naturali, sugli animali e sull'uomo: ogni elemento descritto e individuato dalla sua caratteristica più importante: la velocità per il vento (v. 3b), il rumore per il tuono (v. 4a) e così via. È difficile vedere in queste frasi delle sentenze, degli aforismi e sorge il dubbio che si tratti piuttosto di semplici costatazioni, riunite insieme con uno scopo ben preciso. Osserviamo l'argomento di questi versi: vi si parla delle stagioni e delle loro caratteristiche (vv. 5a-9), dell'aria e dell'acqua (v. 46-47a), del vento (v. 3b), del tuono

⁶⁵ C. L. WRENN, *A Study of Old English Literature*, London, Harrop, 1967, p. 164. Secondo Aldo Ricci « In the Cottonian *Gnomic Verses* ... the Christian element seems to be at times a mere addition (e.g. the close) and at other times worked in here and there during the process of oral transmission » (*The Chronology of A.S. Poetry* in « RES », vol. V, 1929, pp. 257-266; p. 265).

(v. 4a), delle nuvole (v. 13b) e della pioggia (vv. 40b-41), del mare (v. 45b), dei fiumi (vv. 23b-24a e vv. 30b-31a), dei boschi (vv. 33b-34a) e delle colline (vv. 34b-35a). Ecco poi gli animali: il lupo (vv. 18b-19a), l'orsc. (vv. 29b-30a), il verro (vv. 19b-20a), il drago (vv. 26a-27a), i pesci (vv. 27b-28a, vv. 39b-40a), gli uccelli (vv. 38b-39a) e il bestiame in genere (vv. 47b-48a) e l'uomo nelle sue diverse condizioni sociali: il re (v. 1a e vv. 28b-29), il principe (vv. 14-15), il guerriero (v. 16a). L'autore ci offre una panoramica della vita, una visione tutto sommato positiva del mondo, dove gli opposti si combattono ma si equilibrano sempre (vv. 50-54a) e la giustizia terrena (vv. 55b-57a) e quella celeste trionfano sempre (vv. 57b-66).

Sono i versi finali a dare coerenza al tutto e a chiarire lo scopo dell'autore: in questa parte, infatti, egli, riacciandosi ad una serie di accenni precedenti: « i frutti ... che Dio dispensa loro » (v. 9b), « Dio nel cielo è giudice delle azioni » (vv. 35b-36a), « come gli ordina il signore » (v. 49b), mette in evidenza come tutto l'universo dipenda da Dio, che è l'unico che conosce il destino dell'uomo e che lo giudicherà alla fine del mondo. I versi del Ms. Cotton, terminano così con un accenno al giudizio universale, tema che ritroviamo spesso alla fine o verso la fine di molti poemi ags., in quanto, come scrive L. Whitbread, questo genere di riflessioni veniva considerato « more appropriate than any other to round off a serious work »⁶⁶.

Non versi gnomici, quindi, ma un inno al creato, visto come un tutto ordinato ed armonioso, dove ogni cosa: forze naturali, animali, uomini, oggetti, ha un posto preciso e delle funzioni specifiche. I versi ricordano piuttosto il poemetto *l'Ordine del Mondo* (vv. 38-89) e altri brani della poesia ags.; in cui vengono descritte le meraviglie del creato⁶⁷. La lunga serie di rapide descrizioni fa pensare

⁶⁶ L. WHITBREAD, *The Doomsday Theme in Old English Poetry* in « PBB », vol. LXXXIX, 1967, pp. 452-481 (p. 470).

⁶⁷ Tra l'altro, si possono paragonare, per l'abbondanza dei particolari, all'enigma n. 100 di Aldhelm, il *De Creatura*, di cui possediamo anche una traduzione ags., inserita nella raccolta di enigmi del Codice Exoniense (n. 40).

anche alla parte iniziale della *Fenice*, dove si parla della regione in cui vive il misterioso uccello, luogo dove, tra l'altro, le stagioni *non* si avvicendano, il vento *non* soffia, la pioggia *non* cade, *non* ci sono nè nuvole nè tempeste. Nel mondo, invece, tutte queste cose accadono, non a caso, ma secondo un ordine prestabilito per cui ogni cosa *sceal*, 'deve' adempiere ai propri compiti.

Anche Alfredo aveva usato questo verbo nel Met. 8 del Libro II della sua versione del *De Consolatione Philosophiae* di Boezio:

Ac sceal wuhta gehwile wīðerweades hwaethwugu
habban under heofonum, Paet his hige durre
gemetgian, aer hit to micel weorðe.
Haefð se aelmihtiga eallum gesceaftum
Paet gewrixle geset Pe nu wunian sceal,
wyrta growan, leaf grenian
Paet on haerfest eft hrest und wealuwað.
Winter bringeð weder ungemet cald,
swifte windas. Sumor aefter cymeð
wearm gewideru. (vv. 52-61a)⁶⁸

(E ogni creatura deve avere, sotto i cieli, qualcosa di contrario, che tenga a freno la sua forza, prima che questa diventi troppo grande. L'onnipotente ha stabilito, per tutte le creature, questo avvicinarsi, che ora deve perdurare: le piante (devono) crescere, (deve) diventare verde la foglia che poi, in autunno, cade ed appassisce. L'inverno porta un clima eccessivamente freddo, venti veloci. Dopo viene l'estate, giorni caldi ...).

Mentre Boezio faceva solo un breve accenno all'ordine dell'universo, Alfredo si sofferma a descrivere la continua lotta degli elementi, del fuoco contro l'acqua, della terra contro il mare, l'avvicinarsi delle stagioni e i continui movimenti che avvengono sulla terra, con espressioni che

⁶⁸ G. P. KRAPP, *The Paris Psalter and the Meters of Boethius*, New York, Columbia University Press, 1932, pp. 168-169. Il testo è quello della versione metrica del Ms. Cotton Otho A. VI, integrato, per le parti in corsivo, dal Ms. Junius 12.

ricordano molto da vicino quelle dei cosiddetti *Versi Gnomici*.

Le intenzioni dell'autore dei versi che stiamo esaminando e, allo stesso tempo, la sua visione del mondo possono essere chiariti da un altro brano della versione ags. del *De Consolatione*, nel quale Alfredo rende liberamente i vv. 7-9 del met. 9 del Libro III⁶⁹:

Swa swa Pu self gePohtest þu geworthtest þisne
middangeard, and his weltst swa swa Pu wilt,
und Pu self daelst eall god swa swa þu wilt.
And ealle gesceafta Pu gesceope him gelice,
and eac on sumum ðingum ungelice. Peah Pu
þa ealle gesceafta ane naman genemde, elle
Pu nemdest togedere and hete woruld. (79: vv. 29-34).

(Tu hai creato questa terra, così come la avevi nella mente e la governi, secondo la tua volontà e tu stesso distribuisce tutto il bene, secondo la tua volontà. E hai fatto tutte le creature simili tra loro, ma anche, in alcune cose, diverse. Benché tu abbia dato un nome ad ogni cosa creata, a tutte insieme hai dato un unico nome e le hai chiamate mondo).

Queste considerazioni, che sono seguite da una lunga descrizione dei vari elementi (vv. 35-81)⁷⁰, vengono così commentate da F. Anna Payne: « Boethius echoes Plato; Alfred echoes Genesis ... For Alfred, the world is rather the result of a plan which God formed and then carried out; God's present relation to the world is that of a ruler »⁷¹.

Simile è anche l'atteggiamento dell'autore dei *Versi Gnomici* del Ms. Cotton, al quale si può muovere l'accusa di essersi dilungato eccessivamente e di aver utilizzato del

⁶⁹ « ... pulchrum pulcherrimus ipse
Mundum mente gerens similique in imagine formans
Perfectasque iubens perfectum absoluere partes ».

⁷⁰ Che nel testo latino occupava solo tre versi (vv. 10-12).

⁷¹ King Alfred & Boethius. *An Analysis of the Old English Version of the « Consolation of Philosophy »*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1968, p. 23.

materiale precedente, cose, d'altronde, normalissime nel periodo in cui scriveva, ma al quale bisogna dare il merito di aver saputo costruire, con una certa logica, un piccolo poema.

Dopo aver descritto con delle brevi carrellate gli aspetti più importanti del mondo e della vita umana (vv. 1-49), il poeta nota che, in realtà, tutti questi fattori si possono ridurre a pochi elementi antitetici, sempre in lotta tra loro:

God sceal wið yfele, geogoð wið ylðo,
lif sceal wið deaþe, leoht sceal wið Pystrum,
fyrd wið fyrde, feond wið oðrum,
lað wið laþe (vv. 50-53a)

(il bene combatterà contro il male, la giovinezza contro la vecchiaia, la vita contro la morte, la luce contro l'oscurità, l'esercito contro l'esercito, un nemico contro l'altro, un malvagio contro l'altro). Sta all'uomo saggio riflettere su tutti questi contrasti e anche sul fatto che il colpevole, viene sempre punito (vv. 55b-57a). E la sua conclusione non può certo essere diversa da quella raggiunta nella seconda parte dell'*Errante* e del *Navigante*: il poeta la lascia trarre ai lettori e passa a parlare di Dio e del giudizio universale (vv. 57b-66): « A buon intenditor ... » così, alla fine, un proverbio è venuto fuori, peccato, soltanto, che sia sottinteso⁷².

PATRIZIA LENDINARA

⁷² Un'interpretazione dei *Versi Gnomici* piuttosto vicina a questa è stata proposta recentemente da G. W. WEBER, nel suo lavoro *Wyrð. Studien zum Schicksalsbegriff der altenglischen und altnordischen Literatur*, Verlag Gehlen, Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1969, pp. 105-114, testo, venuto a mia conoscenza solo ad articolo ultimato.

IL FIGLIUOL PRODIGO NELL'ACOLASTUS
DI GNAPHEUS;
ANALISI DI UNA CONDIZIONE EMBLEMATICA

1. *Willem de Volder e Acolastus*

W. de Volder o van de Voldersgraft¹ più noto col nome greco di Gnapheus o quello latino di Fullonius, scrisse quella che si può considerare la più famosa commedia latina del Rinascimento sul tema del figliuol prodigo.

La fortuna dell'opera fu infatti notevolissima, gli adattamenti, le imitazioni e le traduzioni furono molte in tutti i paesi d'Europa².

¹ Willem de Volder (1493-1568) era noto come rettore della scuola di 'nuova cultura' dell'Aia. Protestante, fu perseguitato dall'Inquisizione; soggiornò a lungo in Germania, che infine abbandonò sempre per motivi religiosi; il suo ultimo soggiorno tedesco fu Konisberg ove Federicus Stafylus l'accusò di eresia. Al servizio di Anna di Frisia, come messo diplomatico, visitò l'Europa. Giunse in Inghilterra nel 1562 per trattare con William Cecil quella pensione di vassallaggio che il Cecil poi ottenne due anni dopo dal conte Giovanni della Frisia Orientale, H. Roodhuizen, *Het Leven van G. Gnapheus*, Amsterdam, 1858, A. Bronson-Feldman, *Gnapheus in England*, « M.L.N. », (1952), pp. 1325-28.

² Pubblicato ad Anversa nel 1529, fu stampata per ben undici volte nei cinque anni successivi alla prima edizione, non solo ad Anversa, ma anche a Parigi, Colonia e Lipsia. Popolarissimo per più di cinquanta anni, fu riedito una dozzina di volte a Colonia fra il 1530 e il 1577, ugualmente ad Anversa e a Parigi ove la decima edizione è del 1584. J. Bolte nella bibliografia aggiunta in *Latein Literatur Denkmaler des XV und XVI Jahrhunderts*, Berlin, 1881, elenca 47 edizioni a partire da quella del 1529 fino all'edizione londinese del 1585; G. Gnapheus, *Acolastus*, a cura di P. Minderaa, Zwolle, N. V. Uitgevers Maatschappij W.E.J. Tjeenk Willink, 1956, p. 27.

Di grande interesse è la traduzione inglese fatta da Palsgrave

L'interesse che la comedia riuscì a suscitare era certo dovuto al modo nuovo col quale lo scrittore elaborò l'argomento, convenientemente adattato alla struttura archetipa della commedia latina e a quanto egli ereditava dalla tradizione medievale e cristiana. Nonostante sia da molti associata a quel gruppo di commedie latine che costituiscono nulla più che uno stadio nello sviluppo storico che avrebbe condotto al dramma in volgare dell'età successiva, la commedia dell'umanista olandese si presenta particolarmente originale, tanto da essere collocata in una posizione di privilegio rispetto alle altre di stesso argomento, mostrando al contempo in che modo il Rinascimento imparava e assimilava la lezione classica. Lo scrittore infatti riesce a fondere felicemente alle componenti classiche e medievali i principi protestanti da lui professati facendo del prodigo, in fondo, l'interprete delle angosce, delle perplessità e del malessere sociale del suo tempo, riflettendo così consciamente e inconsciamente le sollecitazioni della nuova classe in ascesa, che va considerata il suo naturale contesto sociale.

Di estremo interesse è il modo in cui Gnapheus struttura la vita dissoluta del giovane a cui dedica la parte centrale della commedia che si snoda secondo uno schema compatto e senza lacune, ove ogni mossa ha la sua contro-mossa giustificata nell'ambito dell'azione in corso.

Gli attanti di questa parte della commedia sono guitti cinici e sfrontati a metà fra la convenzione e la realtà, modellati sui protagonisti della commedia romana, e innalzati dall'autore a metafore di una società frivola e ri-

(1485-1554) nel 1540, ad uso delle « grammar schools ». Nella lettera introduttiva ad Enrico VIII, l'autore spiega i motivi che lo spinsero ad adattare in inglese la commedia latina « Not only the speache of your graces subjects should by that meanes have a great advantage to wax uniform... but also the english tongue... », mostrando praticamente come l'inglese poteva arricchirsi e rafforzarsi con opere di adattamento e di traduzioni come l'Acolastus inglese. J. Palsgrave, *The Comedy of Acolastus Translated from the Latin Fullonius by J. Palsgrave*, ed. P. Carver, London, E.E.T.S. 1937, p. 10.

provevole che l'umanista pedagogo condanna e rigetta come espressione di una falsa realtà senza consistenza.

2. Due mondi in antitesi

Nella versione che Gnapheus ci offre della parabola vediamo contrapporsi in una costruzione perfettamente bilanciata due mondi, quello del padre e quello del figlio, che si identificano l'uno con quello della norma, della legge, dell'ordine, l'altro con quello della perdizione, dell'ingiustizia, del disordine.

Il protagonista, che abbandona il mondo del padre dietro consiglio di Philautus, per soddisfare la propria ambizione, riesce a realizzare i propri desideri solo nella 'prouintia parasitorum' (II, i, p. 60-61), luogo dove, dopo essere stato eletto re, si ritrova 'Deplumis amator' (IV, 4, p. 141) e infine guardiano di porci (IV, 7, p. 153), perchè sospinto dalle sue stesse mire in una situazione obbligata senza via di scampo, ove indipendentemente dalla sua volontà vede tramutarsi e corrompersi tutto quanto a prima vista gli era sembrato perfetta concretizzazione di ogni sua aspirazione.

Un'esperienza questa che drammaticamente restituirà ad Acolastus la sua dimensione di figlio, dopo avergli mostrato tutti i danni che l'uomo ne ricava ad alimentare il proprio individualismo e la propria ambizione, sperperando a tal fine il danaro che nel mondo di Eubulus, il padre, avrebbe avuto ben diversa utilizzazione che pagare un regno di voluttà e di libidine.

Mentre però, nel mondo del padre gli uomini tragicamente vivono i loro conflitti e i loro drammi sovrastati da un Dio che tutto preordina e tutto domina, nel mondo in cui Acolastus agogna regnare tutto ciò assume una dimensione grottesca, ove la parodia comica ha funzione di anticipazione drammatica e rafforza la logica della necessità nello schema della redenzione del prodigo, dando maggiore unità alla struttura della commedia. L'interesse dello spettatore pertanto si incentra non tanto sull'invenzione della

trama che era fin troppo nota, quanto sulla sua affabulazione che rivela quel meccanismo di necessarietà nella parabola drammatica di Acolastus, che trova giustificazione solo nel protestantesimo dell'autore.

È simbolicamente al centro della commedia (III, 3) che Gnapheus svela questo meccanismo di necessarietà.

Sono di scena Pelargus, il padre, e Eubulus, l'amico³, e discutono sull'assurdità di considerare il 'Caso' come determinante il destino degli uomini.

A Pelargus che dispera di rivedere il figlio, che egli ha proclamato erede del suo regno⁴, fa contrasto Eubulus che fin dalla prima scena, non ha mai dubitato sul suo ritorno⁵ proprio perchè crede in un Dio che si interessa alla sorte degli uomini, e consiglia perciò il padre di:

Nec audias
Epicureos, qui contendunt Deos nihil mortalia
Curare, melius Homerus, qui τυχην uaga quom nesciat
Soli decreto Numinis regenda credit omnia. (III, 3, p. 107)

perchè sarebbe come negare a Dio la prescienza degli avvenimenti futuri e contingenti.

Anche preoccuparsi eccessivamente della sorte di Aco-

³ I personaggi della commedia si presentano tutti in coppia, con notevoli affinità a seconda del ruolo che hanno nell'azione, così Philautus è il consigliere e l'amico di Acolastus, il prodigo; Eubulus è il consigliere e l'amico di Pelargus, il padre; Pamphagus di Pantolabus, figlio prodigo rovinato, e poi parassita.

⁴ Pel.: Quem [Acolastus] destinaveram haeredem regno meo. (I, i, p. 27)

Tutte le citazioni della commedia latina sono prese dall'edizione di Carver sumenzionata (v. nota 2).

⁵ Eub.: Invitum si retineas, exire incitas
Sine eum modo suo animo obsequi, ut sibi notior
Paulo post redditus, videat, protervia
Sua quo reciderit malorum, dehinc tuas
Sub ala si recurrerit, atque supplicem
In gratiam tum admiseris, certe hinc magis
Tibi filium alligaveris ac dudum fuit. (I, i, p. 37)

lastus, afferma Eubulus, equivale ad accusare Dio di mendacità:

mendaci rerum facere Deum (III, 3, p. 107)

come potrebbe Dio, continua Eubulus — per convincere Pelargus — che è al disopra di tutto e controlla il futuro, non badare a tuo figlio⁶:

Quid hic tantum trepidas miser?
An diffidentia tua voles mendacij reum
Facere Deum, nostri qui curam se suscipere perhibet?
Qui capitis nostri etiam pilos omnes in numerato tenet.
(III, 3, pp. 108-109)

3. Prouintia Parasitorum

La « prouintia parasitorum » (II, i, p. 60-61), che si rivela il mondo dei parassiti, delle prostitute, delle mezzane, dei servi, degli imbrogliatori, è il mondo in cui Acolastus, ambiziosamente, crede di poter regnare in ragione del suo danaro⁷, ma dove i fili dell'azione sono tirati da Pamphagus e da Pantolabus, parassiti alla maniera di Gnatho⁸

⁶ Quanto Eubulus dice sulla funzione della divina provvidenza in contrasto al « caso », che non può decidere del destino degli uomini, si aggancia facilmente al *De Servo Arbitrio* di Lutero, chiarendoci la particolare struttura della commedia, nella quale il ritorno di Acolastus è previsto da un Dio onnisciente, che sa e si preoccupa di tutto ciò che concerne l'uomo. Eubulus, d'altronde, si esprime con tale sicurezza sul ritorno del giovane da togliere ogni dubbio, e conclude sempre i suoi discorsi, a tal proposito, in un modo possibile solo a Dio:

Id quod futur ominor (III, 3, p. 107; Sic divino (V, 5, p. 174)

⁷ Ac.: nunc gaudeo
superasse me... (II, 3, p. 78)
viva perpetuis gaudijs, tum uel multo aureo adiuxero
Omnes mihi. Monarcha sic regnabo preapotens (ib., p. 80)

⁸ L'incontro fra Pantolabus, figlio prodigo rovinato, e Pamphagus, parassita, è significativo a tal proposito. A Pantolabus, lercio,

che alimentando la vanità del giovane, si servono di dadi truccati per sottrarre al novello re i mezzi per sostenere quel reame; sono le regole del gioco dalle quali Acolastus può non recedere.

I parassiti sono in realtà i veri re⁹ e padroni di questo mondo del quale conoscono e hanno sperimentato gli aspetti più crudeli¹⁰ e per il quale non hanno alternativa¹¹, differentemente da Acolastus che è destinato a tornare nel mondo del padre, dopo aver sperimentato, nel mondo dei parassiti, le conseguenze negative della sua fuga. Il modo in cui il prodigo si affida ciecamente alle cure di Pantolabus e Pamphagus, al momento del loro incontro, ben chia-

macilento fa riscontro Pamphagus sazio e soddisfatto, perchè, come egli stesso confessa, « alienum semper arrodere cibum » (II, i, p. 62), e al quale Pantolabus chiede di associarsi, aggiungendo:

Sed unde plebiscita ordinis nostri petam?
ricevendo come risposta:

unde rogas? à Terentiano illo Gnathone principe. (II, i, p. 70)

Pamphagus è il « Gnatho » di Gnapheus che educa un altro Gnatho ai suoi stessi principi, dando consistenza alla speranza del Gnatho di Terenzio, che alla maniera dei platonici avrebbe voluto fondare una scuola:

Ille ubi miser famelicus videt me esse tanto honore,
tam facile victum quaerere: ibi homo coepit me obsecrare,
ut sibi liceret discere id de me: sectari iussi,
si potis est, tamquam philosophorum habent disciplinae ex ipsis
vocabula, ut parasiti item Gnathonici vocentur.

(*Eunuchus*, 260-264)

Così afferma Gnatho nel suo soliloquio, in cui narra il suo incontro con un figlio prodigo rovinato. In realtà II,i, di *Acolastus* può essere considerato una drammatizzazione di tal soliloquio.

⁹ Pant.: Pamphage, beatum me in tuo

Regno tum quaeso facias (I, i, p. 70)

¹⁰ Pant.: Habeo, extrema fame pene strangulatam, venter inedia
... stomachus latrat... (II, i, p. 58)

¹¹ Pant.: Parasiticae artis gnarum optem dari obviam,
Quem sectari liceat, postquam in fumum cineremque
versa sint

Quae possedi omnia (II, i, p. 59-60)

ramente ci mostra la sua inesperienza di contro alla scalrezza dei due che lo avviano alla sua rovina.

Pam.: Nomen tuum
quod est?

Ac.: Nomen? Ascolastus?

Pam.: Ascolastus? Vah
nomen convenit.

Pant.: Hem noster es.

Ac.: Certe, quod voster sim repertus
gaudeo. (II, 3, p. 85)

È l'esperienza classica che più direttamente ha dato a Gnapheus la possibilità di creare l'ambiente in cui inserire il viaggio del protagonista del tutto isolato dalla sua normale sfera d'azione.

Un ambiente, ove tutti i personaggi sono tipici della *comoedia palliata* Sannio, l'oste, Syrus, servo, Bromia, ancilla, Lais, cortigiana, non meno di Pamphagus e di Pantolabus¹². È il loro stesso linguaggio così disincantato e pieno di allusioni ironiche a caratterizzarli; esso contraddistingue perfettamente l'atmosfera realistico-quotidiano tipico della commedia latina; ha una corposità, una sciolttezza, una naturalezza che deve all'influsso di tutta la classicità pagana, all'influsso diretto di Terenzio come di Plauto, di Ovidio come di Catullo¹³.

¹² « These names... Sannio, Syrus be used of Terence... because he bryngeth in persones of lyke condicions unto such as Terence describeth in Eunuchos and in Adelphis. And Bromia is brought in of Plautus in Amphitrios whiche in lyke maner sheweth what thinges were done in Amphitrios house as she doth here, how Paniphagus ordred her, while she was dressyng of her meate in Sannios house ». « A Declaration what the names used by the auctour in this Comedy, do signifeye » di J. Palsgrave, in *Acolastus*, ed. Carver, op. cit., p. 14. « Lais... also Corinthia, for she was borne at Corinthe », ibid.

¹³ A tal fine val la pena di consultare l'opera di Carver, e *Acolastus*, a cura di Minderaa, op. cit., che con puntigliosa esattezza ricostruiscono tutti gli impasti classici di Gnapheus.

Se prendiamo il monologo col quale Pantolabus, prodigo rovinato e poi parassita, si presenta al pubblico, ov'è narrata la sua sorte e quanto lo attende, a raffronto ai monologhi di Acolastus, dopo la caduta, che ci restituiscono la medesima situazione di fondo, le differenze evidenti di linguaggio esprimono l'abisso che separa i loro due mondi:

Pan.: Nai miser ego sum, qui quod edam, quaero et id aegre
iuvenio,
Gulam habeo extrema fame pene strangulatam, venter
inedia
Exhaustus est, stomachus latrat, tum pendulae marcent
genae.
Pol dentes pruriunt, me nullus est...
Scabri rubigine
Dentes labiaequae incava situ loquuntur me famelicum,
Quare hunc haberem praesentem deum, placaret qui mihi
Ventrem iratum.
...postquam in fumum cineremque versa sint
Quae possedi omnia, vel é flamma non gravarer impiger
Cibum petere; o Fortuna ut numquam perpetuo bona
es... (II, i, p. 58-59)

Ac.: Quid nunc agam? quid clamē?...
O coelum, ò terra. Iupiter,
Aspicis haec, et patere?...
Perij interij miser.
Ex rege nummato ampliter, repente inops
Mendicus? quis ferat?...
Vestitus ubi? perijt, meus
Ubi torques aureus? perijt, pecuniae
Ubi tanta uis? perijt...
Fames totam regionem occupet... (IV, 6, p. 147-48)
Quis tam durae est mentis, quem non deiecerit
in luctum et lacrimas Fortunae acerbior
Causus?...
Luxuria inopiae mater, quam mihi
Amicam habui unice charam, omnia abstulit,
Rem, nomen, amicos, gloriam, quid non?...
(V, 2, pp. 158-59)
Super omnia intollerabilis est fames
Quam gesto in utero, ubi et dolores excitat
Magnos, morte omni atrociores... (V, 4, p. 167)

Pantolabus è un figlio prodigo rovinato alla stessa stregua di coloro che lo hanno ingannato. Questo personaggio non ha una funzione organica all'interno dell'azione, e si presenta come appendice di Pamphagus del quale è l'allievo, sempre pronto a commentare gli eventi, anche quelli più tragici, in un modo che è comico-realistico quanto amaro-grottesco. Pantolabus è tutto ciò che Acolastus sarebbe divenuto se non fosse stato predestinato al regno del padre. A differenza del parassita, infatti, Acolastus, afferrato dal rimorso, vede come sua unica alternativa il ritorno alla casa paterna¹⁴.

Quanto separa questi due prodighi è che mentre l'uno è un figlio prodigo in chiave comica, con funzione di anticipazione drammatica¹⁵, l'altro lo è in chiave tragica; lo stretto parallelismo, che giunge a veri e propri echi verbali, serve ad enfatizzare la lezione¹⁶, e rivela chiaramente a quali mondi in realtà appartengono questi due personaggi.

¹⁴ Ac.: Pater peccavi in coelum et coram te, tuus
Posthac indignus sum, qui dicar filius.
Sodes pater, vel ut unum è mercenariis
Tuis, me habeas, nihil operae quantumlibet
Hinc sordidae recusem facere, ut in tuum
Municipium ascribar... (V, 5, p. 173)

¹⁵ Pantolabus, figlio prodigo rovinato, raccontando le sue esperienze di vita al II atto anticipa tutto quanto dovrà soffrire Acolastus al IV e al V, prima della redenzione.

¹⁶ Pant.: O Fortuna ut numquam perpetuo bona es (II, i, p. 60)
Ac.: Fortunae voltui, quam mobili vento. (IV, 7, p. 153)
A Pantolabus che chiede di entrare nell'ordine dei parassiti, Pamphagus risponde:

Sed turpis est nimis a bubus ad asinos transcendere
(II, i, p. 61)

Acolastus che per diventare guardiano di porci, esclama:

Sequor, vah ab equis ad asinos... (IV, 7, p. 153)

Pantolabus che ha saziato il suo « ventre irato » dice a Pamphagus:

Dis te patrono factus sum
Mi Pamphage, ex mendico; (IV, 3, p. 131)

contrariamente ad Acolastus che dice:

Ex rege nummato ampliter repente inops
Mendicus? (IV, 6, p. 147)

4. *Il mondo del Padre*

Acolastus, in realtà, pur scendendo in questo sotto-mondo resta sempre come distaccato da coloro che lo circondano. Egli non afferra mai il senso più intimo del loro linguaggio¹⁷, è pertanto legato al mondo del padre, al quale nonostante tutto appartiene. È incluso insomma, in un contesto tragico nel quale vediamo agire Pelargus, il padre; Eubulus, suo amico e consigliere; e Philautus, amico e consigliere di Acolastus; personaggi tutti investiti di una funzione che trascende quella semplice degli amici e dei nemici per assurgere a quelle delle forze stesse del bene e del male che si contendono la vita di « Everyman » su di una scena crudele e vuota.

Tutti personaggi questi che aggiungono quindi ad una personalità specificamente umana una funzione simbolica esemplificata dai loro stessi nomi. Pelargus: « to acquite kyndnesse shewed in tyme and place conuenient », Eubulus: « sounding in latyn bene consulens, or bonus consultor, for εν signified bene and βουλῆ consilium »; Acolastus: « signifieth in latyn prodigus, mendicus, intemperatus, immodestus, lasciuis, libidinosus, incastigatus, that is to say, a stroy good, a begger, wantynge temperance in his diete . . . »; Philautus: « signifieth amans seipsum, for what onde standeth to moch in his own conceit »¹⁸, cioè ci viene proposta una visione allegorica della storia che vede da una parte Eubulus e Pelargus, personificazioni della saggezza e della misericordia di Dio, e dall'altra Acolastus più Philautus, personificazione dell'uomo e della sua follia insieme¹⁹, che cade tentato dall'ambizione dall'orgoglio e

¹⁷ v. p. 145.

¹⁸ In « A Declaration . . . » di J. Palsgrave, in *Acolastus*, ed. by Carver, op. cit., p. 13.

¹⁹ Acolastus che aveva affermato:

Postquam meus Philautus subiecit mihi boni et mali
Rationes omnes, quas ad unguem teneo. (II, 3, p. 80)
vede, alla fine della sua avventura, proprio in Philautus il suo genio malefico:

An irato genio, qui me his malis
Conclisit! (IV, 6, p. 149)

dalla libidine²⁰, e che, solo dopo aver sperimentato il male, torna a Dio figlio e servo fedele per l'eternità:

Ac.: Tibo me dedo libens
Tibi me totum permitto, tu mi pater,
Tu patronus, tu seruator, tu. (V, 5, p. 178)

Se nel prologo, inoltre, il poeta ci avverte del mistero che avvolge l'argomento « Sub involucro habes mysterion » (v. 8), nella *Peroratio* più esplicitamente ci spiega la natura della ribellione come della salvezza dell'uomo, e da ciò come sia possibile apprezzare la misericordia del padre, che per sua 'grazia' ha permesso tutto ciò, denunciando così l'impostazione protestante della vicenda:

. . . Unde discere
Facile potes quod hominis rebellio in deum
Et contumacia, quam meritam accersat sibi
Mortem. Sed ex adverso habes Dei Patris
Sit quanta pietas qui libenter redditum
Sibi filium recipit, neque exprobat sua
Ipsius impio commissa. Sed complexibus
sed osculis, in filium totus ruit. . . .
Iam pater coelestis omnes citra citroversiam
Ut amore vincit, ita et reponit filio
Suo beneficia summa, pro maleficiis
Sumnis. (vv. 5-12; 16-20)

5. *Epicentro emblematico della commedia*

Nel contrapporre questi due mondi, Gnapheus per non infirmare la dignità dell'argomento, come egli stesso ci avverte nella « lettera a Sartorio », unisce allo stile della

²⁰ Acolastus parte spinto « ex sua libidine » (I, i, p. 27) e dalla sua 'philautia':

Philautus consultor fuit
. . . pestis tes philautias malum
Quod, quo magis, fuco quodam suo tegit
Venenum, hoc est nocentius . . . (I, i, p. 34-35)

commedia quello della tragedia²¹, contravvenendo al rispetto per le regole di *decorum*, che con l'avvento dell'Umanesimo si era rinnovato e che, rifacendosi direttamente o indirettamente alla *Poetica* di Aristotele, imponevano una netta separazione fra i due stili.

Egli non solo « in nimis tragicas exeat exclamationes »²² per una commedia, ma mette insieme a buffoni, villani, parassiti e prostitute Acolastus innalzato per l'occasione al rango di re²³.

Memore della lezione medievale, l'autore costruisce l'avventura del prodigo non dissimilmente dalla parabola tragica dei protagonisti delle tragedie esemplificative²⁴. Questi sono re che, spinti dall'ambizione e sostenuti dalla Fortuna, sovvertono con l'ordine sociale quello cosmico, causando pertanto la propria morte.

La tragedia di Acolastus ha inizio nel momento in cui il prodigo per soddisfare la sua vanità, la sua lussuria, la sua ambizione²⁵, si proclama re e asserisce:

Fortuna vitrea est, quae, quom splendet frangitur; (V, 2, p. 159)

²¹ ... Argumentum delegi ex sacris, quod in comoediae formam cogi posse iudicarem, praeterquam quod hic res subinde in nimis tragicas exeat exclamationes idque praeter comicas illas leges, quas nobis tradidit Flaccus [Orazio]. Quod quidem crimen levius esse duxi quam a sensu et rei dignitate recedere. Malui enim pietatis respectui quam litteraturae decoro alicubi servire. G. Gnapheus, *Acolastus*, a cura di Minderaa, op. cit., p. 50.

²² ibid.

²³ Rex... splendidissimus (V, 2, p. 160)

²⁴ È Gnapheus stesso che ci suggerisce l'idea della tragedia medievale — sul tipo di quelle incluse in *De Casibus Virorum Illustrium* di Boccaccio — in alcuni versi della commedia. Pelargus nel monologo introduttivo dice:

Minor ille natu hanc mihi movet tragoediam (I, i, p. 29)
a Sannio che sta compiangendo la prodigalità di Acolastus, Pantolabus chiede:

Mi Sannio cuius quaeso viri casum miseraris?
(IV, 4, p. 137)

Anche Acolastus confessa, come sta piangendo:

In luctus et lacrimas Fortunae
Acerbior casus!... (V, 2, p. 158)

²⁵ v. nota 20.

È un re in perfetta regola perchè

Delibitus [unto] ut vivam perpetuis gaudis (II, 3, p. 79-80)

L'unzione, ufficialmente, avviene al banchetto organizzato alla taverna di Sannio, ov'egli è cosperso dello stesso « santo olio » che umetta la bocca e la gola dei due parassiti, che proprio da quel crisma si aspettano la fortuna e un regno²⁶. Ma Acolastus è divenuto re sovvertendo l'ordine morale e sociale in cui era inserito, perchè si è ribellato alla Legge del padre²⁷ provocando inevitabilmente la sua caduta. E così proprio quando crede di aver avuto tutto, di non essere stato mai tanto felice e vivo che si prepara la sua sconfitta e la sua morte.

Gaudia seruemus ista vespertinis horuli
Quibus voluptabitur hospes cum Laide. (IV, 2, p. 132)

commenta ironicamente Pamphagus, la notte che precede la sconfitta di Acolastus.

La Fortuna che lo ha sorretto nella sua impresa « mu-tevole come il vento » (IV, 7, 153) lo abbandona favorendo i suoi nemici.

Fortuna vitrea est, quae, quom splendet frangitur; (V, 2, p. 159)

amaramente può commentare Acolastus.

²⁶ Pamphagus: Vates, videbis, dum fiam hinc cellarius cuiuspian Nummatoris domini, Opulentia cuius construxero
Tam largum ventri comeatum, ut si regum sim
maximus (II, i, p. 69)

²⁷ Acolastus si ribella al mondo del padre che va identificato con quello della Legge perchè i precetti che lo regolano sono chiusi nel libro che il padre dà al figlio prima della partenza, e che egli definisce:

Sacro volumine
Legis (V, 4, p. 167)
ma che Philautus gli ordina di buttar via fin dal II atto, se vuole seguire i suoi precetti:

Fac tibi
Fidas, quodcumque inciderit in mentem voles
Te ipso fruere. Spes omnis in te sit tibi
Sic vives foelix ac beatus (II, 2, p. 71-72)

L'autore ci ha preparati alla caduta di Acolastus con la presentazione di Pantolabus al secondo atto e attraverso il sogno di Pampagus che ci anticipa il banchetto e la partita di dadi che saranno causa della sua sconfitta.

La seconda parte di questa « tragedia » è composta di una lunga serie di monologhi, attraverso i quali il prodigo, rivivendo la propria avventura supera la sua 'follia', trovando giusta la sua sconfitta e la sua punizione.

I monologhi di Acolastus si alternano a quelli del padre per tutto l'atto quarto e quinto, e rappresentano una vera e propria sospensione dal punto di vista dell'azione, perchè catalizzano l'attenzione a livello dei contenuti e dei significati socio-educativi del dramma, rivelando una delle macchine che l'autore monta per esprimere i propri giudizi di valore e i propri ammonimenti didattici che non trovano una strutturazione abbastanza eloquente all'interno dell'azione.

6. Intenzione didattica dell'autore

Strette regole di conformismo e di convenzione regolano entrambi i mondi creati da Gnapheus, in una visione generale che pare schiacciare il protagonista nei suoi entusiasmi, umiliarlo nei suoi desideri.

All'infuori del conflitto che i personaggi di questa vicenda vivono, non sappiamo nulla della loro vita, dell'ambiente in cui operano, sospesi nel tempo come nello spazio ad esempio dell'umanità presente e futura. Ognuno appare legato al suo destino 'ab aeterno' ad opera di un Dio terribile e silenzioso che contesta ogni diritto alla vita e alla felicità, inesorabilmente dividendo i buoni dai cattivi, gli eletti dai dannati, sfruttando tutti a sua gloria.

Eubulus è la voce fuori campo del poeta come del Fato, che commenta e spiega al pubblico quanto accade, rassicurando come le gioie di Acolastus non sono che di brevissima durata. La stessa funzione ha Pantolabus, figlio prodigo rovinato, mentre Acolastus spinto dalla sua 'follia' entra nel mondo di Pampagus per dimostrare l'inuti-

lità di una fuga permessa da Dio, forse, proprio a tale scopo.

In questo contesto le azioni e le reazioni di questi personaggi si rivelano tutte a livello sensoriale, nella convinzione di poter meglio influire su un pubblico di ascoltatori o di lettori.

Il figlio fugge perchè il padre gli ha limitato la libertà, ma innanzitutto il danaro, un desiderio che si concretizza in un banchetto di prostitute e di parassiti, i quali per soddisfare i loro stomaci 'latranti', lo derubano di ogni suo avere; i suoi monologhi di pentimento ci mostrano un uomo che lamenta quanto ha fatto solo perchè ha una terribile fame, ben sapendo come in casa del padre vi sia pane a sufficienza anche per i servi²⁸.

Quando il padre, perdonandogli i suoi misfatti, lo accoglie nel paradiso perduto, tutto quanto è in grado di offrirgli è un banchetto sontuoso quanto il precedente, ma dal quale sono escluse per questa volta le prostitute.

Pantolabus è l'immagine tipica del dannato abitante l'inferno di Gnapheus, ove le pene più atroci sono causate dalla fame, giusta punizione per coloro che alterano l'equilibrio del mondo per la soddisfazione della propria sensualità, infatti il parassita si presenta lamentando la sua terribile fame che si identifica concretamente con lo stomaco che 'latrat', i denti che 'pruriunt' e che addirittura gli si sono arruginiti perchè da troppo tempo inutilizzati.

Anche Acolastus, una volta caduto, sente lo stomaco dolergli. La carica emozionale dei suoi monologhi nasce proprio dalla contrapposizione tra le sofferenze originate dalla 'fame sagontina' (V, 2, p. 160) che lo affligge e il rimpianto di tutte le belle cose possedute.

La fame come un'allegoria medievale assume quasi una dimensione umana, gli è accanto a tormentarlo per tener desto in lui il ricordo dei suoi peccati. Essa ha la forza maieutica di farlo cosciente dei suoi mali, di renderlo consapevole della sua funzione e di quella del padre.

²⁸ Ac.: quot mercenarij in patris aedibus
Abundant panibus. (V, 4, p. 168)

Ad un infermo che punisce con la fame coloro che disubbidiscono, deve necessariamente contrapporsi un paradiso che distribuisca vitelli arrosto ai fedeli osservatori della Legge.

Nessuna disperazione, nessun problema, nessun rimpianto tocca questi personaggi perfettamente asserviti al ruolo che Dio affidò loro dall'eternità, preoccupati solo del loro stomaco.

Tipica e significativa è la scena prima dell'atto quarto, che ci illustra chiaramente a quale dimensione Gnapheus circoscriva i suoi personaggi. È di scena Pamphagus, che, svegliatosi nel cuore della notte, confessa al pubblico quanto gli sia necessario dormire per poter disporre, di tutte le sue forze l'indomani, nel ghermire la sua preda.

Sed nausea tanta stomacho (IV, i, p. 127)

ma lo stomaco lo tormenta, si agita ansioso come lui stesso, è quasi divenuto un compagno sul quale si è trasferita tutta la sua ansia, un'ansia che si allarga alla bocca e che si estende a tutti i muscoli:

extendere hos neruos nunc demum iuvat (ibid.)

fino a farlo star male, fino ad impedire al sonno di chiudergli gli occhi. Un'immagine questa, che mentre pare aprirsi ad una visione più ampia si rinchiude lì dove era iniziata sullo stomaco.

Non differentemente gli altri personaggi agiscono sempre legati ad azioni concrete, Pelargus riconosce il nemico all'odore

mali odor (II, i, p. 34)

come Pamphagus la preda

lucris bonus odor (II, 3, p. 78)

Pantolabus non trova migliori parole che salutare Ascolastus

plenis faucibus (II, 3, p. 83)

Nel vedere il figlio da lontano, Pelargus innanzitutto esclama:

Eubule mi, Quid quaeso est, quod mea commoventur viscera
(V, 5, p. 176)

Così Acolastus nella taverna di Sannio la prima cosa che chiede, è se vi siano donne disponibili da invitare alla sua tavola:

nulla ne habes Veneres (II, 5, p. 95)

I loro desideri come le loro azioni non vanno aldilà dei loro sensi.

7. Soluzione di un problema

In un modo forse semplicistico i due mondi di Gnapheus si riducono ad un solo mondo, quello del padre. Il mondo del figlio si è rivelato un regno illusorio, una realtà temporale dalla quale il protagonista resta sempre come isolato, una realtà ove solo la Pazzia, quella medesima che ironicamente Erasmo in *Stultitiae Laus*²⁹ erge a protagoni-

²⁹ L'affinità tra l'opera di Gnapheus e la prima parte di quella di Erasmo è in ciò abbastanza evidente, offrendoci una chiave all'intendimento del paradossale trattamento della vita mondana del prodigo, che prima di cadere in miseria scoprirà i piaceri della vita proprio ad opera della sua stultizia, d'altronde il paradossale encomio al danaro fatto da Pantolabus II, i, non poteva che essere ispirato dalla follia.

Pant.: Pulcherrima aurum faustitas mortalibus. Hoc te dijs parem.

Facit, hoc qui habet repente honorat, clar, sapiens, item Rex splendidus fit. (II, 3, p. 87)

Ben altra comunque è la tensione in cui Erasmo vede inserite le esigenze della vita terrena, mentre ironicamente descrive le ambizioni della natura umana.

« E la vita che altro è se non una commedia, in questa gli attori escono in pubblico celandosi chi sotto una maschera, chi sotto un'altra... sino a che il Direttore li fa uscire di scena. Spesso però allo stesso uomo dà ordine di ripresentarsi sotto altro travestimento di modo che chi aveva fatto il re... ora fa lo schiavetto cencioso. Tutta la vita non ha alcuna consistenza, ma tant'è, questa commedia non si può rappresentare altrimenti ». *Elogio della Follia*, trad. di T. Fiore, Torino, Einaudi, 1967, pp. 46.

sta della vita stessa degli uomini, poteva ispirare ad Acolastus quella linea di condotta, alimentando nella giusta dose la sua « Philautia ».

In realtà in un mondo dilaniato dalle guerre di religione, ove ogni valore, fino ad allora considerato eterno, era messo in discussione — mentre i vari stati attraverso critiche gestazioni si costruivano una coscienza nazionale — la difesa di valori che venivano sgretolandosi ad opera dell'uomo nuovo era un modo di vigilare e difendere i propri interessi, gli interessi di una classe che aveva codificato come immutabili tutte quelle istituzioni che fungevano da pilastri del loro ordine intellettuale, morale e sociale. Un mondo che ha tanta paura del « chaos, when degree is suffocate »³⁰ da preferire il peggior tiranno alle conseguenze di una guerra in difesa del diritto, e da odiare Machiavelli perchè aveva avuto l'ardire di teorizzare sul realismo politico del suo tempo, non poteva non considerare come ispirata dalla pazzia la rivolta di Acolastus.

8. La vera vicenda di Acolastus

La vicenda del figliuol prodigo è una storia vecchia quanto il mondo se diamo ragione a Freud nel considerare il peccato originale un crimine commesso dai figli non contro Dio ma contro il padre che aveva sancito, a suo vantaggio, una distribuzione ineguale della sofferenza. È la storia di quell'eterno conflitto di rivalità di amore e di odio che pone drammaticamente di fronte il figlio e il padre e tutto quanto questi rappresentano. Un conflitto che spinse al crimine il figlio, ma che si risolse a tutto vantaggio del padre, e che pare si riproduca in forme modificate in tutto il corso della storia: nel conflitto tra la vecchia e la nuova generazione, nella rivolta e nella ribellione contro ogni autorità costituita, come nel pentimento e nella glorificazione di quella stessa autorità.

³⁰ Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I, 3, v. 125.

La parabola che nel Medio Evo fu divulgata soprattutto dalle prediche religiose e fu di spunto a drammi popolari³¹, col Rinascimento assume un valore nuovo. In questi secoli — che non trovano spazio per la tolleranza e la pace predicata dagli umanisti, ma che sono caratterizzati dall'assolutismo, dal fanatismo, dall'illegalità e dall'ignoranza — il « figliuol prodigo » opera la sua scelta attraverso quella catastrofe psichica che lo conduce alla liberazione del padre, contestando la sua situazione sociale e umana alla ricerca di una propria affermazione.

È un individuo che cerca in sé la forza per combattere gli eventi, per liberarsi di schemi e di istituzioni non più rispondenti alle proprie esigenze, rigettando ogni autorità che si sia intromessa fra le sue possibilità e le sue aspirazioni, assumendosi la responsabilità delle proprie azioni. Egli ha assunto una dimensione umana nuova: è solo dinanzi a Dio e alla sua coscienza, ove pare essersi trasferito il conflitto dell'azione³².

Oltre ogni compromesso accettato dall'autore, nel tentativo di risolvere i propri dubbi e i propri drammi di uomo e di protestante particolarmente significativo è il conflitto del suo eroe contro la società organizzata e le sue leggi, esemplificata in questa avventura rischiosa, senza via di scampo, vissuta in termini scarni e impietosi, fatta di un disperato quanto freddo ed epico confronto di partecipazione, di ingaggio, di violento rapporto frontale.

³¹ Al primo quarto del XIII secolo, appartiene *Courtois d'Arras*, una commedia sul motivo del figliuol prodigo, facente parte della produzione teatrale delle corporazioni artigianali della città di Arras. G. COHEN, *Le Theatre en France au Moyen Age*, Paris, Press Universitaires de France, 1948, pp. 75-76.

³² La coscienza della propria individualità inizia col Rinascimento, e anche se non è nuova come fenomeno lo è come programma cosciente e strumento di lotta. J. Huizinga, « Il problema del Rinascimento » in *La mia via alla Storia*, Bari, Laterza, 1967. Il conflitto di coscienza in senso tragico è da mettere in relazione al nuovo senso di responsabilità acquisito col Protestantismo, che ha eliminato la Chiesa come tramite tra l'Uomo e Dio, e afferma il concetto della Predestinazione.

Meno semplicistica quindi e certo più ampia e drammatica ci appare la visione del mondo che ci si offre, se guardiamo alla commedia considerando non Acolastus il protagonista della vicenda, ma l'uomo — generato dalla somma di Acolastus più Philautus — nella sua lotta ineluttabile contro il padre, che lo ha costretto entro limitazioni che gli procurano solo sofferenza. A questa dimensione il protagonista della vicenda non è più un soggetto passivo vittima del Fato, è un uomo che la sua essenza « unica » ha spinto a rivoltarsi e a sfidare il padre e tutto quanto questi rappresenta, fidando orgogliosamente nelle proprie possibilità e nelle proprie capacità, mentre la commedia va considerata come la drammatizzazione della lotta disperata che l'uomo conduce da sempre contro quelle leggi e quelle istituzioni sociali che sono nulla più che le incarnazioni finali e sublimi del padre, e che sembrano rivelarsi come invincibili.

Pelargus e Eubulus infatti sono incarnazioni della società organizzata e delle sue leggi che avranno ragione del figlio e delle sue illusioni; Pamphagus e Pantolabus sono simboli della sua sconfitta.

Il vero senso della commedia va quindi visto in questo anelito alla libertà e all'affermazione individuale che trova concreta attuazione nel viaggio del prodigo, viaggio che viene a costituirsi quale elemento di raccordo, mentre i sentimenti e le situazioni accentuano il contrasto fra due mondi e due modi di sentire e di essere; fra i loro diversi valori etici, culturali, ideologici; un contrasto che domina la commedia e si rivela a livello di parole e di immagini; di personaggi e di situazioni; di allusioni e di significati; l'eterno contrasto fra un mondo di valori in obsolescenza ed uno che cerca la sua via alla storia.

La morte dell'eroe che è necessaria anche se dolorosa in un paradigma drammatico tragico, per dare all'umanità prospettive di giustizia e di speranze, si rivela anche nel nostro caso necessaria e positiva. La sua morte è la destrutturazione di un sistema i cui elementi troveranno una nuova e migliore relazione nell'ordine nuovo che l'Europa della Riforma prometteva. Non a caso Gnapheus era pro-

testante e come tale espressione delle aspirazioni e delle esigenze della classe sociale al cui interno quelle esigenze si erano sviluppate, che guardava ad un nuovo ordine morale destinato a rivoluzionare quello vigente.

Non a caso la parabola del figliuol prodigo fu tante volte sfruttata nella letteratura drammatica del '500, in tutti i paesi d'Europa e, attraverso modificazioni e alterazioni dei suoi elementi compositivi, propose sempre il sovvertimento dei valori etici e di comportamento sanciti, mostrando come l'Uomo — che aveva scoperto in sé la sua « unicità » — usasse l'individualismo come strumento cosciente di lotta alla ricerca di una alternativa che gli consentisse di difendere la propria dignità e la propria indipendenza, e che approderà infine a quella visione apertamente positiva e certamente trionfante che Shakespeare medierà nella figura reale di Enrico V³³.

COLOMBA LA RAGIONE

³³ Shakespeare infatti dopo aver presentato il principe ereditario, nelle due parti di *Enrico IV* come ribelle al volere paterno, lo ripropone del tutto trasformato in *Enrico V*; è qui, infatti, divenuto il modello ideale della regalità.

A PROPOSITO DI UNA SUPPOSTA FONTE ITALIANA
DEL *PARADISE LOST* DI MILTON

Fra le varie proposte concernenti l'eventuale debito dell'autore del *Paradise Lost* verso poeti che nella stessa età in cui egli visse o in epoche precedenti, si cimentarono nel tema religioso della caduta dell'uomo e che mostrarono, nei loro poemi, di voler dare particolare risalto all'opera di Satana, qualche indicazione interessante pensiamo possa essere offerta da quanto ci è dato di apprendere e di congetturare intorno alla figura ed alla attività culturale di Giovan Battista Manso, vivente a Napoli al tempo del soggiorno di Milton in questa città; argomento che già ha suscitato l'interesse di qualche studioso, delle cui indagini dovremo più avanti dare qualche cenno per chiarirne i limiti. Il personaggio in questione, operò nella temperie culturale della Napoli del secondo Cinquecento e fu anch'egli un accademico; del sodalizio degli Oziosi fu sostenitore¹, non fondatore² ed un cospicuo fondo fu da lui destinato a costituire il Monte di Manso³, promotore di notevoli iniziative benefiche. Cose, queste, che gli valsero, anche dopo la morte, fama di mecenate.

Il lustro di cui godette la sua figura potrebbe tuttavia suscitare delle perplessità, se si tien conto del fatto che parecchie sue composizioni sono frutto del lavoro di altri poeti⁴, alcuni dei quali possono essere stati legati a lui da debiti di gratitudine per motivi economici o legali;

¹ A. BORZELLI, *Giovan Battista Manso Marchese di Villa*, Napoli, P. Federico & G. Ardia, 1916, pp. 88-91.

² Così leggiamo nella nota biografica redatta dal TOFFANIN per l'*Enciclopedia Italiana*.

³ A. BORZELLI, op. cit., pp. 82-88.

⁴ Id., pp. 54-75.

sappiamo che anche il Tasso⁵ mostra quanto s'aspettasse dalla influenza di lui, suo illustre protettore, dal quale ebbe aiuto ed ospitalità.

Lasciando da parte la discussa attendibilità della produzione del Manso, che comprende rime⁶, operette dialogate⁷, biografie ispirate al gusto corrente della agiografia controriformistica⁸, o attinenti a personaggi da lui conosciuti, e finanche una silloge a carattere enciclopedico⁹, vorremmo qui sottolineare l'importanza dell'ambiente in cui il Manso venne a trovarsi, che ci consente sia di rilevare quante siano state le occasioni che egli abbia offerto ad uomini di lettere, italiani e stranieri, di incontrarsi e conoscersi, sia di verificare alcune congetture che tali incontri possono aver incoraggiato circa la ricorrenza di motivi e soluzioni formali, in opere ispirate al gusto poetico ed alle esigenze religiose del tempo. Quando abbiamo poco anzi accennato a ricerche già svolte su Giovan Battista Manso, ci riferivamo ad una memoria di Michele Manfredi, *Giovan Battista Manso nella vita e nelle opere*. A pagina 219 di questo lavoro leggiamo che¹⁰ nella seconda metà del 1638 si offriva al Manso l'occasione di un incontro e d'una amicizia da cui doveva nascere quello che potremmo dire il coronamento della sua fama di mecenate:

Secondo la moda dei tempi, viaggiava allora per l'Italia il giovane poeta Milton, in cerca di impressioni, di entusiasmi, d'ispirazioni. Presentato al Nostro [Manso] da un monaco col quale aveva fatto insieme il viaggio da Roma, ebbe acco-

⁵ T. TASSO, *Il Manso o vero Dell'Amicizia Dialogo Del Signor Torquato Tasso Al molto illustre Sig. Gio. Battista Manso*, Napoli, G.I. Carlino - A. Pace, 1646.

⁶ G. B. MANSO, *Poesie Nomiche, divise in rime amorose, sacre, morali*, Venezia, F. Baba, 1635.

⁷ G. B. MANSO, *I Paradossi ovvero dell'amore dialogi*, Milano, G. Bordini, 1608.

⁸ G. B. MANSO, *Vita e Miracoli di S. Patrizia vergine*, Napoli, G.I. Carlino, 1611.

⁹ G. B. MANSO, *l'Enciclopedia*, opera inedita.

¹⁰ M. MANFREDI, *Giovan Battista Manso nella vita e nelle opere*, Napoli, N. Iovene, 1919, p. 219.

glienze così liete e ospitali che ne lasciò fervidi ricordi nelle sue opere.

Il vecchio marchese gli fece da guida per la città, lo presentò al viceré, ai suoi amici¹¹, senza dubbio lo introdusse nell'Accademia degli Oziosi, più volte si recò a visitarlo nel suo alloggio e infine gli donò due tazze finemente cesellate. Ma la sua importanza sul piano dei rapporti con Milton sta in questo, che con parole commosse dovè evocargli la pensosa e mesta figura del Tasso, condurlo nella villa che molti anni prima aveva ospitato il malinconico poeta, leggergliene le opere che da allora il poeta inglese cominciò ad ammirare: onde a lui spetta il merito d'essere stato intermediario tra i due grandi. *Le sette giornate del mondo creato* poterono far balenare al Milton la prima idea del *Paradise Lost* che eruditi italiani e stranieri vollero poi dimostrare derivato da altre opere di scrittori nostri. Due di queste egli [Milton] le avrebbe avute proprio in casa del Nostro [Manso]. Infatti, nel catalogo di libri antichi e rari, vendibili presso G. Dura, libraio-editore (Napoli, Cardamone, 1861, pag. 447), si riporta, nell'*Appendice allo sbizzo del commercio di Amsterdam*¹², una notizia data da Michele Torcia, il quale afferma di avere appreso in Inghilterra e di averne avuto conferma dai due fratelli Francesco e Giuseppe Daniele, che il Milton avrebbe ricevuto dal Manso il poema del casertano Caprio Maddaloni *La generazione umana liberata* da cui avrebbe tratto la materia per il suo capolavoro. Senonché il poema di Caprio Maddaloni fu stampato a Napoli dal Cavallo nel 1647, mentre il Nostro [Manso] morì nel 1645.

Dell'incontro con il Manso ci parla lo stesso Milton nella sua *Defensio pro populo anglicano secunda*¹³; ne troviamo inoltre conferma anche presso uno dei suoi biografi, John Phillis¹⁴. Un altro studioso, Ettore Allodoli, in un

¹¹ Id., p. 220.

¹² M. TORCIA, *Sbizzo al commercio di Amsterdam, segue Appendice contenente una breve difesa della nostra Nazione contro le incolpe attribuitele da alcuni Scrittori Esteri*, Neustad d'Italia, 1782-83.

¹³ J. MILTON, *Pro Populo Anglicano Defensio Secunda*, in *The Works of J. Milton*, vol. VIII, New York, Columbia U. P., 1933, pp. 122-24.

¹⁴ H. DARBISHIRE, *The Early Lives of Milton*, London, Constable, 1965, p. 20.

suo lavoro dal titolo *Milton e l'Italia*¹⁵ che Mario Praz ritiene ormai privo di interesse¹⁶, ribadisce, seguendo ciò che riferisce il Torcia, l'ipotesi che Milton abbia tolto l'idea del suo *Paradise Lost* dal poema *La generazione umana liberata* di Caprio Maddaloni di Caserta che il Manso si suppone abbia fatto arbitrariamente conoscere al Milton.

L'episodio della donazione, riferito dal Manfredi e dall'Allodoli, ci appare una testimonianza non sorretta da una ricerca rigorosa. Per poter sostenere che il Manso fece conoscere al Milton il poema del casertano, bisognerebbe dimostrare che egli avesse qualche copia manoscritta, perché sappiamo che il viaggio di Milton a Napoli avvenne tra il 1638 e il 1639¹⁷, mentre il poema in questione fu dato alle stampe in Napoli solo nel 1647; due anni dopo, cioè, la morte dello stesso Manso.

Sempre in tema di donazioni, Milton ricorda, nel suo *Epitaphium Damonis*¹⁸, il dono ricevuto dal Manso di due « tazze » finemente lavorate, che il professor Michele De Filippis, in un interessante articolo apparso nel 1936 nella rivista *PMLA*¹⁹, sarebbe propenso a interpretare come allusive di un dono di libri. Attraverso quali motivi ed immagini si potrebbe cogliere un'allusione così ardita? Il De Filippis, avvalorando certe congetture formulate da uno studioso, John Black, in una sua vita del Tasso, concorda con lui nel credere²⁰ che Milton, descrivendo una delle tazze avute dal Manso ornata con la figura della Fenice, avesse in mente l'idillio claudiano; e che la descrizione dell'altra tazza, adornata con emblemi del potere e della divinità dell'amore, celasse l'allusione ad un estratto del-

¹⁵ E. ALLODOLI, *Giovanni Milton e l'Italia*, Prato, C. G. Spighi, 1907, p. 49.

¹⁶ M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, G. C. Sansoni, 1962, p. 284.

¹⁷ A. C. BAUGH, *A Literary History of England*, London, Routledge & Kegan Paul LTD, 1948, p. 684.

¹⁸ J. MILTON, « Epitaphium Damonis », vv. 180-89, in *The Poetical Works of Milton*, edited by H. Darbishire, Oxford, U. P., 1958.

¹⁹ M. DE FILIPPIS, *Milton and Manso: Cups or Books*, in « PMLA », vol. LI, Sept. 1936.

²⁰ Id., pp. 749-50.

l'Erocallia. Milton — sempre secondo il De Filippis — fece una spedizione di libri in Inghilterra e, sebbene si sia supposto trattarsi di opere attinenti la musica, può essere legittimo pensare che Milton, pensatore e poeta, abbia potuto includere nella spedizione libri che non trattassero di musica. *L'Erocallia* e le *Poesie Nomiche* sono opere che egli può aver ricevuto in dono dal Manso, e se rileviamo che le *Poesie Nomiche* contengono una versione italiana della Fenice claudiana e che questo è l'unico uccello descritto da Milton nell'*Epitaphium Damonis*, l'equazione tazze-libri può ritenersi plausibile.

Il De Filippis, insomma, sostiene²¹ che l'opinione di quegli studiosi propensi a credere che Milton abbia descritto realmente un paio di tazze, non sia convincente, anche perché la natura del Manso era fin troppo parsimoniosa. Nel dono fatto a Milton, egli vede i due libri sopra citati e convalida questa possibilità sia con l'interesse di Milton per il platonismo, per le convenzioni pastorali, sia con la presenza della Fenice claudiana non solo nella descrizione di Milton ma anche nella citata opera del Manso. A conclusione del suo discorso, il De Filippis ritiene probabile che, trovandosi nei poemi pastorali italiani del Rinascimento numerosi esempi di descrizioni di tazze, allusive di composizioni poetiche, il Milton abbia potuto attingere ai poeti italiani l'idea di introdurre le due « tazze » nell'*Epitaphium Damonis*. Ne risulterebbe, allora, un nuovo elemento a favore dei contatti avvenuti fra Milton e Manso.

Siamo però di fronte a delle ipotesi, anche se confortate da una copiosa bibliografia che rivela l'impegno del ricercatore.

Ritornando all'accento da noi fatto agli studi del Manfredi e dell'Allodoli, e alla notizia riportata da Michele Torcia, abbiamo scorso le pagine del libro di quest'ultimo, custodito nella Biblioteca Nazionale di Napoli e vorremmo qui riferire in sintesi ciò che si legge a pagina 41 dell'*Appendice*. Il Torcia cita molti nomi di artisti francesi ed

²¹ Id., p. 756.

inglesi i quali, secondo lui, il poco di valido della loro arte l'hanno attinto « ne' fonti » di Roma, di Firenze, di Bologna, Venezia²² e aggiunge: « Milton stesso che seppe versar tanto italiano nei suoi sonetti e nelle sue canzoni, forbì tutto il duro suo Paradiso nel poema men duro della *Generazione umana liberata* del Caprio Maddaloni²³. Milton ebbe l'accennato poema in casa del suo amico marchese Manso a Napoli. Gli esemplari rimasero per accidente quasi tutti incendiati. Questa circostanza fu più favorevole all'ingegno copiatore dell'epico inglese che la pretesa rappresentanza sacra dell'Adamo a Milano. La riconoscenza del dono fecegli ispirare l'epistola latina da lui detta *Mansus* dove tratta il marchese di amico e biografo del Tasso e del Marino ».

Ancora, dunque, supposizioni. È abbastanza evidente una certa faziosità del Torcia, non fosse altro per il fatto che non documenta la fonte a cui egli ha attinto la notizia.

L'*Appendice* aveva un intento nazionalistico se si considera il suo titolo: *Appendice contenente una breve difesa della nostra Nazione contro le incolpe attribuitele da alcuni Scrittori Esteri*. Naturalmente, l'attacco del Torcia riflette anche un momento storico in cui fiorivano in Inghilterra scritti come i *Travels through France and Italy* pubblicati nel 1766 dallo scozzese Tobias Smollett e le *Letters from Italy* di Samuel Sharp, pubblicate nello stesso anno, dove appariva evidente la disistima per gli Italiani, tanto da indurre il Baretti a stendere una difesa dal titolo: *An Account of the Manners and Customs of Italy*. Se si pensa che il chirurgo Sharp considera l'Italia una « sentina per tutta la sua estensione da Como a Reggio »²⁴, esemplificando in modo poco lusinghiero sul costume e sul carattere degli Italiani, si giustifica come il Torcia ap-

²² M. TORCIA, op. cit., p. 42 dell'*Appendice*.

²³ Id., a pagina 42 dell'*Appendice*, l'autore avverte in una nota che la notizia gli è pervenuta in Inghilterra stessa: l'ha trovata poi confermata al suo ritorno da due dottissimi fratelli casertani Francesco Daniele storico di S. M. e Giuseppe Daniele professore d'Istoria Militare nella scuola dei cadetti del Real Esercito.

²⁴ Id., p. 45.

provi la reazione del Baretti, che egli riconosce tanto più valida in quanto del libro di Sharp si fecero « quattro copiosissime edizioni in pochi mesi in Londra, ciò che fa vedere l'amore sviscerato che gli Inglesi portano agli Italiani ». Ancora, sul *Critical*²⁵ e sul *Monthly Review* si leggevano, fra i sarcasmi contro il Baretti, di queste espressioni: « What are these Italians but barbarians? ».

Intenti nazionalistici, dunque, da parte del Torcia, che lasciano infondato l'episodio da lui riferito circa la donazione del poema di Caprio Maddaloni fatta dal Manso a Milton.

Prendiamo allora in esame la conferma che i fratelli Daniele, uomini di vasta cultura e rigorosi ricercatori, avrebbero, a detta dello stesso Torcia, dato della notizia da lui fornita.

Dei due Daniele, quello che interessa il nostro discorso è Francesco. Nato²⁶ l'11 aprile 1740 a S. Clemente in Casauria (Caserta), egli si distinse come storiografo regio di Ferdinando IV, raccogliendo organicamente le leggi di Federico II di Svevia in una silloge che riscosse il plauso dei contemporanei, ma che purtroppo non è giunta fino a noi. Si interessò inoltre di antichità, come testimoniano le sue memorie archeologiche e la sua opera nell'Accademia ercolanense; coltivò l'erudizione — ricordiamo un suo lavoro erudito sulle Forche Caudine — e, sensibile alla cultura a lui contemporanea, pubblicò nel 1776 le *Orationes Latinae* di G. B. Vico, filosofo da lui grandemente ammirato. Una figura, quindi, notevole nella vita culturale del regno, in quegli anni che ancora fruivano delle illuminate iniziative di Carlo III e dei suoi ministri e collaboratori, in un fervore di studi volti a verificare il passato attraverso quella diretta emozione storica che è la scoperta archeologica e ad edificare una società moderna mediante la nuova scienza. Di questa cultura F. Daniele, morto a S. Clemente in Casauria il 14 novembre 1812, appare testimone ancor più interessante se si sfoglia il suo carteggio conservato

²⁵ Id., p. 46.

²⁶ Cfr. G. CASTALDI, *Vita di F. Daniele*, Napoli, V. Orsini 1812.

nella Società di storia patria napoletana. Ma, in questa sede, sarebbe un altro discorso.

Torniamo alla nostra questione. Forse anche i fratelli Daniele, nel confermare ciò che riferiva il Torcia senza prove concrete, erano influenzati da un'ondata di xenofobia che colpiva viaggiatori ed artisti inglesi i quali, come si è detto, riferivano cose poco edificanti sul conto del nostro Paese. Inoltre, il Torcia non doveva nutrire molte simpatie per Milton, se nella prefazione filologica e letteraria di una sua grammatica inglese²⁷, tra i vari giudizi espressi su alcuni scrittori inglesi, come Shakespeare, Gay, Addison ed altri, lo attaccava ancora una volta, dicendo che i ritocchi del Rolli, traduttore del *Paradise Lost*, avevano fatto tacere il rumore della moschetteria dei versi dell'originale inglese. Ma l'abate Giorgetti Veneziano, esperto di cose inglesi e traduttore delle favole del Gay, come lo stesso Torcia ci informa nella chiusa del suo volumetto, dissentiva dai giudizi da lui espressi dicendo²⁸: « non saremmo per avventura d'accordo ma ciò non fa nulla: quot homines tot sententiae — certamente dovrà essere approvata da tutti gli intendenti e dalle savie persone ».

Abbiamo precedentemente accennato, attraverso la notizia riportata dal Torcia nella sua *Appendice allo sbozzo del commercio di Amsterdam*, della probabile donazione fatta dal Manso a Milton, in Napoli, del poema *La generazione umana liberata* di Caprio Maddaloni. Tre le edizioni complete del poema, di cui una del 1656 presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, nella sezione incunabuli e libri rari; l'altra del 1647 presso la Biblioteca Casanatense di Roma e la terza, dello stesso anno, presso la collezione Marzano-Daniele nel Museo Provinciale Campano di Capua. Quella custodita nel Museo Campano, a differenza delle altre copie da noi visionate, reca su una pagina in bianco, prima della testata, un'annotazione che si può ritenere di

²⁷ M. TORCIA, *Indizi di grammatica inglese*, Napoli, V. Flauto, 1773, p. 23 della prefazione.

²⁸ Id., p. 131.

pugno d F. Daniele, e che riporto testualmente: « poema pregevolissimo per aver somministrato non poca materia al Milton pel suo *Paradiso perduto*. » La piena ed evidente identità della grafia con quella in cui è steso il carteggio di F. Daniele conservato presso la Società di storia patria di Napoli, non lascia dubbi sulla attribuzione della nota al Daniele stesso²⁹ e sul fatto che egli abbia ritenuto autentica la notizia data dal Torcia. Che poi il problema in genere lo abbia interessato, lo vediamo anche da un foglio manoscritto di suo pugno, sulla visita di Milton al Manso e sulla composizione della selva di Milton intitolata: *Mansus*.

Michele Manfredi, nella sua memoria *G. B. Manso nella vita e nelle opere*³⁰, che pure fu premiata dalla Real accademia di archeologia lettere e belle arti di Napoli, accetta la notizia data dal Torcia senza neanche discuterla: la qual cosa sembra rivelare una certa superficialità di giudizio. Il debito di Milton verso l'Italia è palese nelle sue opere poetiche ma ormai è acquisito che alle influenze della cultura italiana, dominante in tutta l'Europa fino alla fine del Seicento, non poteva sottrarsi chi si dedicasse ad opera di poesia; questo non esclude che qualunque critica o notizia sulle fonti debba essere documentata e attentamente vagliata.

Vorremmo, tenendo presente i limiti di questo discorso, proporre qualche prospettiva di comparazione in base alle influenze italiane sul concilio infernale e la figura di Satana nel *Paradise Lost* limitandoci a rilevare, che, in ordine cronologico, il Satana del concilio infernale nella *Generazione umana liberata* di Caprio Maddaloni, è prece-

²⁹ In un colloquio avuto con il marito di una pronipote di F. Daniele, donatore del poema di Caprio Maddaloni al Museo Campano, il dott. G. Marzano, questi, che ha sempre dedicato molte cure al patrimonio artistico e culturale della famiglia, nell'informarci della consuetudine di F. Daniele di annotare sul retro dei quadri il nome del pittore, il contenuto del dipinto e la data di composizione, non ha espresso dubbi nell'attribuire a lui la stesura dell'annotazione sul poema di Caprio Maddaloni.

³⁰ M. MANFREDI, op. cit., p. 220.

duto dal Satana della *Gerusalemme liberata* e da quello della *Strage degli innocenti* del Marino, che, secondo alcuni studiosi, è il modello più vicino al Satana miltonico. Mario Praz afferma³¹ che Milton, nella creazione del suo personaggio infernale, aveva in mente quello di G. B. Marino, poiché questi aveva dato al Satana già disegnato dal Tasso nella *Gerusalemme liberata* un carattere di prometeica ferezza e quella mestizia che gli deriva dalla consapevolezza di essere un angelo caduto e che traspare dalla tristezza del suo sguardo. Una nota, questa, che conferisce a Satana una dimensione umana. Il Praz articola il suo discorso sugli elementi di un interessante studio di O. H. Moore³² dove l'autore si propone di tracciare le influenze del Mantuano e del Marino sullo sviluppo del concilio infernale e sul Satana miltonico, tenendo anche conto degli esempi del Sannazzaro e del Tasso.

Considerando ora gli aspetti cronologici, vorremmo rilevare che la pubblicazione della *Generazione umana liberata* di Caprio Maddaloni avvenuta a Napoli presso l'editore Cavallo nel 1647, è posteriore a quella della *Strage degli innocenti*, avvenuta nel 1632, anno indicatoci dal Croce³³, dal quale apprendiamo che dell'eredità letteraria del Marino solamente *La strage degli innocenti* fu pubblicata postuma a Napoli presso il Beltramo nel 1632, dal nipote di lui Francesco Chiaro e ristampata con l'aggiunta di un canto di un altro incompiuto poema, *La Gerusalemme distrutta*, in Roma dal Manelfi, sempre nello stesso anno. Inoltre sappiamo³⁴ che il Marino, sulla fine del 1624, attendeva a limare *La strage degli innocenti* quando fu colpito da una febbre che ne causò la morte. Milton, d'altra

³¹ M. PRAZ, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, G. C. Sansoni, 1948, cap. II, pp. 58-59.

³² O. H. MOORE, *The Infernal Council*, in «Modern Philology», vol. XIX, 1921-22, pp. 47-64.

³³ G. B. MARINO, *Poesie varie a cura di B. Croce*, Bari, G. Laterza, 1913, p. 404.

³⁴ A. BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino*, Napoli, G. M. Priore, 1898, p. 183.

parte, conosceva la traduzione del primo canto della *Strage degli innocenti* fatta da R. Crashaw, oltre all'originale italiano.

Per concludere, l'incontro del Milton con G. B. Manso, avvenuto proprio nella città — Napoli — dove videro la luce queste opere italiane che sembrano, per vari fattori, aver fornito spunti ed immagini al *Paradise Lost*; il fatto che Manso stesso era stato nominato dal Marino suo erede³⁵; le congetture, non prive di indicazioni notevoli, circa le opere italiane che Milton potette leggere ed anche possedere, sono elementi capaci di offrire allo studioso suggestioni abbastanza stimolanti. Sta di fatto, però, che sia la notizia del Torcia e del Daniele, sia l'ulteriore informazione fornita dagli studi del Manfredi e del Moore, non ci sembra possano scientificamente valere come reale contributo alla conoscenza del debito del Milton verso gli autori italiani. L'aver indicato allo studioso un poema recante l'annotazione di un uomo non incline ad affermazioni avventate, potrebbe tuttavia essere un'occasione ad una lettura comparata ed attenta dell'opera di Caprio Maddaloni e del *Paradise Lost*; a tal proposito vorremmo offrire qualche esempio.

Si può asserire che alcune immagini ed espressioni nel V canto della *Generazione umana liberata* di Caprio Maddaloni, hanno forse potuto fornire altrettanti spunti al Milton per il I libro del *Paradise Lost*; come già nel caso di altri testi italiani, anche in questo ci sembra di poter ravvisare la presenza di alcuni elementi che contribuiscono alla realizzazione della massima figura del *Paradise Lost*, di quel Satana che è certamente fra i più discussi protagonisti dell'epica di ogni tempo. In entrambi i passi dei rispettivi poemi ci appaiono la scena del concilio infernale e la figura del demone (Pluto, nella *Generazione umana liberata*; Satana nel *Paradise Lost*). Si veda in questi versi del Maddaloni l'indomito orgoglio di Pluto che ca-

³⁵ Id., p. 185.

ratterizza la sua personalità di titano e quanto questa immagine sia viva nei versi di Milton:

Gli occhi ha di foco, e fiero arde e risplende, (V, 4)

Il Pluto maddaloniano conserva caratteri arcaici derivati dalla sensibilità medievale ma il suo orgoglioso furore sembra anticipare i tratti ben più evidenti del Satana miltonico, fra cui si notano

...his baleful eyes... (I, 56)

Mixt with obdurat pride... (I, 58)

Il carattere di Satana condottiero, che conciona nell'inferno, affiora chiaramente e nei versi del poeta italiano e in quelli di Milton:

O miei conforti, o del Tartareo Regno
Numi,... (V, 6)

che sembra echeggiato da

O Myriads of immortal Spirits, o Powers
Matchless, but with th'Almighty,... (I, 622-23)

Le considerazioni di Pluto nel V canto della *Generazione umana liberata*, sull'esito della ribellione contro Dio, non sono dissimili da quelle del Satana miltonico nel I libro del *Paradise Lost*. Entrambi i demoni affermano che anche se la loro impresa ha avuto un esito disastroso, l'aver osato sfidare Dio, è segno di imperituro valore. Si vedano i versi che seguono:

E vinta fu la nostra armata schiera,
Non è però, che non restasse il vanto
A l'ardire, al pensiero, al valor tanto. (V, 6)

...and that strife
was not inglorious, though th'event was dire, (I, 623-24)

Questo linguaggio ci mostra un Satana ormai lontano

dalla visione che, come angelo, egli aveva della divinità; Dio è per lui un avversario della sua stessa natura e dimensione e le forze in gioco sono soltanto la brama di potere e lo spirito di vendetta. Anche questo aspetto sembra derivare dal modello italiano proposto dal Maddaloni:

Cademmo sì nol niego in questo foco,
Vinti da maggior forza,... (V, 7)

...force hath made supream
above his equals.... (I, 248-49)

Questo rapporto di forza e di supremazia che si allontana dalla concezione teologica di Dio, ci sembra strano nell'opera di Caprio Maddaloni, se si pensa che egli era un religioso e scriveva un poema dedicato alla Vergine in un clima che si poteva ancor dire di controriforma. Ma spesso è proprio in casa dei religiosi che Satana diventa protervo, e rischia di prender la mano al poeta, fino a far pensare ciò che scriveva Blake su Milton, che questi cioè era del partito del diavolo senza saperlo³⁶.

Un giudizio del Lewis sul Satana miltonico³⁷ — « non c'è stata guerra tra Satana e Dio, solo tra Satana e Michele; ma è possibile che egli ora crede nella sua stessa propaganda. » — ci richiama alla mente come sia nel V canto del poema del Maddaloni come nel I libro del *Paradise Lost*, emerga una contraddizione con le fonti sacre. Si vedano i versi:

Vinti da maggior forza, e da l'irata
Destra di Dio,... (V, 7)

Who from the terrour of this Arm so late
Doubted his Empire; ... (I, 113-14)

³⁶ W. BLAKE, *The Complete Writings of William Blake*, edited by Geoffrey Keynes, Oxford U. P., 1966, p. 150.

³⁷ C. S. LEWIS, *A Preface to Paradise Lost*, Oxford U. P., 1967, p. 97.

Nel V canto della *Generazione umana liberata* Pluto manifesta il suo disegno di vendetta contro l'uomo, come fine costante dell'inferno e recupero per la sconfitta subita:

Cademmo sì nol niego in questo foco, (V, 7)

Ma si ben poi si pensa il danno è poco
A paragon del mal, de la causata
Ruina de'le genti, onde l'inferno
Ogn'or si vanta, e s'ha tributo eterno. (V, 7)

Lo stesso proposito si ritrova in Milton:

Fall'n Cherube, to be weak is miserable
Doing or Suffering: ... (I, 156-57)

... If then his Providence
Out of our evil seek to bring forth good,
Our labour must be to pervert that end,
And out of good still to find means of evil (I, 162-65)

Passiamo ora a comparare altri due passi:

Here we may reign secure, and in my choice
To reign is worth ambition though in Hell:
Better to reign in Hell, then serve in Heav'n. (I, 261-63)

Stia pure in cielo, come gli piace, e ivi
Quegli spirti suoi freni e governi
Che se ben noi de la sua gloria privi
Qui stanza abbiamo, in questi lochi inferni
Non farem mai, ch'a dominare arrivi
Noi, come prima, o questi lidi averni. (V, 10)

Nel poema del Maddaloni, nel V canto, Pluto esprime la sua ansia per l'eventuale perdita del regno infernale ad opera del Cristo e tenta di affermare i confini della sfera di potere, quella di Dio nel paradiso e la sua nell'inferno, quasi a voler rassicurare se stesso che mai perderà del

tutto il comando. Rilevava il Coleridge³⁸: « Il carattere di Satana è orgoglio e sensuale compiacimento che trova nell'io il solo motivo di azione. Milton ha accuratamente segnato nel suo Satana l'intenso egoismo, l'ebbrezza dell'egotismo, che lo spinge a regnare nell'inferno piuttosto che servire in cielo. Gli angeli caduti sono passioni umane investite da una drammatica realtà. »

... our better part remains
To work in close design, by fraud or guile
What force effected not: ... (I, 645-47)

Il Satana di Milton ha fissato nella mente questo conflitto con Dio fondato sulla forza. Un concetto che implica però un'ambigua visione della contesa, perché Satana fonda, in realtà, sul potere dell'inganno, arma cui egli ricorrerà proprio quando la forza di Dio appare superiore alla sua. Egli vuole ad ogni costo portar guerra là dove, conscio della maggior forza di Dio, è pronto a ricorrere all'inganno. Vediamo le analogie in Caprio Maddaloni:

Oggi è ben tempo oprar l'arte e l'ingegno
Ove forza non val, non val furore, (V, 19).

Per concludere, questa breve esemplificazione se non può attentare all'originalità del Satana miltonico, creatura esteticamente autonoma nella piena coerenza dei suoi valori, potrebbe tuttavia far ripensare a quanto scriveva Hazlitt³⁹: « Milton ha preso in prestito più di ogni altro scrittore, ed esaurito ogni fonte di imitazione, sacra o profana; tuttavia egli si distingue da ogni altro scrittore. Egli è uno scrittore di centoni, e tuttavia di poco inferiore ad Omero. »

³⁸ S. T. COLERIDGE, « Lectures of 1818 », in *The Poets and their Critics*, by Hugh Sykes Davies, London, Hutchinson Educational, 1960, pp. 120-21.

³⁹ W. HAZLITT, *The Complete Works of William Hazlitt*, edited by P. P. Howe, vol. 5, London J. M. Dent and Sons LTD, 1930, p. 58.

Giudizio forse un po' sbrigativo, che non ci sentiamo di condividere, perché, crediamo di averlo già detto, lungi dal discutere l'arte di Milton, volevamo soltanto esplorare certe possibilità di incontri fra lui e la cultura italiana, ma che in parte viene a sorreggere una ipotesi, che in futuri lavori potrà meglio essere verificata, la quale dà ancora maggior enfasi all'apporto delle fonti italiane alla elaborazione del *Paradise Lost* e colloca fra gli analoghi precedenti di Satana anche il Pluto del Maddaloni.

MARIO VARRIALE

LA « GLORIOSA RIVOLUZIONE » DELLA NARRATIVA
INGLESE: DAL ROMANCE AL NOVEL

Verso la fine del secolo XVII era già possibile individuare nel *romance* e nel *novel* due modi contrastanti con cui l'arte narrativa rappresentava una vicenda. Nel saggio intitolato *Sur l'origine des Romans* (1670) lo scrittore francese Pierre Daniel Huet enunciava una serie di caratteristiche essenziali del *romance*:

The Name of *Romance* was formerly extended not only to Prose but Verse; *Giraldi* and *Pigna*, in their Treatises *de Romanzi*, scarce mention any other, and lay down the *Bayardos* and *Arioste* for Instances of their Opinion. But the Custom of this Age prevails to the Contrary; so that we esteem nothing to be properly *Romance* but Fictions of Love Adventures, disposed into an Elegant Style in Prose, for the Delight and Instruction of the Reader. I call them Fictions, to discriminate them from True Histories¹.

Il *romance* secentesco è, dunque, scritto in prosa, narra una storia d'amore fantastica — « I call them Fictions, to discriminate them from True Histories », afferma infatti Huet —, lo stile è elegante come si addice ai suoi nobili personaggi e lo scopo è dilettere e istruire il lettore.

Il *novel*, invece, narra gli avvenimenti reali di personaggi che non si allontanano dalle esperienze empiriche del lettore². Questa seconda interpretazione del modo narrativo — che diventerà l'arma polemica dei nuovi romanzieri 'realistici' del Settecento — rifiuta l'elaborazione fan-

¹ P. D. HUET, « The History of Romances » (trans. by S. Lewis in 1715), in *Novel and Romance 1700-1800. A Documentary Record*, ed. by I. Williams, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 46.

² V. sotto, p. 7, per la definizione di *novel*.

tastica che era peculiare al *romance*, in cui la realtà veniva trasfigurata in mito e favola, in allegoria e astrazione. Infatti il *novel* presuppone un diverso tipo di rapporto fra l'artista e l'esperienza umana; il principio di mimesi dell'azione umana, in senso puramente formale³, viene sostituito da quello che esige una rappresentazione diretta dei fatti e delle persone della realtà sociale. L'antitesi fra queste due forme opposte di narrativa si accentuò e si precisò con maggiori dettagli nel corso del secolo successivo, tanto che Glara Reeve pubblicò, nel 1785, un'opera dedicata all'analisi delle forme narrative conosciute. In questo suo scritto, intitolato *The Progress of Romance through Times, Countries, and Manners*, la Reeve espone con molta chiarezza la distinzione fondamentale fra le due categorie del *novel* e del *romance*: « The Novel is a picture of real life and manners, and of the time in which it is written. The Romance, in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen »⁴. Come si può no-

³ Il principio aristotelico di imitazione veniva dilatato fino a cogliere il personaggio nel suo aspetto più completo e più umano: pertanto la caratterizzazione doveva essere puntigliosa e precisa in ogni dettaglio, per illustrare le componenti realistiche del personaggio-individuo, il quale doveva quindi imitare l'uomo in ogni suo aspetto e comportamento nell'ambito della società. Basta pensare alle enunciazioni teoriche e alle realizzazioni pratiche di romanzieri come Defoe, Richardson, Fielding e altri per rendersi conto della portata del realismo in connessione con la narrativa settecentesca. Inoltre tale elemento emerge anche negli altri settori della letteratura tardo-secentesca e settecentesca: « L'esprit bourgeois se défie des vertus guerrières, des beaux sentiments, des feintes politesses et des faux semblants. Il est positif et antiromanesque. Fontenelle se moque de la sottise des héros, Bayle et Steele condamnent leur vanité. Le bon sens — et non le courage — devient la grande vertu bourgeoise, il s'incarne en Sancho ou en Panurge, mais aussi en Evelyn et en Pepys. Le réalisme est la première leçon des littératures bourgeoises ». (C. PONS, *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, Aix-en-Provence, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, 1969, p. 17).

⁴ Cit. in R. WELLEK and A. WARREN, *Theory of Literature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 216.

tare, la sua formulazione non è che una variante terminologica dei concetti espressi nelle definizioni secentesche di Huet e di Congreve, arricchite però da un elemento di rilevante importanza (« and of the time in which it is written ») volto a sottolineare la contemporaneità del *novel* rispetto al volgersi al passato del *romance*.

In ultima analisi il *novel* è realistico, mentre il *romance* è mitico; quest'ultimo presenta un mondo poetico nel quale il protagonista è a contatto con elementi soprannaturali ed eroici, mentre l'altro offre un personaggio che limita la propria esperienza ai casi contingenti e banali dell'esistenza umana contemporanea⁵.

La poetica tradizionale aveva operato una rigorosa scelta per cui la narrativa era ritenuta, a meno che non rientrasse nel tipo di 'romanzo' epico-cavalleresco, una creazione a sé stante, una forma inferiore di letteratura. Tuttavia le prescrizioni e i limiti imposti da tali canoni estetici spesso venivano infranti. In Inghilterra, nel secolo XIV, il Chaucer aveva dilatato il territorio letterario dell'arte narrativa con racconti, in versi e in prosa, di esperienza usuale⁶. Nel Cinquecento all'esornata *Arcadia* (1590) di Sir Philip Sidney si contrapponeva un genere di romanzo realistico e biografico: il mondo bucolico-cavalleresco dell'aristocratica *Arcadia* veniva soppiantato dalle opere schiette e prive di raffinatezze stilistiche di autori che, come Greene, Nashe, Dekker e Deloney, osservavano

⁵ Per una trattazione accurata di tale argomento si vedano soprattutto gli utili studi di J. ORTEGA Y GASSET, *The Nature of the Novel*, in « Hudson Review », vol. X (1957), pp. 11-42 e di I. WATT, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1957.

⁶ Particolarmente significativo si presenta, sotto tale profilo, il racconto-parodia in versi di *Sir Thopas* che, non a caso, è seguito dalla narrazione prosastica della storia della vita di Melibee, protagonista del famoso *Tale of Melibee*. Questo racconto si presenta sotto forma di omilia dialettica, intesa a illustrare — attraverso le voci di Melibee, di sua moglie Prudenza e di sua figlia Sofia — dei modelli di comportamento sollecitati da un episodio realistico: tre ladri, penetrati in casa durante l'assenza di Melibee, aggrediscono e feriscono Sofia.

con occhio acuto e penetrante l'uomo in rapporto ai problemi dell'esistenza giornaliera⁷. Il protagonista del romanzo cinquecentesco — così come lo intendevano questi biografi di 'storie vere' — era una sorta di cavaliere alla rovescia, tormentato dai bisogni fisici, dalla miseria e in grado di ricorrere, però, a mille espedienti e sotterfugi che gli consentissero di conquistare quei meriti che la società, da cui era escluso, esigeva come prezzo di accesso⁸.

La consapevolezza della trasformazione della società in una dimensione più pratica è la caratteristica degli scrittori di *short stories* del secondo Seicento e ciò spiega la breve durata del romanzo eroico in Inghilterra. Un'autrice come Aphra Behn non potrà non tener conto della pressione del realismo nell'arte narrativa e tenterà di inserire elementi di autenticità in *Oroonoko, or The Royal Slave* (1687). Affermava infatti la Behn: « I was myself an Eye-witness to a great part of what you will find here set down; and what I could not be Witness of, I receiv'd from the Mouth of the chief Actor in this History, the Hero himself »⁹. Malgrado tale premessa l'opera non riesce del

⁷ In *Pandosto* (1588) e in *Menaphon* (1589) si trovano bozzetti popolareschi e realistici, anche se non manca la ricerca dell'effetto dell'esposizione veristica (cfr. F. FERRARA, *Jests e Merry Tales. Aspetti della narrativa popolaresca del sedicesimo secolo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, p. 175). *The Unfortunate Traveller* (1594) di Nashe è un esempio ottimo del tentativo di riprodurre la realtà attraverso la scelta di un personaggio non aristocratico, di un linguaggio aderente ai fatti e tale da creare quadretti veristici e dettagliati. Deloney, con i suoi tre romanzi di ambiente cittadino — *Jack of Newbury*, *The Gentle Craft*, *Thomas of Reading*, tutti scritti intorno al 1590 — racconta con abbondanza di particolari le biografie di tessitori e di calzolari, i quali da umili condizioni di vita sono ascesi fino a diventare ricchi esponenti della società cinquecentesca.

⁸ La solerzia e l'intraprendenza dei protagonisti di questi romanzi cinquecenteschi sono sintomi significativi del nuovo atteggiamento dello scrittore che si pone come interprete e, nello stesso tempo, come critico della realtà: i metodi vanno dalla polemica all'ironia e alla caricatura di certi modi di vita.

⁹ A. BEHN, *Oroonoko, or The Royal Slave*, in *Shorter Novels. Jacobean and Restoration*, ed. by P. Henderson, London, Dent, 1949, p. 147.

tutto a liberarsi di elementi eccessivamente stilizzati ed eroici (l'amore nobile ed idealizzato, il sentimento dell'onore nell'eroico protagonista e così via), che appaiono oramai distorti alla percezione comune del ceto medio dei lettori. Con *The Wandering Beauty* (1686) la Behn introduceva nel romanzo inglese quei motivi e temi che ricorrono frequentemente nella narrativa borghese settecentesca: la protagonista è infatti non più simile alla principessa Pamela di Sidney; è invece l'anticipazione della Pamela di Richardson; come l'eroina del romanziere settecentesco, anche Peregrina sposerà un uomo che, per rango sociale, è superiore a quello della sua famiglia. Tuttavia tale matrimonio e tale mescolanza di ceti verranno giustificati proprio in grazia delle virtù domestiche di cui dà prova la protagonista. Contro l'etica di quest'opera della Behn si pone il romanzo *Virtue Rewarded, or The Irish Princess* (1693), attribuito a Mrs. Manley; in esso Marinda — la protagonista — scusa le insidie che le vengono tese da un principe proprio perché ancora non viene messo in discussione completamente il pregiudizio della superiorità dell'aristocrazia rispetto agli altri ceti¹⁰.

Ma oramai l'eroico ha perduto il valore originario e risulta anacronistico e falsato; a nulla vale trasfigurare in senso tragico le virtù dell'epoca acquisitiva in fase di organizzazione. Dalla Civil War alla Restaurazione, alla dittatura cromwelliana e, infine, alla seconda rivoluzione l'Inghilterra ha subito profondi mutamenti di natura sociale, economica e politica. Pertanto il *romance* si rivela come una forma letteraria inadeguata a mediare i nuovi contenuti della realtà umana; il modo nuovo che la narrativa prosastica sceglie a tal fine è invece quello del *novel*, che svolge la funzione di « specchio » di ciò che effettivamente si verifica nel mondo reale dell'uomo senza qualità eroiche. Pertanto il mutamento delle strutture sociali trova riscontro anche al livello formale; dalla fine del Seicento comincia la progressiva ascesa del romanzo moderno, inteso co-

¹⁰ Cfr. C. PONS, op. cit., p. 121 e pp. 265-68.

me restituzione letterarizzata della nuova realtà del vivere quotidiano.

Sembra quasi che alla rivoluzione delle strutture sociali cominci lentamente a corrispondere un'analogia modifica delle poetiche tradizionali e infatti si affermano nuovi canoni estetici per cui dalla forma-*romance* si trapassa alla forma-*novel*, dalla rappresentazione degli ideali codificati del mondo aristocratico si giunge al rispecchiamento dei valori e delle ideologie del mondo borghese nascente. L'arte dell'epoca precedente permane nella tradizione in varia misura, ma tende a scomparire perché sono cambiate le strutture socio-economiche analoghe. La contestazione e la negazione radicale della letteratura aulica si manifesta come lotta tra una cultura trasognata e astratta, morente, e una concreta e proterva, in vivace ascesa. William Congreve nella prefazione alla sua *Incognita, or Love and Duty Reconciled* (1691) rende palese che il sorgere del romanzo non è, infatti, soltanto la tradizionale sostituzione di un nuovo modo di percezione estetica:

Romances are generally composed of the Constant Loves and Invincible Courages of Hero's, Heroins, Kings and Queens, Mortal of the first Rank and so forth; where lofty Language, Miraculous Contingencies and Impossible Performances, elevate and surprize the Reader into a Giddy Delight which leaves him flat upon the Ground whenever he gives of, and vexes him to think how he has suffer'd himself to be pleased and transported, concern'd and afflicted at the several Passages which he has Read, ... when he is forced to be very well convinced that 'tis all a lye¹¹.

La critica di Congreve deriva, all'insaputa di lui stesso¹², da un approccio artistico atteggiato in termini concreti e realistici: l'artista si sente insoddisfatto e a disagio di fronte al *romance* che oramai svolge una tematica

¹¹ In *Shorter Novels. Jacobean and Restoration*, cit., p. 241.

¹² L'opera in realtà non corrisponde affatto alle dichiarazioni programmatiche dell'autore (v. sotto, p. 7), il quale sente gli influssi del vecchio mondo aristocratico e, nello stesso tempo, non può sottrarsi alle richieste dell'ambito in cui egli stesso vive.

falsa e inaccettabile. L'artista nuovo comincia a esercitare una sensibilità che gli insegna a prendere contatto immediato con la realtà circostante e a rendersi conto che il *romance*, sia per il comportamento e il linguaggio dei personaggi di alto rango, sia per i valori etici derivati dai concetti di amore e di onore in tragico contrasto oramai sorpassato e puramente convenzionale, deve essere sostituito. Così i protagonisti del *novel* devono somigliare agli industriosi uomini di un mondo sociale affaccendato, ricco di piglio e di iniziativa; gli stessi motivi dell'amore e dell'onore devono assumere una dimensione spicciola e devono tendere alla moralizzazione e al didatticismo¹³.

Tale convinzione riflette un mutamento importante nella vita sociale inglese perché segna il passaggio da un'arte teoricamente disinteressata che affettava aristocratiche maniere a un'arte più sobria che esprime i modi d'essere del ceto pratico che contende il potere all'aristocrazia e che si fa mediatrice di una diversa ideologia. Da questo momento il romanzo si allontana dagli schemi di quello antico, sviluppatosi in concomitanza con le forze dominanti di un tempo, « the Catholic Church and the feudal system, the land-owning classes »¹⁴. Ora il *novel* instaura la rappresentazione diretta della vita e della società come esse sono e non come si vorrebbe che fossero. Afferma infatti il Congreve:

Novels are of a more familiar nature; Come near us, and represent to us Intrigues in practice, delight us with Accidents and old Events, but not such as are wholly unusual or

¹³ Dopo il 1688 sono stabiliti i moduli di comportamento che R. GRAHAM aveva già esposto nel suo *Moral State of England* (1670) quando aveva illustrato le tre condizioni fondamentali della donna: la vergine, la sposa, la vedova. Anche l'uomo vede regolamentata la sua vita da una mescolanza di elementi cristiani e razionalistici (si vedano, per un esempio, *Some Thoughts Concerning Education* pubblicati da Locke nel 1693 e *The Christian Hero* di R. Steele, opera rappresentata nel 1701).

¹⁴ R. CHURCH, *The Growth of the English Novel*, London, Methuen, 1968, p. 41.

unpresidented, such which not being so distant from our Belief bring also the Pleasure nearer us¹⁵.

L'esigenza del realismo (o, se si vuole, della plausibilità) in arte, con il recupero dell'esperienza attuale in cui i protagonisti sono gli uomini, colti mentre vivono, rientra nell'ambito delle scelte culturali che il nuovo ceto compie, sollecitato dai bisogni del momento e dalla sua temperie di classe rivoluzionaria, in ascesa, che si trova a confronto — in termini di concretezza e di chiarezza — con i fatti e con la realtà di quell'epoca; fatti e realtà che debbono essere conquistati e dominati e quindi non affrontati evasivamente — in termini allusivi o di fuga — ma con la spietata chiarezza di chi, per affermarsi, deve imparare a conoscere in ogni dettaglio il mondo in cui dovrà vivere.

Sotto questo profilo il realismo diventa il connotato più significativo del romanzo che presenta l'oggetto della sua descrizione in uno scorcio inconsueto: il nuovo romanziere coglie una realtà che non era ritenuta degna di rappresentazione letteraria e che deve affermare la sua validità artistica. Il realismo diventa lo strumento efficace di cui si serve il romanziere per rendere tangibili le nuove evenienze sociali.

La sostituzione del primo tipo di narrativa si spiega pertanto con il fenomeno parallelo dell'evoluzione della società, durante la quale gli aristocratici dominanti vengono gradualmente sostituiti dagli strati democratici, fino a questo momento in posizione di inferiorità. Analogamente in letteratura il romanzo aulico è soppiantato da queste narrazioni dimesse con un lento processo di penetrazione, per cui il genere superiore egemone è rovesciato e i suoi canoni compositivi vengono ripudiati: un genere demotico, più concreto, si insedia oramai nel campo della narrativa e tende a conquistare un vasto pubblico. Un tale approccio artistico presuppone l'intenzione dell'autore di comuni-

¹⁵ Op. cit., p. 241.

care direttamente con il lettore¹⁶, la cui sensibilità viene educata a percepire — con l'ausilio del realismo — l'innovazione sociale di cui egli stesso è protagonista. A tale scopo il lettore è invitato a riconoscersi nel personaggio centrale della storia: egli (come pure il protagonista del racconto) affronta i molteplici problemi della realtà umana circostante e mette alla prova la sua abilità, non evadendo dal mondo attuale ma integrandosi in quella società a lui contemporanea. Egli si evolve al punto da assimilare e assumere la sensibilità e l'etica di quel mondo cui aspira. L'uomo medio fornisce lo stimolo alla creazione artistica e il personaggio, così costruito, si offre a sua volta come modello esemplare di comportamento¹⁷.

Non è dovuto al caso se i nuovi scrittori di romanzi proclamano con insistenza che l'aderenza al reale costituisce il principio fondamentale del loro programma estetico; la rappresentazione fedele diventa la nota dominante e distintiva di queste « storie vere ». I personaggi ora vivono e si muovono in un ambiente quotidiano e accessibile all'uomo comune; gli eventi, inoltre si sviluppano, tentando di liberarsi dai limiti imposti da una rigida osservanza dei canoni pseudoaristotelici dell'epica. L'autore ha una maggiore libertà artistica che gli consente di costruire una storia che si sviluppi nelle dimensioni del tempo e dello spazio: il racconto non è più astorico e viene a perdere il valore di verità immutabile, perché la localizzazione spazia-

¹⁶ Utile, sotto tal riguardo, è l'opera di A. BELJAME. *Le public et les hommes de lettres en Angleterre, 1660-1744*, Paris, Hachette, 1881.

¹⁷ Il protagonista maschile diventa « l'eroe cristiano », fornito di virtù fatte di sentimenti, di umanità, di umiltà e di dolcezza: « Avec le Héros l'esprit bourgeois prenait conscience de ce que son idéal enfermait de plus profond, de plus pur, et si l'on ose dire, de plus noble. Cette morale bourgeoise était aussi la morale du gentleman. En même temps, cette noblesse nouvelle, ce nouvel 'héroïsme', se séparaient définitivement des conceptions traditionnelles de l'honneur, de la noblesse, de l'héroïsme » (C. PONS, op. cit., p. 64). Obbedienza, modestia e prudenza sono le qualità virtuose che concorrono invece alla formazione della donna, ideale compagna di un tale personaggio maschile.

le e temporale gli conferisce uno spessore umano concreto prima inconcepibile in quell'atmosfera di sogno e di fiaba pertinente al *romance*.

Si va lentamente elaborando una nuova poetica che, pur non perdendo di vista gli insegnamenti teorici di Aristotele e di Orazio, tende a dare maggior risalto alle capacità artistiche dell'individuo cui danno credito la natura e la ragione. Il romanziere scopre di potersi affidare alla sua esperienza umana e così studia la realtà che lo circonda con la medesima ostinazione del filosofo e dello scienziato che è deciso a non accettare per vero niente che egli non possa verificare; per questo motivo il romanzo costituisce sempre un'esperienza individuale e, in ultima analisi, nuova di ciò che i sensi consentono di conoscere.

Questa è l'epoca in cui la ragione, da sola, priva dei pregiudizi del passato, guadagna la fiducia dell'uomo. Il ragionamento 'geometrico' opera non solo nel campo delle scienze matematiche ma si estende fino a raggiungere tutte le altre conoscenze; afferma infatti Fontenelle:

L'esprit géométrique n'est pas si attaché à la géométrie, qu'il n'en puisse être tiré, et transporté à d'autres connoissances. Un ouvrage de morale, de politique, de critique, peut-être même d'éloquence en sera plus beau, toutes choses d'ailleurs égales, s'il est fait de main de géomètre. L'ordre, la netteté, la précision, l'exactitude, qui regnent dans les bons livres depuis un certain temps, pourraient bien avoir leur première source dans cet esprit géométrique, qui se répand plus que jamais, et qui en quelque façon se communique de proche en proche à ceux même qui ne connoissent pas la géométrie. Quelquefois un grand homme donne le ton à tout son siècle; celui à qui on pourroit le plus légitimement accorder la gloire d'avoir établi un nouvel art de raisonner, étoit un excellent géomètre¹⁸.

Pertanto anche l'arte narrativa comincia a seguire il metodo matematico: il romanziere osserva la realtà e la trasporta nel romanzo che si popola di personaggi veri i

¹⁸ Cit. in B. WILLEY, *The Eighteenth Century Background*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 19.

quali agiscono come gli uomini del consorzio umano. La finzione artistica rispecchia esattamente quanto accade nell'evenienza quotidiana; il lettore, attraverso il personaggio, scopre se stesso come individuo con esigenze precise e concrete, determinate dalle relazioni con la società umana e con la realtà circostante geografica ed economica.

L'arte richiede ora un processo di materializzazione che la libera dal vago, dal superficiale, dal mitico e dal falso:

Et que seroit-ce si l'on venoit à decouvrir et à s'assurer que ces ornemens, pris dans un système absolument faux et ridicule, exposés depuis longtemps à tous les passans sur les grands chemins du Parnasse, ne sont pas digne d'être employés, et ne valent pas la peine qu'ils coûtent encore à employer? Qu'enfin... il y a de la puérilité à gêner son langage uniquement pour flatter l'oreille, et à le gêner au point que souvent on en dit moins que ce qu'on vouloit, et quelquefois autre chose?¹⁹.

E infatti i nuovi romanzi non curano molto quei tratti puramente esteriori e convenzionalizzati propri del *romance*; la loro attenzione si rivolge a quegli elementi di caratterizzazione dei personaggi che danno l'impronta al nuovo tipo di narrativa realistica²⁰. In tal modo lo scrittore viene riabilitato e non sarà più considerato un dicitore abilissimo di bugie²¹.

¹⁹ Id., p. 31.

²⁰ Nel primo caso il personaggio è una figura piatta, unidimensionale e caratterizzata, quasi esclusivamente, negli apparati esteriori (ricchezza di dettagli nella descrizione degli abiti e degli ambienti, poco rilievo ai dati connessi con il ruolo sociale del personaggio medesimo, etc.) in modo da risultare estremamente stilizzata. Nel caso del *novel* il protagonista è descritto soprattutto mentre agisce ed entra in contatto con altri personaggi; egli è consapevole del suo *status* ed ha caratteristiche psicologiche e fisiche che ne fanno una sorta di duplicato umanizzato dell'uomo.

²¹ In ciò consiste la grande vittoria del narratore realistico: egli vede riconosciuta validità artistica alle sue opere; esse non vengono considerate più soltanto come frutto della fantasia sbrigliata di cui egli è dotato e le sue invenzioni non sono più « all'a lye » (V. sopra, p. 6).

Negli ultimi anni del secolo diciassettesimo la polemica contro il *romance* si intensifica e assume un carattere divulgativo: oramai il fenomeno ha raggiunto una tale portata da far sì che non siano soltanto i romanzieri ad occuparsene. Le pagine dei giornali allargano il dibattito e il 17 dicembre 1692 l'*Athenian Mercury* risponde nel modo seguente alla domanda « whether 'tis lawful to read Romances »:

... Tho' we think then that the Reading these Books may be lawful, and have some Convenience too, as to forming the Minds of Persons of Quality; yet we think 'em not at all convenient for the Vulgar, because they give 'em extravagant Idea's of practice, and before they have Judgment to byass their Fancies, generally make 'em think themselves some King or Queen, or other.... Add to this, the softening the Mind by Love, which are the greatest Subject of these sorts of Books, and the fooling away so many hours, and days, and years, which might be much better employ'd, and which must be repented of²².

La disputa sulla validità del romanzo eroico viene qui risolta a favore del nuovo mezzo culturale — il *novel* — più adatto al ceto medio (alias « the Vulgar »): il *romance* si rivolgeva alle aristocratiche « Persons of Quality » e non doveva tener conto del ceto borghese che, altrimenti, correva il rischio di potersi identificare con i personaggi nobili. I lettori invece non dovranno prendere in considerazione tali fantasticherie, poiché essi rappresentano quella categoria solerte e attiva che non può sciupare nell'ozio « hours, and days, and years ». Come si può constatare anche da questo singolo brano, l'esaltazione dell'attività infaticabile rientra nell'*ethos* che la nuova visione del mondo richiede: l'ozio, condizione tipica dell'eroe dell'antico romanzo, viene ripudiato perché è un concetto anacronistico e fornito di connotati negativi, se considerato dal punto di vista dell'etica utilitaristica.

²² In *Novel and Romance*, cit., p. 29.

La ricerca del quotidiano, il metodo di osservazione sociale dell'uomo, il realismo e il fine didattico sono dunque gli elementi essenziali del tipo di narrativa prosastica destinata ad affermarsi nel corso del secolo diciottesimo. Tuttavia, l'artista non ne fa uso liberamente e non esprime sue idee personali: egli si conforma a regole sanzionate e riconosciute dalle poetiche razionalistiche del neo-classicismo. Il risultato è, e deve essere, un'arte universale che risponde agli ideali della chiarezza, della disciplina e del buon senso, tutte norme imposte dall'esterno a soffocare le iniziative private del letterato. Come aveva affermato Rapin in Francia e come ripeterà Dryden in Inghilterra « the *Poetick* is, to speak correctly, only Nature methodised, and good sense reduced to principle »²³; i distici eroici di Alexander Pope dovevano in seguito ribadire questi concetti volti a sottolineare la necessità di seguire delle regole in arte:

These Rules of old discovered, not devised,
Are Nature still, but Nature methodized.

(*An Essay on Criticism*, vv. 88-89)

L'accettazione di principi estetici, ritenuta necessaria perché senza norme « all must be governed by *unruly fancy* and *poetry* become the land of *confusion*, which is, in reality, the kingdom of *beauty, order, and harmony* »²⁴,

²³ Cit. in F. GALLAWAY, *Reason, Rule, and Revolt in English Classicism*, Lexington, University of Kentucky Press, 1966, p. 198. Rapin poi aveva tutta l'approvazione di Dryden, che concludeva il saggio intitolato *The Grounds of Criticism* (1679) proprio servendosi delle parole dello scrittore francese: « If the rules be well considered, we shall find them to be made only to reduce Nature into Method, to trace her step by step, and not to suffer the least mark of her to escape us: 'tis only by these that probability in fiction is maintained, which is the soul of poetry. They are founded upon good sense, and sound reason, rather than on authority;... » (J. DRYDEN, *Essays*, ed. by W. H. Hudson. London, Dent, 1954, pp. 144-45).

²⁴ Sono le parole di Gildon riportate da F. Gallaway (in op. cit., p. 199).

non era voluta in base a un rigido principio di autorità. Il riconoscimento della validità artistica di una poetica di tal genere traeva la sua ragion d'essere dal fatto di poter essere verificata dalla pratica e dal buon senso²⁵. Lasciarsi guidare dalle regole era la medesima cosa che seguire gli insegnamenti della natura ed era come agire secondo ciò che il buon senso riteneva giusto alla luce della ragione²⁶.

First follow Nature, and your judgment frame,
By her just standard, which is still the same:
Unerring Nature, still divinely bright,
One clear, unchanged, and universal light,
Life, force, and beauty, must to all impart,
At once the source, the end, and test of art.

(vv. 68-73)

²⁵ Si veda, per un esempio, quanto dice a tal proposito Addison, che considera le regole ottime solo se riflettono la realtà dell'esperienza umana (cfr. il n. 273 dello *Spectator*, ed. by G. Smith, London, Dent, 1966, vol. II).

²⁶ Nel 1742 Warburton scriveva una lettera a S. Richardson, esortandolo a riflettere sulla necessità di apportare delle modifiche al comportamento di Pamela sposa, seguendo i suggerimenti del buon senso: « M. Pope and I, talking over your work when the two last volumes came out, agreed, that one excellent subject of Pamela's letters in high life, would have been to have passed her judgment, on first stepping into it, on every thing she saw there, just as simple nature... dictated. The effect would have been this, that it would have produced, by good management, a most excellent and useful satire on all the follies and extravagancies of high life; which to one of Pamela's low station and good sense would have appeared as absurd and unaccountable as European polite vices and customs to an Indian » (S. RICHARDSON, *Correspondence*, London, R. Phillips, 1804, vol. I. p. 134). Il buon senso consentiva di tenere a freno le eccentricità degli individui, che venivano spinti a seguire i canoni del buon gusto e del buon senso accettati dalla comunità. Così si spiegano, ad esempio, le censure di Shaftesbury contro lo « enthusiasm » (cfr. *A Letter Concerning Enthusiasm*), le esaltazioni del « common sense » ad opera di R. Steele (cfr. il n. 259 dello *Spectator*) e di Addison (cfr. i numeri 6, 75 e 251 dello *Spectator*). Il *wit* e la *fancy* dell'epoca precedente vengono ripudiati perché anche la letteratura richiede — come la società — ordine, armonia, stabilità e buon senso.

In questi famosi versi dell'*Essay on Criticism*²⁷ il Pope offre una definizione completa del termine « natura », dandoci tutti i sensi in essa racchiusi: essa è fonte e fine, nello stesso tempo, di ogni cosa cui imprime « life », « force » e « beauty »; essa è vista, secondo la concezione deistica, come proiezione della divinità e viene quasi identificata con essa: infatti la Natura mai erra, è universale, è luce ed è immutabile come la divinità; ancora, essa è ordine, è la natura come la vedeva Newton, è « the scale of created beings in which all things have their assigned rank and powers »²⁸.

Non c'è chi non veda come simili formulazioni artistiche, rintracciabili anche in altri settori²⁹, siano il riflesso

²⁷ L'edizione consultata è A. POPE, *Collected Poems*, ed. by E. Rhys, London, Dent, 1951.

²⁸ R. H. BROWER, *Alexander Pope. The Poetry of Allusions*, Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 198. Si veda anche l'esposizione che Addison fa di questa dottrina nel n. 519 dello *Spectator*.

²⁹ La purezza dello stile, l'armonia delle linee il rispetto per le proporzioni erano anche le qualità essenziali dell'architettura di questa epoca, di cui si fece interprete Sir Christopher Wren (si veda A. R. HUMPHREYS, *The Augustan World*, London, Methuen, 1964 e il capitolo dedicato all'architettura, contenuto in B. FORD (ed.), *From Dryden to Johnson*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965, pp. 420-41).

La musica stessa si accordava con le medesime richieste del neo-classicismo e doveva essere tale da procurare calma e serenità.

La pittura si conformava a tali ideali di tranquillità, chiarezza e armonia se voleva rappresentare qualcosa di 'bello'; affermava infatti Sir Joshua Reynolds: « If you mean to preserve the most perfect beauty in its most perfect state, you cannot express the passions, all of which produce distortion and deformity, more or less, in the most beautiful faces » (in F. GALLAWAY, op. cit., p. 250). Questa dichiarazione — che contrasta con i successivi atteggiamenti 'sublimi' del Reynolds (si tengano a mente soprattutto le sue discussioni a favore dell'arte michelangiolesca, che mostra « genius » ed « imagination ») — è in armonia con la temperie generale che imponeva un freno alle emozioni, ritenute dannose alla comunità. Basti pensare alle invettive dei moralisti shaftesburiani contro manifestazioni irrazionali, fossero esse fanatismi religiosi o semplici esplosioni di riso sfrenato (si veda, a tal proposito, l'atteggia-

di un atteggiamento che vuole soggiogare il soggettivismo di singole persone all'autoritarismo di un gruppo elitistico quale è quello che esprime i canoni neoclassici; essenzialmente, il carattere della letteratura augustea fu infatti aristocratico:

The pious tracts, the chap-books and romances, the political pamphlets and pasquinades read by the butcher, baker, and candlestick-maker have failed to descend to Prince Posterity. They did not form a genuine part of the classical literature of the period, for their readers cared little or nothing for rules and forms, for probability and the Unities. Classical art was not for the masses, but for the courtier, the clergyman, the scholar, and the wealthy and well-educated merchant or banker, who, in the true sense of the word, comprised the aristocracy of the period³⁰.

Né poteva essere altrimenti poiché ogni altro aspetto della cultura aveva tale caratteristica: la pittura di Lely o di Reynolds, l'architettura di Wren, le idee filosofiche di Locke, di Burke, di Walpole non sono altro che una testimonianza evidente della sfiducia nell'uomo comune, non raffinato nei gusti e non esercitato nel buon senso. Reynolds, ad esempio, in uno dei suoi *Discourses* mostrava la bontà di un'adesione ai canoni del buon gusto:

This sense, and these feelings, appear to me of equal authority, and equally conclusive. Now this appeal implies a

mento dei saggisti dello *Spectator* — specialmente il saggio n. 598 — e del *Tatler* — i numeri 45 e 63 sono esemplari).

Perfino l'arte del giardinaggio soggiaceva a tali imposizioni: dominava il gusto per la simmetria e per la regolarità che il francese Le Nôtre e la scuola olandese proclamavano; tuttavia non mancavano opposizioni all'artificio delle forme e delle linee geometriche contrarie alla spontaneità del paesaggio naturale (Famosi sono i *Pleasures of the Imagination* di J. Addison su tale argomento). Si confrontino, per questi problemi, gli studi di J. W. H. ATKINS, *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries*, London, Methuen, 1954, di S. H. MONK (*The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Michigan, The University Press, 1962) e, soprattutto, di L. LIPKING (*The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton, U.P., 1970).

³⁰ F. GALLAWAY, op. cit., p. 39.

general uniformity and agreement in the minds of men. It would be else an idle and vain endeavour to establish rules of art; it would be pursuing a phantom, to attempt to move affections with which we were entirely unacquainted³¹.

Il Reynolds, che poi cambierà parere a vantaggio di un'arte sublime, esprime una teoria che è valida anche in altri campi culturali e che era ritenuta valida dall'epoca in cui Cartesio aveva affermato l'esistenza della ragione: « Il buon senso è la cosa meglio ripartita: ciascuno, infatti, pensa di esserne ben provvisto »³². Il *Discorso sul metodo* proclamava dunque l'universalità della ragione e l'uniformità di giudizi e di pensiero dell'umanità intera: infatti dal momento che ognuno possiede, in egual misura, il buon senso, non può fare a meno di comportarsi secondo i canoni universalmente riconosciuti dall'armoniosa società del Settecento.

Gli impulsi dell'intuizione, le predilezioni particolari dell'artista vanno repressi nel modo che appare migliore: si tratta di educarlo e di plasmarlo secondo le richieste della sua società, in maniera che neppure le arti compromettano l'equilibrio raggiunto. In altre parole, classicismo stava ad indicare il metodo ottimo e più indicato — in quanto catalizzatore di forze centrifughe — a rinsaldare quel bell'ordine gerarchico che stava alla base della visione del mondo britannica. L'universo era ordinato a somiglianza di una grande catena i cui anelli erano ben saldati tra loro e disposti secondo la volontà divina, « each man walking in Godly wise in his state of wealth or poverty »³³ come scriveva William Law in *A Serious Call to a Devout and Holy Life* (1728). C'erano disuguaglianza sociale e subordinazione, ma su di esse si reggeva l'ordine dello Stato e la volontà di superare uno *status* inferiore per ascendere al gradino superiore della « great chain of

³¹ Cit. in id., p. 53.

³² R. DESCARTES, *Discorso sul metodo*, a cura di A. Carlini, Bari, Laterza, 1967, p. 41.

³³ Cfr. A. R. HUMPHREYS, op. cit., p. 2.

being », entro i limiti stabiliti e senza sconvolgere l'establishment.

La necessità di mantenere le strutture e le istituzioni conquistate dopo gli eccessi del « fanatismo » dell'epoca precedente spiega l'interesse sociale dell'età augustea che esalta la figura dell'uomo come essere sociale e non individuale; pertanto « the proper study of mankind is Man », indicava il Pope collocandosi sullo stesso piano di coloro che rifiutavano di studiare il mondo degli astri, la cui importanza era di gran lunga inferiore rispetto all'uomo.

There is more real glory in having written two pages that have actually taught mankind how to be virtuous and happy, than in composing whole systems of speculations, more illustrious fame arising from one of Mr. Addison's papers in the *Spectator*, than from the whole works of Sir Isaac Newton, even though he had demonstrated an acute and stupendous theory itself³⁴.

Come Pinkerton la pensavano molti e preferivano applicare i metodi sperimentali non all'universo e alle sue leggi, ma all'uomo e alle regole che stabilivano la sua condotta in società.

I titoli di alcune opere significative sotto tal riguardo mostrano la dimensione umana e sociale della cultura settecentesca inglese: è del 1686 il saggio di Timothy Nourse su *Nature and Faculties of Man*; nel 1690 John Locke pubblica il famoso *Essay Concerning Human Understanding*; nel 1711 Shaftesbury dà alle stampe le sue *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, in cui svolge un'analisi sociale dell'uomo rispetto ai problemi della religione, della morale e dell'arte. Alexander Pope, in un saggio scritto nel 1712 per lo *Spectator*, dichiara: « Humane Nature I always thought the best Employment of Humane Wit »³⁵, anticipando il suo *Essay on Man* (1733). Ancora, si pensi allo Hume del *Treatise of Human Nature* (1739), dei *Philosophical Essays Concerning Human Understanding* (1748),

³⁴ Cit. in F. GALLAWAY, op. cit., p. 109.

³⁵ Op. cit., vol. III, n. 408.

dei *Principles of Morals* (1751) e si consideri la nota *Theory of Moral Sentiments* (1759) di Adam Smith. Queste opere — e molte altre se ne potrebbero aggiungere — esaminano analiticamente e sistematicamente l'uomo virtuoso, sottomesso, mai egoistico perché dotato di « moral affections » che lo rendono pronto alla collaborazione.

In un clima di tal genere era quasi inevitabile che lo stesso artista non sfuggisse a regolamentazioni che diventavano, sempre più, parte della sua persona; l'intellettuale usciva dal suo mondo individuale e si proiettava nella società per cogliere quei valori e quelle concezioni che lo accomunavano ai suoi simili. Egli si sentiva quasi obbligato a chiarire a se stesso e agli altri quali fossero i suoi fini artistici che, in ultima analisi, coincidevano sempre con il motto oraziano dell'istruire dilettaando. La funzione etica dell'arte veniva ostentata da tutti gli scrittori del secolo dei lumi, quasi a voler sottolineare la coscienza civile di coloro che si impegnavano ad occuparsi di un'arte non fine a se stessa. Da Boileau a Dryden, a Swift, ai saggisti dello *Spectator*, ai romanzieri non c'è letterato che non si proponga di divertire con moderazione, allo scopo di suscitare sentimenti di virtù e di sconfiggere il vizio³⁶. Un'iniziativa simile sconfessava definitivamente la cultura « dissoluta » e « allegra » della Restaurazione, proprio mettendo in deliberato contrasto la gaia bontà e la triste malvagità delle azioni umane; a tal proposito Samuel Johnson notava il valore didattico dell'opera di Addison, facendo

³⁶ Valga per tutti quanto scrive Addison nello *Spectator*: « Since I have raised to myself so great an audience, I shall spare no Pains to make their Instruction agreeable, and their Diversion useful. For which Reasons I shall endeavour to enliven Morality, that my Readers may, if possible, both Ways find their Account in the Speculation of the Day. And to the End that their Virtue and Discretion may not be short transient intermittent Starts of Thought, I have resolved to refresh their Memories from Day to Day, till I have recovered them out of that desperate State of Vice and Folly into which the Age is fallen » (n. 10).

risaltare debitamente i nuovi valori della società settecentesca:

He has dissipated the prejudice that had long connected gaiety with vice, and easiness of manners with laxity of principles. He has restored virtue to its dignity, and taught innocence not to be ashamed. This is an elevation of literary character, *above all Greek, above all Roman fame*. No greater felicity can genius attain than that of having purified intellectual pleasure, separated mirth from indecency, and wit from licentiousness; of having taught a succession of writers to bring elegance and gaiety to the aid of goodness³⁷.

In effetti lo scopo di Addison e di altri che, come lui, seguivano intenti virtuosi era quello di impartire lezioni di comportamento moralmente positivo, secondo le concezioni etiche correnti: « I must confess, were I left to myself, I should rather aim at Instruction than Diverting; but if we will be useful to the World, we must take it as we find it »³⁸. Azioni giuste e moralmente belle, personaggi modesti e semplici, legati al mondo della classe dominata dai problemi dell'ascesa sociale e del successo sono le espressioni dell'artista che non può prescindere, come fa rilevare Addison, dall'ambiente in cui vive, ma che anzi è costretto a prendere posizione e a non ignorare quanto avviene attorno a lui.

L'enfasi sulla rappresentazione realistica, l'esigenza di varare in campo letterario quei codici etici, che la società aveva già accettato, spiegano il predominio di alcune forme letterarie rispetto ad altre: così la satira, la commedia sociale, il saggio e la poesia civile, il romanzo realistico costituiscono le manifestazioni che la ragione e il buon senso sono disposti ad accogliere. È, ancora una volta, Aristotele l'ispiratore delle teorizzazioni e delle norme sui generi, stabilite in base alla mimesi delle azioni e al rango dei personaggi. Così da un lato si aveva un tipo di poesia (o letteratura) « seria » — che includeva le nobili imprese

³⁷ Cit. in F. GALLAWAY, op. cit., p. 68.

³⁸ *Spectator*, n. 179.

di persone che si distinguevano per l'appartenere ad un rango sociale superiore rispetto alla comunità³⁹ — e una « non-seria » — i cui protagonisti erano invece persone comuni o « ridicole »⁴⁰. Il genere tragico era, fino alla fine del Seicento, il tipo di letteratura più elevato; la tragedia eroica e i romanzi eroici erano considerati validi, perché in grado di attingere ad esperienze sublimi ed auliche. Ma, ora che l'interesse del letterato si volge verso l'uomo normale con le sue identiche esigenze e non superiore a lui, ora che la ragione mostra di essere ugualmente distribuita — almeno potenzialmente — in tutti gli esseri umani, ora che si impone il bisogno di seguire delle norme in arte, anziché rinunciare alle categorie aristoteliche si cerca il modo di far rientrare questo nuovo mondo d'arte in quelle categorie.

Since all Traditions must indisputably give place to the *Drama*, and since there is no possibility of giving that life to the Writing or Repetition of a Story which it has in the Action, I resolved in another beauty to imitate *Dramatick Writing*, namely in the Design, Contexture and Result of the Plot. I have not observed it before in a Novel⁴¹.

È come se Congreve, nella prefazione ad *Incognita*, volesse conferire un blasone al tipo di arte narrativa definita da lui *novel*. Egli comincia con l'affermare che la sua storia è simile al dramma, soprattutto perché la *fabula* è strutturata secondo le regole dell'azione drammatica⁴². Ciò sta-

³⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di M. Valgimigli, Bari. Laterza, 1966, pp. 34-5: « E questa appunto è la differenza onde si distinguono tragedia e commedia: ché l'una tende a rappresentare personaggi peggiori, l'altra migliori degli uomini di oggi ».

⁴⁰ Id., pp. 40-41: « La commedia è, come dissi, imitazione di persone più volgari dell'ordinario; non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza o fisica o morale, bensì di quella sola specie che è il ridicolo... ».

⁴¹ W. CONGREVE, op. cit., p. 242.

⁴² Contiene, infatti, tutti gli elementi propri di una commedia: l'azione si sviluppa seguendo le complicate vicende che derivano dal travestimento, dallo scambio di persona, dall'agnizione finale e quindi dallo scioglimento degli intrighi.

bilito, egli prosegue nella sua esposizione cercando di evidenziare la differenza esistente tra l'antico *romance* e il moderno *novel*: « And with reverence be it spoken, and the parallel kept at due distance, there is something of equality in the Proportion which they bear in reference to one another, with that between Comedy and Tragedy »⁴³. Le parole di Congreve confermano il rapporto fra commedia e romanzo comico (o realistico) e fra tragedia e romanzo eroico (o *romance*). Tale affermazione sembra importante perché sta ad indicare l'esigenza di chiarezza nei confronti della qualità della narrativa del Congreve⁴⁴. Può darsi che l'autore, consapevole della ridicolaggine e della astoricità dei *romances*, abbia voluto usare un metodo che poi sarà messo in voga da Henry Fielding⁴⁵.

⁴³ Op. cit., p. 242.

⁴⁴ Le parti che costituiscono l'intreccio sono essenzialmente quelle di una tipica commedia inglese del Cinquecento. L'amore di due coppie, il ballo in maschera, le sostituzioni di persona, gli scambi di numerose lettere d'amore, l'intervento dei genitori della coppia principale, la vena poetica degli innamorati e l'isolamento in convento di una delle due innamorate fino alla risoluzione finale del romanzo, che si chiude con un duplice matrimonio, sono gli ingredienti dell'opera del Congreve. Tutto ciò, però, non viene mai dato oggettivamente dall'autore. Egli è sempre presente e commenta, ironicamente, con ciò che chiama *digressions* (v. p. 260) e che, in realtà, sono dei veri e propri *aside*, volti a presentare la scena o a spiegare l'antefatto, o a istruire in senso giusto il lettore. Non può sfuggire, ad esempio, il tono ironico e divertito con cui il Congreve presenta il seguente quadretto: « There arose another sigh: a sympathy seiz'd Aurelian immediately: (For, by the way, sighing is as catching among lovers, as yawning among the vulgar). Beside, hearing the name of love, made him fetch such a sigh, that Hippolito's were but fly-blows in comparison, that was answered with all the night Hippolito had, Aurelian ply'd him close till they were both out of breath » (op. cit., p. 268).

⁴⁵ La maggiore consapevolezza artistica consente al Fielding di usare con molta disinvoltura gli stessi metodi degli scrittori tragici, volgendo al ridicolo. Si consideri, ad esempio, la descrizione burlesca degli approcci amorosi di Mrs. Slipslop: « As when an hungry tigress, who long has traversed the woods in fruitless search, sees within the reach of her claws a lamb, she prepares to leap on her prey; or as a voracious pike, of immense size, surveys

Più tardi, nel 1705, la scrittrice De la Rivière Manley riproporrà di nuovo una più ampia formulazione delle idee del Congreve. Nella prefazione a *The Secret History of Queen Zarah*, dopo aver affermato che il *romance* e la *tragedy* hanno in comune gli elementi emotivi della *fear* e della *pity*, ella dice: « The Heroes of Modern Romances are better Characteriz'd, they give them Passions, Vertues or Vices, which resemble Humanity; thus all the World will find themselves represented in these Descriptions... »⁴⁶. La Manley riconosce dunque ai romanzi moderni il vantaggio di una migliore caratterizzazione che però ancora rientra nei canoni della generalità e della universalità, come ben dimostrano i termini di questa sua citazione: i personaggi non sono ancora individualizzati, essi « resemble humanity » in modo che « all the world » vi si potrà riconoscere.

Ella è ancora lontana dalla maggiore consapevolezza sociale di Mrs. Haywood che, nel 1733, traduce in inglese *L'illustre Parisienne, histoire galante et véritable* (1769) e nella prefazione così si pronuncia:

Those who undertake to write Romances, are always careful to give a high Extraction to their *Heroes* and *Heroins*; because it is certain we are apt to take a greater Interest in the Destiny of a *Prince* than of a *Private Person*.... As the following Sheets, therefore, contain only real Matters of Fact and have, indeed, something so very surprising in themselves, that they stand not in need of any Embellishments from Fiction: I shall take my *Heroine* such as I find her, and believe the Reader will easily pass by the Meanness of her Birth, in favour of a thousand other good Qualities she was possess'd of⁴⁷.

through the liquid element a roach or gudgeon, which cannot escape her jaws, opens them wide to swallow the little fish; so did Mrs. Slipslop prepare to lay her violent amorous hands on the poor Joseph, when luckily her mistress's bell rung, and delivered the intended martyr from her clutches » (H. FIELDING, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams*, London, The Folio Society, 1967, pp. 33-34).

⁴⁶ In *Novel and Romance*, cit., p. 36.

⁴⁷ In id., p. 87.

La protagonista di questo *novel* appartiene al « middle-state » — affermerà poi la Haywood⁴⁸ — e questa condizione non sminuisce la sua figura poiché, anche se non di rango sociale principesco, ella possiede molte altre qualità che suppliscono a tale deficienza. Il che equivale a dire che la nobiltà di sangue è degnamente sostituita dalla nobiltà dei sentimenti e delle virtù morali dell'eroina. Non si può fare a meno di notare che questo tipo di discorso è peculiare del ceto che subentra al posto dell'aristocrazia secentesca e che, se aveva utilizzato i contenuti neoclassico-aristocratici, ora impone i propri contenuti. Si mantengono invece inalterate le formulazioni artistiche mutandone l'antico significato e conferendo loro una dignità letteraria che non avevano: il romanzo è come la commedia, solo perché prende a soggetto di ispirazione « persons of indifferent quality », dotate di « souls as elevated, and sentiments equally noble with those of the most illustrious birth »⁴⁹. Sembra di presagire quegli elementi di individualismo che proprio con il romanzo — malgrado la sua apparente conformità al neoclassicismo — avranno modo di emergere e di svilupparsi in senso sempre più sentimentalistico ed intimistico.

La funzione didattica del romanzo non viene perduta di vista, anzi assume un ruolo preminente e viene sempre associata al compito che si ponevano gli antichi drammaturghi; è il caso di Daniel Defoe che, nella prefazione alla sua *Moll Flanders* (1722), dichiara le sue nobili intenzioni:

The Advocates for the Stage have in all Ages made this the great Argument to persuade People that their Plays are useful, and that they ought to be allowed in the most civiliz'd, and in the most religious Government; namely, that they are apply'd to vertuous Purposes, and that by the most lively Representations, they fail not to recommend Virtue and generous Principles, and to discourage and expose all sorts of

⁴⁸ « We frequently find, however, among those of a middle State, some who have Souls as elevated, and Sentiments equally noble with those of the most illustrious Birth;... » (ibidem).

⁴⁹ Ibidem.

Vice and Corruption of Manners; and were it true that they did so, and that they constantly adhered to that Rule, as the Test of their acting on the *Theatre*, much might be said in their Favour. Throughout the infinite variety of this Book, this Fundamental is most strictly adhered to⁵⁰.

E, in effetti, attraverso la vita e la carriera di Moll Flanders, che da prostituta passa a ladra e poi a donna perbene, il Defoe insegna una morale altamente istruttiva per l'epoca: poiché essere poveri è vergognoso e poiché chi è povero è vizioso e soggetto alla dannazione, è necessario liberarsi da tale condizione per meritarsi la salvezza e la rispettabilità della società. Ciò può ottenersi solo tramite l'intraprendenza e l'iniziativa personale.

Queste lezioni morali vengono impartite oramai *ad nauseam* durante tutto il Settecento e il romanzo è ritenuto superiore al *romance*, il quale non riesce a cogliere i momenti significativi della vita di persone normali; afferma infatti il traduttore del romanzo di Prévost, intitolato *Le Philosophe anglais ou l'histoire de Mr. Cleveland* (1732-39):

But at the same time that it is so well suited to delight the imagination, it yet is not so apt to touch and affect as the history of private men; the reason of which seems to be, that the personages in the former [the romance], are so far above the common level, that we consider ourselves, in some measure, as aliens to them; whereas those who act in a lower sphere, are look'd upon by us as a kind of relatives, from the similitude of conditions; whence we are more intimately mov'd with whatever concerns them... That the following

⁵⁰ D. DEFOE, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, ed. by B. Dobrée, London, O.U.P., 1961, pp. 5-6. È importante notare come Defoe non parli più di generi drammatici specifici e faccia riferimento invece a « theatre » e a « stage », quasi a voler sottolineare che egli dà per scontato il tipo di opera realistica che ha scritto (« The world is so taken up of late with novels and romances, that it will be hard for a private history to be taken for genuine... », in id., p. 3). Ciò che lo interessa maggiormente è il carattere didattico del suo romanzo, che, proprio in virtù dell'analogia di intenzioni, è simile al teatro.

may justly be rank'd among the latter, will, I believe, be readily granted by all judicious readers⁵¹.

Anche in questo caso la poetica aristotelica-neoclassica viene accettata e, come alle maniere dei personaggi della « higher sphere of life » corrisponde il romanzo eroico, così i modi d'essere degli uomini privati sono oggetto del romanzo realistico, volto a cogliere gli aspetti della « lower sphere of life ». Questo secondo modo narrativo è migliore del primo — afferma l'autore della prefazione — in quanto consente una partecipazione emotiva del lettore alle azioni dei personaggi della sua finzione narrativa: è come se si instaurasse un rapporto di affetto fra protagonisti e lettori in modo che i primi sono considerati come « a kind of relatives » e gli altri vengono a essere « intimately mov'd with whatever concerns them ». Viene superato quindi quel distacco che un esercizio continuo dell'intelletto realizzava, quando esaminava opere con fatti ed eventi i cui protagonisti vivevano in altro mondo, completamente separato da quello del lettore medio; il romanzo comincia a orientarsi verso la trattazione di temi cari a Prévost e a Richardson: passioni amorose tenute a freno, religiosità e sentimento dell'onorabilità e della virtù. Il romanzo comincia a indirizzarsi verso il sentimentalismo e verso la caratterizzazione individualizzata dei personaggi sociali che presenta.

L'enucleazione dei motivi connessi con l'ambiente familiare e con le sensazioni affettive dei personaggi è oramai, verso la metà del secolo diciottesimo e prima della comparsa del romanzo borghese di Samuel Richardson, saldamente affermata in Inghilterra. Analogamente a queste interpretazioni soggettive dei temi ispiratori del romanzo anche le teorie estetiche mettono in luce il desiderio di contrastare con i canoni tradizionali basati sull'imitazione e sull'universalità dell'arte. Adesso si tende a valorizzare l'intensità delle emozioni di questi personaggi, che sovente si trovano a narrare in prima persona o a scrivere lettere, o a raccontare — quasi sotto forma di confessione

⁵¹ In *Novel and Romance*, cit., pp. 88-9.

o di confidenza privata e riservata al lettore — i particolari più insignificanti, ma commoventi, della loro biografia. Si apre la strada al sentimentalismo e al patetico, oltre che alla moralità puramente esteriore ed utilitaristica che, dal primo Settecento, è andata organizzandosi e sviluppandosi nel corso del secolo, fino a dar vita agli edulcorati romanzi gotici dell'ultima parte del secolo.

È sancito oramai il successo di una forma d'arte che esprime coscientemente l'ideologia di una nuova cultura, più pratica e rivolta ai dati concreti del mondo esterno. Autori, editori e pubblico sono attratti da questo nuovo modo di narrare, perché in esso vedono quei nuovi valori che coincidono con la realtà oggettiva e non sono determinati dall'ossequio a norme e canoni tradizionali. L'arte diventa più umana e meno ricercata: gli stessi sentimenti dell'amore e dell'onore — che costituivano i temi centrali della letteratura secentesca — ancora sussistono ma opportunamente riadeguati; non più sentimenti eroici o cortigiani, quanto invece espressioni pacate e sommesse della virtù borghese rintracciabile nella famiglia. Non è per puro caso che protagonisti delle nuove opere artistiche sono — oltre che gli uomini del ceto medio — fanciulle innocenti o caste spose virtuose: dal mondo dominato dagli eroi si è giunti a quello vinto dalla morale mediocre degli individui comuni. Dal realismo bucolico alla Honoré d'Urfé e da quello eroico ed erotico alla La Calprenède o alla Scudéry (in cui però sono già in gestazione gli elementi caratteristici della cultura nuova) si perviene a un tipo di rappresentazione realistica che ha come fondamento l'*honnêteté*. Marivaux e Prévost segnano in Francia i due poli antinomici di questo momento di transizione da un'arte aulica a una democratica: il primo dedica la sua narrativa all'aristocrazia e all'alta borghesia, mentre il secondo dà la preferenza a storie adatte ai ceti medi e volte a dipingere edificanti quadretti famigliari. Watteau, Boucher e Greuze illustrano un'analoga situazione anche nel settore della pittura: così le *fêtes galantes* di Watteau vengono sostituite prima da quelle che Boucher dipingeva per i *nouveaux*

riches e poi, in pieno secolo diciottesimo, dalle pitture sentimentali di Greuze, destinate a porre l'accento sul valore della famiglia, sull'austerità del costume, sulla commozione intima e sul riserbo sessuale. A mano a mano viene esaltato l'individualismo del nuovo personaggio letterario, il quale rispecchia il comportamento dell'uomo pratico e virtuoso.

L'« uomo economico », protagonista della vita sociale settecentesca, trova il corrispettivo letterario nell'uomo schivo, prudente e fattivo del *novel*: è come se all'oculazione in campo pubblico corrispondesse altrettanta circospezione nell'elargizione degli affetti che sono controllabili più facilmente nell'ambito familiare. Alla sfrenatezza dell'epoca precedente fa seguito il desiderio ossessionante di rappresentare biografie di personaggi che siano esemplari per il lettore: la mania di scrivere prefazioni, in cui si ripete costantemente che l'opera è una storia *vera* e che vuole mostrare il trionfo di azioni *virtuose*, non è che la manifestazione più esplicita di tale fenomeno.

LAURA DI MICHELE

SIMBOLI E SOCIETÀ IN *THE ASCENT OF F6*
DI W. H. AUDEN

In *The Ascent of F6*, il dramma scritto da Auden nel 1936, sono facilmente individuabili tre ambiti distinti che, insieme, tendono a fornirci un quadro schematico delle componenti di una società capitalistica.

La vicenda del protagonista (Michael Ransom), ricca di implicazioni psicologiche oltre che sociali, si colloca nell'ambito principale mentre i due secondari riguardano rispettivamente, l'uno gli scopi e i mezzi dell'*élite* dominante, e l'altro la situazione e gli atteggiamenti dei subalterni.

Il presente studio prende in esame esclusivamente questi due aspetti tralasciando la vicenda centrale e la figura del protagonista, già ampiamente considerata dalla critica¹.

Il dramma si apre con un lungo monologo che ad una prima lettura può sembrare avulso dal resto dell'opera, oltre che decisamente oscuro; ma dopo un'attenta analisi, questa parte iniziale appare addirittura essenziale per un'opportuna interpretazione della vicenda. In sostanza potrebbe essere ritenuta una sorta di presentazione implicita — da parte di Auden — di atteggiamenti e temi che verranno ripresi e sviluppati nel corso di tutta l'opera.

Fin dalle prime battute si delinea l'atteggiamento polemico dell'autore nei confronti della società del suo tempo, un tipo di società le cui uniche linee d'azione vengono

¹ Cfr. ad esempio: J. FULLER, *A Reader's Guide to W. H. Auden*, London, Thames & Hudson, 1970; R. HOGGART, *Auden, An Introductory Essay*, London, Chatto & Windus, 1951; F. SCARFE, *W. H. Auden*, Monaco, Lyrebird Press, 1949.

individuate nell'imperialismo economico (« Seedy adventurers, of whose expensive education nothing remained but a few grammatical tags and certain gestures of the head...») e nell'espansionismo colonialistico (« ...the ugly and cowardly who foresaw in a virgin land an era of unlimited and effortless indulgence...»). Non a caso perciò si cita la *Commedia* là dove fa riferimento ad Ulisse e ai suoi compagni che lo seguirono nella scoperta di nuove terre, in quella cioè che poteva e doveva sembrare una nobile impresa, quasi una missione (« lunatic missionaries ») che qui, però, viene mostrata come la copertura ideologica di una realtà ben diversa.

È proprio verso tale società, in cui parole come « Virtù » e « Conoscenza » sono solo un travestimento di « Potere », che l'atteggiamento di Auden è sprezzante:

Virtue. Knowledge. We have heard these words before;
and we shall hear them again — during the nursery luncheon,
on the prize-giving afternoon, in the quack advertisement,
at the conference of generals or industrial captains: justifying
every baseness and excusing every failure... Inflaming the
obstinate and the odd...²

La sua accusa procede per gradi e non tralascia nessuna delle istituzioni di tale società. In primo luogo si riferisce agli strumenti di « formazione » di cui essa dispone, e cioè ai vari gradi di istruzione scolastica³ attraverso cui le è possibile svolgere quell'opera di condizionamento che permette la sua continuità. È infatti proprio partendo da un'attività « formativa » così concepita ed articolata che è possibile giungere all'istituzione degli altri due fondamentali pilastri su cui essa poggia — il militarismo (« the generals ») e il monopolio industriale (« the industrial captains »), che insieme formano lo stato imperialista.

La critica di Auden, comunque, non colpisce in modo

² W. H. AUDEN & C. ISHERWOOD, *The Ascent of F6*, London, Faber & Faber, 1966, p. 14.

³ Elementari (« the nursery luncheon »), public schools e università (« the prize-giving afternoon »). Cfr. *The Ascent of F6*, p. 14.

generico la società borghese ma cerca di mostrarne i difetti e gli squilibri attraverso un esame attento di quei ceti che la compongono. Auden ci presenterà, in sostanza, una società costituita essenzialmente da due gruppi ben distinti: ci sono gli artefici di « fairy tales », coloro insomma che elaborano ideologie con lo scopo preciso di conservare potere e privilegi polarizzando l'attenzione e condizionando le capacità reattive di un altro gruppo di individui. Questi ultimi potrebbero essere definiti i « consumatori » di tali ideologie, coloro cioè che — più o meno inconsapevolmente — se ne lasciano convincere e mistificare.

Non è difficile per la classe politica costruire ideologie adatte ad ogni tipo di individui, la cui elaborazione cioè sia basata sugli egoismi, sulle ingenuità e sulle illusioni dei gruppi sociali a cui l'ideologia stessa è indirizzata⁴. La polemica di Auden perciò non riguarda solo coloro che, per propri fini, elaborano le sovrastrutture ideologiche, bensì anche quelli che ne subiscono l'effetto, quanti cioè preferiscono accontentarsi delle illusioni.

Along the lake shores lovers pace, each wrapped in a
disturbing and estranging vision. In the white House among
the pines coffee will be drunk there will be talk of art at the
week-end. Under I cannot tell how many of these green slate
roofs, the stupid peasants are making their stupid children⁵.

Questo stesso tema, qui appena accennato, verrà sviluppato nel corso dell'opera attraverso la voce di vari personaggi, espressione della classe dominante e della gente comune.

Del resto Auden non vuole limitarsi ad un'astratta

⁴ Per ingannare gli indigeni della colonia si inventerà la storia del temibile Demon a guardia della montagna e per ingannare l'opinione pubblica, l'uomo medio, si parlerà di competizione alpinistica volta ad aumentare e rafforzare « the honour and prestige of Britain ». È evidente l'allusione di Auden a due interpretazioni peggiorative marxiane dell'ideologia, vista nel primo caso sotto la veste di superstizione religiosa e nel secondo come quella forma deteriorata di patriottismo che è detta nazionalismo o sciovinismo.

⁵ *The Ascent of F6*, p. 14.

enunciazione e pertanto concretizza le proprie idee in modo che la sua satira si svolga in termini più chiari e più aspri. A tale scopo crea dei personaggi che sono i rappresentanti delle varie categorie sociali o dei vari istituti del capitalismo; ciò gli consente di colpire il sistema in ogni suo aspetto ed in ogni mezzo che ne garantisce la continuità: stampa, nobiltà, esercito, governo e « common people ».

* * *

Lord Stagmantle, proprietario dell'*Evening Moon*, è l'immagine del magnate della stampa, del moderno manipolatore di idee, del tipico uomo pratico che va subito all'essenziale delle cose, che riesce a vedere con chiarezza il senso reale delle situazioni:

Stagmantle:

The truth, Lady Isabel, is that the natives of British Sudoland would like us to go to hell... The truth is that we've got fifty millions invested in the country and we don't intend to budge — not if we have to shoot every nigger from one end of the land to the other. The truth is that we're undergarrisoned and under-policed and that we're in a blue funk that the Ostnians will come over the frontier and drive us into the sea⁶.

dove anche la ripetizione continua di « the truth » fa pensare ad un'analogia tra il comportamento di Stagmantle e l'asservimento di un'intelligenza esatta e lucida alle « demoniache » leggi del sistema⁷. Se da un lato infatti egli ha la capacità di vedere ogni cosa con estrema chiarezza e logicità, dall'altro questa, che potrebbe essere un'ottima qualità, viene da lui messa a servizio di coloro che detengono il potere.

Anche quando tenterà di convincere Michael ad accet-

⁶ Id., p. 21.

⁷ « the abandonment of the prophet to the merciless curiosity of a demon ». Cfr. *The Ascent of F6*, p. 15.

tare la guida della scalata dell'F6, egli non sfrutterà i termini falsi e vuoti del patriottismo e del sentimentalismo ma affronterà immediatamente l'argomento presentando la realtà della situazione con parole chiare e crude:

... My dear fellow, think what this climb will mean to you! Cash, and lots of it! ... Look at it in a sensible light... Between ourselves, this expedition's nothing more or less than a political racket... Well, who cares! Leave the dirty work to your brother and me: we're used to it⁸.

Quest'uomo, che conoscendo la verità potrebbe e dovrebbe diffonderla, preferisce schierarsi con le ambiguità e il « dirty work » di una politica opportunistica e non esita, perciò, a far sì che il suo giornale svolga un'opera deleteria di disinformazione e d'inganno « in presenting the events to the public in their true proportions »⁹ o addirittura nel nasconderli completamente.

Stagmantle:

How much longer do you expect us to play hush-hush? It's beginning to affect our circulation already. You've got to do something, quick¹⁰.

Stagmantle sfrutta senza scrupoli la sua posizione privilegiata per pensare unicamente al proprio profitto e al proprio prestigio. Alla proposta di organizzare una spedizione che conquisti l'F6 egli si dimostra entusiasta, è disposto a far promuovere dal suo giornale una sottoscrizione di duemila sterline ma si affretta subito ad aggiungere: « provided, of course, that we have the exclusive rights — pictures, film, lecture-tours, story »¹¹ e conclude con una frase che tradisce il suo unico interesse: « By George, what a day for the *Evening Moon!* », esclamazione che Lady Isabel si affretta a correggere scandalizzata: « What a day for England, Lord Stagmantle! »¹².

⁸ Id., p. 35.

⁹ Id., p. 21.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Id., p. 24.

¹² Id., p. 25.

In queste ultime battute Auden pone in rilievo un'altra caratteristica notevole della struttura della società capitalistica che la rende tanto formidabile e vitale: la capacità, che è nei suoi operatori più intelligenti, di far coincidere il proprio interesse privato con l'interesse del sistema, o meglio della casta egemone nel sistema¹³.

Lady Isabel è la rappresentante di quella casta di aristocratici conservatori che si ostinano a vedere nel British Empire l'unica manifestazione di dignità e grandezza. Ciò che soprattutto colpisce in lei è l'anacronismo, unito ad una sorta di ingenuità e incapacità tipiche che si contrappongono nettamente al cinismo della classe governante e che sono da questa abilmente utilizzate.

Quando si solleva il problema di presentare al pubblico i fatti di Sudoland nelle loro « giuste » proporzioni, Lady Isabel non esita ad affermare:

But surely, Lord Stagmantle, all this suppression and misrepresentation of facts is a very mistaken policy? Why can't you have more courage? Why not let the public judge for itself?¹⁴

Ma quanto superficiale sia questa sua convinzione lo dimostra il fatto che, dopo l'esauriente spiegazione di Stagmantle circa gli interessi inglesi in giuoco nella colonia, ella accetta immediatamente e con entusiasmo il piano di His Majesty's Government.

Lady Isabel, in sostanza, ricalca in pieno gli schemi di comportamento tipici dell'aristocrazia. Il suo atteggiamento è paternalistico e nostalgico, caratteristico di un'intera categoria di colonialisti britannici e che trovò espressione esemplare nell'opera del Kipling, in cui l'ideologia della missione civilizzatrice e degli affettuosi vincoli fra colonie

¹³ L'esclamazione di Lady Isabel rivela la sua sostanziale ingenuità, la sua minore aderenza alle realtà strutturali del sistema, la sua qualità di simbolo di un ceto in declino, legato a ideologie arcaiche.

¹⁴ *The Ascent of F6*, p. 21.

e madre patria cela completamente, anche alla considerazione critica dell'autore stesso, la realtà fondamentale di oppressione e di sfruttamento che è alla base del colonialismo.

Dice Lady Isabel:

...My poor darling Sudoland — it's still like home to me, you know!¹⁵

e più oltre aggiunge:

...that's the Haunted Mountain! I used to be able to see it from my bedroom window at the Residency, when the weather was clear...¹⁶

e ancora:

I remember, when I was a little girl, being afraid that the demon would come and carry me away with him to the top! Aren't children absurd?¹⁷

Da quasi tutte le battute traspare la sua visione quasi astratta di Sudoland, come di una terra osservata unicamente dal punto di vista dell'European settlement e dall'interno di esso, senza alcun contatto con la popolazione locale.

Del resto il nazionalismo e il razzismo di Lady Isabel verranno ribaditi anche più oltre quando, parlando alla radio a proposito di Michael Ransom e della scalata, dirà:

...I have had the privilege of meeting Mr. Ransom and his companions on this expedition personally; and I can say with absolute sincerity that never in my life have I come away feeling so exalted, so proud that I belonged to the same country and the same race as these gallant men...¹⁸

Per Isabel quindi esiste la dignità di una sola razza e di

¹⁵ Id., p. 19.

¹⁶ Id., p. 22.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Id., p. 41.

un solo paese, il resto non conta. Quando apprende degli insulti rivolti dagli indigeni ribelli ad alcuni europei, esclama, colpita nell'orgoglio: « The cowardly fiends! How they can dare! In my father's time — »¹⁹.

Prendendo spunto da questa esclamazione si inserisce nella conversazione il Generale Dellaby-Couch, un militare con una lunga esperienza fatta nelle colonie. Egli naturalmente è un reazionario e con la tipica rigidità della mentalità militare rappresenta una delle tante « desperations » della società borghese, individuata da Auden — nel monologo iniziale — con la « destructive idleness of the soldier »²⁰.

Il Generale è un uomo per il quale governare vuol dire dominare; i suoi principi basilari sono l'ordine e il dominio raggiunti e mantenuti unicamente attraverso la forza e in disprezzo di ogni tendenza democratica. E' per questo che non esita a rivolgere dure accuse alla nuova politica del governo nei confronti delle colonie:

In your father's time, Lady Isabel, a British Governor was required to rule, not to coddle a native population according to the sentimental notions of a gang of home-bred politicians. The Sudoese hillman has not changed... he's a fine fellow. He's a man and he expects to be ruled by men. He understands strength and he respects it. He despises weakness and he takes advantage of it²¹.

¹⁹ Id., p. 19.

²⁰ Nell'elenco delle categorie individuate da Auden nel suo discorso questa breve menzione sta ad indicare gli atteggiamenti tipici della casta militare. È questo un ceto che sembra avere caratteristiche quasi settarie e i suoi elementi predominanti possono essere ritenuti l'uniformità e la staticità. La completa mancanza, da parte dei componenti di tale gruppo, di una propria maturità li spinge ad ancorarsi a concetti prestabiliti e totalmente astratti di patria, onore, ordine, evitando così ogni sorta di responsabilità individuali.

Per natura e per disciplina impartita essi trovano estremamente naturale la cieca obbedienza ed è chiaro che da queste premesse non può che scaturire un tipo di individuo i cui principi basilari sono rozzi e deteriori.

²¹ *The Ascent of F6*, p. 20.

Alla condanna per gli orientamenti più elastici e comprensivi del British Commonwealth — naturale date le premesse — il generale unisce la fiducia per la maniera forte, cui non aveva esitato a far ricorso quando si era verificato il « regrettable contretemps at Bolo-Bolo »²², come viene diplomaticamente definito²³.

Anche la scalata dell'F6 è tutta una montatura, una delle tante oscure manovre di una classe politica che dietro un falso atteggiamento di conciliazione maschera una reale volontà di aggressione:

Stagmantle:

I ought to know something about propaganda stunts: this is one of the best I ever struck. If the Ostnians get to the top of F6, your natives are going to make big trouble. Whether you like it or not, you'll have to start shooting. And Ostnia will intervene, in the name of the poor oppressed subject races. They'll have world opinion on their side, into the bargain... You're in a cleft stick²⁴.

²² Ibidem.

²³ La realtà è che il Generale, nel suo passato, non ha esitato a soffocare la rivolta in una colonia aprendo il fuoco sulla popolazione disarmata. Un episodio clamoroso che aveva suscitato un'aspra campagna giornalistica; alle condanne dei giornali di sinistra si era unita anche la stampa conservatrice che doveva attuare, in quell'occasione, una sua precisa manovra:

Stagmantle:

British General Butchers Unarmed Mob! Children Massacred In Mothers' Arms! Murder Stains The Jack!

James:

Yes, yes... The nauseating clichés of gutter socialism.

Stagmantle:

Socialism my foot! Why, That's out of the *Evening Moon!* Splashed it all over the front page — ...No offence, General. We were out to smash the Labour Government, you know and, by God, we did! Your little stunt came in handy: any stick's good enough to beat a dog with, you know... (Cfr. *The Ascent of F6*, pp. 20-21).

È evidente l'analogia con le montature della stampa in occasione della questione della 'red letter scare', che determinarono la caduta del governo laburista del 1926.

²⁴ *The Ascent of F6*, p. 23.

Lo stesso tono di doppiezza caratterizza un discorso pronunciato da James Ransom nel finale dell'opera in cui sono evidenti, tra l'altro, i riferimenti alla situazione politica internazionale tra il 1930 e il 1936.

James:

...The powers which I represent stand unequivocally for peace. We have declared our willingness to conclude pacts of non-aggression with all of you — on condition, of course, that our demands are reasonably met. Durig the past few years we have carried unilateral disarmament to the utmost limits of safety... We now find ourselves in a position of inferiority which is intolerable to the honour and interest of a great power; and in self-defence we are reluctantly obliged to take the necessary measures to rectify the situation²⁵.

L'ambiguità del discorso viene sottolineata anche mediante un evidente contrasto sul piano lessicale. Le prime battute, infatti, sono caratterizzate da una continua insistenza su termini quali: « peace, non-aggression, disarmament », che costituiscono però solo il preambolo e la giustificazione alla reale finalità del discorso, da identificare con parole quali: « inferiority, honour, interests, power ».

Sir James Ransom è, quindi, il rappresentante della diplomazia, conosce le regole del giuoco, sa che per raggiungere i propri fini bisogna servirsi dell'ingenuità di chi, per ignoranza, non è in grado di afferrare il significato reale delle manovre politiche. Sir James infatti, rispondendo al Generale che si rifiuta di accettare l'idea della scalata e della leggenda sulla « Haunted Mountain », dice esplicitamente:

A fairy-tale, General, is significant according to the number of people who believe in it. This one is credited by several millions of natives on both sides of the frontier²⁶.

La riuscita della spedizione è molto importante per Ransom — un uomo che « cannot live an hour without

²⁵ Id., pp. 87-88.

²⁶ Id., p. 22.

applause »²⁷ — perché gli permetterà di aggiungere un nuovo successo alla sua brillante carriera di statista; e nel colloquio con il fratello, per convincerlo ad accettare l'impresa, egli — a differenza di Lord Stagmantle — cercherà di far leva sul suo senso patriottico:

...The future of England, of the Empire, may be at stake. Weighty political considerations, the Government —

ma immediatamente Michael, che lo conosce a fondo, replicherà:

And your own career? Be honest James, and add the heaviest weight to the scales...²⁸

* * *

La funzione corale è affidata, nel dramma, a due personaggi — il signore e la signora A — che sono un'efficace stilizzazione della gente comune, dell'opinione pubblica. Essi fanno da tramite tra il pubblico e l'azione principale fornendo di volta in volta un commento in chiave domestica agli avvenimenti.

Sono figure che suscitano insieme pena e repulsione per la loro supina incapacità di reagire alla situazione circostante: a metà si rendono conto di ciò che accade e a metà ingoiano le esche che l'*élite* dominante getta loro. Auden non rappresenta nei signori A il « popolo » nella sua interezza ma si limita ai piccoli borghesi ideologizzati e resi imbelli da un sistema che essi stessi contribuiscono a tenere in piedi.

Sembra opportuno a questo punto cercare una spiegazione, almeno a livello di supposizione, a tale atteggiamento dell'autore. Auden, probabilmente, prima di affrontare un discorso che coinvolga condizioni e reazioni della classe operaia — cosa che farà immediatamente dopo con

²⁷ Id., p. 37.

²⁸ Id., p. 34.

il dramma *On the Frontier* (1937) — vuole impostare un discorso critico verso quella classe che meglio conosce, le cui reazioni sa valutare più completamente e alla quale è in grado di indirizzarsi più efficacemente grazie alla sua matrice borghese.

Egli si è reso conto, inoltre, che il pubblico che frequenta il suo teatro è prettamente borghese, ed è a questo tipo di spettatori, perciò, che *The Ascent of F6* — il cui problema fondamentale è il possesso del potere — è rivolta, per mostrare come la loro tipica contraddittorietà fornisca all'*élite* dominante strumenti preziosi per il perpetuarsi di un sistema che egli condanna.

La posizione dei coniugi A, nel corso di tutto il dramma, è polemica nei confronti di tale sistema che sentono come un'imposizione ma al quale, in realtà, sono rassegnati ritenendolo sostanzialmente inevitabile. L'elemento caratterizzante dei due personaggi è appunto la contraddittorietà, che costantemente li spinge a lasciar cadere ogni accenno di ribellione e ad accettare un'organizzazione di vita individuale e sociale completamente estranea alle loro reali esigenze.

Proprio questa tipica incoerenza di atteggiamenti li delinea come le vittime di ogni tipo di speculazione e al tempo stesso come i colpevoli della propria condizione, di un'esistenza squallida che è in realtà una forma di sopravvivenza più che di vita vera e propria. Quando infatti Mrs. A grida al marito:

Why can't you find a way to earn more?
It's so degrading and dull to be poor.
Get another job.

egli risponde soddisfatto:

My job may be small
But I'm damned lucky to have one at all²⁹.

Anche se rassegnati, però, essi avvertono la stanchezza-

²⁹ Id., p. 63.

za per una vita che si trascina giorno per giorno. I primi versi da loro pronunciati danno un'immagine concreta, sensoriale di una loro giornata qualsiasi:

Evening. A slick and unctuous Time
Has sold us yet another shop-soiled day,
Patently rusty, not even in a gaudy box³⁰.

Queste giornate vuote, fatte di gesti sempre uguali, sono alla base dei discorsi dei signori A e, sempre nella parte iniziale, il tema viene ripreso in una serie di versi che anche nell'andatura riflettono la monotonia esasperante di tale vita:

The old old story that never ends:
The eight o'clock train, the customary place,
Holding the paper in front of your face,
The public stairs, the glass swing-door,
The peg for your hat, the linoleum floor,
The office stool and the office jokes,
And the fear in your ribs that slyly pokes:
Are they satisfied with you?³¹

Questo stato di cose è da essi attribuito ad una classe dirigente che li disimpegna da ogni responsabilità, che vede tutto in funzione dei propri interessi e si preoccupa perciò di soddisfare le loro esigenze più immediate per ridurli al silenzio.

Mr. A:
I'm sick of the news. All you can hear
Is politics, politics everywhere:
.

³⁰ Id., p. 16. Questi versi di Auden ricordano vagamente alcune righe del primo dei *Preludes* (1917) di T. S. Eliot:

The winter evening settles down
With smell of steak in passageways.
Six o'clock.

The burnt-out ends of smoky days. (« Preludes-I », in *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 1963, p. 23).

³¹ *The Ascent of F6*, p. 17.

Talk about treaties, talk about honour, mad dogs
quarrelling over a bone.
What have they ever done, I ask you?...

Treating the people as if they were pigeons,
Giving the crumbs and keeping the cake³².

La loro vita avrà valore solo in funzione delle ambizioni di dominio della classe politica, quando la sete di potere — portando alla guerra — richiederà il sacrificio di vite umane.

When will they notice us? When will they flatter us? When
will they help us? When there's a war!
Then they will ask for our children and kill them; sympathize
deeply and ask for some more³³.

Essi fanno di essere le vittime prescelte ed avvertono a livello inconscio la presenza di un pericolo che non conoscono ma che li riempie di terrore. Dice infatti Mrs. A nella sua prima battuta:

I have spoken with acquaintances in the Stores;
Under our treble gossip heard the menacing throb of our
hearts
As I hear them now, as all of us hear them,
Standing at our stoves in these villas, expecting our husbands:
The drums of an enormous and routed army,
Throbbing raggedly, fitfully, scatteredly, madly.
We are lost. We are lost³⁴.

³² Ibidem.

³³ Id., pp. 17-18.

³⁴ Id., p. 16. In *Murder in the Cathedral* (1935) di T. S. Eliot le donne del coro di Canterbury dicono ad un certo momento:

... We
Are afraid in a fear which we cannot know, which we
cannot face, which none understands,
And our hearts are torn from us, our brains unskinned
like the layers of an onion, our selves are lost lost
In a final fear which none understands.

(Cfr. T. S. ELIOT, *Murder in the Cathedral*, a cura di Rosati, Milano, Mursia, 1963, p. 29). L'osservazione del brano di Auden e questo

Essi sentono i loro cuori battere minacciosi, come il rullare dei tamburi di un esercito in rotta, ma l'intuizione di un pericolo imminente si esterna solo occasionalmente, rimanendo per lo più a livello inconscio.

In sostanza i signori A fanno di essere gli strumenti necessari della politica dello stato e lo stato non esiterà ad ingannarli con la creazione di miti ed eroismi — come questo « heroic mountaineering » — che faranno nascere in loro un falso senso di patriottismo. Quando infatti si saprà che la spedizione nemica — guidata da Blavek — è in vantaggio rispetto a quella inglese, i coniugi diranno:

England's honour is covered with rust.
Ransom must beat them! He must! He must!
Or England falls. She has had her hour
And now must decline to a second-class power³⁵.

Essi cadono quindi nella trappola del nazionalismo ma nello stesso tempo dimostrano di essere ancora in grado di cogliere la verità, di capire il significato reale di queste manovre politiche e di intuirne gli inganni:

Night after night we have listened to the ignoble news.
We have heard
The glib justification of the sorry act.
The frantic washing of the grimy fact³⁶.

Temono che qualcosa di grave possa accadere ma immediatamente i loro dubbi e timori vengono soffocati dalla stampa e dalla radio che parlano di « honour and prestige of Britain »³⁷ e che — esaltando questi giovani scala-

di Eliot rivela una notevole corrispondenza sia sul piano lessicale che nell'uso delle immagini; quella modesta della cucina economica in Auden, infatti, riporta a quella umile della cipolla in Eliot e la ripetizione di « lost » in entrambi i passi esprime l'angoscia per il presentimento di una minaccia la cui natura non si è in grado di interpretare o non si vuole affrontare.

³⁵ *The Ascent of F6*, p. 64.

³⁶ Id., p. 18.

³⁷ Id., p. 40.

tori i quali mettono a repentaglio la loro vita per perseguire ideali di coraggio e di generosità — pongono dinanzi a loro esempi ideali con cui identificarsi e in cui dimenticare le ansie e le insoddisfazioni:

Stagmantle:

...From such pioneers, the man in the street may learn to play his part in the great game of life, small though it may be, with a keener zest and daring³⁸.

Quest'operazione mistificante riesce in pieno. Le vite piatte e monotone dei signori A vengono galvanizzate dall'avvenimento eroico che li farà vivere come di riflesso:

Mr. A:

Cut out the photos and pin them to the wall,
Cut out the map and follow the details of it all,
Follow the progress of this mountain mission,
Day by day let it inspire our lowly condition.

But these are prepared to risk their lives in action
In which the peril is their only satisfaction.
They have not asked us to alter our lives
Or to eat less meat or to be more kind to our wives³⁹.

Ad un certo punto però essi mostreranno di nuovo la capacità di rendersi conto della falsità e ambiguità del mondo imposto loro dai mezzi di comunicazione della propaganda politica e faranno un tentativo di ribellione, perlomeno a livello di critica.

Turn off the wireless; we are tired of descriptions of travel;
We are bored by the exploits of amazing heroes;
We do not wish to be heroes, nor are we likely to travel⁴⁰.

Ma di nuovo questo impulso, questo atteggiamento di insofferenza non porterà alcun mutamento in campo pratico bensì si risolverà in un semplice desiderio di evasione:

³⁸ Ibidem.

³⁹ Id., pp. 40-41.

⁴⁰ Id., p. 43.

Turn off the wireless. Tune into another station;
To the tricks of variety or the rythm of jazz.
Let us roll back the carpet from the parlour floor
And dance to the wireless through the open door⁴¹.

Ed è proprio conoscendo « the corruption of their hearts »⁴² che chi governa può servirsi delle loro debolezze, dei loro sogni, sfruttare il loro costante rifiuto di guardare ed affrontare la realtà. Ne risulta, ovviamente, che l'evasione e quindi la passività vengono prospettate come le soluzioni migliori per alleviare la propria infelicità.

Announcer sings:

Forget the Boss when he's cross,
All the bills and the ills that make you toss;
Dance, John, dance!
Some, get desease, others freeze,
Some have learned the way to turn themselves to trees;
Dance, John, dance etc.⁴³.

e più oltre Lady Isabel suggerirà alla signora A che si lamenta di aver perduto l'amore del marito:

...we can find little simple everyday things which help to take us out of ourselves. Try to learn Bridge or get a book from the lending library. Reorganize your life... I'm sure if you stick to it you'll find you won't brood so much. And you'll be ever so much happier⁴⁴.

⁴¹ Id., p. 47.

⁴² Id., p. 58.

⁴³ Id., p. 81-82. Il verso « Some have learned the way to turn themselves to trees » indica, in ultima analisi, la tendenza di molti a rifugiarsi nel mondo della natura per sfuggire una realtà inaccettabile e ricorda vagamente alcuni versi di B. Brecht in cui è espressa l'impossibilità e la colpevolezza di tale abbandono in momenti in cui è indispensabile l'azione:

What kind of a period is it when
To talk of trees is almost a crime
Because it implies silence about so many horrors?

(B. BRECHT, « To Our Successors », in J. WILLET, *The Theatre of B. Brecht*, London, Methuen, 1959, p. 228).

⁴⁴ *The Ascent of F6*, p. 89.

In definitiva questi due personaggi, coerenti alla loro contraddittorietà, finiscono sempre con il ricadere in una profonda apatia e nel lasciare che tutto rimanga immutato, proprio come era stato predetto fin dall'inizio:

No, nothing that matters will ever happen;
Nothing you'd want to put in a book;

Nothing interesting to do,
Nothing interesting to say,
Nothing interesting in any way⁴⁵.

* * *

Mentre nella vicenda centrale del protagonista, Michael Ransom, cogliamo la crisi di una coscienza, nei gruppi di personaggi che simboleggiano e compendiano il sistema ci troviamo di fronte a immagini inerti, a figure incapaci di evolversi o di modificarsi, a personaggi privi di qualsiasi dinamismo. Questa distinzione non è casuale: Ransom, che è il solo capace di mutare di fronte agli eventi, è l'intellettuale borghese, è una proiezione dello stesso autore; l'immobilità dei gruppi dominanti e di quelli dominati esprime una visione pessimistica e a un tempo snobistica che è un sintomo eloquente delle particolari accentuazioni, non certo tutte apprezzabili e positive, del marxismo di Auden che, se aveva assunto questo credo con un atto di adesione intellettuale, non riusciva a liberarsi dagli schemi culturali che l'estrazione e l'istruzione avevano saldamente impresso su di lui.

LUCIANA SILVESTRI

⁴⁵ Id., p. 17.

SISTEMI E SIMMETRIE NELL'OPERA NARRATIVA DI GEORGE ORWELL

I caratteri unificanti che rendono possibile e fruttuosa un'analisi strutturale¹ dell'opera narrativa di George Orwell sono importanti e numerosi e si rinvergono sia al livello superficiale che a quello profondo². Particolarmente vistosa è, ad esempio, l'analogia di lineamenti, di funzioni e di significati che assimila tutti i capitoli iniziali dei suoi romanzi permettendo di considerarli assolutamente omologhi, con qualche trascurabile eccezione nel caso di *Burmese Days*³. Partendo da simili constatazioni evidenti, di carattere superficiale, si può giungere a mostrare la sostanziale unitarietà dei romanzi di Orwell nella

¹ Tale analisi viene qui svolta in modo non formalizzato e solo per campioni. In effetti il presente saggio si limita a individuare alcuni livelli di analisi e a isolare gli elementi più vistosi e significativi che, essendo omologhi nei vari « insiemi narrativi » di Orwell, costituiscono la base operativa per un esame strutturale formalizzato dei romanzi orwelliani.

² Per « livello superficiale » s'intende qui la disposizione degli elementi del racconto e le loro relazioni reciproche, ciò che Benveniste definisce « forma » del sistema narrativo; ciò che Todorov e Genet definiscono come « discorso » e — grosso modo — ciò che la retorica classica definiva « dispositio ». Per « livello profondo » s'intende qui non solo la « storia » o « inventio » ma anche, e soprattutto, il sistema di valori che è la matrice genetica del racconto. Si è escluso ogni esame delle strutture superficiali al livello linguistico-stilistico non perché inopportuna ma perché le dimensioni del presente lavoro e lo stato della ricerca non consentivano l'inclusione di tale aspetto.

³ *Burmese Days* (1934) è il primo romanzo di Orwell e non è arbitrario pensare che l'autore non avesse ancora pienamente elaborato le strutture del suo racconto all'epoca in cui scrisse questa sua opera che è ancora, del resto, fortemente derivativa. Per i casi più palesi di « irregolarità », v. subito sotto e alle pp. 233, 246 e 250.

loro struttura profonda e cioè sul piano del sistema di relazioni che collega l'insieme di valori i quali — opportunamente codificati in termini narrativi (e cioè di vicende di personaggi) — costituiscono la matrice genetica di ciascun racconto orwelliano⁴.

1. L'ESORDIO

Una facile ed esplicita prima conferma di tale omologia può aversi a prima occhiata se si confrontino fra loro i paragrafi d'apertura dei vari romanzi che ci appaiono tutti costruiti nel medesimo modo e che spesso, addirittura, si articolano in frasi ed espressioni equivalenti o identiche.

In *Burmese Days* il sipario si alza non sul protagonista (come nel caso di tutti gli altri racconti) ma su una figura di primissimo piano; a parte questo divario tutti gli altri elementi, forniti dalle prime righe del libro, si ritroveranno, senza variazioni, al principio degli altri romanzi di Orwell:

U Po Kyin, Sub-divisional Magistrate of Kyauktada, in Upper Burma, was sitting in his veranda. It was only half past eight, but the month was April, and there was a closeness in the air, a threat of the long, stifling midday hours. Occasional faint breaths of wind, seeming cool by contrast, stirred the newly-drenched orchids that hung from the eaves... Up in the zenith, so high that it dazzled one to look at them, a few vultures circled without the quiver of a wing⁵.

⁴ Anticipiamo qui, per chiarire il discorso successivo, che la « formula » di tutti i romanzi di Orwell è la seguente:

$$\begin{array}{c} \text{Rm} \\ \text{R} \leftrightarrow \text{S} \rightarrow \text{---} \rightarrow \text{R} = \text{I} \\ \text{Sr} \end{array}$$

Ove R sta per « eroe ribelle »; S sta per « sistema »; m sta per la « mutilazione dell'eroe »; r sta per il « rito » del sistema e I sta per « eroe integrato » (v. anche sotto, p. 236 e *passim*).

⁵ *Burmese Days*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 5. Per uniformità tutte le citazioni dall'opera narrativa di Orwell sono state tratte dalle edizioni della Penguin Books pubblicate negli anni

Come nella didascalia iniziale di un dramma, ci viene individuato il personaggio — con la menzione tecnica della sua funzione, notata con minuziosa e voluta pedanteria — il luogo, l'ora e la stagione, e infine l'atmosfera dell'azione che sta per iniziarsi. Già in queste prime righe, attraverso opportuni richiami verbali — si notino ad esempio le implicazioni di voci quali « threat » o « stifling », ampiamente ridondanti se viste unicamente in funzione della descrizione — o rapide immagini ovviamente simboliche (la più evidente è quella degli avvoltoi che roteano in alto), si presagisce il finale di questa amara vicenda destinata a concludersi, appunto, con il trionfo degli avvoltoi che per ora si scorgono a stento contro il barbaglio del cielo tropicale.

In *A Clergyman's Daughter* la strumentazione tecnica di Orwell è già più esperta anche se non può dirsi raffinata; l'andamento — noioso e ingenuo — da didascalia introduttiva viene eliminato e sostituito da un incalzante *incipit* che propone senz'altro indugio l'inizio dell'azione:

As the alarm clock on the chest of drawers exploded like a horrid little bomb of bell metal, Dorothy, wrenched from the depths of some complex, troubling dream, awoke with a start and lay on her back looking into the darkness in extreme exhaustion⁶.

C'è la protagonista, ma è solo menzionata; il tempo e il luogo si intuiscono mentre l'atmosfera — fra « troubling dream » ed « exhaustion » — può dirsi già definita. Ma Orwell non vuol lasciare nessun particolare impreciso e, dopo poche righe, soggiunge:

It was just half past five, and coldish for an August morning. Dorothy (her name was Dorothy Hare, and she was

qui appresso indicati: *A Clergyman's Daughter*, 1967; *Keep the Aspidistra flying*, 1962; *Coming up for Air*, 1962 e *Nineteen eighty-four*, 1954. Le menzioni si limiteranno d'ora innanzi all'indicazione della pagina e, ove necessario, del titolo.

⁶ p. 5.

the only child of the Reverend Charles Hare, Rector of St Athelstan's, Knype Hill, Suffolk) put on her aged flannellette dressing-gown and felt her way downstairs. There was a chill morning smell of dust, damp plaster, and the fried dabs from yesterday's supper...⁷.

Ora tutti i dati sono espliciti, come nel caso del precedente romanzo: l'ora e il mese; la qualità del personaggio e il luogo — precisati con la massima esattezza, in termini anagrafici — e l'atmosfera di gelo e di stantio che accompagna la stremata angoscia già definita nelle primissime righe. Gli elementi coincidono esattamente, ora, con quelli forniti dalle frasi iniziali di *Burmese Days* o che, con perizia più convincente, ci comunicherà l'attacco di *Keep the Aspidistra flying*:

The clock struck half past two. In the little office at the back of Mr Mc Kechnie's bookshop, Gordon — Gordon Comstock, last member of the Comstock family, aged twenty-nine and rather moth-eaten already — lounged across the table, pushing a four-penny packet of Player's Weights open and shut with his thumb⁸.

Gli orologi, che battono le ore o fanno squillare le loro sonerie, sono divenuti oramai l'attacco distintivo, un artificio caratteristico attraverso il quale Orwell ci segnala l'ora esatta dell'inizio delle sue storie, un'ora che è sempre « half past... »; il luogo non è qui precisato con un indirizzo ufficiale ma ci vien detto quanto basta; il protagonista viene individuato con nome e cognome — il fraseggio riprende in forma ellittica quello usato all'inizio del precedente romanzo — e con notazioni essenziali che ne individuano la collocazione familiare, l'età, l'aspetto generale, lo stato d'animo all'inizio della vicenda e la condizione economica e che quindi stabiliscono anche l'atmosfera caratteristica dell'azione; ogni tratto, come si vede, ci è indicato da accadimenti e da gesti, non comunque da nota-

⁷ Ibidem.

⁸ p. 7.

zioni esterne dell'autore (« moth-eaten » è, per esempio, un'espressione caratteristica di Gordon Comstock e in effetti gli elementi del racconto ci giungono qui attraverso la sensibilità del protagonista)⁹; tutti i dati vengono evocati con tecnica più esperta e convincente ma sono pur sempre i medesimi: personaggio, tempo, luogo e atmosfera.

Gli stessi che ritroveremo in *Coming up for Air*:

The idea really came to me the day I got my new false teeth.

I remember the morning well. At about a quarter to eight I'd nipped out of bed and got into the bathroom just in time to shut the kids out. It was a beastly January morning, with a dirty yellowish-grey sky. Down below, out of the little square of bathroom window, I could see the ten yards by five of grass, with a privet hedge round it and a bare patch in the middle, that we call the back garden. There's the same back garden, same privets, and same grass, behind every house in Ellesmere Road¹⁰.

Il discorso si è ormai fatto completamente soggettivo e ci giunge, infatti, come rievocazione della memoria del protagonista. Il nuovo punto di vista narrativo permette virtuosismi apprezzabili: il protagonista, l'io narrante, bada subito a definirsi — involontariamente, certo — con il suo tratto fisico più estraneo ma nello stesso tempo più qualificante: la sua dentiera¹¹; e, ovviamente, attraverso il

⁹ A parte l'ammirazione per Joyce — per cui v. soprattutto la sua lettera a B. Salkeld del 10 dicembre 1933 — la tecnica narrativa di Orwell fu notevolmente influenzata dal romanzo di J. Hilton, *Caliban Shriecks*, recensendo il quale egli scrisse: «...the book has a quality which the objective, descriptive type of book almost invariably misses. It deals with its subject from the inside, and consequently it gives one, instead of a catalogue of facts relating to poverty, a vivid notion of what it feels like to be poor». (*The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, ed. by S. Orwell and I. Angus, London, Secker and Warburg, 1968, vol. I, p. 149; quest'opera verrà d'ora in poi indicata come *Collected Essays*).

¹⁰ p. 7.

¹¹ Per quest'elemento, v. sotto, p. 00.

tono del discorso e le notazioni incidentali che ci indicano il suo carattere meschino, il suo ambito familiare e il suo apprezzamento di esso (« ... just in time to shut the kids out »); l'ora (questa volta con la variazione del « quarto » e — dato il tono rievocativo — senza batter d'orologi) e il mese sono dati frammisti ai dettagli anzidetti e a connotati d'atmosfera (« beastly », « dirty », « yellowish-grey ») opportunamente integrati dalle notazioni sul luogo. Ellesmere Road è un luogo esemplare, la quintessenza del quartiere piccolo-borghese fatto di monotona meschinità, di mediocrità eletta a norma d'obbligo e lo stesso punto d'osservazione da cui questo ambiente è inquadrato, lo squalido finestrino del bagno da cui l'occhio del grasso George Bowling rimira desolatamente il misero pezzetto di terra che è identico in tutto a tutti i pezzetti di terra che sono sul retro di tutte le case della strada, contribuisce a indicare l'atmosfera che è tipica di tutto il libro.

La tecnica è mutata e s'è maturata ma i dati sono sempre gli stessi. Come quelli che ci propone l'ultimo romanzo di George Orwell, *Nineteen eighty-four*:

It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen. Winston Smith, his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind, slipped quickly through the glass doors of Victory Mansions, though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him¹².

Anche nel mondo ossessivo e fantastico — o fin troppo reale — del superstato oligarchico del 1984 le esigenze del dramma sono le medesime: l'ora (il solito orologio che batte, anzi, tanti orologi, questa volta) e il mese; il protagonista e l'atmosfera (che quell'esplicito e simbolico « vile wind » insieme alla non meno allusiva « gritty dust » definiscono fino alle estreme conseguenze) di questa vicenda; e infine il luogo, il grande palazzo-alveare di appartamenti, estrema umiliazione — anche in terra d'utopia — per l'individualista britannico.

¹² p. 5.

Né tali esordi sono tipici soltanto delle opere narrative di Orwell; gli stessi elementi — tutti o parte di essi — si rinvennero anche in molti dei suoi scritti saggistici o memorialistici. Assai illuminante è — ad esempio — l'attacco del suo primo scritto di impegno, *Down and out in Paris and London*:

The rue du Coq d'Or, Paris, seven in the morning. A succession of furious, choking yells from the street. Madame Monce, who kept the little hotel opposite mine, had come out on to the pavement to address a lodger on the third floor. Her bare feet were stuck into sabots and her grey hair was streaming down.

MADAME MONCE: 'Salope! Salope! How many times have I told you not to squash bugs on the wallpaper? Do you think you've bought the hotel, eh? Why can't you throw them out of the window like everyone else? Putain! Salope!'

THE WOMAN ON THE THIRD FLOOR: 'Vache'...¹³

Qui le intenzioni di Orwell risultano oltremodo chiare: la soluzione prescelta per l'esordio è evidentemente rilevata da modelli drammatici che in questo scritto ancora informi e inesperto persistono anche nei paragrafi successivi.

Il primo capoverso assume dichiaratamente l'aspetto di una didascalia che vale a collocare nel tempo, nello spazio e in un determinato contesto di atmosfera l'azione che subito si mette in movimento. L'importante è, appunto, che fin dalle prime righe del libro il lettore resti coinvolto nell'azione, senza discorsi preparatori, senza presentazioni elaborate di personaggi o situazioni, senza preliminari dilatori che potrebbero scaricare la tensione e disperdere l'interesse.

Naturalmente Orwell non è il solo narratore che attui, all'inizio dei suoi racconti, questa ricerca. La soluzione da lui prediletta — forse per quell'insistente rintocco di ore che spesso la caratterizza — ricorda gli esordi classici (su

¹³ Harmondsworth, Penguin Books, 1968, p. 5.

cui s'è spesso ironizzato) dei romanzi sensazionali del secolo scorso: « L'orologio della torre batteva la mezzanotte quando il viandante... ». E in effetti la scelta di Orwell fu probabilmente guidata anche da simili esempi che egli certamente conosceva e che aveva considerato criticamente¹⁴. Fatto sta che sia che egli scriva un saggio sulle sue esperienze birmane al servizio dell'iniqua legge di Sua Maestà Britannica¹⁵, sia che racconti sbigottito l'esplorazione del nord industriale nel periodo della Grande Depressione¹⁶, sia che narri, irato e frustrato, della sua partecipazione alla guerra civile di Spagna¹⁷, in ogni caso egli mira subito a catturare l'interesse del lettore in una situazione che vale anche a proporre il tempo, il luogo e l'atmosfera.

« I sketch this scene — scrive in *Down and out in Paris and London* — just to convey something of the spirit of the rue du Coq d'Or »¹⁸. « Rendere lo spirito » o l'atmosfera — come preciserà poche righe più sotto — e ciò attraverso un nodo d'azione, una proposta concreta di esperienza da condividere con il lettore senza la mediazio-

¹⁴ È noto l'interesse che Orwell ebbe per la letteratura popolare e per i prodotti dell'industria culturale; in effetti egli fu uno dei primi a interessarsi competentemente di sociologia della letteratura e di antropologia culturale. Il suo saggio intitolato *Raffles and Miss Blandish* è forse il suo scritto più noto in questo campo.

¹⁵ Si veda l'inizio di *A Hanging* (1931) che anticipa le strutture del paragrafo iniziale dei romanzi: « It was in Burma [luogo], a sodden morning of the rains [tempo]. A sickly light, like yellow tinfoil [atmosfera], was slanting over the high walls into the jail yard. » (*Collected Essays*, I, p. 44).

¹⁶ Cfr. *The Road to Wigan Pier*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 5: « The first sound in the morning [tempo] was the clumping of the mill-girls clogs [atmosfera] down the cobbled street [luogo]... ».

¹⁷ Cfr. *Homage to Catalonia*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 7: « In the Lenin Barracks in Barcelona [luogo] the day before I joined the militia [tempo] I saw an Italian militiaman standing in front of the officers' table ».

¹⁸ *Ed. cit.*, p. 5; e più sotto, alla stessa pagina, si legge: « Quarrels, and the desolate cries of the street hawkers... made up the atmosphere of the street. » (il corsivo è mio).

ne di teorizzazioni astratte o generalizzazioni esplicative: la constatazione dei fatti, la verifica empirica è la vera misura del vero e del falso, del bene e del male, sembra implicare questa scelta di Orwell; e ogni concreta esperienza si attua nelle dimensioni del tempo e dello spazio e in un dato clima che occorre precisare fin dall'inizio. E pertanto sempre uguale è l'inizio delle drammatiche vicende di Orwell, con un orologio che batte (che scandisce l'ora di una condanna, si direbbe); sempre uguale perché sempre uguale è il dramma che Orwell rappresenta: il dramma della ribellione scorata e inutile che già sa di concludersi nel fallimento e nella resa¹⁹.

2. IL CAPITOLO INTRODUTTIVO

Leggendo il capitolo introduttivo di un romanzo di Orwell, si legge, *in nuce*, tutto il libro: gli episodi successivi non sono altro che la verifica delle operazioni già tutte implicate e risolte nell'episodio iniziale. Il primo capitolo è come l'indicazione della reazione chimica — una neutralizzazione, si direbbe — che poi vedremo svolgersi nelle pagine successive: vengono dati, in formula, gli elementi, i composti, le condizioni, le sollecitazioni e i catalizzatori e si individuano, per simboli, i risultati prevedibili. Nel primo capitolo è contenuta, insomma, l'equazione algebrica del libro; nelle pagine successive ha luogo la verifica sperimentale al termine della quale si può constatare la trasformazione subita dalle sostanze coinvolte²⁰.

¹⁹ « Few of his novels, with the possible exception of *Nineteen eighty-four*, show great ingenuity in their technique. And he lacked the sense of melodrama of a Dickens or a Dostojewsky, perhaps because his novels are too autobiographical ». (W. D. SMITH, *George Orwell*, in « Contemporary Review », CLXXXIX (1956), p. 285).

²⁰ Ciò è dovuto anche al fatto che il primo capitolo (fatta eccezione per *Burmese Days*) è un episodio esemplare della vicenda del protagonista che accade nel « presente narrativo »; nei capitoli successivi si recupera poi l'antefatto. Proprio per essere un episodio esemplare il primo capitolo contiene tutti gli elementi — premesse, funzioni e sviluppi — del racconto.

La vicenda che Orwell ha ripetutamente narrato²¹ è tutta data in breve, dunque, nelle prime pagine di ogni suo romanzo: è, sempre, una rivolta senza speranza che si erge contro uno schema vigente fatto di ingiustizia e di consuetudine che impone un esoso omaggio di conformismo. La ribellione nasce proprio in chi è più completamente coinvolto nel sistema²² ma appunto per ciò nasce accompagnata da un senso di sgomenta inadeguatezza, di stremata incapacità²³. Proprio per questa loro qualità di ribellione inane — che è ribellione contro la propria identità, contro la cultura e la tradizione ereditate — le storie di Orwell sono tragedie moderne: vicende senza scampo che terminano in una resa.

a. Sistema e ribellione

All'inizio c'è un'apparente alternativa: da un lato si propone l'angustia soffocante di un modo d'essere istituzionalizzato e riconosciuto che tende ad annullare le qualità umane degli individui che vi partecipano per omogeneizzarli in entità devitalizzate, perfettamente aderenti ai suoi canoni; dall'altro si ha, nel protagonista della vicenda, la visione o il vagheggiamento di una realtà mi-

²¹ Si postula qui non tanto la monotonia ma l'identità della struttura profonda dei romanzi orwelliani. Fra i vari pareri conformi citiamo qui quello di Hutchins: « All of Orwell's heroes are pallid individuals who are trying to escape from an oppressive system... Flory of *Burmese Days* commits suicide, Dorothy, and the later Orwell heroes, succumb, committing a subtler form of suicide » (p. 26).

²² Così Flory, che è anti-imperialista, è un agente commerciale e insomma uno strumento di quel sistema di sfruttamento economico; Dorothy, che rifiuta la religione, è figlia di un curato; Gordon, che lotta contro la società dei consumi, è un ex-pubblicitario; George, che vuole sfuggire al tetro mondo piccolo-borghese, è un assicuratore e Winston, che lotta contro le falsificazioni del sistema collettivistico del 1984, è impiegato al Ministero della Propaganda (ironicamente detto « Ministry of Truth »).

²³ Per tale aspetto v. sotto, il paragrafo intitolato « L'eroe mutilato ».

gliore che potrebbe permettere la completa estrinsecazione dell'umanità dell'individuo²⁴.

Gli ambiti esplorati variano da romanzo a romanzo: *Burmese Days* analizza quel sistema politico che Orwell aveva descritto e condannato fin dai suoi primissimi scritti pubblicati su « Le progrès civique »²⁵ e ci mostra gli ingranaggi terminali di quella cinica macchina di oppressione e di sfruttamento che rappresenta la fase estrema del capitalismo attraverso l'ipersensibile consapevolezza del protagonista: « What was at the centre of all his thoughts now, and what poisoned everything, was the ever bitterer hatred of the atmosphere of imperialism in which he lived »²⁶.

A Clergyman's Daughter esibisce le decrepitudini e le crepe di quel sistema ideologico elaborato e codificato dalla Church of England che, pur nell'estrema crisi di istituti e di valori che lo erode negli anni trenta, rivela per Orwell — il quale se ne era blandamente interessato all'inizio del decennio, come testimoniano alcune sue lettere²⁷ — an-

²⁴ Cfr. gli apprezzamenti di M. Cosman che però semplifica eccessivamente il significato dei racconti orwelliani riducendoli a sermoni assai banali: « What is man's *summum bonum*? In *Down and Out* he replied, freedom from poverty. In *Burmese Days*, freedom from rule by others. In *A Clergyman's Daughter*, freedom from stultified faith. In *Keep the Aspidistra flying*, freedom from unworlable idealism. In *Coming up for Air*, freedom from wishful thinking. And in *Nineteen eighty-four*... it is freedom again that he extols — the best freedom of all, the very fount of freedoms, freedom of individuality ». (M. COSMAN, *Orwell's Terrain*, in « The Personalist », (1954), pp. 47-48).

²⁵ Cfr. soprattutto *L'empire britannique en Birmanie* (firmato E.A. Blair) in « Le progrès civique », n. 507 (4 mai 1929), pp. 562-64. Sull'argomento si veda L. CURTI, *G. Orwell fra politica e sociologia*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sez. Germanica », XIII (1970), pp. 81 segg. e specie 84-85 e 97-100.

²⁶ p. 65.

²⁷ Cfr. le lettere a B. Salkeld del settembre [?] 1932, a E. Jaques del 19 settembre 1932 e del 19 ottobre 1932, ove si legge: « I take in the Church Times regularly now and I like it more every week. I do so like to see that there is life in the old dog

cora resilienze minacciose e sordi influssi tradizionali anche sulla coscienza di quegli individui che sentono la volontà di scrollarselo di dosso; tale è l'esperienza della protagonista la quale alla fine deve riconoscere che « ... though her faith had left her, she had not changed, could not change, did not want to change, the spiritual background of her mind; that... the Christian way of life was still the way that must come naturally to her »²⁸.

Keep the Aspidistra flying esibisce la nefandezza e l'inganno del sistema economico capitalistico dominato dal dio denaro che Orwell aveva già più volte denunciato e che combatteva da fragili posizioni individualistiche connesse, sia pure in termini non chiari, con le dottrine del socialismo²⁹. Con accentuazioni marcatamente esistenzialistiche, il protagonista di questo romanzo percepisce la mostruosa ingiustizia di quel meccanismo che vuole annullarlo: « He had a vision... of the western world; he saw a thousand millions slaves toiling and grovelling about the throne of money. The earth is ploughed, ships sail, miners sweat in dripping tunnels underground, clerks hurry...

yet — I mean the poor old C[hurch] of E[ngland]. I shall have to go to Holy Communion soon, hypocritical tho' it is, because my curate friend is bound to think it funny if I always go to Church but never communicate... It seems rather mean to go to HC when one doesn't believe, but I have passed myself off for pious and there is nothing for it but to keep up the deception ». (*Collected Essays*, I, pp. 103-104). È chiaro, da questo passo e da altri, che Orwell si stava « documentando » per scrivere *A Clergyman's Daughter*, alla maniera dei naturalisti.

²⁸ p. 252. Particolarmente interessante, per commentare queste parole di Dorothy dal punto di vista di Orwell, è un suo curioso scritto del 6 aprile 1940 (*Notes on the Way*, in « Time and Tide ») in cui recensendo Muggeridge (*The Thirties*), Belloc, Huxley e altri autori di utopie futuristiche egli rievoca con rimpianto lo « spirito del cristianesimo » e conclude: « We have got to be the children of God, even though the God of the Prayer Book no longer exists » (*Collected Essays*, II, p. 18).

²⁹ Manca una definizione convincente del socialismo di Orwell, forse il tentativo più soddisfacente di precisare questo aspetto si trova nel recente libro di R. WILLIAMS, *Orwell* (London, Collins, 1971).

[for] the money priesthood, the pink-faced masters of the world »³⁰.

Coming up for Air illumina con spietata chiarezza le meschinità, le mediocrità e le viltà cui è stato ridotto il coagulo nucleare di quel settore del sistema sociale britannico e occidentale che compone il mondo piccolo-borghese, un mondo che avvilisce e sopprime ogni vitalità intellettuale, ogni dignità di carattere e, perfino, ogni prestanza fisica. Era questo un panorama noto a Orwell per la contiguità economica con il suo ceto di estrazione (egli si definì « infimo-alto borghese »)³¹ ed egli lo vedeva — come il suo protagonista — in termini di claustrofobica angoscia quasi kafkiana: « ... after all, what is a road like Ellesmere Road? Just a prison with the cells all in a row. A line of semi-detached torture-chambers where the poor little five-to-ten-pound-a-weekers quake and shiver, every one of them with the boss twisting his tail and the wife riding him like the nightmare and the kids sucking his blood like leeches »³².

Nineteen eighty-four, infine, ci mostra in ogni suo aspetto — politico, ideologico, economico e sociale — il sistema che Orwell sentiva oramai imminente, il sistema dei sistemi, fusione di collettivismo e di massificazione, di oppressione e di inganno, delle più deteriori tendenze del capitalismo avanzato e del collettivismo dittatoriale, che era insieme il prodotto di quella nevrosi collettiva che va sotto il nome di « guerra fredda » e della privata nevrosi di George Orwell che si era fatta incubo angoscioso verso

³⁰ p. 160.

³¹ « I was born into what you might describe as the lower-upper-middle class... the layer of society lying between L. 2000 and L. 300 a year: my own family was not far from the bottom... the upper-middle class extends or extended to incomes as low as L. 300 a year — to incomes, that is, much lower than those of merely middle-class people with no social pretensions ». (*The Road to Wigan Pier*, ed. cit., pp. 106-107).

³² p. 14.

la fine della sua vita³³: « After the revolutionary period of the 'fifties' and 'sixties', society regrouped itself, as always, into High, Middle, and Low... The so-called 'abolition of private property' which took place in the middle years of the century meant, in effect, the concentration of property in far fewer hands than before: but with this difference, that the new owners were a group instead of a mass of individuals »³⁴.

Alla legge spietata del sistema istituzionalizzato il protagonista oppone, all'inizio della sua vicenda, un suo modo privato di riscatto, una ribellione, una protesta che è anche ricerca di un'esistenza reale in cui i valori dell'umanesimo autentico dovrebbero poter affermarsi. Questa dialettica, una dialettica impari perché è lotta di un individuo contro un meccanismo schiacciante e collaudato, potentissimo e implacabile, è tutta presente nel primo capitolo di ciascuno dei romanzi di Orwell.

Nell'atmosfera di cupa, squallida superstizione e di masochistica autofrustrazione del misero sottomondo clericale di *A Clergyman's Daughter*, si fa strada la luce, quasi rousseauiana, di una naturalità che redime:

Through the mist that wreathed the hillside St Athelstan's Church loomed dimly, like a leaden sphinx, its single bell tolling funereally.... Dorothy mounted her bicycle and rode swiftly up the hill, leaning over her handlebars. The bridge of her thin nose was pink in the morning cold. A redshank whistled overhead, invisible against the clouded sky. Early in the morning my song shall rise to Thee! Dorothy propped her bicycle against the lychgate, and, finding her hands still grey with coal-dust, knelt down and scrubbed them clean in the long wet grass between the graves³⁵.

³³ « Tom Hopkinson reports Orwell as himself saying of *Nineteen eighty-four*, 'It wouldn't have been so gloomy... if I hadn't been so ill' ». (R. A. LEE, *Orwell's Fiction*. Notre Dame (Ind.), U.P., 1969, p. 128).

³⁴ p. 165.

³⁵ p. 9. Questo elemento strutturale non è presente nel primo capitolo di *Burmese Days* che fa, in qualche caso, eccezione alla norma della narrativa orwelliana. V. sopra, p. 223.

Il simbolismo di Orwell, in questo passo, è tanto denso da essere fastidioso e quasi ingenuo: la cupa sfinge e la gaia pettegola; l'arida polvere grigia e l'umida erba verde sono ovvie allusioni a due modi di vita in contrasto: quello, dominato dalla superstizione religiosa, che nega ogni vitalità, e quello naturalistico, che pone la vitalità al centro dell'esistere. Ma la pettegola è invisibile e fioco giunge il suo canto e l'erba cresce fra le tombe: già pre-sagiamo il trionfo della sfinge e della polvere.

Nell'agghiacciante venalità di una Londra tetra, pavesata di manifesti pubblicitari e di piante d'aspidistra di *Keep the Aspidistra flying* si leva la voce stenta ma rasserenante della poesia:

The poster that advertised O.T. Sauce was torn at the edge; a ribbon of paper fluttered fitfully like a tiny pennant.... Two lines of a poem struggled for birth in Gordon's mind: Sharply the something wind — for instance, threatening wind. No, better, menacing wind...³⁶

Qui le metafore di Orwell sono più abili, più eloquenti e più appropriate. La pubblicità è l'espressione forse più cinica — certo oggi la più discussa — dell'economia capitalistica, del sistema che tenta di schiacciare Gordon il quale risponde faticosamente, quasi balbettando, con la proposta del suo mondo privato di fantasmi e di visioni. In effetti, più della metà del libro è la storia della creazione di questa poesia che comincia faticosamente a venire alla luce nel primo capitolo — come s'è visto — e che ci verrà data per intero alla fine del settimo³⁷. Da quel momento in poi la sconfitta di Gordon, già prevedibile per la stentata esilità di questa voce di protesta, è inevitabile.

Nell'amara meschinità piccolo-borghese di *Coming up for Air* la dialettica si presenta in vesti dimesse e domestiche, sottovoce, quasi non credendo a se stessa e anzi vergognandosi di alterare con un'illusione di cattivo gusto

³⁶ p. 10.

³⁷ Per la genesi di questi versi, v. sotto, p. 256.

un tran-tran che è mediocre perché è codardo (perché è stato *reso* codardo) ma non perché acritico³⁸:

The old car in which I 'cover' my district (I ought to tell you that I'm in the insurance business. The Flying Salamander. Life, fire, burglary, twins, shipwreck—everything), was temporarily in dock, and though I'd got to look in at the London office to drop some papers, I was really taking the day off to go and fetch my new false teeth. And besides, there was another business that had been in and out of my mind for some time past. This was that I had seventeen quid which nobody else had heard about...³⁹

Ogni residuo di romanticismo — ancora presente in *Keep the Aspidistra flying* malgrado la veridicità e l'appropriatezza delle metafore — è bandito con cura dalle pagine « antipatiche » ma documentaristicamente esatte di *Coming up for Air*. Le allusioni orwelliane si fanno perciò più criptiche e divengono abili cenni d'intesa con il lettore esperto: la dentiera è comunque il tipico emblema dell'uomo denaturato, artificializzato e insomma disumanizzato dal suo squallido esistere nella civiltà delle macchine e del consumo che è anche quella civiltà delle protesi che già proponeva l'automobile come protesi totale, universale e semovente (a caro prezzo) per *l'homme moyen desensualisé*; contro questo destino George Bowling non ha da contrapporre che il suo piccolo gruzzolo segreto: diciassette sterline vinte alle corse all'insaputa della moglie e con la connivenza di un amico — dal nome ironicamente lawrenciano di Mellors — che è astrologo dilettante; diciassette sterline che rappresentano l'evasione e — come si vedrà — il prezzo del tempo perduto, di un viaggio che vorrebbe essere a ritroso ma che è l'ultimo tragitto in un mostruoso mondo presente fatto di speculazione edilizia e di inquinamento irreversibile. E tale ultima istanza è già presente

³⁸ George Bowling è invero fin troppo autocritico, troppo consapevole per essere plausibile e in effetti spesso riceve in prestito dall'autore il tono ironico dell'alto-borghese e l'umorismo sofisticato dell'intellettuale.

³⁹ p. 9.

nella meschinità degli apparati emblematici, nella loro sterile e maligna crudeltà.

Nel mondo assurdo di *Nineteen eighty-four* il conflitto è presente — fin dal primo capitolo — in modo palese e scoperto: alla spietata norma dettata da un'oligarchia che vuol distruggere non solo la coscienza degli individui ma neanche la loro storia e insomma qualsiasi senso oggettivo di realtà e qualsiasi autentica verità⁴⁰, Winston Smith contrappone le pagine levigate ed elegantemente gialline di un diario: e il diario si propone, appunto, come l'embrione della storia, il prototipo della testimonianza:

He took a cigarette from a crumpled packet marked VICTORY CIGARETTES and incautiously held it upright, whereupon the tobacco fell out on the floor. With the next he was more successful. He went back to the living-room and sat down at a small table that stood to the left of the television. From the table drawer he took out a penholder, a bottle of ink, and a thick, quarto-sized blank book with a red back and a marbled cover... The thing that he was about to do was to open a diary. This was not illegal... but if detected it was reasonably certain that it would be punished by death...⁴¹

Anche nell'aria rarefatta del mondo futuro di Oceania, l'esatta modestia degli apparati allusivi di Orwell emerge con chiarezza: le sigarette VICTORY (che sono ovvio ricordo, per la marca e per la qualità della confezione, di per-

⁴⁰ « A totalitarian state is in effect a theocracy, and its ruling caste, in order to keep its position, has to be thought of as infallible. But since, in practice, no one is infallible, it is frequently necessary to rearrange past events in order to show that this or that mistake was not made... Then again, every major change in policy demands a corresponding change of doctrine and a revaluation of historical figures... Totalitarianism demands, in fact, the continuous alteration of the past and in the long run probably demands a disbelief in the very existence of objective truth ». (« The Prevention of Literature » (1946), in *Collected Essays*, IV, pp. 63-64). Fra le numerosissime anticipazioni di questo tema di *Nineteen eighty-four* citiamo questa che è fra le più esplicite e articolate.

⁴¹ pp. 8-9.

sonali esperienze dell'autore durante la Seconda Guerra Mondiale) esprimono con la loro disgregata aridità e con la loro gratuita retorica la volontà negativa e mistificatrice del sistema; la cerimonia — deliberatamente riportata alla sua formula originaria, arcaica (che evoca l'immagine del monaco medievale il quale nel mezzo dell'orda barbarica affida alla pergamena la sua testimonianza per la storia futura) — del preparativo per la scrittura e la descrizione del volume elegante e *demodé* sono i primi episodi della guerra privata che il solitario eroe si appresta a condurre — e già sa che destino lo attende — contro l'incivile macchina di un sistema che non tollera obiettori.

È questo dunque il primo elemento della formula presente in ciascuno dei capitoli introduttivi dei libri di Orwell: sistema e ribellione; schiacciante il primo, flebile e scorata la seconda e da questo conflitto ineguale prende l'avvio la vicenda del romanzo.

b. I riti del sistema

Chiunque difenda la criticità dell'intelletto umano e la responsabilità di ogni singolo di fronte alle proprie scelte e alle proprie decisioni, chiunque si senta erede — almeno per la parte ancora fruibile — della civiltà dell'umanesimo e dell'illuminismo, non può non provare diffidenza e avversione verso quegli apparati irrazionalistici destinati a sollecitare un'adesione irresponsabile e gratuita alle regole e agli istituti di un sistema. Tali sono i riti che rappresentano l'apparato più plateale e nello stesso tempo più subdolo di ogni ideologia, che sono un suo modo di asserirsi attraverso la violenza operata sulla ragione e mediante una persuasione intimidatoria o nascosta. Nella sua lotta contro una realtà stolidità ma gigantesca l'eroe di Orwell si trova a fronteggiare riti triviali basati su dogmi e su miti assurdi, capaci di soggiogare schiere di uomini e di ridurli a « masse »⁴².

⁴² « La massa è un prodotto sociale — non un'invariante naturale; un amalgama ottenuto sfruttando razionalmente fattori psico-

Anche questo aspetto della vicenda di ogni racconto di Orwell è presente in tutti i capitoli iniziali dei suoi romanzi.

Il rito si presenta nella sua forma più tradizionale e ovvia nel primo capitolo di *A Clergyman's Daughter* ove assistiamo, fra l'altro, al servizio religioso che culmina con la comunione. La demistificazione di questo apparato viene operata inconsapevolmente dalla mite protagonista di questo romanzo la quale oscilla fra le suggestioni superstiziose legate al rituale, che però non riesce a recepire senza interferenze, e il vitale senso di ribrezzo per il contatto mortificante e ripugnante che la cerimonia impone chiedendole di porre le labbra sullo stesso calice da cui ha bevuto una decrepita fedele bavosa che è simbolo di morte. Ma ai riti — secondo Orwell — non si sfugge e Dorothy Hare, dopo la sua rivolta, tornerà alla comunione sia pure con una cautela, quella di evitare la secrezione bavosa delle labbra della vecchia fedele:

She could hear Progget's [il sacrestano] boots shuffling and her father's clear low voice murmuring « take and eat », she could see the strip of red carpet beneath her knees, she could smell dust and eau-de-Cologne and mothballs; but of the Body and Blood of Christ... she was as though deprived of the power to think. A deadly blankness had descended upon her mind. It seemed to her that actually she *could* not pray. She struggled, collected her thoughts, uttered mechanically the opening phrases of a prayer; but they were useless, meaningless — nothing but the dead shell of words⁴³.

Il significato originario della comunione — che risale a forme rituali arcaiche della civiltà agricola — è la propagazione della vita; tale significato — tuttavia — s'è an-

logici irrazionali — non una comunità posta in originaria prossimità all'individuo ». (*Lezioni di Sociologia*, a cura di M. Horkheimer e T. Adorno, Torino, Einaudi, 1966, p. 96). Altri possono intendere diversamente ma non è male che qui venga precisato, attraverso la citazione ora addotta, cosa s'intenda per « massa » nel discorso che andiamo svolgendo.

⁴³ p. 13.

dato tramutando nei secoli e giunge a Dorothy Hare — e a Orwell⁴⁴ — come un messaggio di avvillimento e di morte: « dust », « deadly », « dead », sono connotazioni fin troppo evidenti e certo non equivoche di un rito che viene interpretato come deliberato attentato alla autentica vita dell'uomo che è la vita del suo intelletto.

Ben diverso è il rito della civiltà alienata delle macchine, della nuova religione del dio denaro, che ha come dogmi fondamentali « produci, consuma, guadagna ». Come ogni rito anche questo elude e logora l'intelligenza critica e avvillisce la volontà individuale: è il rito clamoroso e sgraziato della pubblicità; Gordon Comstock lo osserva sdegnato e atterrito; lui che era stato uno degli infimi suoi sacerdoti ora s'è fatto apostata, ma tornerà a officiare⁴⁵, fra il clero cinico della religione dell'oro:

He looked again at the ad-posters. He really hated them this time.... And next to them — Corner Table. « Corner Table enjoys his meal with Bovex ». Gordon examined the thing with the intimacy of hatred. The idiotic grinning face, like the face of a self-satisfied rat, the slick black hair, the silly spectacles. Corner Table, heir of the ages; victor of Waterloo, Corner Table, Modern man as his masters want him to be. A docile little porker, sitting in the money-sty, drinking Bovex⁴⁶.

⁴⁴ Cfr. per es.: « I have been... sitting behind a moribund hag who stinks of mothballs and gin, and has to be more or less carried to and from the altar of communion; I suppose the truth is the poor old wretch is more or less *in articulo mortis* and is communicating as frequently as possible lest the Devil should happen to slip in at some moment when she is in mortal sin, and carry her off to the hottest part of Hell. » (Lettera a E. Jaques, 19 settembre 1932, in *Collected Essays*, I, pp. 101-102). La posizione scettica di Orwell è fin troppo evidente (e del resto v. anche sopra, n. 27); è anche palese che questa bigotta della parrocchia di Hayes fu il modello della Miss Mayfill che è presente nel primo e nell'ultimo capitolo di *A Clergyman's Daughter*.

⁴⁵ Gordon era stato contabile e poi apprendista pubblicitario nell'agenzia New Albion a venticinque anni; tornerà a impiegarsi, a trent'anni, dopo il matrimonio che in questo libro rappresenta la trappola sociale la quale porta all'integrazione.

⁴⁶ p. 19.

In questa occasione la reazione del protagonista non è più inconsapevole e istintiva; è basata, invece, sulla conoscenza delle ragioni e delle volontà che sono all'origine del rito e si manifesta come odio incondizionato e violento. Il volto compiaciuto del sedicente buongustaio che pasteggia con la birra Bovex diviene l'emblema dell'uomo massificato dalla volontà nefasta del potere economico: gli slogan dell'ideologia del progresso e di quella del patriottismo sciovinistico vengono sintetizzati nella mente di Gordon con quelli, più degradati ma non meno mistificanti, della pubblicità; e tutti in combutta operano quella metamorfosi circea che trasforma l'uomo nell'animale più sconcio e vile e questa volta non per la brama dei sensi ma per la prona sottomissione all'altrui bramosia di potere e d'oro.

Il rito assume la sua manifestazione più sommersa e allusiva nel primo capitolo di *Coming up for Air*: assistiamo qui, infatti, alla goffa *levée* di questo piccolo borghese mediocre e antipatico che, mentre fa il suo bagno mattutino (non immemore delle abluzioni ritualistiche dello Sweeney eliotiano)⁴⁷, accanto ai mille altri George Bowling i quali vivono all'unisono con lui nel quartiere-prigione ove egli abita, viene coinvolto nel rito grottesco e sarcastico della famiglia che è l'essenza e l'emblema della sua viltà e della sua schiavitù:

I'd just turned on some more hot water and was thinking about women and cigars when there was a noise like a herd of buffaloes coming down the two steps that lead to the bathroom. It was the kids, of course...

'Dadda! I wanna come in!'

'Well, you can't. Clear out!'

'But dadda! I wanna go somewhere!'

'Go somewhere else, then. Hop it. I'm having my bath!'

'Dad-da! I wanna go some-where!'

As I opened the door, little Billy — my youngest, aged seven — shot past me, dodging the smack which I aimed

⁴⁷ Cfr. *Mr Eliot's Sunday Morning Service*, vv. 29-30:

Sweeney shifts from ham to ham

Stirring the water in his bath.

at his head... It was only when I was nearly dressed and looking for a tie that I discovered that my neck was still soapy⁴⁸.

A quarantacinque anni, con una moglie prossima ai quaranta e già inacidita e due ragazzi turbolenti e grossolani, la vita familiare del piccolo borghese — nevrotizzato dal lavoro alienante e considerato sprezzantemente come un fallito in casa — si riduce a un rito dispettoso e irritante fatto di interferenze e di sopraffazioni che non lasciano spazio alla fantasia e all'evasione anche più modesta. È il rito che conduce alle deformazioni della personalità e alle turbe psichiche che Orwell stesso aveva patito⁴⁹, che il suo protagonista ha sofferto nella sua infanzia e che ora infligge inconsapevolmente ai figli.

Il rito del sistema schiacciante di *Nineteen eighty-four* ci si presenta infine, nel primo capitolo dell'ultimo racconto di Orwell, come l'essenza stessa di queste operazioni di perversione e di nefasto condizionamento della personalità dell'individuo, come un accesso di isterismo collettivo, come il trionfo dell'irrazionale e del ferino nell'uomo che viene trasmutato in bestia irresponsabile per esser meglio assoggettato al sistema:

The next moment a hideous, grinding speech, as of some monstrous machine running without oil, burst from the big telescreen at the end of the room. It was a noise that set one's teeth on edge and bristled the hair at the back of one's neck. The Hate had started... Before the Hate had proceeded for thirty seconds, uncontrollable exclamations of rage were breaking out from half the people in the room... In its second minute the Hate rose to frenzy... In a lucid moment Winston found that he was shouting with the others... The Hate rose to its climax... [then] the hostile figure melted into the face of Big Brother... the little sandy-haired woman had flung herself over the back of the chair in front of her.

⁴⁸ p. 10.

⁴⁹ Le pagine più significative su tali sue esperienze si trovano in *Such, Such were the Joys*, lo scritto autobiografico elaborato nel 1947 e pubblicato postumo sulla « Partisan Review » nel 1952.

With a tremulous murmur that sounded like « My Saviour! » she extended her arms towards the screen. Then she buried her face in her hands. It was apparent that she was uttering a prayer⁵⁰.

I persuasori occulti dell'oligarchia che tiene nel suo pugno malevolo l'immenso superstato di Oceania usano i tramiti più moderni (la televisione) ereditati dal capitalismo più spregiudicato e i metodi più tradizionali (si pensa agli effetti incantatorii dei rituali magici e delle litanie) derivati dalle superstizioni del passato per soggiogare la capacità critica e l'individualità dell'intelletto umano eguagliando tutti nell'abbiezione dell'irrazionalità.

Nel primo capitolo di tutti i romanzi di Orwell compare dunque in modo ben evidente questo secondo elemento del dramma che ogni suo libro ripete: questo apparato di potere che appare subito schiacciante nella sua vastità e irriducibile nella sua assurdità. La ragione umana può lottare contro le ragioni altrui; ma è impossibile lottare contro questa gratuità automatizzata, che scatta come un riflesso condizionato e travolge ogni capacità di censura e di reazione nella mente della massa.

c. *L'eroe mutilato*

L'eroe del romanzo orwelliano tenta di opporsi a questo processo di disumanizzazione che il sistema mette in atto e porta a compimento attraverso i suoi riti ma, come s'è già accennato, la sua lotta è segnata, fin dall'inizio, dalle stimmate del fallimento. Anche questo elemento — che nella vicenda narrata si manifesterà con la crisi, oltre la metà del libro — è presente in evidenti figurazioni simboliche, già nel primo capitolo che, dunque, racchiude in sé anche questo nucleo narrativo del racconto. Si è detto di stimmate e si è detto non a caso: infatti tutti gli eroi di Orwell sono « segnati », recano un marchio che è espressione della loro inadeguatezza, della loro incompletezza,

⁵⁰ pp. 13-17.

della loro condanna; della loro essenza antieroica — insomma — che li fa espressioni tipiche della classe che rappresentano; nessuno di loro può presumere di esser destinato a dare un contributo valido per salvare il mondo dalla spirale di autodistruzione che lo ha coinvolto⁵¹.

Questo elemento è presente in forma tanto ingenua da essere quasi grottesca già in *Burmese Days* ove però, per le peculiarità strutturali di questo racconto, di cui già s'è detto, affiora solo nel secondo capitolo, con la prima comparsa in scena del protagonista.

The first thing that one noticed in Flory was a hideous birthmark stretching in a ragged crescent down his left cheek, from the eye to the corner of the mouth. Seen from the left side his face had a battered, woebegone look, as though the birthmark had been a bruise — for it was dark blue in colour...⁵²

Questo elemento è uno degli apparati simbolici più insistiti del libro e caratterizzerà e condizionerà l'inane ribellione del povero protagonista di questa vicenda amara fino alla sua fine quando, con il suo suicidio, «... the birthmark faded immediately so that it was no more than a faint grey stain»⁵³. Come Riccardo di Gloucester recava, nelle sue fattezze deformi e demoniache, il segno del suo destino nefasto per sé e per gli altri, così questi eroi di Orwell hanno già, impressa nelle carni, la sorte che li condurrà al fallimento.

Dorothy, in *A Clergyman's Daughter*, è inibita fino alla frigidità, è devastata dal masochismo e anche in lei — in

⁵¹ Su questo punto Orwell non ebbe dubbi fino alla fine. Malgrado la sua fedeltà — talvolta commovente, tal'altra irritante — alla sua classe di estrazione, egli non vide mai la borghesia come classe rivoluzionaria e sintetizzò tale sua posizione nella celebre frase della più disperata delle sue opere, di *Nineteen eighty-four*, che si pone come epigrafe del capitolo settimo: « If there is hope, it lies in the proles ».

⁵² p. 16. Il corsivo è mio.

⁵³ p. 267.

modo meno scoperto e patente — ritroviamo quel marchio che la destina alla sconfitta e alla soggezione.

...she was a girl of middle height, rather thin but strong and shapely, and her face was her weak point. It was a thin, blonde, unremarkable kind of face, with pale eyes and a nose just a shade too long... Her left forearm was spotted with tiny red marks like insect bites.⁵⁴

Orwell non ci spiega subito l'origine di questo « marchio », di questa sottile ma significativa deformazione del suo corpo che è il sintomo della sua fragilità. Ben presto, però, apprenderemo che quelle macchioline rosse sono dovute alle punture penitenziali che Dorothy si infligge ogni volta che si sorprende a trasgredire le norme della sua religione, del sistema da cui tenterà di liberarsi senza peraltro riuscirvi.

Gordon, il protagonista di *Keep the Aspidistra flying*, reca sul suo volto segni non dissimili, anche se più sfuggenti e meno simbolicamente evidenti. Anch'egli è a suo modo un masochista (il suo masochismo è autopunitivo, legato a un forte senso di colpa e non dissimile da quello dello stesso Orwell) che s'è inflitto gratuitamente una regola d'austerità penitenziale distruttiva la quale ha lasciato tracce evidenti sul suo volto.

Not a good face. Not thirty yet, but moth-eaten already. Very pale, with bitter, ineradicable lines. What people call a 'good' forehead — high that is — but a small, pointed chin, so that the face as a whole was pear-shaped rather than oval... He hated mirrors nowadays⁵⁵.

Il sintomo della sconfitta è soprattutto in quella qualificazione traslata, « moth-eaten », che si ripropone infatti più

⁵⁴ p. 7. Il corsivo è mio. Va notato che mentre il marchio di Flory è un « segno del destino », è congenito in lui, quello di Dorothy è di origine socio-culturale. Questo sviluppo è tipico in Orwell che sempre più tenderà a motivare i tratti dei suoi personaggi in base al condizionamento sociale e culturale.

⁵⁵ pp. 9-10. Il corsivo è mio.

volte in questo primo capitolo, dal primo paragrafo al quart'ultimo; nel ricorso conclusivo viene rafforzato da un altro tipico simbolo orwelliano di decadenza e di impotenza, la dentatura imperfetta e malata: « Gordon Comstock, author of *Mice; en l'an trentiesme de son eage*, and moth-eaten already. Only twenty-six teeth left »⁵⁶.

E' quest'ultimo marchio che contrassegna in modo grottesco e beffardo George, protagonista di *Coming up for Air*, indicandone fin dal primo capitolo la fiacchezza e prefigurandone la sorte di succube. Le sue riflessioni banali e un po' volgari minimizzano apparentemente questo apparato simbolico ma per un attimo il suo « monologo interiore » si acciglia e vediamo aleggiare l'ombra della morte.

... it was those bloody false teeth. The things were magnified by the water in the tumbler, and they were grinning at me like the teeth in a skull. It gives you a rotten feeling to have your gums meet, a sort of pinched-up, withered feeling like when you have bitten into a sour apple. Besides, say what you will, *false teeth are a landmark*. When your last natural tooth goes, the time when you can kid yourself that you're a Hollywood sheik is definitely at an end⁵⁷.

George è inconsapevolmente perseguitato da questo senso di impotenza — che è impotenza sessuale ma più genericamente è impotenza di fronte alle realtà circostanti che premono per annientare la sua individualità — e fin dalla prima frase del libro si caratterizza con questo simbolo ironico di decadimento e di morte.

L'eroe ferito, l'eroe impotente lo ritroviamo infine anche in *Ninety eighty-four*, contrastato fin dalle prime righe con l'immagine schiacciante, ubiqua e imperscrutabile di Big Brother, che è simbolo dello Stato asfissiante di Oceania:

The flat was seven flights up, and Winston, who was thirty-nine and had a varicose ulcer above his right ankle,

⁵⁶ p. 25.

⁵⁷ p. 8. Il corsivo è mio.

went slowly, resting several times on the way. On each landing, opposite the lift shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall⁵⁸.

Anche Winston dunque ci appare, ancor prima dell'inizio della sua ribellione, segnato dal male, predestinato alla sconfitta; anche in lui è la tara originaria, la piaga infetta che gli inquina il sangue e gli dimezza le forze; anche Winston è marchiato, è un figlio di quella borghesia che ha permesso e causato l'avvento di un sistema che non tollera riserve mentali e contro cui ogni lotta che non sia lotta proletaria è un vano isterismo⁵⁹.

La lotta avrà luogo — in ogni romanzo — e finirà miseramente, fiaccata dagli strumenti del potere costituito: il protagonista cederà, rientrando nei ranghi e tutto ciò era anticipato e prefigurato simbolicamente attraverso queste spie, questi marchi, queste piaghe che fin dal primo capitolo denunciano la malata fragilità dell'eroe orwelliano.

d. *La fine dell'eroe (e la fine del sistema).*

Questo senso di sconfitta imminente, questa avvilita condizione di inutile velleitarietà, deriva anche dall'apostasia che è caratteristica dei protagonisti dei racconti di Orwell; essi hanno rifiutato l'ideologia originaria senza riuscire a sostituirla con una nuova fede collettiva⁶⁰. Il loro rifiuto resta un'esperienza individuale e unicamente nega-

⁵⁸ p. 5. Il corsivo è mio.

⁵⁹ V. sopra, n. 51.

⁶⁰ Si noterà che tale è — ideologicamente se non socialmente — la posizione di Orwell il quale rifiutò la sua classe d'origine ma non riuscì mai a integrarsi con la classe operaia perché le barriere culturali glielo vietavano. « Here you come to the real secret of class distinction in the West — the real reason why a European of bourgeois upbringing... cannot without a hard effort think of a working man as his equal. It is summed up in four frightful words...: *The lower classes smell*.

This is what we were taught — *the lower classes smell*. And here, obviously, you are at an impassable barrier ». (*The Road to Wigan Pier*, ed. cit., p. 112).

tiva, un atteggiamento che ne fa dei disadattati incapaci di resistere alle pressioni del sistema che riuscirà a riassorbirli dopo averli spezzati. E infatti questi anti-eroi sono privi della molla essenziale, di una speranza nel futuro⁶¹: essi si sentono tutti partecipi di una civiltà agonizzante che finirà ben presto per autodistruggersi coinvolgendo nella sua caduta gli aderenti e i dissenzienti. Questo incubo di morte non permette che vengano asseriti valori positivi di rinnovamento.

La prefigurazione della fine dell'eroe — della sua sconfitta e della sua reintegrazione — e la visione della fine della civiltà che l'istituzione dominante simboleggia, non appare con esplicita evidenza nel primo capitolo di *Burmese Days*; s'è già notata un'immagine significativa al termine del paragrafo iniziale, gli avvoltoi che roteano immobili nel cielo, che sono ovvio, ma generico, presagio di morte; la medesima immagine torna a proporsi, insieme ad altri presentimenti non meno espliciti, anche alla fine del secondo capitolo, ove viene presentato l'eroe ribelle⁶².

In *A Clergyman's Daughter* la fine della civiltà che trova espressione attraverso gli apparati e le cerimonie della Church of England viene simboleggiata con i continui accenni, che punteggiano tutto il primo capitolo del libro, al decadimento della vecchia parrocchia di St. Aethelstan dove Dorothy risiede:

The church was very cold, with a scent of candle-wax and ancient dust. It was a large church, much too large for

⁶¹ Già nel 1937 Orwell scriveva con accenti quasi disperati: « In the next few years we shall either get that effective socialist party that we need, or we shall not get it. If we do not get it, then Fascism is coming; probably a slimy Anglicized form of Fascism, with cultured policemen instead of Nazi gorillas and the lion and the unicorn instead of the swastika ». (*The Road to Wigan Pier*, ed. cit., p. 203).

⁶² « The evil time of day was beginning, the time, as the Burmese say, 'when feet are silent'. Hardly a living creature stirred, except men, and the black columns of ants, stimulated by the heat, which marched ribbon-like across the path, and the tail-less vultures which soared on the currents of air » (p. 34).

its congregation, and ruinous and more than half empty. The three narrow islands of pews stretched barely half-way down the nave, and beyond them were great wastes of bare stone floor in which a few worn inscriptions marked the sites of ancient graves. The roof over the chancel was sagging visibly; beside the Church Expenses box two fragments of riddled beam explained mutely that this was due to that mortal foe of Christendom, the death-watch beetle⁶³;

La presentazione della vecchia chiesa fatiscante si dilata — sia pure attraverso il filtro riduttivo di un'ironia sorniona — nella visione, apocalittica per gioco, della fine del Cristianesimo. Di tono veramente apocalittico si può parlare, invece, nel caso della chiusa del primo capitolo di *Keep the Aspidistra flying* ove un manifesto pubblicitario lacerato dal vento si trasforma in un vessillo di distruzione che non è l'inizio di una palingenesi ma è l'inorridito presagio di Coventry e di Dresda:

He watched the ribbon of torn paper whirling, fluttering on the Q.T. Sauce advertisement. Our civilization is dying. It *must* be dying. But it is not going to die in its bed. Presently the aeroplanes are coming. Zoom — whizz — crash! The whole western world going up in a roar of high explosives... Money, money! Corner table! The humming of the aeroplanes and the crash of the bombs... In imagination he saw them coming now; squadron after squadron, innumerable, darkening the sky like clouds of gnats... It was a sound which, at that moment, he ardently desired to hear⁶⁴.

Ecco la volontà suicida, il *cupio dissolvi*, dell'eroe orwelliano; ecco l'ultimo esito della sua ribellione, della sua condizione di apostata e di sradicato; ecco la vera ragione della vanità della sua contestazione. Egli non sa volere, non sa cercare il rinnovamento sia pure attraverso una rivoluzione penosa, ma fatta per costruire e rinnovare; sa solo desiderare, con intensità isterica, la distruzione, la fine del male vigente; e nella ricerca di questa nemesi sterile non esita a desiderare la fine anche per se stesso.

⁶³ p. 10.

⁶⁴ p. 26.

Lo stesso vento di follia omicida che spazza Londra aleggia sulla noiosa tranquillità di Ellesmere Road, West Bletchely:

I had a look at the paper, but there wasn't much news. Down in Spain and over in China they were murdering one another as usual, a woman's legs had been found in a railway waiting-room... As I stepped out of the front door a nasty little gust of wind caught the soapy patch on my neck and made me suddenly feel that my clothes didn't fit and that I was sticky all over⁶⁵.

Anche il mite George, nel primo capitolo di *Coming up for Air*, prova a suo modo il brivido dell'antiveggenza; anche nella sua visione del futuro s'adunano gli aerei che stanno per far saltare in aria tutta la civiltà occidentale. Nel suo caso una bomba dispettosa scivolata da un aereo distratto darà il colpo di grazia al mondo della sua infanzia che egli ha tanto puntigliosamente ricercato e che comunque la civiltà dei cibi in scatola e delle villette residenziali ha già devastato e allora, alla fine della sua storia, la sua visione si farà nitidamente angosciosa.

The bad times are coming, and the stream-lined men are coming too. What's coming afterwards I don't know, it hardly ever interests me. I only know that if there's anything you care a curse about, better say good-bye to it now, because everything you've ever known is going down, down, into the muck, with the machine-guns rattling all the time⁶⁶.

Questa conclusione sgomenta, nevrotica, pessimistica era già contenuta in quel brivido di freddo, in quel senso smarrito di disagio che l'aveva colto quando — alla fine del primo capitolo — aveva varcato la soglia di casa.

Ciò che doveva venire dopo, ciò che George non si curava di sapere è tutto nel mondo da incubo di *Nineteen eighty-four*. E questo mondo impietoso, questo mondo che è già tutto presente nel primo capitolo di questo macabro

⁶⁵ pp. 12-13.

⁶⁶ p. 225.

libro, è già la fine, è infatti il futuro che è succeduto alla fine della civiltà occidentale, agli stormi di aeroplani che Gordon e George avevano presagito.

This, he thought with a sort of vague distaste — this was London, chief city of Airstrip One, itself the third most populous of the provinces of Oceania. He tried to squeeze out some childhood memory that should tell him whether London had always been quite like this. Were there always these vistas of rotting nineteenth-century houses, their sides shored up with baulks of timber, their windows patched with cardboard and their roofs with corrugated iron, their crazy garden walls sagging in all directions? And the bombed sites where the plaster dust swirled in the air and the willow-herb straggled over the heaps of rubble; and the places where the bombs had cleared a larger patch and there had sprung up sordid colonies of wooden dwellings like chicken-houses?⁶⁷

Questo era il futuro che avevano intravisto Flory, Dorothy, Gordon, George, gli uomini che attendevano con volontà suicida la guerra che avrebbe concluso un'era; per gli uomini di questo futuro tanto meno poteva esserci speranza di vittoria; per loro, più ancora che per i loro predecessori, la spietata repressione e la sconfitta. Alla fine del primo capitolo di *Nineteen eighty-four* è già chiara, per Winston Smith, la fine della sua vicenda:

The thought Police would get him just the same... You might dodge successfully for a while, even for years, but sooner or later they were bound to get you.

It was always at night — the arrests invariably happened at night. The sudden jerk out of sleep, the rough hand shaking your shoulder, the lights in your eyes, the ring of hard faces round the bed...⁶⁸

Lo spietato, enorme meccanismo di un sistema che non concede respiro, la scorata ribellione del protagonista, i riti clamorosi che cercano di ridurlo a un numero nella

⁶⁷ pp. 6-7.

⁶⁸ p. 19.

massa, la sua disperata resistenza di uomo menomato e segnato dalla sorte, la sua angosciosa consapevolezza della sua protesta e del mondo che lo circonda, il cedimento finale; tutta questa vicenda, la vicenda che insistentemente per cinque volte Orwell ripete nei suoi romanzi, è tutta contenuta — come s'è visto — nelle figure del simbolo, dell'allusione e della prefigurazione nel primo capitolo di ogni suo libro che è la formula e l'essenza della vicenda che verrà poi narrata.

3. METAFORE, SIMBOLI E MITI

Nelle pagine precedenti s'è più volte constatata la tendenza di Orwell ad esprimere significati di fondo e valori attraverso un nutrito apparato di traslati che vanno da semplici usi metaforici a figure più complesse e polivalenti le quali appartengono alla sfera simbologica o addirittura mitologica. Per constatare tale caratteristica della sua scrittura è sufficiente qui rievocare il titolo ambiguo di un suo romanzo, *Keep the Aspidistra flying*, ove l'aspidistra viene significativamente adeguata all'idea di « bandiera » dal contesto semantico e pertanto esplicitamente caricata di connotazioni simboliche.

Se si ricerca la genesi di questo simbolo — l'aspidistra sta per i valori e le caratteristiche culturali della piccola borghesia — si porta alla luce una fitta rete di raccordi i quali collegano fra loro vari racconti di Orwell esplicitando l'unicità della struttura profonda delle varie vicende che risalgono tutte a un'unica matrice comune. Già in *A Clergyman's Daughter*, ad esempio, l'aspidistra viene utilizzata come metafora di un vivere squallido e meschino, di una mediocrità piccolo-borghese:

Women who don't marry wither up — they wither up like aspidistras in back parlour windows; and the devilish thing is that they don't event know that they're withering⁶⁹.

⁶⁹ p. 249.

Ma c'è di più: nel capitolo più deliberatamente letterario di questo romanzo (scritto alla maniera dello Joyce di *Ulysses*) un ex-curato incanaglito che ha gettato la tonaca alle ortiche e vive fra i vagabondi di Trafalgar Square rimpiangendo il suo tempo felice, farà echeggiare con ironica solennità il motto che dovrà poi formare il titolo del nuovo romanzo di Orwell:

MR TALLBOYS [*singing, to the tune of 'Deutschland, Deutschland uber alles'*]: Keep the aspidistra flying —⁷⁰

E' evidente che Orwell, quando poneva questa frase in bocca al suo personaggio di *A Clergyman's Daughter*, aveva già in mente con tutta chiarezza il tema essenziale del suo prossimo racconto o, meglio, della nuova versione della sua solita vicenda di oppressione organizzata e ritualizzata, di ribellione inane e di sconfitta e resa.

Che l'embrione di *Keep the Aspidistra flying* fosse già nato nella sua mente ci viene confermato quasi a ogni pagina: basterà confrontare, ad esempio, l'epigrafe ironica apposta al romanzo (che come è noto è formata dalla citazione stravolta del celebre passo sulla carità della *Prima epistola ai Corinzi* di Paolo di Tarso, ove il termine « carità » è sempre sostituito da « denaro ») con una delle battute dello spregiudicato *bohémien* Warburton:

... a favourite saying of Mr Warburton's, that if you took I Corinthians, chapter thirteen, and in every verse wrote « money » instead of « charity », the chapter had ten times as much meaning as before⁷¹.

L'idea fondamentale — dell'inutile lotta contro il potere e i riti del dio denaro — era dunque già chiara nella mente

⁷⁰ p. 146.

⁷¹ p. 175 e cfr. *Keep the Aspidistra flying*, cit., epigrafe: « ... Money suffereth long, and is kind; money envieth not; money vaunteth not itself, is not puffed up, doth not behave unseemly ... And now abideth faith, hope, money, these three; but the greatest of these is money ». V. anche *I Corinzi*, XIII.

di Orwell. E non solo come tema generico ma già anche con alcuni suoi connotati caratteristici: infatti in *A Clergyman's Daughter* si può già rintracciare il germe di quella poesia che è lo strumento della velleitaria protesta del protagonista di *Keep the Aspidistra flying*. Un «nocturne» londinese di Dorothy contiene già *in nuce* l'avvio della lirica che il protagonista di *Keep the Aspidistra flying* andrà componendo nel corso dei primi sette capitoli del romanzo.

Though the day had been damp the night wind blew sharply, like a threat, through the almost naked trees, making the gaslamps flicker in spite of their glass chimneys, and stirring the sodden plane leaves that littered the pavement... if she lost the job it would mean going back to the subworld from which she had come...⁷²

Un discorso analitico su questo tema — dei nessi, delle anticipazioni, dei rimandi esistenti fra romanzo e romanzo — potrebbe documentare con facilità l'esistenza di una densa trama di relazioni significative fra i racconti di Orwell e potrebbe dimostrare soddisfacentemente la fondamentale analogia della struttura profonda di questi scritti e insomma l'esistenza di un'unica matrice genetica. Rinunciando in questa sede a una simile documentazione, preferiamo seguire, dall'inizio alla fine, il percorso di una delle «nervature metaforiche» della prosa di Orwell, per identificarne tutti gli sviluppi e per coglierne tutte le implicazioni.

⁷² p. 211 e cfr. l'inizio della poesia menzionata:
Sharply the menacing wind sweeps over
The bending poplars, newly bare,
And the dark ribbons of the chimneys
Veer downward; flicked by whisps of air

Torn posters flutter; coldly sound
The boom of trams and the rattle of hooves,
And the clerks who hurry to the station
Look, shuddering, over the eastern rooves,

Thinking, each one, 'Here comes the winter!
Please God I keep my job this year!'

(*Keep the Aspidistra flying*, p. 161).

a. Metafora

Questo discorso può iniziarsi con una citazione tolta da un articolo semi-documentaristico intitolato *The Spike* e pubblicato nel 1931 sulla rivista «Adelphi». Orwell era all'inizio della sua attività pubblicistica e letteraria, aveva alle spalle (e sulla coscienza) la sua esperienza birmana al servizio dell'imperialismo ed era ancora politicamente disorientato e sprovveduto: lo muovevano un forte senso umanitaristico, una volontà di riscatto per i propri trascorsi, un generico impegno in favore di una maggiore giustizia sociale e una vivace ambizione letteraria. A ventotto anni aveva deciso di pagare di persona prima e di scrivere poi⁷³: s'era perciò unito più volte ai «down and outs» e ne parlava ora con cognizione di causa.

It was late afternoon. Forty-nine of us, forty-eight men and one woman, lay on the green waiting for the spike to open. We were too tired to talk much. We just sprawled about exhaustedly, with homemade cigarettes sticking out of our scrubby faces. Overhead the chestnut branches were covered with blossom, and beyond that great woolly clouds floated almost motionless in a clear sky. Littered on the grass, we seemed dingy, urban riff-raff. We defiled the scene like sardine tins and paper bags on the seashore⁷⁴.

Il gruppo dei vagabondi che attende per entrare all'ospizio viene osservato da un punto di vista esplicitamente borghese e quasi — si direbbe — estetizzante: quei «rifiuti» della civiltà urbana e industriale sono infatti interpretati — con implicazioni ideologiche certamente poco felici⁷⁵ — come elementi di polluzione dell'ambiente agreste-bucolico che sgraziatamente invadono. L'unica im-

⁷³ O, quanto meno, aveva deciso di scrivere soltanto di ciò che conosceva per constatazione diretta, ripercorrendo — se si accetta questa definizione — l'esperienza naturalistica su una base etico-politica.

⁷⁴ Cfr. *Collected Essays*, cit., vol. I, p. 36.

⁷⁵ Quando Orwell riutilizzò questo suo scritto in *Down and out in Paris and London*, dovette infatti sacrificare questo paragrafo.

magine del paragrafo compare nella frase conclusiva con notevole incisività e per la posizione enfatica e per la qualità dei termini di raffronto chiamati in causa: « ... like sardine-tins and paper bags on the seashore ». Il paragone — sottolineato deliberatamente dal nesso esplicativo un po' troppo scopertamente addotto — « vagabondi = scatolame » è certamente inconsueto e sorprendente ma nello stesso tempo è dimesso e concreto: si sente che Orwell attinge, in questa occasione, a un suo fondo privato⁷⁶ di immagini profondamente sentite che s'erano sedimentate nella sua memoria come risultato di dirette constatazioni ed esperienze e che per essere tali contenevano una ricchezza evocativa e un'ampiezza allusiva che ancora non riuscivano a dispiegarsi completamente nelle strettoie della figura retorica convenzionale della similitudine.

Il conflitto fra civiltà urbana e mondo agreste si ripresenta successivamente nei termini ambigui e nebulosamente esistenziali del contrasto fra la gratuita distruttività dell'uomo civilizzato e l'innocenza della natura in *Burmese Days*⁷⁷ e negli enunciati un po' astratti e letterarizzanti della tensione fra la visione panteistica della natura e le norme mortificanti della religiosità cristiana in *A Clergyman's Daughter*⁷⁸. Si tratta però di soluzioni decisamente

⁷⁶ Si tratta, con ogni probabilità, di una esperienza analoga a quella che verrà poi attribuita al protagonista di *Coming up for Air*, v. sotto, pp. 262-264.

⁷⁷ Si veda soprattutto l'episodio della battuta di caccia, nel cap. XIV.

⁷⁸ Cfr., per es., pp. 53-54: « Her heart swelled with sudden joy. It was the mystical joy in the beauty of the earth and the very nature of things that she recognized, perhaps mistakenly, as the love of God. As she knelt there in the heat, the sweet odour and the drowsy hum of insects, it seemed to her that she could momentarily hear the mighty anthem of praise that the earth and all created things send up everlastingly to their maker. All vegetation, leaves, flowers, grass, shining, vibrating, crying out their joy... Then, less than a minute later, she discovered that she was kissing the frond of the fennel that was still against her face.

She checked herself instantly, and drew back. What was she doing. Was it God that she was worshipping, or was it only the

intellettualizzate e teoriche che derivano i termini del discorso dal repertorio mnemonico indiretto acquisito culturalmente e non desunto dall'esperienza concreta. La ricerca dell'effetto estetico rende Orwell diffidente di fronte ai dati diretti della sua memoria e lo spinge verso la ricerca del materiale autenticato dalla tradizione letteraria o erudita. Solo una maggiore maturità e una padronanza tecnica più completa gli permetteranno di tornare alle immagini fondamentali della sua memoria.

Tale recupero già si presenta in *Keep the Aspidistra flying* ove lo stesso contrasto viene espresso al livello della sensibilità del protagonista resa ottusa e devitalizzata dalle brutture della civiltà industriale. Quando Gordon si trova con Rosemary — che pure ama appassionatamente — nell'inconsueto ambiente campestre non sa rispondere a quel contesto desueto e — un po' per gioco e un po' per l'incapacità di reagire spontaneamente — riesce a vederlo solo attraverso le lenti deformanti della pubblicità:

She waded through a bed of drifted beech leaves that rustled about her, knee-deep, like a weightless red-gold sea.

« Oh, Gordon, these leaves! Look at them with the sun on them! They're like gold. They really are like gold ».

« Fairy gold. You'll be going all Barrie in another moment. As a matter of fact, if you want an exact simile, they're just the colour of tomato soup ».

« Don't be a pig, Gordon! Listen how they rustle. 'Thick as autumnal leaves that strow the brooks in Vallombrosa' ».

« Or like one of those American breakfast cereals. Truweet Breakfast Crisps. 'Kiddies clamour for their Breakfast Crisps' »⁷⁹.

b. Simbolo

L'esperienza diretta a contatto con la civiltà industriale del nord che precedette la redazione di *The Road to*

earth?... Dorothy took a thorn of the wild rose, and pricked her arm three times, to remind herself of the Three Persons of the Trinity, before climbing over the gate and remounting her bicycle ».

⁷⁹ pp. 137-138.

*Wigan Pier*⁸⁰ dette maggiore consistenza e solidità a questo tema orwelliano togliendolo dall'indeterminata genericità di un contrasto di maniera fra città e campagna per trasferirlo sul piano ben più significativo e storicamente pertinente di conflitto fra due civiltà e due culture, fra due stadi diversi dello sviluppo della civiltà dell'uomo. I rifiuti e lo scatolame usato che si ammucchiano negli stagni e sul bordo dei ruscelli scacciandone la fauna naturale ed estinguendovi ogni traccia di vita, rappresentano certamente l'avanzata scomposta e sgraziata della civiltà delle macchine che violenta e sopprime il mondo sereno e organico della campagna ma anche (e soprattutto) rappresentano gli esiti sovrastrutturali, culturali, di questo fenomeno economico, esiti che vengono interpretati — in termini di condanna senza remissione — come trionfo della volgarità, della bruttura e della morte, sulla sensibilità, sulla bellezza e sulla vita nello spirito stesso dell'uomo.

The whole of the industrial districts are really one enormous town, of about the same population as Greater London but, fortunately, of much larger area; so that even in the middle of them there is still room for patches of cleanness and decency. That is an encouraging thought. In spite of hard trying, man has not yet succeeded in doing his dirt everywhere. The earth is so vast and still so empty that even in the filthy heart of civilization you find fields where the grass is green instead of grey; perhaps if you looked for them you might even find streams with live fish in them instead of salmon tins⁸¹.

Riconosciamo oramai l'immagine conclusiva di questo paragrafo che è chiaramente filiazione di quella di *The Spike* del 1931. Ma essa ha subito chiaramente un processo che si può definire di « crescita organica » e da metafora s'è trasformata in simbolo, in un grumo di impli-

⁸⁰ Come è noto questo libro fu scritto per documentare la situazione del proletariato dell'Inghilterra settentrionale durante gli anni amari della recessione economica e fu preceduto da una verifica « sul posto » della situazione.

⁸¹ *The Road to Wigan Pier*, cit., p. 18.

cazioni allusive con uno spettro di significati ampio e variegato che viene rivelato dal contesto in cui s'incastona ove, sui toni di aperta deprecazione (« doing his dirt everywhere ») quasi scatologica, si innestano voci di speranza (« that is an encouraging thought ») e di ironia (« perhaps if you looked for them you might even find... »). D'altro lato il campo referenziale è oramai precisamente collocato (« the whole of the industrial district... ») in un'esatta dimensione storica, topografica e culturale.

I termini antitetici del discorso svolto, connotati in modo assai esplicito (« the filthy heart of civilization »; « patches of cleanness and decency »), denunciano un atteggiamento emotivo fra il nostalgico, l'utopistico e il vitalistico che è molto eloquente come indicazione delle radici culturali e ideologiche di Orwell; l'autore lo depreca intellettualmente⁸² ma vi soggiace incondizionatamente sul piano delle reazioni istintive.

c. Mito

Il tema è oramai pienamente — anche se sommessa-mente — enunciato e Orwell è pronto a svolgerlo in modo completo: egli ha ormai raggiunto il vertice della sua consapevolezza sociale e civile ed è in grado di connettere al tenace ricordo emblematico di una notazione giovanile o d'infanzia, alle nostalgie e alle memorie personali che vi si aggrappano, la sua visione sintetica e scorciata della vicenda di un'epoca, del mutar dei valori che ha posto fine brutalmente a un mondo e alla sua cultura (che Orwell sente ancora, e certamente a torto, come « naturale » e organica)⁸³, sostituendovi la cultura artificiale e sterile del

⁸² « The sensitive person's hostility to the machine is in one sense unrealistic, because of the obvious fact that the machine has come to stay... The machine has got to be accepted, but it is probably better to accept it rather as one accepts a drug — that is grudgingly and suspiciously ». (id., p. 178).

⁸³ Non si può infatti pensare che la provincia britannica dell'inizio di questo secolo contenesse fossili significativi di una civiltà

cellofan e della latta zincata (la plastica era ancora di là da venire). È questo lo sfondo emozionale di *Coming up for Air*; questo romanzo è infatti la storia di un piccolo borghese di mezza età, sconfitto dalla vita, il quale cerca di ritrovare la sua individualità attraverso un velleitario ritorno alla sua prima età, ricercata sui luoghi dove aveva vissuto bambino; e qui egli incontra naturalmente la più completa sconfitta e la delusione che attende tutti coloro che cercano di rovesciare un processo irreversibile.

Il punto focale di questa vicenda — il punto di partenza e quello di arrivo — è uno stagno nei pressi di un villaggio dell'Oxfordshire; solitario e riposto nel magico tempo dell'infanzia (il tempo di « prima della Grande Guerra »), crudelmente violato negli anni disillusi della maturità (nei mesi che precedono la Seconda Guerra Mondiale). Fra tali due momenti è accaduto che il « progresso » ha raggiunto anche questo angolo dei Midlands, trasformando il pacifico borgo agricolo in una frenetica cittadina industriale dominata dalla civiltà dei consumi.

Eccola la natura intatta, misteriosa e viva del mondo trascorso:

I came to another pool which I had never known existed. It was a small pool not more than twenty yards wide, and rather dark because of the boughs that overhung it. But it was very clear water and immensely deep. I could see ten or fifteen feet down into it. I hung about for a bit, enjoying the dampness and the rotten boggy smell, the way a boy does. And then I saw something that almost made me jump out of my skin.

It was an enormous fish. I don't exaggerate when I say it was enormous. It was almost the length of my arm. It glided across the pool, deep under water, and then became a shadow and disappeared into the darker water on the other

agricola che durante l'Ottocento venne completamente disgregata e travolta dall'industrialismo anche là dove esso non si insediò. Tutt'al più Orwell avrà conosciuto zone defilate, situate in un'ansa morta del flusso del progresso che successivamente ne vennero investite direttamente.

side. I felt as if a sword had gone through me... The pool was full of them. They were carp, I suppose...

The very next Saturday afternoon I'd come back and try for them.

But as it happened I never went back. One never does go back⁸⁴.

Malgrado i tagli, inevitabili, la citazione conserva le inflessioni stupite, l'atmosfera magica, le implicazioni misteriose che la narrazione, ristagnando con lentezza su un accumulo di particolari minutissimi e significativi, assume in questo tratto. Nelle acque limpide e gremite di vita si assommano i sensi di quel mondo perduto, di quella civiltà irrecuperabile. Una lettura psicoanalitica, che quasi s'impone, potrebbe certamente ipotizzare plausibili relazioni fra questo « paradiso terrestre » e l'età aurea dell'infanzia di Orwell che ebbe termine con il ritorno in casa del padre e l'inizio del periodo scolastico; ma nel nostro discorso sono i sensi consapevoli che contano, e questi individuano valori che sono evidenti e che meglio ancora si chiariranno leggendo il passo ove il cerchio si chiude, ove il protagonista torna allo stagno e la nostalgia, a contatto con la verifica dei fatti, si muta in delusione, in disperazione:

'There used to be another pool, besides the big one. It can't be far from here'.

'Another pool? Oh surely not. I don't think there was ever another pool'.

'They may have drained it off', I said. 'It was a pretty deep pool. It would leave a big pit behind'.

For the first time he looked a bit uneasy. He rubbed his nose.

'Oh-ah. Of course, you must understand our life up here is in some ways primitive. The simple life, you know...'

'You mean they've turned the pool into a rubbish-dump?'

'Well, there is something in the nature of a —' he shied at the word rubbish-dump. 'We have to dispose of tins and so forth, of course. Over there, behind that clump of trees'.

We went across there. They'd left a few trees to hide it. But yes, there it was. It was my pool all right. They'd drained the water off. It made a great round hole, like an enormous

⁸⁴ pp. 78-79.

well, twenty or thirty feet deep. Already it was half full of tin cans⁸⁵.

Sulla metafora del '31, sul simbolo del '37 s'è innestata, in questo libro del '39, una dimensione cronologica: mentre prima avevamo « lo scatolame e/o i pesci vivi » ora abbiamo « dai pesci vivi allo scatolame »; nel mezzo si collocano le centotrentacinque pagine in cui diacronicamente viene spiegato — attraverso la vita di un uomo e il mutare di una civiltà — il senso di quell'alternativa che ci si proponeva con drastica sincronia negli scritti precedenti. Da oggetto, da situazione, l'immagine è divenuta vicenda, s'è fatta mito: i pesci lasciano il posto ai barattoli di latta arrugginita; le ninfe delle acque e dei boschi fuggono di fronte ai bulldozer, alle pale meccaniche. È questo il tema da cui è nato *Coming up for Air* e che ritorna, come un'eco attutita, in un saggio di cinque anni dopo, detto *The English People* ove si discute se l'Inghilterra debba o no sopravvivere come « grande nazione »; fra i dati che sembrano far pendere la bilancia verso il « no », Orwell nota:

There is, however, not only a low general level of taste, but a wide-spread unawareness that aesthetic considerations can possibly have no importance. Rehousing and town planning, for instance, are normally discussed without even a mention of beauty or ugliness. The English are great lovers of flowers, gardening and « nature ». but this is merely a part of their vague aspiration towards an agricultural life. In the main they see no objection to « ribbon development » or to the filth and chaos of the industrial towns. They see nothing wrong in scattering the woods with paper bags and filling every pool and stream with tin cans and bicycle frames⁸⁶.

Ritroviamo i termini dell'immagine tematica inseriti nel nuovo contesto che già prefigura la realtà in arrivo dello stato assistenziale e della pianificazione totale del secondo dopoguerra. Cambiano i dati circostanti, cambiano in modo drammatico e con decine di milioni di morti ma questo simbolo essenziale non cessa di essere fondamen-

⁸⁵ pp. 214-215.

⁸⁶ *Collected Essays*, cit., vol. III, p. 36.

tale per Orwell. Mentre l'Inghilterra deve ancora incominciare a medicarsi le ferite della guerra aerea indiscriminata, mentre ancora i V1 e i V2 piombano su Londra, resiste nella memoria di Orwell la contesa fra pesci e scatolame.

Il mito dello stagno riposto ove traspaiono guardinghe le sagome dei grandi pesci resta intatto nel mondo fantastico orwelliano; la sua immaginazione oramai s'incupisce e inclina al macabro e al grottesco: nella realtà futura che egli intravede nei termini ossessivi del mostruoso super-stato oligarchico di *Nineteen eighty-four* non si può più proporre il conflitto fra le acque limpide e i cumuli di rottami arrugginiti; si può solo rimpiangere: lo stagno torna limpido nel sogno di chi non spera ormai più di rivederlo nel mondo reale, di chi ha rinunciato alla civiltà trascorsa fatta di uomini, di bestie, di piante e di acque, come alla propria infanzia irrecuperabile. Nel mondo fatto a macchina di « Airstrip One » lo stagno assume oramai — nel ricordo disperato — la dimensione splendida e irrealistica del mito dell'Età dell'Oro:

They were standing in the shade of hazel bushes. The sunlight, filtering through innumerable leaves, was still hot on their faces. Winston looked out into the field beyond, and underwent a curious, slow shock of recognition. He knew it by sight. An old, close bitten pasture, with a footpath wandering across it and a molehill here and there. In the ragged hedge on the opposite side the boughs of elm trees swayed just perceptibly in the breeze, and their leaves stirred faintly in dense masses like women's hair. Surely somewhere nearby, but out of sight, there must be a stream with green pools where dace were swimming?

'Isn't there a stream somewhere near here?' he whispered.

'That's right, there is a stream. It's at the edge of the next field, actually. There are fish in it, great big ones. You can watch them lying in the pools under the willow trees, waving their tails'.

'It's the Golden Country — almost', he murmured.

'The Golden Country?'

'It's nothing really. A landscape I've seen sometimes in a dream'⁸⁷.

⁸⁷ p. 101.

Le opinioni della critica sul valore dell'opera narrativa di Orwell sono assai discordanti. Q. D. Leavis, Mander, Potts, Wain e altri asseriscono che egli non può dirsi, a rigore, un narratore ma tutt'al più un documentarista, un satirico, un polemista onesto e sincero⁸⁸; Lee, Trilling, Stevens e altri apprezzano con riserve i suoi romanzi paragonandolo a E. M. Forster⁸⁹, lodandone l'equilibrata modestia⁹⁰ o lo studio di atmosfere e situazioni⁹¹; certamente

⁸⁸ Cfr. Q. D. LEAVIS, *The Literary Life Respectable*, in «Scrutiny», IX (1940), p. 175: «Mr Orwell must have wasted a lot of energy trying to be a novelist. I think I must have read three or four novels by him and the only impression those books left on me was that nature didn't intend him to be a novelist»; J. MANDER, *The Writer and Commitment*, London, Secker & Warburg, 1961, p. 103: «...the faults in Orwell's case are those of a born writer of «documentary» who lacked, quite simply, the novelist's imagination»; P. POTTS, *Don Quixote on a Bicycle*, in «London Magazine», IV (1957), p. 43: «He wasn't of course a novelist at all.»; J. WAIN, *Essays on Literature and Ideas*, London, Macmillan, 1963, p. 191: «...It isn't for 'literary criticism' ...that one reads Orwell's essays on books, any more that one reads his novels as «imaginative work» in the real sense.»; L. BRANDER, *George Orwell*, London, Longmans, 1954, pp. 92-93: «...each novel becomes a morality, and that is what they are... He was a preacher without a vision, but with a message that comes from his Eastern experience».

⁸⁹ R. A. LEE, *Orwell's Fiction*, Notre Dame, U.P., 1969, p. 156: «It is tempting at this point to rank Orwell among the great novelists of the twentieth century. This, I believe, would be misleading and invalid... But I do think that Orwell's work deserves a much higher esteem than it has generally received. If comparisons are meaningful, I would suggest that Orwell's novels earn him a position comparable to the position of such a well-regarded novelist as E.M. Forster».

⁹⁰ L. TRILLING, «George Orwell and the Politics of Truth» in *The Opposing Self*, New York, Viking, 1955, pp. 220-221: «His novels are good, quite good, some better than others... all of them worth reading... He is not a genius — what a relief! What an encouragement. For he communicates to us the sense that what he has done any one of us could do».

⁹¹ A. W. STEVENS, *G. Orwell and Contemporary British Fiction of Burma*, «Dissertation Abstracts», XVIII (1957), pp. 7-8: «His power as a writer, in the sense of writing fiction, lies in the creation of *feeling as character*; feelings about place and about situations».

Orwell deve essere ritenuto un narratore minore ma indubbiamente i suoi racconti rappresentano un fenomeno culturale davvero notevole e illustrano con estrema chiarezza (si direbbe con *ingenua* chiarezza) quel rapporto fra strutture sociali ed economiche e sovrastrutture ideologico-culturali che può valere a spiegare non solo le caratteristiche di questi scritti ma — più genericamente — quelle di molta letteratura inglese dalla Grande depressione alla Guerra fredda.

Il sistema di valori che viene codificato nella forma-racconto nei romanzi di Orwell è un insieme contraddittorio di elementi omologhi con segno opposto che si annullano vicendevolmente: l'«eroe ribelle» è anche «eroe mutilato» e il suo risultato è lo zero della resa o del suicidio morale; il «sistema invincibile» è anche «sistema votato all'autodistruzione» e il suo risultato è il caos della guerra convenzionale o atomica che lo farà scomparire brutalmente; i «riti irresistibili» sono anche «riti abominevoli» che si annulleranno con la loro stessa insensatezza. Non c'è vera lotta fra il ribelle e le istituzioni perché il ribelle è un individuo che lotta come tale e che non diviene parte organica di una comunità oppressa che sola può opporre la sua forza alla forza della casta dominante, la sua cultura e la sua ideologia all'ideologia e alla cultura dell'*élite* egemone; i protagonisti dei romanzi di Orwell ripetono, insomma, l'atteggiamento dell'autore — che rifiutò il potere e l'ideologia della sua classe di estrazione ma che non seppe rifiutarne l'etica e la cultura e non poté quindi mettersi al servizio della classe oppressa — che è poi l'atteggiamento più frequente degli intellettuali di sinistra nell'Inghilterra degli anni trenta e quaranta.

L'assenza di vere tensioni, la mancanza di un'autentica dialettica, la carenza di sviluppi significativi nei racconti di Orwell sono dovute a questo insieme di contraddizioni che nasce dalla duplice lealtà dell'autore: una lealtà deliberata, tutta di testa, per la classe operaia e una a metà inconsapevole, viscerale, per la sua classe d'origine. Tali contraddizioni non sono certo presenti nei romanzi di Gorkij o di Joyce perché in ambedue i casi — se pure in

senso opposto — l'assunzione dei valori genetici non è infirmata da una duplicità di appartenenze e di fedeltà ma rappresenta una scelta netta e coerente; è anche per questo che Joyce e Gorkij sono grandi romanzieri.

I valori — che sono poi le regole del vivere sociale — nascono da una visione del mondo e questa, se vuole essere significativa, deve essere unitaria e coerente: società, cultura, ideologia, finzione (o arte, se si vuole) sono entità strettamente relazionate e gerarchicamente ordinate. Balzac fu eccellente narratore perché seppe adeguarsi a questa norma; Orwell volle sovvertire questo sistema di relazioni e fu narratore mediocre come fu politicamente nefasto proprio per quella classe cui idealmente aveva dedicato la sua esistenza⁹².

FERNANDO FERRARA

⁹² Si pensi, se non ad altro, a come furono strumentalizzati dagli operatori della Guerra fredda, due suoi libri: *Animal Farm* e *Nineteen eighty-four*.

STRUTTURA DI « ANNA SOPHIE HEDVIG »

Anna Sophie Hedvig, stampato nel 1938, e rappresentato per la prima volta il 1 gennaio 1939, è uno dei più noti, e comunque il più letto, fra i drammi di Kjeld Abell. Fu accolto con molto favore da parte del pubblico, ma suscitò notevoli perplessità fra i critici, specialmente in quelli conservatori, per i problemi, o meglio per il problema etico che solleva: è lecito opporsi alla violenza con metodi violenti? Era l'opera in cui lo Abell, per la prima volta e con tono di insolita gravità, manifestava apertamente il suo impegno sociale e politico di uomo e di intellettuale, e questo dovette stupire chi era abituato a considerarlo come un autore di « scherzi » teatrali, uno che si serviva di artifici vecchi e nuovi in modo prestigioso e bizzarro, ottenendo effetti divertenti anche se provocatori. Ironia e ricchezza di fantasia inventiva erano per l'appunto gli aspetti che più avevano colpito in *Enken i Spejlet* (La vedova allo specchio), in *Melodien der blev vaek* (La melodia perduta) e in *Eva aftjener sin Barnepligt* (Eva vive i suoi anni di bambina). *ASH.*, invece, si colloca nella storia del teatro e della letteratura danese in genere come « l'opera antifascista più significativa degli anni della battaglia culturale¹ prima della seconda guerra mondiale »².

¹ « Battaglia Culturale » (Kulturkampen) è il titolo di una rivista di impostazione radicale degli anni « '35-'39 » a cui collaboravano poeti, professori, giuristi, medici, architetti, insegnanti e uomini politici che si battevano per la formazione di un fronte popolare contro l'avanzata del Nazismo al pari e, anzi, dietro ispirazione di ristretti gruppi di intellettuali di sinistra, che in Germania e in Francia conducevano in quei giorni la stessa lotta. Tra i nomi dei collaboratori della rivista figura anche quello di Kjeld Abell.

² S. MØLLER KRISTENSEN, *Dansk Litteratur 1918-1952*, Copenhagen 4^a ediz., 1956, p. 217.

Non si può trascurare la circostanza che tra il '36 (l'anno di *Eva*) e la data di pubblicazione dell'opera si erano verificati sulla scena europea avvenimenti che costituivano una chiara minaccia al destino della democrazia e che furono in effetti preludio al secondo conflitto mondiale. Si pensi all'occupazione dell'Abissinia da parte dell'Italia e alla guerra civile di Spagna. L'A. stesso, riferendosi nel corso di un'intervista al Trattato di Monaco del 1938, ebbe ad esprimere così le sue reazioni: « Disse ganske forunderlige Dage, hvor man følte med hver Fiber, at Verden gik over Stag. Man stod den 30. September og sagde til sig selv: I Dag slutter 'Den nyere Tid'. I Morgen begynder en ny Epoke »³. Tutto questo fece maturare in Abell l'esigenza di lanciare un appello ai suoi connazionali perchè prendessero coscienza del pericolo che i valori umani correvano di fronte alle forze autoritarie, che, straripando dai confini dell'Europa centrale, si trovavano ormai alle porte della Danimarca. Già un'altra voce nel Nord si era levata in difesa degli stessi ideali, quella del drammaturgo norvegese Nordahl Grieg, autore di *Nederlaget* (1937: La sconfitta) e di *Ung må Verden endnu vaere* (1938: Il mondo deve essere ancora giovane), entrambi generalmente indicati dalla critica come modelli per il dramma di Abell.

Se queste sono le premesse ideologiche dell'opera, non meno importanti (e certo inscindibili da quelle) sono le sue premesse formali. Sappiamo che con *ASH*. l'A. volle fare un esperimento di teatro realistico (sebbene vedremo quanto spesso questa formula venga contaminata da altre) ed operare una trasposizione scenica di fatti concreti⁴. Alla

³ « Oggi finiscono 'i tempi nuovi'. Domani comincia una nuova epoca ». Ole Palsbo, *Kjeld Abell op mod Muren*, in « Forum », marzo 1939, p. 6.

⁴ Il realismo, affermatosi con Ibsen in Norvegia e con Strindberg in Svezia, non aveva trovato nel teatro danese espressioni altrettanto alte ed originali. In questo dramma l'eredità di Ibsen si palesa nella scena « chiusa » del salotto di una casa borghese, nell'uso del linguaggio quotidiano, nello studio d'ambiente e nel gusto della chiusura « d'effetto » per ogni singolo atto.

vigilia della « prima », infatti, Abell distingue così il nuovo dramma dai suoi precedenti: « ... mens jeg tidligere fortalte paa Scenen, er det denne Gang mere en Handling, der udspilles, derfor den Form, De nu faar at se »⁵.

La presente analisi si propone di individuare la misura e il modo in cui tali presupposti ideologici e formali trovano realizzazione nell'opera.

La commedia prende nome dalla protagonista, un'anziana insegnante di provincia, persona del tutto comune, anzi insignificante tanto è grigia e spenta, e non per l'età — ha circa cinquanta anni — ma piuttosto per effetto di una vita monotona. La nomina imminente di una nuova direttrice per la scuola ha generato rivalità tra la dispotica e autoritaria signora Møller e la comprensiva e liberale signorina Schmidt. Di fronte al caso creato dalle « compromettenti » rivelazioni contenute in una lettera scritta da sei ragazze in vena di bravate, la signorina Schmidt ha rivelato una tale comprensione che, se la cosa arriva all'orecchio delle autorità scolastiche, la sua candidatura cadrà a favore di quella della signora Møller. È appunto di tale arma che quest'ultima intende servirsi per vincere decisamente la partita. Anna Sophie Hedvig spinta dall'ammirazione che nutre per la buona signorina Schmidt e nell'interesse delle alunne, si scuote dalla sua passiva rassegnazione e decide di convincere la signora Møller a tornare sulle sue decisioni. Ma questa non accetta di buon grado il suo intervento e allora *ASH*. in un impeto di rabbia e di odio la spinge giù da una scala causandone la morte. Riesce comunque ad allontanarsi dalla scuola e dalla città senza che nessuno sospetti della sua colpa, e va a trovare alcuni parenti nella capitale. Durante una riunione a casa di costoro, alla presenza di alcuni invitati di riguardo, ella rivela il suo crimine. Uno degli ospiti la de-

⁵ « ... mentre prima raccontavo sulla scena, questa volta voglio rappresentare dei fatti; da qui la forma che adesso vedrete adottata ». Da un'intervista concessa da K. Abell al quotidiano « Berlingske Tidende », 29 dic. 1938.

nuncia allora alla polizia: questa volta ASH. non si sottrarrà alla condanna, ma si avvierà a scontare la sua colpa.

Questa la cronologia reale dei fatti, che sulla scena invece si succedono secondo un altro e ben più suggestivo ordine. Si comincia dalla fine e, strato su strato, si giunge al nucleo del dramma. Una composizione a « scatola cinese », dove l'uso frequente della tecnica cinematografica del « flashback »⁶ raggiunge l'effetto di colpire l'attenzione del pubblico e di stimolarlo a riflettere e a sentirsi attivamente partecipe. Il teatro, così, non è più soltanto riproduzione della realtà, come avevano voluto i naturalisti, ma anche e soprattutto interpretazione di questa⁷.

L'azione è divisa in tre atti e undici scene e si svolge quasi esclusivamente nel salotto di una agiata famiglia borghese. I fatti prendono avvio dal momento in cui due giovani non meglio identificati capitano per sbaglio, nel buio pesto causato da un corto circuito, nell'appartamento della ricca famiglia. Lì scoprono che in una poltrona riposa un... cadavere, che però ben presto si rivela essere la cameriera della famiglia, sprofondata in un sonno pesante. Svegliata, la donna, in preda a una grande agitazione, si dà a raccontare ai due giovani incuriositi gli strani avvenimenti succedutisi in quella casa nell'ultima parte della giornata. Sono appunto le ore trascorse dall'arrivo di ASH. dalla provincia al momento in cui ella viene consegnata nelle mani della polizia. Il racconto si concretizza in scene vere e proprie, in cui assistiamo all'incontro tra ASH. e i suoi parenti, quindi all'arrivo degli invitati e all'inizio del

⁶ Abell si interessò attivamente di cinema scrivendo soggetti per diversi film, quattro dei quali furono realizzati con successo.

⁷ Questa (per la Danimarca) nuova concezione del teatro rivela l'influsso del moderno dramma espressionistico, riscontrabile peraltro anche nel sapiente e affascinante cocktail di caricaturale e di simbolico che più volte ci si offre nella commedia. Brecht — particolare non trascurabile — si era rifugiato in Danimarca nel 1933; ma, rimasto incompreso in quegli anni, doveva paradossalmente essere « rilanciato » dai modernisti negli anni « '50-'60 »

pranzo in loro onore. Pranzo che non giungerà mai a termine a causa di una accesa discussione sorta tra il giovane John, figlio dei padroni di casa, e gli ospiti del padre sull'argomento: esistono circostanze in cui ad un uomo, membro di una società moderna evoluta e civile, può essere riconosciuto il diritto, anzi il dovere di uccidere un altro uomo? L'intervento inatteso di ASH., che risponde con un laconico « sì », e la successiva rivelazione del suo crimine — anche questo rievocato indirettamente sulla scena — fanno precipitare la situazione. Alla lite tra John e il direttore Hoff — l'ospite più autorevole — fa seguito una resa dei conti tra tutti i membri della famiglia, che discutono per la prima volta apertamente dell'autorità esercitata dall'uno — il padre — ai danni degli altri e celata fino a quel giorno dalla madre dietro la facciata di un convenzionale comune accordo. Infine tutti i personaggi escono di scena: il racconto della cameriera ai due giovani è finito. È mattina ormai. John torna a casa dal Commissariato. Nell'atmosfera di conciliazione sopraggiunta all'esplosione dei gravi conflitti morali ed affettivi in cui tutti, al seguito di ASH., sono stati coinvolti, vediamo contro il simbolico muro di una caserma la patetica signorina accanto ad un soldato, entrambi pronti a morire per una causa in cui credono.

L'esposizione dell'argomento rispetta la formula classica: introduzione dei personaggi e del tema centrale nel primo atto; « climax » dell'azione nel secondo atto; passaggio graduale alla conclusione nel terzo atto. Limitando lo svolgimento del dramma ad una sola notte — ancor meno, quindi, delle 24 ore menzionate da Aristotele! — Abell ha potuto concentrare l'attenzione sulla psicologia dei personaggi: prima fra tutti, su ASH., poi su John, la « *dramatis persona* » portavoce delle idee dell'A., quindi sulla padrona di casa e sul direttore Hoff. Ciò rappresenta un approfondimento della tecnica drammatica rispetto a *Melodien* e ad *Eva* dove i protagonisti — si pensi a Larsen! — erano, più che personaggi, tipi. Artista calato nella realtà sociale e storica del suo tempo, Abell desidera, affinché il

suo messaggio sia facilmente accolto da tutti, che gli spettatori si riconoscano nelle situazioni da lui presentate sulla scena. In questo caso raggiunge l'effetto della massima credibilità ambientando la sua storia nel salotto di una casa borghese e presentandoci dei personaggi la cui caratteristica è di essere del tutto « comuni ». Costoro parlano la lingua di tutti i giorni; usano spesso forme colloquiali come, per esempio, « hva' », « sku' », « ha' », « ta' », « no'et » invece di « hvad », « skulle », « have », « tage », e « noget », specialmente quando appartengono alle classi sociali meno evolute, come Marie, la cameriera, e la famiglia di Rasmusen, il bidello della scuola.

Al principio dell'autenticità risponde anche il modo d'informare lo spettatore degli antefatti attraverso il racconto di una persona che vi ha preso parte, in questo caso la vecchia Marie, moderna versione del messo della tragedia greca. Anche dalle osservazioni dei due giovani al loro ingresso nell'appartamento apprendiamo che la famiglia che vi abita è benestante: « ... her er jo ikke andet end det, man i ro og mag kan købe sig til for penge »⁸. Quanto ai personaggi, essi ci vengono presentati, prima ancora che fisicamente, indirettamente nel corso della conversazione tra quelli che già si trovano sulla scena. Così ASH. viene caratterizzata da due piccoli particolari riguardanti il suo aspetto fisico e il suo abbigliamento: « Men derfor behøver hun jo ikke at komme stejlede men sin kuffert og sin hatteæske og sine store øjne »⁹; John viene definito come « en almindelig type med hotplader og Bach og lidt negative meninger om alting »¹⁰, infine Hoff viene presentato come una persona molto influente nelle parole della padrona di casa, messa in agitazione della sua pre-

⁸ « ... qui non c'è niente di più di quello che ci si può comprare comodamente con un po' di soldi ». *Anna Sophie Hedvig*, Nyt Nordisk Forlag, 2ª ediz., Copenhagen 1966, p. 5.

⁹ « ma non per questo doveva precipitarsi qui con valigia e cappelliera e con quei suoi occhi spalancati ». cit., p. 11.

¹⁰ « un tipo comune da musica jazz e Bach e dalle opinioni più o meno negative su tutto », cit., p. 8.

senza: « [Johns far] har bedt Hoff til middag — Hoff — hverken mer eller mindre »¹¹.

La signora è l'unica a non essere presentata da un altro personaggio e l'unica ad uscire di scena senza una battuta di rilievo. Per i primi due atti ha una funzione decorativa; con la sua frivolezza e con la sua superficialità fa parte di un ritratto d'ambiente: « Jeg følte mig mere og mere som en tilfældig pynt »¹² dirà più tardi nel terzo atto, quando improvvisamente il suo tono si fa serio e pronuncia la condanna dell'autoritarismo del marito. Un comportamento, il suo, che ci ricorda quello della Nora di *Casa di Bambola*, privo, in effetti, di motivazioni immediatamente comprensibili e tuttavia giustificabile se posto in relazione allo svolgimento del dramma. L'arrivo di ASH. in quella casa è stato — dice il marito con un'immagine efficace — come la caduta di una valanga, che trascina con sé ciò che incontra nella sua corsa a valle. La sua presa di posizione contro la violenza sopraffattrice ha sollecitato i presenti ad operare una scelta fra passività e responsabilità sociale. In questa prospettiva il suo destino, come quello del soldato, assume il significato di un simbolo e di un modello da seguire.

Fin qui abbiamo visto Abell che si serve delle convenzioni della tecnica realistica. Egli si riserva però una grande libertà nella composizione delle scene che, come già notato, non si succedono in ordine cronologico. Introducendo il dramma con la giovane coppia, che nessuna parte ha nell'azione centrale, egli crea una cornice, sicché i fatti che seguono ci appaiono come un dramma nel dramma, con un effetto di ambiguità carica di simbolismo. Un simbolismo inteso, però, a sollecitare la partecipazione del pubblico. Perché per Abell il teatro non è un luogo dove sedersi comodamente e aspettare che qualcosa succeda sul palcoscenico: « ... det er saa forbandet vigtigt med det oplevende, det medskabende talent... al kunst forlanger en

¹¹ « (il padre di John) ha invitato a pranzo Hoff-Hoff - né più né meno », cit., p. 16.

¹² « Mi sentivo sempre più come un gingillo qualsiasi », cit., p. 71.

næsten korporlig indsats »¹³. E ancora: « ... stykker er nu engang skrevet for at blie sét. Det er noget rent korporligt. Atmosfæren gør oplevelsen til en korporlig oplevelse. Man oplever ikke kun i tanken men med sin person. Man er tilstede »¹⁴. L'ingresso dei due giovani sulla scena al buio spinge, infatti, lo spettatore a chiedersi insieme a loro « dove » ci si trovi e « che cosa » sia successo prima di quel momento nell'appartamento stranamente deserto. Ne nasce una « suspense » da romanzo criminale e, sul piano dei simboli, un invito a riflettere sulla situazione storica presente e a prevederne le possibili conseguenze, come suggerisce la lunga serie di domande che i giovani si rivolgono l'un l'altra: « che cosa è successo? », « che cos'è questo? », « cosa può significare? ». Fin dall'inizio si crea, dunque, una certa atmosfera, che non si esaurisce negli effetti drammatici, ma si colora del tono caratteristico dello stile di quest'autore, volto a creare una nuova visione della realtà che ci circonda e pronto a servirsi non di uno solo, ma di più mezzi di comunicazione artistica; primo fra tutti la parola, ma subito dopo o quasi contemporaneamente l'immagine e il suono.

Attraverso un'analisi dei modi, in cui i vari personaggi si confrontano, nonché degli elementi scenici e drammatici, si cercherà di mettere in luce le peculiarità di questo stile, teso fra i poli opposti di realismo e di simbolismo, ma unificato da un'immaginazione originale e da un tono sempre sincero.

Il personaggio centrale è Anna Sophie Hedvig, ma la cugina, indicata solo come « la signora », non è meno importante, in quanto per tutto il primo atto (o buona parte

¹³ « ... è così maledettamente importante che il talento sia sperimentatore, provocatorio... tutta l'arte richiede un impegno quasi fisico ». K. ABELL, *Teasterstreff i Pdskevejr*, 2ª ediz., Copenhagen 1962, p. 10-11.

¹⁴ « ... i drammi sono scritti per essere visti. È qualcosa di puramente fisico. L'atmosfera fa dell'esperienza un'esperienza fisica. Non si reagisce solo con la mente ma anche col fisico. Si è presenti ». K. ABELL, *Teasterstreff*, op. cit., p. 29.

di esso) le fa da contrappunto. La prima è un'anziana insegnante di provincia, goffa e funerea (« hun ligner en gammel sort handske, der er glemt i en sporvogn »)¹⁵ patetica e al tempo stesso orgogliosa, reticente ma decisa. La signora invece, è una donna della media borghesia, abituata alla vita di società e alle buone maniere che questa comporta. Appare piuttosto superficiale, parla molto e posa altrettanto quando vuole sottolineare le sue mansioni di padrona di casa, perchè sa, in fondo, di assolverle brillantemente. È però meno sciocca di quanto sembri o voglia far sembrare, tant'è vero che, pur avendo capito che c'è qualcosa sotto l'arrivo improvviso di ASH. e pur essendo a conoscenza della morte della signora Møller, fa finta di niente. Dopo l'« exploit » spumeggiante del primo atto rientra nel suo ruolo di padrona di casa, limitandosi a fare da moderatrice quando la conversazione, a causa degli interventi provocatori del figlio, rischia di degenerare in un'aspra discussione. Ma ecco che nel terzo atto ci sorprende con una presa di posizione contro il marito a favore di John rivelando così il proprio carattere: quella che a tutti era sembrata superficialità era stata, invece, una tenace volontà di non turbare la serenità della vita familiare, anche a prezzo della propria autonomia di comportamento e di giudizio. L'unica allusione a questo ruolo di mediatrice più subito che scelto, vien fatta dalla signora stessa nella seconda scena, quando, dovendo improvvisare un pranzo per gli ospiti inattesi nel giro di poche ore, dice a Leila, la nuora: « ... åh, du ved forretningen ... og nu skal jeg ofres ... »¹⁶. Ma una simile battuta in quel fuoco d'artificio che è il suo discorso intorno al piccolo problema domestico passa inosservata e tutt'al più risulta in armonia col tono iperbolico di tutta la conversazione. Possiamo così osservare un parallelismo alla rovescia nello sviluppo dei due personaggi femminili più importanti, ASH. e la si-

¹⁵ « somiglia ad un vecchio guanto nero, dimenticato in un tram », cit., p. 20.

¹⁶ « ... oh, tu sai gli affari... e adesso io dovrò immolarmi... ». Ediz. cit., p. 16.

gnora. Il destino della prima si è compiuto prima che il dramma abbia inizio e l'azione che lo ha determinato non ha luogo sulla scena; quello della seconda, invece, si modifica sotto ai nostri occhi, seppure in maniera piuttosto brusca e priva di motivazioni psicologiche. Pur non essendo sempre fisicamente presente sulla scena, ASH. la domina tuttavia attraverso i commenti o i giudizi che gli altri personaggi emettono su di lei. Le sue repliche sono generalmente brevi, tranne quando rievoca le circostanze in cui ha ucciso la signora Møller, il che avviene nel secondo atto. Ma dall'inizio alla fine del dramma è lei la causa diretta o indiretta degli avvenimenti che si succedono sulla scena, lei ad agire da fermento sulla coscienza di John e della madre.

John, il giovane radicale, è l'eroe mancato. La sua esasperazione e il suo inasprimento nascono dalla consapevolezza della propria indolenza e della propria passività (Ekman)¹⁷. Al suo ingresso in scena verso la fine del primo atto lo vediamo a confronto prima con Ester e poi con ASH. È lui a introdurre il simbolo del soldato condannato a morte, commentando insieme all'anziana cugina la fotografia di un vecchio giornale che lo mostra contro il muro di una caserma:

ASH. — mens vi sidder hyggeligt her — når vi om et øjeblik går tilbords —

JOHN — ja, han står der stadig¹⁸.

.....

ASH. — han står der endnu —

JOHN — det gør han — han står og lytter efter tromme-hvirvlerne — tror du ikke —

¹⁷ ULF EKMAN, *Damen er stadig aktiv*, in « Information », 22 febbraio 1957.

¹⁸ ASH. — mentre noi stiamo seduti qui comodamente — quando a momenti andremo a tavola —

JOHN — si, lui continua a star lì. — cit., p. 28.

ASH. — jo — men de går altid forbi — de kommer aldrig efter ham — hør¹⁹.

A questo punto si sente un rullio di tamburi che si fa via via più forte; al buio la scena gira e, poco dopo, i riflettori illuminano un detenuto contro il muro di una caserma e, dal lato opposto, alcuni soldati che giocano a scacchi.

È certo questo lo spunto più poetico di tutto il dramma, grazie al quale l'autore riesce ad esprimere l'idea chiave della commedia — la condanna della passività — fondendola col carattere realistico del dato di cronaca. I confini del salotto borghese si dilatano, così, fino a presentarci la scena politica dell'Europa del 1939 e, al di là della contingente cornice storica, un problema morale e politico sempre attuale.

Il rapporto di solidarietà stabilitosi tra ASH. e John²⁰ di fronte all'immagine di quell'uomo, per cui entrambi provano rispetto e pena, si approfondisce nel corso del secondo e del terzo atto. Qui, ciascuno a suo modo, mostrano di opporre resistenza ad ogni forma di potere che l'uomo pretende di usare contro i suoi simili. Per ASH. questa entità astratta s'incarna nella signora Møller (che tuttavia per lo spettatore rimane un simbolo, giacché non si concretizza mai in una apparizione fisica); per John è la società, la scuola, la chiesa e, sulla scena, Hoff prima, il padre poi.

Hoff, sotto la maschera di paladino dei buoni principi di convivenza sociale, cela il cinismo e l'astuzia dell'uomo d'affari senza scrupoli. Le sue risposte alle drastiche affermazioni e alle insinuazioni di John sono solo dei postulati, di cui il personaggio non dà mai una dimostrazione logica (Ekman, cit.). Il suo egoismo e la sua disumanità si riassu-

¹⁹ ASH. — è ancora lì.

JOHN — già — è ancora lì che ascolta il rimbombo dei tamburi — non credi?

ASH. — si — ma passano oltre — non cercano lui — ascolta. cit., p. 30.

²⁰ Questi le dice: « vi to — vi passer sammen » (« noi due — andiamo bene insieme »), cit., p. 30.

mono in questa battuta: « hvis det ikke gælder nogen, der sidder her i stuen, har det ingen interesse »²¹. Al contrario di John, però, egli agisce: si reca alla polizia e denuncia il delitto di ASH. Da notare che egli scompare di scena mentre la casa è immersa nel buio causato dal corto circuito: non ha avuto cioè il coraggio di dichiarare apertamente la risoluzione presa. Personaggio negativo, quindi, anche se dai contorni poco precisi. Infatti quando ci aspetteremmo di apprendere, in seguito all'insinuazione di John²², quali sono le colpe di cui Hoff si è macchiato, assistiamo invece alla resa dei conti tra i vari membri della famiglia.

Che le figure principali di questo dramma non difendano fino in fondo le loro tesi o le loro azioni, è stato da alcuni attribuito all'incapacità di Abell di articolare i fatti rappresentati su una solida struttura logica o su una complessa visione filosofica. In realtà l'interesse del Nostro non è rivolto ai personaggi, bensì all'azione, ed è questo, tra l'altro, che caratterizza il suo teatro rispetto a quello del contemporaneo Kaj Munk, tutto popolato di figure « eroiche » e improntato ad un forte individualismo. Non solo; i fatti che Abell rappresenta non vogliono offrire al pubblico una soluzione: ogni risposta dell'artista, secondo l'A., equivale a mille domande; la risposta in realtà viene dagli spettatori, ed è questa « l'anima del teatro ».

Schyberg ha osservato²³ che il pregio di quest'opera non consiste solo nel suo provocatorio contenuto ideale, ma anche nell'abile combinazione di toni seri e divertenti, che rendono il dialogo interessante e vario, evitando so-

²¹ « Se non riguarda nessuno tra i presenti in questa stanza, non ha importanza », cit., p. 59.

²² JOHN: — « De skulle være stolt, hvis De ind mellem Deres mange såkaldt lovlige forbrydelser havde begået noget, der var så rent, som det hun har gjort — cit., p. 59 (« Lei dovrebbe essere orgoglioso, se fra i suoi numerosi crimini legalizzati ne avesse commesso uno altrettanto pulito di quello che ella ha commesso »).

²³ F. SCHYBERG, *Ti års teater*, Copenaghen 1939, pp. 210-215. Schyberg è autore anche di una interessante monografia su K. Abell.

prattutto che esso cada in una serie di banali declamazioni. A ciò contribuisce certo la lingua sempre colorita e immaginosa di questo autore, ora sarcastico ora profondamente umano; ma non meno rilevante è il ruolo che vi svolge la tecnica ormai matura degli effetti scenici e drammatici.

Fin dalla prima scena l'artificio del corto circuito genera un'atmosfera di incertezza inquietante e fornisce la premessa a tutte le domande che i due giovani si scambiano. Con l'accendersi della luce vediamo un salotto borghese, la cui unica caratteristica è di essere del tutto comune, e, poco dopo, pel tramite della ragazza, scopriamo un presunto cadavere, che presto smentisce di essere tale. Per quanto comica sia la scena del risveglio della vecchia Marie, che, da cadavere che era, diventa la più loquace delle cameriere, la « svista » dei due giovani costituisce già un accenno al vero motivo del dramma. Nella seconda scena cambiano i personaggi — ora assistiamo alla conversazione tra ASH. e la signora — ma lo scenario è identico, tranne che per il particolare di una radio, che in quel momento diffonde una musica destinata a durar poco, perchè sgradita alle due donne. Anticipazione, anche questa, del motivo della voce minacciosa trasmessa dalla radio e chiaramente allusiva a quella di Hitler. Da questo iniziale particolare realistico, quindi, scaturirà un altro dei simboli centrali della commedia, che avrà pieno sviluppo nella prima scena del terzo atto. ASH. si presenta fin da ora nel suo lungo abito nero e con uno scialle bianco sul braccio: ciò accentua il carattere modesto e tuttavia dignitoso di questa timida insegnante, il cui aspetto e il cui comportamento non riescono a sottrarsi alla caricatura²⁴.

²⁴ ASH. — « åh, Ester, du må ikke begynde at fortælle mig, hvor stiltfærdig og venlig og fredsommelig og lige gyldig, du altid har troet, jeg var — når folk vil rose mig, bli'r det altid til en karikatur — hvorfor skal I altid karikere mig —? » (« Oh, Ester, non venire a raccontarmi quanto tranquilla e gentile e pacifica e indifferente tu hai sempre pensato ch'io fossi — quando la gente vuole elogiarmi diventa sempre una caricatura — perché dovete sempre fare di me una caricatura? »), cit., pp. 50-51.

Per annunciare i cambiamenti di scena Abell si è servito qui sempre di elementi sonori usando una tecnica propria del cinema e dei drammi più moderni e di struttura più libera. Così accade per il « tableau » del soldato, dove alla suggestione creata dal crescente rullio dei tamburi si associa l'effetto pittorico e poetico dell'illuminazione parziale della scena, la cui intensità cresce e diminuisce in rapporto a quella del suono.

Nella quarta scena tutti i personaggi siedono davanti al camino. Fino a questo momento il dialogo è servito a presentarci le figure centrali: ASH., John e la signora. Adesso, invece, emergono i conflitti che porteranno a confronto i personaggi maggiori contro quelli minori, quelli « positivi » contro quelli « negativi ».

L'occasione al loro manifestarsi è data da una battuta della signora Karmach: « der er ikke noget så hyggeligt som kaminild »; * Leila risponde: « man kan ikke lade være med at kigge ind i den hele tiden ». ** Queste osservazioni banali provocano il commento sarcastico di John sul modo di godere il « comfort » domestico ignorando quanto al contempo succede nel mondo. Hoff reagisce alle sue parole come ad una sfida. In tal senso il fuoco del camino, elemento in apparenza solo decorativo, acquista una funzione drammatica e si carica, inoltre, della proprietà simbolica di distruzione e di rigenerazione inerente a questo agente fisico²⁵. Poco dopo, infatti, Hoff domanderà con tono retorico se qualcuno tra i presenti avrebbe mai potuto uccidere, e con stupore suo e degli altri sentirà ASH. rispondere di sì. Costei racconterà quindi ai commensali ostinatamente increduli le circostanze in cui commise il delitto.

Nella quinta scena la musica della radio ci annuncia che l'azione si sposta nel soggiorno della famiglia Rasmussen, « et hyggeligt, lidt beklumret rum med sammenstuve-

* « non c'è niente di più intimo del fuoco del camino »; cit. pag. 31.

** non si può fare a meno di stare a guardarlo » cit. ibidem.

²⁵ J.E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols* (trad. Jack Sage), 1^a ediz., Londra 1962.

de møbler, portierer og billige billeder»²⁶. Qui ci si offre un quadretto di vita quotidiana piccolo-borghese, quella piccola borghesia verso cui l'A. nutriva un sentimento di odio-amore. L'odio in questo caso si manifesta nella misura in cui sia Rasmussen che la moglie e la golosissima figlia sembrano interessarsi esclusivamente del proprio benessere, infischandosi praticamente delle ingiustizie a cui pure assistono nell'ambiente scolastico. Ma per quel tanto d'ingenuo e di semplice che c'è in essi, questi personaggi non riescono a suscitare antipatia, strappano, anzi, più d'un sorriso. Al centro del loro « comfort » domestico c'è la radio (come oggi ci sarebbe la televisione); ma all'improvviso questa tace e il silenzio che segue permette alla moglie di Rasmussen, di sentire il grido proveniente dalla scuola, dove in quel momento la signora Møller rotola giù per le scale. Poco dopo, invece, quando Rasmussen ha già scoperto il cadavere della Møller, la radio riprende improvvisamente a trasmettere una canzone le cui parole sono in netto contrasto con la tensione dominante nella stanza: « Hvor skoven dog er frisk og stor, kukkuk - kukkuk, faldera - skovmærker der og jordbær gror - kukkuk, kukkuk, faldera »²⁷. L'effetto tragicamente ironico è evidente, tanto più che gli spettatori sanno che si tratta di un crimine, mentre Rasmussen e la famiglia sulla scena credono si tratti di una disgrazia.

Al carattere farsesco della scena di casa Rasmussen si contrappone l'inizio della sesta scena, preceduta dalla sirena dell'ambulanza e dal trillo del telefono: rumori stridenti che, insieme con il colore verde dominante nella decorazione dell'interno, contribuiscono a creare un'atmosfera da « thrilling ». La particolare sensibilità di Abell

²⁶ « una stanza accogliente, un po' appesantita da molti mobili stipati, da tende e da quadri di scarso valore », cit., p. 38.

²⁷ « Com'è grande il bosco e fresco — cucù — cucù — tralalà — stelline e fragole ci crescon — cucù — cucù — tralalà ». Ediz. cit., p. 42-43.

per le arti figurative ci induce a ritenere che l'uso del colore non avvenga in lui del tutto a caso, ma sia piuttosto un consapevole strumento espressivo. Nella stanza dell'edificio scolastico, che ci viene presentata adesso, verdi sono i paralumi al soffitto, verde è la tovaglia, verdi sono le tende alle finestre. In un brano di *Teaterstreif* (op. cit.) l'A. aveva così descritto l'emozione da lui provata nell'assistere a *Spöksonaten* (*La ballata degli spettri*) di Strindberg: « Jeg følte med øjne, ører, hele personen. ... Alt blev grønt, ingrønt, et eller andet *maa* ha været irgrønt, maaske var det lyset ude bag tapetdøren, jeg ved det ikke, jeg husker det ikke, kunt det irgrønne husker jeg, irgrønt til skiddengult og en sort forjasket velour-kjole »²⁸.

Secondo la psicologia moderna e la psicanalisi si ritiene che il simbolismo dei colori derivi principalmente dal loro rapporto con sensazioni elementari, dalla logica primitiva. Così il verde, colore del mondo vegetale immediatamente percepibile nella sua crescita, rappresenta la funzione della sensazione. Il verde però è anche associato all'idea della morte (dei cadaveri), tant'è che gli Egizi dipingevano Osiride (dio della vegetazione e della morte) in verde²⁹.

L'ironia drammatica torna nella sesta scena, quando la signora Rasmussen dice al poliziotto che è venuto ad indagare: « jo, De tror, hun er blevet myrdet — det skal politiet tro — men De kender ikke lærerinder — De skulle bare se dem »³⁰. Doppia ironia: in primo luogo perché si tratta di un crimine e non di morte occasionale, e lo spettatore lo sa bene; in secondo luogo perché la confessione

²⁸ « Percepivo con gli occhi, con le orecchie, con tutta la mia persona... Tutto divenne verde, verderame, qualcosa *doveva* essere verde, forse la luce dietro la tenda, non lo so, non lo ricordo, ricordo solo il verde, un verderame tendente al giallo senape, e una specie di vestito di velluto nero sgualcito ». *Teaterstreif*, op. cit., p. 33.

²⁹ J. E. CIRLOT, op. cit., p. 50-52.

³⁰ « Si, lei pensa che sia stata uccisa — la polizia deve pensarlo — ma lei non conosce le signorine — dovrebbe soltanto vederle ». cit., p. 45.

di ASH. ha già rivelato allo spettatore che le insegnanti non sono tutte così innocue come la signora Rasmussen crede. Il pubblico, dunque, è stato informato prima degli altri personaggi, e ciò, come osserva Styan³¹, accentua la sua posizione privilegiata di essere il solo a conoscere il senso e l'intenzione del dramma.

Secondo Brandell³² anche la « dunkelhet », che tanti criticavano in Ibsen — e che spesso si rimprovera ad Abell — è da considerarsi come una forma di mezzo tra l'ironia drammatica e la « mistificazione del pubblico », e perciò come uno dei mezzi legittimi del drammaturgo per conseguire un particolare effetto o scopo. In *Casa di bambola* Ibsen voleva che il pubblico fosse solidale con Nora; in ASH. Abell vuole sottolineare l'occasionalità del gesto criminoso della protagonista. La sua colpa, quindi, per il fatto di essere determinata da particolari circostanze, risulta meno grave, anche se non per questo meno gravida di tragiche conseguenze.

Un esempio di « mistificazione », sempre nella sesta scena, è l'osservazione di Asta, la figlia di Rasmussen, che i guanti neri poggiati vicino al cappotto della signora Møller non possono essere quelli della morta: « se på handskerne der — de er sorte, — som om vi ikke allesammen ved, at fru Møller altid gik med grå »³³. Asta e la madre, cioè, conoscono un importante particolare, non accessibile all'osservazione diretta del pubblico né a quella del poliziotto Birk, che di conseguenza non può condurre le indagini nella direzione giusta.

Nella settima scena assistiamo alla conversazione fra ASH. ed Ester, condotta con grande finezza psicologica e con sottile arte del crescendo drammatico, fino alla confessione, laconica, e appunto per questo di grande efficacia, della vecchia insegnante all'alunna: « *Hun er gået ... de lod*

³¹ J. L. STYAN, *Elements of Drama*, cit. in G. BRANDELL, *Drama i tre avsnitt*, Stoccolma 1971, p. 128.

³² G. BRANDELL, op. cit., p. 131.

³³ « Guarda quei guanti — sono neri, — come se non lo sapessimo tutti che la signora Møller li portava sempre grigi », cit., p. 46.

det ligge »³⁴. Nelle battute della ragazza che precedono la rivelazione di ASH, ricorrono frequenti le espressioni consono al motivo del dramma, anche queste cariche di ironia perché pronunciate da un personaggio che nulla sa del delitto commesso. Ester parla dello strano aspetto che la scuola ha di sera, quando è vuota, e dice: « man har den pudsigste fornemmelse af, at luften er fuld af — — ja, hva' ska' jeg kalde det — jo, fuld af hævnere — hævngerige væsner — »³⁵. E più in là: « skolen ligner et skib, der duvede afsted i natten — et stort tomt skib — en dødsejler »³⁶.

Qui ci imbattiamo ancora in alcuni simboli. Quello del colore verde viene ripreso da una battuta di ASH: « stolebetrækket ... var meget grønnere, dengang jeg blev ansat — men det har vist egentlig holdt meget godt »³⁷. Il parallelismo del verde più intenso delle sedie con gli anni più « verdi » dell'insegnante conferma l'associazione del colore alla funzione percettiva, ovviamente più attiva nel periodo giovanile; e d'altro canto, nella precisazione conclusiva sul buono stato della stoffa (« men det har vist egentlig holdt meget godt ») c'è quasi un accenno alla forza di volontà che la protagonista ha conservato.

Per la terza volta, inoltre, si accenna ad una forte corrente d'aria. La prima volta era stata Marie a farlo, nel rievocare per i due giovani la tumultuosa serata appena trascorsa: « og under hele det sidste stod jeg inde i spise-stuen og ordnede bordet — ih, hvor det trak op »³⁸. Poi era stato Birk, il poliziotto, durante le sue indagini nella scuola. Adesso Ester dice: « her trækker forresten afsin-

³⁴ « È andata... l'hanno lasciato a terra », cit., p. 47.

³⁵ « si ha la strana sensazione che l'aria sia piena di — mah, come chiamarli — sì, piena di vendicatori — di spiriti vendicatori — », cit., p. 52.

³⁶ « la scuola somiglia ad una nave, che beccheggia nella notte — una grande nave deserta — un veliero di morte », cit., p. 47-48.

³⁷ « la fodera delle sedie... era molto più verde quando fui assunta — ma si è conservata molto bene », cit., p. 48.

³⁸ « e proprio all'ultimo mi trovavo nella sala da pranzo per apparecchiare la tavola — uh! che aria che tirava — », cit., p. 10.

digt alle vegne »³⁹. Il vento, cioè, viene sempre nominato in momenti di particolare tensione drammatica, è quasi un « leit-motiv » che sottolinea il tema e ne esprime il pieno significato. La corrispondenza tra un fenomeno climatico e l'azione nel dramma è un artificio presente con valore simbolico anche nell'atto unico di Strindberg: *Paria*. G. Lindström⁴⁰ ne osserva la ricorrenza parallelamente all'accrescersi dell'angoscia, dell'insicurezza e della paura in uno dei due protagonisti. Nel caso di ASH, l'improvviso e ripetuto accenno ad una forte corrente d'aria non è in relazione all'ansia di un personaggio, ma intende bensì suscitare ansia nello spettatore. Vien fatto quasi di pensare, per una curiosa associazione di idee, alla cornice tipica dei romanzi gotici, dove il vento era uno degli ingredienti essenziali del « brivido ». Enon a caso ci troviamo alle origini del racconto criminale, dalla cui tecnica ASH, trae diversi spunti.

Sia ASH, che la signora sono caratteri apparentemente deboli, nella loro vita hanno optato per l'arrendevolezza e la neutralità; ma, giunte infine a diretto confronto con un ennesimo tentativo di abuso o di malvagio sfruttamento da parte del potere — sia esso burocratico o familiare — trovano la forza di ribellarsi e di dire: no. Questo motivo si sviluppa nel dramma con crescente intensità; tuttavia il messaggio finale è un messaggio di speranza. Entrambi questi personaggi femminili ci si mostrano infatti per l'ultima volta in un'atmosfera di conciliazione. Nella decima scena, quando John si avvicina alla finestra il sole splende su di lui mentre egli pronuncia la battuta: « der går far og mor nede ... to gamle, der een gang har fået hinanden og så får hinanden een gang til ... »⁴¹. La signora, quindi, riapre il dialogo col marito, e stavolta su basi più solide. Dal suo canto ASH., la cui psicologia è indubbiamente più appro-

³⁹ « tra l'altro qui tira un vento tremendo da tutte le parti », cit., p. 47.

⁴⁰ G. LINDSTRÖM, *Att läsa dramatik*, Gleerup, Falköping 1969, p. 171.

⁴¹ « ecco papà e mamma laggiù... due vecchi, che una volta si sono incontrati e che ora si ritrovano... », cit., p. 78.

fondita che non quella degli altri personaggi, nel monologo conclusivo recitato accanto al soldato nel cortile della caserma, dice: « se, nu skinner solen herind — er det ikke yndigt — ? »⁴². Un'osservazione che accentua il clima surreale conferito alla scena dalla fredda luce dei riflettori. E poco dopo: « er det ikke vidunderligt og dejligt, at tilvaerelsen, ligemeget hvordan den ser ud, alligevel kan få nogen til at dø for sig — det er, som om I dør for at leve — »⁴³. Il tono trascende addirittura il sentimento di speranza e raggiunge quello dell'elevazione ad una « vera » vita trovata, paradossalmente, nella morte. Non meno paradossale è, come hanno obiettato molti, difendere un ideale di non violenza con un gesto violento. Noi, con Helman⁴⁴, concludiamo che, per quanto eticamente discutibile, artisticamente la soluzione conserva piena validità ed efficacia. Ma un'assassina che, per tutta battuta conclusiva, dice di voler prendere una mentina, non è un'eroina nemmeno in senso « negativo ». Con grande coerenza stilistica K. A. ha mantenuto il suo personaggio nei limiti assegnatigli dall'origine provinciale e piccolo borghese. ASH. afferma la sua volontà con un gesto che ella stessa riesce a giustificare solo *a posteriori*, in nome di un ideale di giustizia che peraltro la sovrasta: tanto, da non poter essere assorbito dalla sua reale dimensione umana, che è poi la dimensione umana dello spettatore danese medio, chiamato da Abell a prendere coscienza dei compiti dell'ora nella loro terribile imprevedibilità.

ANNAMARIA SEGALA

⁴² « guardi, ora c'è il sole qui dentro — non è bello —? », cit., p. 79.

⁴³ « non è meraviglioso che la vita, comunque ci appaia, riesca a far morire qualcuno per i suoi ideali — è come se voi moriste per vivere — », cit., ibidem.

⁴⁴ Arne Helman, autore di una interessante tesi di laurea, non pubblicata, su K. Abell, che ci è stato possibile (e utile!) consultare per il presente lavoro, dietro gentile concessione dell'Autore.

UND GOTT WAR DIE VERNUNFT
ZU JOH. CHR. EDELMANNS AUTOBIOGRAPHIE
1749 - 1752

1.

Als der « berüchtigte Religionsspötter » Johann Christian Edelmann¹ im November 1749 seine Selbstbiographie² zu schreiben begann, hatte er, nach längerem Hin und Her in den religiösen Freistätten des Reichs, sein endgültiges Asyl in Berlin gefunden, wo ihm Friedrich II. unter der Bedingung, daß er nichts mehr veröffentliche, Sicherheit der Person zugestand. In den Vierzigerjahren hatte der 'Edelmansche Streit' hohe Wellen geschlagen; der Bremer General-Superintendent Pratje, der kirchlicherseits das Resümee zog, verzeichnete über hundert Gegenschriften.³ 1750 wurden Edelmanns Schriften auf kaiserlichen Befehl konfisziert und in Frankfurt durch den Scharfrichter öffentlich verbrannt. Dem kompromißlosen Kämpfer, der ohne Weltklugheit an die Tabus der etablierten Religionen gerührt und den Prozeß gegen das Christentum⁴ an-

¹ geb. 1698 in Weißenfels, gest. 1767 in Berlin. Zur Bio-u. Bibliographie: ADB, Bd. 5, S. 639 f.; NDB, Bd. 4, S. 308; RGG, 3. Aufl., Bd. 2, Sp. 307; L. MITTNER, *Dal Pietismo al Romanticismo*, Torino 1964, § 38,1. Zur Autobiographie: HERMANN HETTNER, *Geschichte der dt. Lit. im 18. Jhd.*, 7. Aufl., Braunschweig 1925, Bd. 1; MARIANNE BEYER-FRÖHLICH (Hsg.), *Pietismus u. Rationalismus*, Leipzig 1933 (= DLE, Reihe: Dt. Selbstzeugnisse, Bd. 7); KARL WOLFGANG BECKER, *Die Wahrheit nach meinem besten Vermögen zu bekennen. Johann Christian Edelmanns Autobiographie*, in « Goethe- Almanach 1970 », S. 168-208.

² *Johann Christian Edelmanns Selbstbiographie*, hsg. v. K. R. W. Klose, Berlin 1849. — Alle Seitenzahlen ohne weitere Angaben beziehen sich auf diesen Text!

³ JOHANN HINRICH PRATJE, *Historische Nachrichten von Joh. Chr. Edelmann, eines berüchtigten Religionsspötters, Leben, Schriften und Lehrbegrif* [etc], Hamburg 1753.

gestrengt hatte, war das Maul gestopft, und es war dafür gesorgt, daß er noch zu Lebzeiten vergessen und sein Tod « in der literarischen und theologischen Welt kaum bemerkt »⁵ werden sollte.

Edelmann war ein Erbe des linken Flügels der protestantischen Reformbewegungen und ein Vorläufer der radikalen Aufklärung vom Schlage Karl Friedrich Bahrdts. Sein früher und ohne Nachwirkung gebliebener Rückgriff auf Spinoza ist allgemein vermerkt worden. Er war kein Vollendeter, kein gründlicher und systematischer Denker, sondern ein radikaler Intellektueller, der sich, um einen Ausdruck von ihm selbst zu verwenden, über seine mit religiöser Inbrunst erfahrenen Wahrheiten nicht den Senf des Wenn und Aber streichen lassen wollte.

Den « von ihm selbst aufgesetzten Lebenslauf »⁶ hat er nicht vollendet. Zwischen 1749 und 1752 entstanden die ersten zwei Teile, in denen er sein Leben bis 1744 in großer Ausführlichkeit beschrieb. Der dritte Teil, Anfang 1753 begonnen, wurde nach ein paar Dutzend « im Entwurf, nicht aber ins reine » (S. 395) geschriebenen Seiten unvermittelt abgebrochen.

Edelmann schrieb jedoch für eine breite Öffentlichkeit und für seine Zeitgenossen, freilich in dem Bewußtsein, daß er auf Grund des persönlichen Druckverbots und der allgemeinen Zensur mit einer Publikation nicht rechnen könne. Erst hundert Jahre nach Beginn der Niederschrift wurde der Lebenslauf, versehen mit Anmerkungen, die dem Geist entsprangen, den Edelmann so leidenschaftlich bekämpft hatte, gedruckt. Der Herausgeber wäscht seine Hände in Unschuld und will das Buch als warnendes Exempel und schauerliches Dokument für die Entwicklung des Unglaubens verstanden wissen.⁷

⁴ PAUL HAZARD, *Die Herrschaft der Vernunft*, Hamburg 1949, S. 98 ff.

⁵ *Edelmanns Selbstbiographie* a. a. O., S. 457. — Ort und Datum von Edelmanns Tod wurden erst 1859 bekannt.

⁶ So lautet der eigentliche Titel. 'Selbst-' oder 'Autobiographie' war im 18. Jhd. noch nicht gebräuchlich.

⁷ *Edelmanns Selbstbiographie* a. a. O., Vorwort des Hsg.

Wir haben es mit einem Stück gewaltsam unterdrückter Literatur, das erst in einem ihm fremden geschichtlichen Moment veröffentlicht wurde, zu tun und, weil es sich um eine Autobiographie handelt, mit einem Stück 'Nicht-Dichtung'.

2.

Man kann Selbstbiographien nacherzählen oder als Materialsammlungen auswerten. Eine Autobiographie ist aber mehr als die Summe der dargestellten richtigen oder falschen Einzelheiten. Sie besteht aus Gesagtem und Verschwiegenem, aus Kaum-Erwähntem und Genau-Detailliertem. Sie ist, was die Auswahl und Interpretation des Mitgeteilten betrifft, und das besonders im 18. Jhd., da das Arsenal der Lebensbeschreiber noch nicht so reichlich gefüllt war, eine Kunst des Möglichen und muß in ihrer Beziehung zu vorgefundenen autobiographischen Modellen und Konventionen verstanden werden.

Die Beschreibung des eigenen Lebens war eine bevorzugte literarische Gattung der unter dem Namen 'Pietismus' zusammengefaßten Bewegungen. Das Grundkonzept war demokratisch-antielitär; die Funktion erbaulich-apoloretisch. Die 'Künste' in ihrer bestehenden Form wurden als törichte Zeitverschwendung verteufelt. Die bewußt formlosen Lebensläufe waren 'Anti-Romane'. Lavater hat das später so formuliert:

So viel ist gewiß . . . , daß eine getreue und umständliche moralische Lebensbeschreibung des gemeinsten und unromantischsten Menschen unendlich wichtiger, und zur Verbesserung des Herzens ungleich tauglicher ist, als der sonderbarste und interessanteste Roman⁸.

Statt 'Künstlichkeit' wollte man Wahrheit des Gegenstandes und Wahrhaftigkeit des Schreibenden, Forderungen, die durch die Authentizität des Selbsterlebten erfüllt schienen. Die Autobiographen des 18. Jhds. waren von der

⁸ [JOHANN CASPAR LAVATER], *Geheimes Tagebuch*, Leipzig 1771, S. 5.

Überzeugung beseelt, ihr Leben « ohne alle Kunst, ohne alle Untreue »⁹ niederschreiben zu können. Auch Edelmann wollte sein Leben « nach aller Wahrheit, umständlich, und ohne Bemäntelung meiner Fehler » (S. 385) darstellen und seine Autobiographie als die « nackte Wahrheit » verstanden wissen.

Die pietistische Kunstfeindlichkeit war relativ; die Bewegung war an der Bildung einer neuen Kunstauffassung wesentlich beteiligt,¹⁰ und die Schwelle zur Ästhetisierung der Selbstzeugnisse wurde noch im Rahmen des Pietismus überschritten. Die wechselseitige Beziehung zwischen Autobiographie und Entwicklungsroman hat schon Wieland im *Vorbericht* zum *Agathon* ausgespielt, und sie ist geradezu das Vorurteil geworden, von dem die — meist knappe — Erwähnung der pietistischen Autobiographik in der Literaturgeschichte abhängt. Der Literaturhistoriker braucht das Feigenblatt des Entwicklungsromans aber nicht. Eine Lebensbeschreibung wie die Edelmanns ist ein in seiner Eigenart unersetzbares Stück Literatur, nicht — nach ihm fremden Maßstäben — schön, aber sehr interessant; nicht vollkommen, aber gerade deswegen informativ.

3.

Die Erklärung und Rechtfertigung seines Unternehmens durch den Autor oder auch die Abweisung einer solchen Notwendigkeit gehört zum Ritual der Autobiographie. Das 18. Jhd. bietet ein breites Spektrum derartiger Stellungnahmen in eigener Sache von Tersteegens Weigerung, einen Lebenslauf zu verfassen,¹¹ bis zu Lavaters Manipulationen um sein für die Öffentlichkeit geschriebenes *Geheimes Tagebuch*.¹²

⁹ Johann Salomo Semlers *Lebensbeschreibung von ihm selbst abgefaßt*, Bd. 1, Halle 1781, Vorrede unpag.

¹⁰ WOLFGANG SCHMITT, *Die pietistische Kritik der 'Künste'*, Diss. Köln 1958.

¹¹ *Des seligen Gerhard Tersteegen hinterlassene Erklärung seines Sinnes* [etc], in G. T. *Geistliches Blumengärtlein* [etc], 13. Aufl., Reutlingen 1833, S. 543 f.

¹² [LAVATER], *Geheimes Tagebuch* a. a. O., Vorrede.

Edelmann nennt als die « Haupt-Ursache » seiner umfangreichen Selbstbiographie « eine kleine schrift von drey Bogen » (S. 2), in der sein Leben nicht wahrheitsgetreu dargestellt worden sei.¹³ Außerdem wendet er sich ganz allgemein gegen alle über ihn kursierenden Lügen und knüpft damit an seine anderen Verteidigungsschriften an.

Da es aber einer höheren Macht, ohn alles mein Denken beliebt, mich im Leben weit bekannter werden zu lassen, als tausend andere, meines gleichen, auch alle bisher vorgefallene Umstände deutlich genug zu erkennen geben, daß man meiner auch nach dem Tode nicht so bald vergessen werde; so habe ich mich, in Betracht der vielfältigen falschen Nachrichten, die man bereits bei meinem Leben, ohne Scheu, in die Welt hinein fliegen lassen, nach langen Widerstreben, endlich nicht entbrechen können, selber etwas von meinem Leben, Handlungen und Schriften aufzusezen, ... (S. 1 f.)

Die Betonung eines äußeren Zwangs und die Bindung an einen praktischen Zweck, sei er erbaulicher, apologetischer oder moralischer Art, gehörte zur autobiographischen Konvention der Zeit. Zinzendorf z.B. schreibt:

Ich wollte meinen Lesern die Mühe diese Blätter zu lesen gern ersparen, wenn ich nur so glücklich seyn könnte, daß meines Namens in der Welt vergessen wurde...¹⁴

Die Pietisten laborierten an einem Konflikt zwischen Nicht-von-sich-Reden-Dürfen und Doch-von-sich-Reden-Müssen, da der subjektive Grundzug ihrer Religiosität zur eigenen Person und zum eigenen Leben hinführte. Die Autobiographie blieb — wenigstens rhetorisch — ein « immer bedenkliches Unternehmen ».¹⁵ Bahrdr griff die bald zur Pose erstarrte Bescheidenheit an, als er von sich behauptete, er gehe daran, « eigenes Lob und eignen Tadel, ohne die

¹³ anonym, Frankfurt/M 1750, jedoch schon 1749 im Umlauf.

¹⁴ Ludwigs von Zinzendorf ПЕПИ ЕАУТОУ. *Das ist: Naturelle Reflexiones* [etc], o. O. u. J. [1749], S. 14.

¹⁵ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Aus meinem Leben*, Hamburger Ausgabe, Bd. 9, S. 7.

beschwerliche Erröthung, wie ein Bänkelsänger unter dem Haufen abzusingen.¹⁶

So weit war Edelmann nicht, und seine Zurückhaltung ist glaubhaft. Aber in seinem Fall wird, da ihm die fromme Duckmäuserei fehlte, neben dem vordergründigen Motiv der Richtigstellung das neue Selbstbewußtsein, das in den Reformbewegungen entstanden war, als treibende Kraft besonders deutlich. Es macht ihm Spaß, von sich zu schreiben, da er Dinge erlebt hat, « davon ein comoder Catechismus-Heiliger, hinter seinem Ofen, oder in seinem Bet-Stübchen, sein Tag nichts erfähret » (S. 188), und er ist von großem Stolz auf seine Leistung, die er für geschichtlich bedeutsam hält, erfüllt.

Die anfänglich gewählte Technik seiner Lebensbeschreibung, nicht nach seiner « eigenen Einrichtung » zu verfahren und sich, « um die Unrichtigkeit oben erwähnter Schrift desto besser widerlegen zu können, den Plan zum Muster [zu] sezen » (S. 4) und d.h. zuerst einen Abschnitt aus der Biographie zu zitieren, um ihn dann Wort für Wort zu zerpfücken, wird schnell zum Vorwand und schließlich zum Hemmschuh einer anschwellenden und sich frei entfaltenden Darstellung. Er hält zwar an dem Prinzip der Richtigstellung der falschen Biographie bis in den dritten Teil hinein fest, aber schon zu Beginn des zweiten Teiles muß er, um seinem Vorsatz nachzukommen, eine Rückblende einschalten. Neben die oft kleinliche, am Detail haftende Verteidigung tritt der vehemente Angriff, neben die trockenen Erläuterungen die weit ausholende Erzählung.¹⁷

4.

Die Verteidigungsschrift aus den Niederungen der theologischen Tageskämpfe wird zur umfangreichen Selbstbiographie. Zu ihren wesentlichen Vorbedingungen — und

¹⁶ D. Carl Friedrich Bahrds *Geschichte seines Lebens, seiner Meinungen und Schicksale. Von ihm selbst geschrieben*, Bd. 1, Frankfurt 1790, S. 3.

¹⁷ Vgl.: K. W. BECKER, *Die Wahrheit* a. a. O., S. 173, 188.

auch zu den leitmotivischen Gedanken der Darstellung selbst — gehört Edelmanns Selbsteinschätzung als Schreiber.

Die autobiographischen Schriften der Pietisten waren Nebenprodukte eines programmatisch tätigen Lebens. Sie richteten sich an das begrenzte Publikum der eigenen Ecclesia, die gegen die übrige Gesellschaft abgeschirmt war, und blieben meistens unveröffentlicht. Selbst Francke und Oetinger ließen ihre Autobiographien, gewiß nicht aus Mangel an Gelegenheit, ungedruckt.¹⁸ Zinzendorf, der ein brillanter Schriftsteller geworden wäre, wenn er sich nicht für die Praxis entschieden hätte, produzierte, in Arbeit und Querelen verstrickt, eine schlampige Autobiographie in der kuriosen Form periodischer Blätter, die aber eine tiefe Krise zwischen Theorie und Praxis reflektiert.

Bei den Eigenbröttern und bei den Spätlingen der Bewegung änderte sich das Verhältnis von Schreiben und Tun. Das Schreiben wurde zum Tat-Ersatz. So ließ der Separatist Petersen anders als Spener eine ausführliche Selbstbiographie¹⁹ drucken, und Adam Bernd trug die Ergebnisse seiner Auto-Vivisektion in einem dicken Wälzer an die Öffentlichkeit.²⁰ Joh. Heinr. Jung schließlich lebte, nachdem Goethe den Bann gebrochen hatte, als Stilling in mehreren Bänden. In dem Maße, in dem die Bindung an eine geschlossene Gemeinschaft und die damit verbundenen praktischen Aufgaben verloren gingen, gewannen die — wenn möglich gedruckten — Lebensbeschreibungen an Bedeutung und Umfang. In einer bezeichnenden Episode seiner Lebensbeschreibung erklärt Edelmann einem wie viele Erweckte antiintellektuellen Bäcker, der sich besonders gefreut hatte, als der studierte

¹⁸ *Anfang und Fortgang der Bekehrung A. H. Franckes*. In: *Beiträge zur Geschichte A. H. F.s*, Halle 1861, (geschr. 1692). — *Des Württembergischen Prälaten Friedrich Christoph Oetinger Selbstbiographie*, Stuttgart 1845, Neuausgabe Metzinger 1961, (geschr. 1762).

¹⁹ *Das Leben Jo. Wilhelmi Petersen* [etc], o. O. 1717.

²⁰ *Mag. Adam Bernds eigne Lebensbeschreibung* [etc], Leipzig 1738.

Mann für kurze Zeit notgedrungen ein Handwerk ausübte und damit, seiner Ansicht nach, endlich etwas Gescheites tat, daß Schreiben eine genauso richtige und nützliche Arbeit sei wie Brote Backen.

Edelmann fühlte sich als freier Schriftsteller, und das war er auch. Seine Freiheit war allerdings teuer erkauft, denn durch das Abrücken von den einzelnen Gemeinschaften verlor er ständig die finanzielle Basis.

Nach aller menschlichen Klugheit that ich thöricht, daß ich mich, durch Angreiffung dieses Götzens, des Beystandes meiner Brüder, eines augenscheinlichen so genannten Glücks, und meines künftigen Unterhalts beraubte, ohne zu wissen, wie ich auf andere Art ehrlich in der Welt fortkommen... möchte.

Ich stund auf allen Seiten bloß. (S. 219)

Das Schreiben, das er als Berufung betrachtete, brachte wegen der Verlagssituation nichts ein; er war auf die Spenden verschiedener Gönner angewiesen, duldete aber keine Einmischung in seine Arbeit. Ein Wahrheitssucher mußte in seinen Augen völlig frei sein. Edelmann scheute sich nicht, Voltaire wegen seines « ekelhaften » Gedichts zum Regierungsantritt Friedrichs II. und Wolff wegen seines « Brotdienstes » anzugreifen.²¹ Er erkannte, daß er « vielleicht selber ganz anders denken würde, wenn [er] Superintendentens, Abt oder Inspector über ein zahlreich Kirchspiel wäre, und von der Bibel, Ehre, Ansehen und [seinen] zeitlichen Unterhalt nehmen müste » (S. 351), und betrachtete sein Außenseiterdasein ohne Brotberuf als eine notwendige Konsequenz.

...also erwehlte ich lieber die Freyheit..., die Wahrheit nach meinem besten Vermögen zu bekennen, als... nur einen Papagey anderer Papageyen abzugeben.

Die edle Freyheit war also der erste Bewegungsgrund, der mich zum Schreiben antrieb... (S. 197)

²¹ BRUNO BAUER, *Geschichte der Politik, Cultur und Aufklärung des 18. Jhd.s*, Charlottenburg 1844/45, S. 223 f.

Dem Verzicht auf kirchliche oder andere Organisationsformen der Wahrheit lag die Überzeugung zugrunde, die Wahrheit besitze « schon selbst so viel Krafft, daß sie der Lügen den Daumen auf das Auge halten kan », vorausgesetzt daß

die Menschen ihre Freyheit behalten, alle Lehren nach der Vernunft zu prüfen, und nicht mit Gewalt gezwungen werden, eine oder die andere schlechterdings anzunehmen; so werden sich die Phantasien nicht allein gefallen lassen müssen, mit ihren Phantasien einzupacken, wenn sie sehen, daß sie von vernünftigen Gemüthern nur damit ausgelacht werden, sondern sie werden auch Unverständigen nichts damit schaden können, wenn sie keine gewalt brauchen dürffen²².

Edelmanns — imaginäres — Publikum ist weder konfessionell noch sozial abgrenzbar. Er überträgt den Gemeinschaftsgedanken des Spiritualismus auf den Vernunftglauben und wendet sich ganz allgemein an die « vernünftigen Gemüther ». Es ist die « unsichtbare Collegialität » der « practischen Philosophen », die der bedrängte und in der Kirche gescheiterte Zinzendorf als Autobiograph anspricht.²³

5.

Daß Edelmann auf ein breites Publikum bedacht war, zeigen Sprache und Stil deutlich. Er übersetzt lateinische Zitate, wenn er welche anführt, und vermeidet, obwohl zünftiger Theologe, Fachausdrücke und gelehrte Erörterungen. Wenn er Fremdwörter gebraucht, dann sind es französische:

...er war generös, und machte sich ein Plaisir, wenn er einen obligiren konnte. (S. 181)

Seine Schreibweise ist gekennzeichnet durch umgangs-

²² J. CHR. EDELMANN, *Abgenöthigtes Jedoch Andern nicht wieder aufgenöthigtes Glaubens-Bekentniß* [etc], o. O. 1746, S. 11.

²³ ZINZENDORF, ИЕПИ ЕАУТОУ a. a. O., S. 4 f.

sprachliche Frische, Freude am Wortspiel sowie eine Vorliebe für Redewendungen und Sprichwörtliches. Das erste Kennzeichen seines Stils ist eine sehr große Anschaulichkeit, die sich aus der Verwendung von treffenden, originellen, aus der alltäglichen Welt genommenen Bildern ergibt. Nur einige Beispiele:

Der Kerl bildete sich ein, er wäre schön und sahe doch nicht viel besser aus, als ein abgeessener Kirschkuchen. Nichts desto weniger charmirte Er mit der Köchin... (S. 17)

Hätte ich aber gewußt, was vor eine Distel sein Weib war, so würden mich 100 Pferde nicht zu ihm gezogen haben. (S. 169)

Er blieb lieber mit seinem vergötterten Pordage eine Nacht-Eule, als daß Er die Eigenschaft eines Adlers hätte annehmen sollen. (S. 341 f.)

Allein es traf auch hier das Sprichwort ein: Wenn dem Esel zu wohl ist, so gehet er aufs Eyß tanzen. (S. 87)

In Edelmanns Autobiographie verbinden sich der pietistische Wortschatz der Innerlichkeit und die pietistische Bemühung um Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und Verständlichkeit mit dem polemisch-satirischen Stil, der aus der populären religiösen Streitliteratur stammt. Seine Sprache ist ein geschmeidiges Instrument, das zu feiner Ironie und derben Späßen, zu empfindsamen Ergüssen und nüchternen Feststellungen taugt. E. Hirsch nennt Edelmann « einen der bedeutendsten deutschen Prosaisten vor Lessing », ²⁴ und M. Beyer-Fröhlich zählt die Passagen der Autobiographie, die den Aufenthalt in Österreich zum Inhalt haben, wohl mit Recht « zu den schönsten Prosastellen in der Literatur seiner Zeit ». ²⁵

²⁴ EMANUEL HIRSCH, *Geschichte der neuern evangelischen Theologie*, Bd. 2, Gütersloh 1951, S. 411.

²⁵ M. BEYER-FRÖHLICH, *Pietismus* a. a. O., S. 109.

6.

Die Darstellung der Kindheit und Jugend umfaßt nicht einmal ein Zehntel des gesamten Textes. Dieses Eldorado der Autobiographen wurde erst im letzten Viertel des Jahrhunderts entdeckt. Es gibt bedeutsame Episoden und Einzelbeobachtungen, aber sie bleiben isoliert. Edelmann wird ganz vom Anliegen der Richtigstellung motiviert. Die bittere Armut im Elternhaus — der Vater war Angestellter am Weißenfelser Hof — bildet den nüchternen Hintergrund des Schul-Curriculums. Der Bericht über die Studienjahre in Jena (1720-24) wirft einige Schlaglichter auf die Zustände des Studentenlebens und bringt kritische Bemerkungen zum Theologiestudium.

Sechs Jahre verbrachte Edelmann als Hofmeister der lutherischen Grafen Kornfeil und Auersperg in Niederösterreich. Dazwischen hielt er sich ein halbes Jahr lang in Wien auf (1728). Der überzeugte Lutheraner begegnete der katholischen Welt der barocken Klöster und geriet in Wien in ein pietistisches Milieu hallischer Prägung. In der Beschreibung dieses Lebensabschnitts entfaltet sich die autobiographische Darstellung erstmals ungehindert. Die religiösen Auseinandersetzungen stehen nicht im Vordergrund. Eine Fülle von Beobachtungen und Erlebnissen rundet sich zu einem plastischen Bild, das eine glückliche Lebensperiode gegenwärtigen soll.

Mit der Rückkehr nach Sachsen (1731) beginnt der langwierige Prozeß der Wahrheitssuche, dessen Beschreibung Edelmann den Großteil seiner Autobiographie widmet. Die geographischen Stationen dieses Weges, soweit er ihn beschrieben hat, sind Dresden, Frankfurt, Herrnhut und die reformierten Grafschaften Berleburg (Wittgenstein), Hachenburg und Neuwied, kleine Philadelphias, wie sie der politisch bedeutungslose Reichsadel ermöglicht hatte. ²⁶ Als entscheidende Lektüererlebnisse werden Arnolds *Kirchen-*

²⁶ S. FR. W. BARTHOLD, *Die Erweckten im prot. Dtschld. ... besonders die Frommen Grafenhöfe*, in « *Histor. Taschenbuch* », F. 3, Bd. 3.

und *Ketzer-Historie*, Dippel und Spinozas *Tractatus* genannt. Edelmanns Weg, der in der selbstkritischen und reformerischen Abteilung der lutherischen Orthodoxie begann, führte über die Herrnhuter Brüdergemeine und die separatistischen Kreise um die Berleburger Bibelübersetzung,²⁷ an der er teilnahm, zur extremen Sekte der Inspirierten, einer kleinen Gruppe von ca. 50 Leuten.²⁸ Die Darstellung seiner Begegnungen und Kontakte ergibt ein fast vollständiges Panorama der protestantischen Reformbewegungen und Splittergruppen. Edelmann löste sich auch von den Inspirierten, indem er den biblischen Gott als die Vernunft identifizierte. Bärtig und in abgerissener Kleidung lebte er weiterhin im Bannkreis der Separation, aber ohne Bindung an eine bestimmte Gruppe, bis ihn die Vernunft auch noch vom «Bibel-Götzen» und vom Bart erlöste. Am Ende dieses Pilgrim's Progress stand ein radikal anti-christlicher Vernunftglaube.²⁹

Auf seiner Suche nach den «Geistern der ersten Christen» und d.h. nach dem Punkt, wo die Theorie und die Praxis des Christentums zusammenfallen, gelangt Edelmann von der lutherischen Staatsreligion zu zahlenmäßig immer kleineren und politisch und sozial immer verfemteren Gruppen.

Weil ich aber gehöret hatte, daß die Wahrheit selten bey dem großen Haufen sey; so fing ich an diesselbe bey den kleineren Partheyen der Christlichen Schwätzer zu suchen... (S. 127)

Schließlich steht er als heiliger Narr alleine da. Eines

²⁷ 8 Bde., Berleburg 1726-42; «das abschließende Dokument des mystischen Radicalismus und Indifferentismus» (A. RITSCHL, *Geschichte des Pietismus*, Bd. 2, S. 351 f.).

²⁸ Anhänger des Propheten Johann Friedrich Rock, eines ehemaligen Sattlers, der 1706 Württemberg aus religiösen Gründen verlassen mußte.

²⁹ Ausführliche Darstellungen von Edelmanns Leben in: BRUNO BAUER, *Einfluß des englischen Quäkerthums auf die deutsche Cultur*, Berlin 1878, S. 46 ff. Und in: CARL MÖNCKEBERG, *Hermann Samuel Reimarus und Johann Christian Edelmann*, Hamburg 1867.

ist dabei wichtig: Edelmann sieht sich trotz oder gerade wegen seiner Wendung gegen das Christentum als gläubigen Menschen. Er wehrt sich entschieden gegen den Vorwurf des Atheismus, denn er versteht seinen Weg als Vertiefung und Steigerung, nicht als Bruch und Abkehr. Sein Geschichtsbild ist das der *Kirchen- und Ketzer-Historie*. Die Reformation ist nicht vollendet. Die Ketzer sind die wirklichen «Zeugen der Wahrheit», und er selbst steht am Ende dieser langen Reihe, die mit Christus beginnt. Dreimal vergleicht sich Edelmann im dritten Teil mit Luther.

Es ist bezeichnend und entspricht der Psychologie der Sekten, daß Edelmann im Rückblick auf sein Leben mit den katholischen Mönchen milder verfährt als mit den etablierten und sich etablierenden protestantischen Gruppen oder Splittergruppen, an denen er selbst teilnahm. Denn diese sind — so Gottfried Arnold —, da sie sublimeren Abgöttern huldigen, «nur ein doppelt-gefährliches Geheimniß der bößheit in dem Tempel Gottes».³⁰

7.

Edelmanns Glaubensbekenntnis war zum Zeitpunkt der Abfassung seines Lebenslaufes radikal antichristlich. In seinen Erlebnisformen und in seinem Geschichtsverständnis schloß er aber unmittelbar an die Tradition des separatistischen Pietismus an. Deswegen unterlegte er seiner Lebensbeschreibung auch das pietistische Modell.

Die Achse der pietistischen Autobiographie ist der «Durchbruch» zum Licht, die Wiedergeburt, die dem, wie Faust in seiner Studierstube, verzweifelte, in die Welt und ihr totes Wissen verstrickten, geistig völlig gelähmten Menschen als Gnade widerfährt. Dieses mystisch-irrationale Generalerlebnis wird allein durch das «eigene Gefühl», «die Würcklichkeit meiner Empfindung» (S. 190), wie Edelmann es nennt, unter Ausschaltung aller äußeren Auto-

³⁰ Gottfried Arnolds *Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historie*, 2. Aufl., Frankfurt 1700, Anderer Theil, S. 4.

ritäten verbürgt. Es verwandelt den Menschen und spaltet sein Leben in zwei Hälften. Durch folgende Gegensatzpaare wird das veranschaulicht: Tod und Leben, Dunkelheit und Licht, Unfruchtbarkeit und Fruchtbarkeit, Dürre und strömendes Wasser, Blindheit und Überblick von einem erhöhten Punkt, Fesselung und freie Bewegung, Bitterkeit und Süße. In A. H. Franckes *Bekehrung*, der klassischen pietistischen Autobiographie, heißt es:

Da erhörete mich der Herr, der lebendige Gott... So groß war seine Vater-Liebe, daß er mir nicht nach und nach solchen zweifel und unruhe des hertzens wieder benehmen wollte, ... sondern damit ich desto mehr überzeuget würde, und meiner verirreten Vernunft ein Zaum angelegt würde, ... so erhörete er mich plötzlich. Denn wie man eine hand umwendet, so war alle meine Zweifel hinweg...

Denn es war mir, als hätte ich in meinem gantzen Leben gleichsam in einem tieffen Schlaff gelegen, und als wenn ich alles nur im Traum gethan hätte, und wäre nun erstlich davon auffgewachet. ... mir war zumuth als wenn ich todt gewesen wäre, und siehe, ich war lebendig worden³¹.

Edelmann erfährt den « Durchbruch » — er benützt selbst diesen terminus technicus — als Anhänger der Inspirierten. Nachdem er längst zu zweifeln begonnen hat und während er der entscheidenden Auseinandersetzung mit dem Propheten Rock entgegenfiebert, erreicht er den inneren Tiefpunkt, der der Wiedergeburt vorausgehen muß. Diese wird ausgelöst durch die ersten Worte des Johannisevangeliums, an denen auch Faust in der Studierstube herumrätselt.

In dieser wahren Höllen-Angst, die kein Mensch glauben kan, der sie nicht selbst erfahren hat, und die doch blos aus den elenden Begriffen herrührete, die mir die sogenannte göttliche Offenbarung in der Bibel beygebracht hatte, erbarmte sich der Herr, mein Ursprung und Erhalter, auf eine so

³¹ *Bekehrung* A. H. Franckes a. a. O., S. 43.

erfreuliche und erquickende Art über mich armen, daß ich mich nicht entsinnen kan, in meinem Leben ein süßer und angenehmer Vergnügen in meinem innersten empfunden zu haben, als damals, wie es schiene, daß es mit mir aus seyn würde. Denn

Ungefähr ein paar Tage vorher, ehe mein fürchterlicher Gegenpart ankam, und ich, dem äußern Ansehen nach, immer schwächer wurde, mich auch unter vielen Thränen, Seufzen und Winseln zu Bette legte, und nicht wuste, ob ich wieder aufstehen würd, überfiel mich, vor all zu großer Mattigkeit, der Schlaf, der bisher, wegen der, so wunderbarlich durch einander laufenden Phantasien, mehr eine Marter, als eine Erquickung vor mich, zu nennen gewesen war. Dißmal aber war er es würcklich. Denn

Wie ich eine Weile gelegen hatte, und in meinem Gemüthe oft wider Willen, bisher die Gedancken aufgestiegen waren, warum doch der Geist des Rocks so sehr wider die Vernunft eyferte, denen ich aber, wegen meines Aberglaubens nicht Gehör geben dürfen, so erwachte ich plötzlich, und in dem Augenblicke kamen mir die Worte aus dem Johanne Θεός ἦν ὁ λόγος mit solcher Lebhaftigkeit ins Gemüth, daß mir nicht anders deuchtete, als wenn sie einer in Praesenti zu mir spräche, und mit einem, nur zu empfindenden Nachdruck zu mir sagte: Gott ist die Vernunft.

Es war mir nicht anders zu Muthe, als wenn ich aus den Thoren des Todes, wider zum Leben zurückgerufen würde, ... Die Vernunft, die ich bisher, in Kraft meines Aberglaubens, nicht hatte hören dürfen, hatte nunmehr völlige Freyheit zu sprechen, und sie stellte mich auf einmal, auf einen so weiten Raum, daß ich ihn nicht übersehen konnte.

Man stelle sich einen, an Händen und Füßen lange Zeit gebundenen, und in äußerster Finsterniß gefangen gelegenen Sklaven vor, und urtheile von seiner Freude, wenn er sich auf einmal wider in Freyheit gesetzt siehet; man wird sich doch keine Vorstellung von der Freude machen können, die mein Gemüth damals einnahm, und, wie ich einmal diesen Vortheil hatte, so war mir der Rock, wenn er auch den Teufel und seine Groß-Mutter im Leibe gehabt hätte, nur ein Kinder-Spiel. (S. 273 ff.)

Der bei den Hallensern zur Pflichtübung gewordene Durchbruch wird mit umgekehrtem Vorzeichen erneuert. Die Gestaltung des Erlebnisses bleibt identisch, nur der Partner wird ausgewechselt. Der den « Thierischen Augen

unsichtbare Herr »³² ist die Vernunft. Wie in den autobiographischen Schriften Hallers, Zinzendorfs, J. J. Mosers u.a. erweist sich bei Edelmann, daß man im 18. Jhd. niemals von der Entgegensetzung einer Verstandes- und einer Gefühlkultur ausgehen kann. Gefühl und Verstand/Vernunft sind « zwei Gestalten eines Wesens ». ³³ Der Aufklärer K. Fr. Bahrtdt setzt, allerdings in einem komplexeren autobiographischen Zusammenhang, wie Edelmann einen « Durchbruch des Lichts »:

Jetzt gerieth meine Seele in ihre letzte Fermentation. Die Eindrücke der Erziehung empörten sich noch — aber kraftlos. Die Vernunft kämpfte mit Macht empor. Nun fehlte es nur noch an einer Empfindung, welche dem Verstand auf die Beine helfen mußte, daß er mit dem letzten Bündel des Wahnglauben davon laufen und ihn ins Meer der Vergessenheit werfen konnte.

Die Empfindung kam

Ein ganz eignes Gefühl war mit dieser letzten Entfesselung verbunden, das ich gar nicht zu beschreiben vermag. Man denke sich einen Menschen, dem lang getragene Ketten endlich abgenommen werden ³⁴.

Mit der Wiedergeburt hat ein Pietist den Standpunkt erreicht, von dem aus er eine gültige autobiographische Bilanz ziehen kann, auch wenn er — wie Francke — erst 29 Jahre alt ist. Denn was nachher kommt, ist, da der Wiedergeborene nicht mehr sündigen kann, nur eine graduelle Zunahme ohne Qual und Zweifel. So interpretiert auch Edelmann, der seinen Durchbruch ja an Hand der Offenbarung erfährt, seine langsame Abwendung vom « Bibel-Götzen » unter dem Einfluß Spinozas als natürliches « Wachstum des Lichts » (S. 341), als eine selbstverständliche Vollendung der « neuen Geburth ». Nachdem es ihm

³² J. CHR. EDELMANN, *Die Göttlichkeit der Vernunft* [etc], o.O. u.J. [1741], S. 6.

³³ KARL BARTH, *Die prot. Theologie im 19. Jhd.*, Zürich 1947, S. 65.

³⁴ C. F. Bahrtdts *Geschichte seines Lebens* a. a. O., T. 3, S. 113, 115.

wie Schuppen von den Augen gefallen ist, muß er sich erst an das Licht gewöhnen. Die Verwerfung der Offenbarung und das so wichtige Spinoza-Erlebnis haben in der Lebensbeschreibung nicht den gleichen Stellenwert wie die Enthüllung der Göttlichkeit der Vernunft.

Die Wiedergeburt wird nicht als das Resultat eines allmählichen Wachstumsprozesses, sondern als eine plötzliche Erleuchtung und Erneuerung verstanden. Sie ist der Deus ex machina auf dem pietistischen Seelentheater, und so erfährt sie auch Edelmann, am äußersten Punkt seines Weges durch die protestantischen Gemeinschaften, den er als Irrweg interpretiert. Es gibt noch keine tragfähige psychologische oder historische Brücke zwischen dem dargestellten und dem darstellenden Ich, dem alten und dem neuen Adam, nur den Unterschied zwischen dem Jetzt und dem Damals. Die Identität der Person bleibt gewahrt durch ein « inwendiges », dessen « geheime Sprache » der von Vorurteilen « benebelte Verstand » nicht versteht. Wohl hat die pietistische Seelengeschichte die Psychologie des inneren Zusammenhangs und die Abwendung von der Eigenschaftspsychologie vorbereitet, aber eine psychologische Ergründung — oder Zersetzung — des eigenen Erlebens wird erst dort möglich, wo die Wiedergeburt nicht mehr funktioniert und, wie es Adam Bernd beschrieben hat, in eine Serie von Durchbrüchen ausartet.

Der Lebensabschnitt vor der neu errungenen Gewißheit, « dieser meiner gegenwärtigen Glückseligkeit, die ich mit allen Schätzen der Welt nicht vertauschen wolte » (S. 189), erscheint als eine Kette von Irrungen. Edelmann entwirft z.B. an Hand seiner Wiener Erfahrungen ein kritisches Bild vom selbstquälerischen und heuchlerischen Wesen des Hallischen Pietismus, aber er verliert kein Wort darüber, was diese Erfahrung für ihn selbst bedeutet hat. Er kann nicht im geringsten plausibel machen, warum ihn sein Gott so lange ein Narr unter Narren sein ließ. Wohl schreibt er, er wolle « einen Geschichtsschreiber agiren » (S. 50), aber das kann er nur auf seine Weise. Die Notwendigkeit des Irrtums und der Sinn eines stufenweisen Wachstums werden noch nicht erkannt. Die Geschichtlichkeit der

Wahrheit im eigenen Leben und der relative Wert der einzelnen Entwicklungsstufen werden noch innerhalb des Pietismus autobiographisch dargestellt, am frühesten von Zinzendorf, dann von Oetinger und Ph. M. Hahn.³⁵ Aber Edelmann hat diese Schwelle noch nicht überschritten. Deswegen kann ich Becker nicht folgen, wenn er, ohne zu differenzieren, beharrlich davon spricht, Edelmann beschreibe die « echte Entwicklung eines Menschen zur bewußten Persönlichkeit », einen « Prozeß des Werdens und Anderswerdens, der Bildung », wobei es « selbstverständlich » sei, daß er das Leben « von einem bestimmten erreichten Standpunkt aus beurteilt, wertet und erzählt ». ³⁶

8.

Der 'umgekehrte' Durchbruch bewirkt auch eine Umkehrung des durch die Wiedergeburt negativ gesetzten Bereichs des Erlebten. Diesselbe ungebrochene und undifferenzierte Abscheu, die Francke und seine Nachfolger vor den « stinckenden mistpfützen dieser welt »³⁷ ergreift, empfindet Edelmann vor dem « Wahnsinn » eines Christentums, dessen Anhänger « Böser zu seyn ... glauben müssen, als sie von Natur sind » und vor der « heillosen Gnade » ihres « seltsamen Gottes » (S. 220 f.).

Edelmann benützt den erhöhten Standpunkt des Wiedergeborenen zur satirischen Gestaltung seines eigenen Lebens im Banne des Christentums. Der Mensch, « der weiter nichts, als die Natur und Vernunft zu seinem Leitstern hat » (S. 206), blickt als Fremder auf sein eigenes Leben, wie Usbek auf Frankreich oder Gulliver auf Lilliput. Seine Geschichte der Wahrheitsfindung gerät zu einem Panoptikum des Aberglaubens, das von der « Comödie » der Taufe am Beginn seines Lebens bis hin zu dem Mädchen reicht, von dem er im dritten Teil berichtet, sie habe als « Braut

³⁵ *Der Lebenslauf des ehemaligen Pfarrers Hahn von Echterdingen*, in M. BEYER-FRÖHLICH (Hsg.) *Höhe und Krise der Aufklärung*, Leipzig 1934, S. 233 ff.

³⁶ K. W. BECKER, *Die Wahrheit* a. a. O., S. 171, 193, 203.

³⁷ *Bekehrung A. H. Franckes* a. a. O., S. 54.

des Todten Jesu » (S. 404) Krankheit und Wahnsinn für ein glückliches Leben eingehandelt. Da er das Christentum als böse und den Menschen um sein Glück betrügend erkannt zu haben glaubt, gibt er mit virtuoser Verständnislosigkeit und ohne Rücksicht auf dahinterstehende Intentionen, Traditionen, Zwänge oder symbolische Bedeutungen das äußere Gebaren als Zeichen geistiger Unfreiheit der Lächerlichkeit preis.

So bekommt der Leser Zinzendorf als « hochgräflichen Heyland » vorgeführt, der es vorzieht, « sich selber dienen zu lassen, als andern zu dienen » (S. 144), und die Brüdergemeine als eine Gruppe « seltsamer Vögel », die sich und andere betrügen. Edelmann muß zu der Zeit, als er sich in Herrnhut aufhielt, nachdem er sich selbst an den Grafen gewandt hatte, für die Absicht Zinzendorfs, seine Gruppe nicht in die Separation abdrängen zu lassen, Verständnis gehabt haben. Ebenso muß er, obwohl er gleich danach unter gichtelianischen Einfluß geriet, für den gewagten Versuch Zinzendorfs, die Sexualität ins religiöse Leben zu integrieren, eine gewisse Einsicht besessen haben. Die Teilnahme der Brüder am lutherischen Gottesdienst beschreibt er aber so:

Ich hatte das Glück dieser seltsamen Ceremonie mit beyzuwohnen. Aber nur als ein Zuseher, wobey ich mich mehr über die Condescendenz des lutherischen Pfarrers, als über die Andacht der Herrnhuter verwundern muste, als bey welcher ich, in Vergleich mit andern gleichmäßigen Bigotten, weiter nichts außerordentliches fand, als daß einige, die am andächtigen seyn wolten, die Augen etwas gräflicher verdreheten, als die andern, und vor dem Genuß ihres halbgebackenen Herr-Gotts, nicht wie die andern armen Sünder vorher beichten musten. (S. 146)

Und zum Gemeindegebet bemerkt er, daß es

Unter den Weibsbildern aber, viele lieber gesehen haben möchten, wenn sie der Heyland in seine Cammer, ins blaue Cabinetchen, oder aufs Einrichte-Bänckchen hätte führen wollen, als daß sie, andern zum Spectacul, ganz heilige und

der Annehmlichkeit ihres Geschlechts so unanständige Gesichter machen müßen. (S. 149)³⁸

Später wird hinzugefügt, daß man von den in flagranti erappten Heiligen ruhig auf Vergangenes schließen könne:

Wenn die Zinzendorfsche Secte, da Gott vor sey, das Alter der Christl. Religion erreichen sollte, so würden diejenigen, die uns jetzund als die grösten Spitzbuben unter ihnen bekannt sind, in der Entfernung, worin sie die Zeit gestellet, als die grösten Heiligen aussehen. Aber eben dieses giebt uns zu erkennen, was wir vor ein Portrait von den alten Heiligen machen müßen, wenn wir sie ihrer wahren Gestalt nach betrachten wollen. (S. 366)

Eine Inspiration Rocks, die den Autobiographen einmal tief beeindruckt und beunruhigt hat, sieht so aus:

Ehe ich michs aber versahe, flohe dem Mann Gottes die Mütze vom Kopfe, der Kopf schüttelte sich hin und her, wie eine Wetter-Fahne, wenn Gewitter kommen, die Haare, die zu allem Glück nach dem Melckefaße verschnitten waren, bemüheten sich umsonst, den heiligen Mund zu bedecken, der wie ein Gensd' armen Gaul sprudelte; die Augen sahen einem in letzten Zügen liegenden Kalbe nicht ungleich; die Hände schlugen auf die Knie, wie einer der Hunde lockt; die Füße schienen das in meinem Vaterlande bekannte Papiermacher-Spiel vorstellen zu wollen, und der heilige Podex hatte von Glück zu sagen, daß er nicht von Glase war, sonst würde es gewiß Scherbel gegeben, und dem Glaser ein Einsehen verursacht haben. (S. 264)

Und ähnlich läßt Edelmänn alle Revue passieren: katholische Mönche, Lutheraner, Pietisten, Juden, Quietisten, Separatisten, Inspirierte; Betrogene und Betrüger, verstrickt in die abergläubischen Rituale ihres Götzendienstes.

So sehr sich der Reisebericht zur Satire eignet, da das Ich als Beobachter unangetastet im Hintergrund bleiben

³⁸ Edelmänn spielt hier auf den Herrnhutischen Brauch an, Ehen auf einer schmalen Bank vor den Gemeindevorstehern vollziehen zu lassen sowie auf das berühmt-berüchtigte Kabinett, nach zeitgenössischen Gerüchten Ort sexueller Ausschweifungen.

kann, so wenig ist die Satire eine natürliche Darstellungsform der Autobiographie. Edelmänn muß auch seinem vergangenen Selbst eine Narrenkappe verpassen.

In der That war ich ein Narr, daß ich so dachte. (S. 140)

Doch was will ich mich viel über Andere moquieren, der ich selbst eine lange Zeit in diesem Narren-Hospital krank gelegen ... (S. 166)

Zuerst erscheint er als Teilnehmer an der Tollheit anderer, dann schließt er selbst als Hauptakteur den Reigen der Narren, wenn er sich, nach seiner Trennung von den Inspirierten, in « alberner Nachäffung » Christi und « zur Bezeugung meiner Freyheit » (S. 324) einen Bart wachsen läßt, der ihm — damals trugen nur die Juden Bärte — endlose Scherereien mit den öffentlichen Organen und mit den Spießbürgern einbringt. In tiefsinniger Selbstironie macht der Autobiograph in den letzten Teilen seines Lebensberichts den Bart zum Symbol der noch verbliebenen geistigen Knechtschaft.

In der That lidte ich diese Schmach nicht um Christi, sondern um des heiligen Bartes willen. (S. 306)

Die Stärke des Satirikers, die beschriebenen Dinge vom eigenen Miterleben- und Verstehen-Können abzurücken, ist gleichzeitig eine Schwäche des Biographen. Bei aller Brillanz zeigt Edelmanns beißender Spott, wie schwer errungen und wie ungesichert der Sieg seiner Vernunft war. Die Gespenster waren noch zu lebendig, als daß er die Gnade der historischen Relativierung hätte walten lassen können.

9.

Der in den pietistischen Reformbewegungen auf breiter Basis einsetzende religiöse Individualismus war mit einer absoluten Weltfeindschaft verbunden, was in den autobiographischen Schriften dadurch zum Ausdruck kam, daß die 'äußere' Wirklichkeit pauschal negiert und aus der Darstellung ausgesperrt wurde. Die sog. 'Mitteldinge':

Tanz, Theater, Poesie, Spiel, weltliche Musik und Geselligkeit wurden mit düsterer Entschlossenheit verworfen. Die weitere Entwicklung zeigte jedoch, daß die zunächst ganz auf die Ich(Seele) — Du(Gott) Beziehung konzentrierte Lebensgeschichte einen Teil dieser Wirklichkeit absorbieren konnte. Der erste Ansatzpunkt zur Säkularisation des ursprünglich für Gott reservierten Gefühls war der andere Mensch.³⁹ Als Gleichgesinnter und Mit-Begeisterter trat er — ohne scharfe Konturen — in den Bereich der Autobiographie.

Dieses ganz religiös verstandene Gemeinschafts- und Freundschaftserlebnis dominiert auch in Edelmanns Lebensbeschreibung. Die Menschen erscheinen als Karikaturen oder als gleichgestimmte Seelen. Das « vergnügte Beisammensein » mit Menschen, die nach separatistischer Manier als Brüder und Schwestern tituliert werden, vollzieht sich in einer feindlichen Gesellschaft, deren etablierte Formen des Zusammenlebens keine positive Bedeutung besitzen. Edelmann erzählt auch die traurige Geschichte einer unerfüllten und auf Grund der herrschenden Moral unerfüllbaren Jugendliebe. Obwohl er damit den sonst ausgeschlossenen erotischen Bereich — ohne Mißbilligung — zur Sprache bringt, war er doch selbst zu sehr in weltfeindliche, vor allem gichtelianische, Gedankengänge verstrickt, als daß er daraus mehr als eine Episode am Rande hätte machen können.

« In der Stilentwicklung der Autobiographie etwas Neues »⁴⁰ und, da sich die Prosa erst im letzten Drittel des Jahrhunderts und in beträchtlichem Rückstand gegenüber der Lyrik dem Naturgefühl öffnete,⁴¹ besonders bemerkenswert ist Edelmanns Einbeziehung der Natur in den autobiographischen Raum. Die Natur wird als idyllische Land-

³⁹ W. RASCH, *Freundschaftskult u. Freundschaftsdichtung*, Halle 1936, S. 50. L. MITTNER, *L'amicizia e l'amore...*, in *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari* 1962, pp. 79-108.

⁴⁰ M. BEYER-FRÖHLICH, *Pietismus* a. a. O., S. 108.

⁴¹ P. VAN TIEGHEM, *Le Sentiment de la Nature dans le Prérromantisme Européen*, Paris 1960, S. 92 ff.

schaft gesehen, als eine im Detail erfaßte und belebte Szenerie, und oft verbindet sich damit das Gemeinschaftserlebnis. Auch das Naturerlebnis wird durch seine religiöse Funktion, Hinweise auf den Schöpfer zu geben und religiöse Gefühle zu erzeugen, gestützt. Als literarisches Vorbild nennt Edelmann selbst das *Irdische Vergnügen in Gott*.⁴²

Die « liebliche », « angenehme », « reizende » Landschaft wird aber nur an bestimmten Stellen eingeführt. Ausschlaggebend ist dabei nicht die geographische, sondern die seelische Position. Das Ich hat nur vor der Bindung an die Sekten und nach der Lösung von ihnen Augen für die Reize der äußeren Szene. Da werden die « ungekünstelten Töne » der Natur, die « aufs süseste » rühren, dem « todten, eiförmigen und abmattenden Gewürcke der mancherley Secten » (S. 300) entgegengesetzt. Aus der Öffnung der blinden, auf den unsichtbaren Gott fixierten Innerlichkeit entsteht, wie später mit Stillings Kindheits-Landschaft, eine empfindsam erlebte Natur.

Edelmann akzeptierte von seinem autobiographischen Standpunkt aus die pauschale Weltverneinung, die er selbst lange Zeit geteilt hatte, nicht mehr. Und so geriet ihm die Erzählung von den Hofmeisterjahren in Niederösterreich zum Gegenpol der darauf folgenden Glaubenskämpfe. Dieses empfindsame Bekenntnis zu den « Ergötzlichkeiten » des Weltlebens und d.h. zu den 'Mitteldingen' steht einmalig da in der Autobiographik der Zeit. Das Österreich-Erlebnis erscheint als eine phäakische Insel der Glückseligkeit, die der Autobiograph verlassen mußte, da sein Weg noch nicht abgeschlossen war.

Ich konnte nicht ohne Thränen dran gedenken, wenn ich betrachtete, daß ich diese so angenehme Landschaft zusamt der freyen und unschuldigen Lebensart, ohne zu wissen wie mir es ins künftige gehen würde, auf ewig würde verlassen müssen. Absonderlich charmirte mich das ungefehr eine

⁴² Edelmann hat Brockes sehr verehrt. Er trat brieflich mit ihm in Kontakt und nahm an seinem Begräbnis teil — eines der wenigen sicheren Daten aus seinen späten Lebensjahren.

Viertel-Stunde von unserm Schloße gelegene Lust-Wäldchen, an deßen einer Seite der Fluß Erlaff zwischen hohen felsichten und mit Schattenreichen Büschen und Bäumen bewachsenen Ufern, über allerhand kleine Waßer-Fälle sich mehr wälzete als floß, und durch sein, bisweilen sehr hoch anlaufendes Waßer, manche natürliche Grotten in die Felsen ausgewaschen hatte, in welchen man sich bei heißen Sommertagen, ohne von jemand gesehen zu werden, nach aller Herrlichkeit baden konnte. ... Man vermißt aber ein Guth nicht eher, als bis man es entbehren muß. (S. 113)

10.

Die Frage nach den Ursachen und nach dem Sinn der einzelnen Ereignisse und Veränderungen im eigenen Leben wurde sowohl in den pietistischen als auch in den rationalistisch bestimmten Selbstbiographien der Zeit mit der göttlichen Vorsehung beantwortet. Ein nach dem Maß des unterdrückten kleinbürgerlichen Individualisten gemessener Gott wurde nicht nur für den zentralen Eingriff der Wiedergeburt, sondern auch für die biographische Kleinarbeit verantwortlich gemacht. Mit der persönlichen und besonderen Einwirkung Gottes auf das eigene Leben besaß der religiöse Individualismus, der die Geschichte als Verfall verstand und die bestehenden konfessionellen und politischen Zwangsgemeinschaften vergleichgültigte oder ablehnte, eine ebenso bequeme wie primitive Methode, das eigene Leben als folgerichtig zu interpretieren. Manche Lebensbeschreibungen sind nichts anderes als Vorsehungskataloge; die längsten und seichtesten haben die Erfolgsschriftsteller Bogatzky⁴³ und Jung, ab dem 3. Band seines *Stilling*, zusammengestellt.

Daß der Christenschreck Edelman das Vorsehungsprinzip in seiner verflachten und mechanistischen Form übernehmen konnte, läßt sich theologisch dadurch erklären, daß die lutherische Orthodoxie den Vorsehungsglauben der natürlichen Religion zurechnete⁴⁴ und daß Edelman

⁴³ Carl Heinrich von Bogatzky's Lebenslauf, von ihm selbst beschrieben, Halle 1801.

⁴⁴ A. RITSCHL, *Geschichte des Pietismus*, Bonn 1880-86, Bd. 2, S. 359.

die Vernunft mit allen Attributen des zeitgenössischen Gottes ausstattete. Wenn es um die « gütige Vorsicht » in seinem Leben geht, kennt der scharfzüngige Ächter des Aberglaubens keine Ironie. Er stellt Gott als den Manager seiner schriftstellerischen Laufbahn vor, der ihm den Titel seines ersten Buches einflüstert, Briefe einlaufen läßt und für die finanziellen Mittel sorgt. Die Vorsehung wirkt auch, im Sinne der pietistischen Entscheidungstechnik, durch Bibel-Lotterie und Däumeln.⁴⁵ Alles Negative und Schwere, das dem Ich widerfährt, soll Gott ausgeheckt haben zur Erreichung des Zieles. Und in Edelmanns Lebensbericht findet sich auch dieser typische Zug des pietistischen Menschenbildes: der andere Mensch, auch der Feind, wird zum « Werkzeug » der Vorsehung degradiert.

Inzwischen hat Er doch das Werkzeug seyn müssen, durch welches ich aus Dresden, nach dem Reiche gebracht, und weiter in der Welt bekannt werden müssen. (S. 228)

Ich war knapp einem Tag da, so schenkte mir Gott die Gunst, sowohl der Mutter, als der Töchter, die mir nach Möglichkeit alles zu gefallen thaten, was sittsamen und wohlgezogenen Weibsbildern vergönnet war. (S. 214)

Was dem modernen Leser hier naiv und ungehobelt vorkommt, ist ihm doch vertraut aus der Fiktion des Entwicklungsromans, wo eine säkularisierte und raffiniertere poetische Vorsehung für den Sinn des im Mittelpunkt stehenden Lebens sorgt und es mit einer Wirklichkeit umgibt, die immer einen Schritt weiterführt und der individuellen Entwicklung als Werkzeug dient. Während die Autobiographien des Rationalismus vor allem in der « Historie und Reihe meines Studierens », ⁴⁶ im Bericht « über meine ge-

⁴⁵ Bei der Bibel-Lotterie wurden Zettel mit Bibelsprüchen gezogen; beim Däumeln wurde die Bibel blind aufgeschlagen und eine Stelle mit dem Finger markiert. Es handelt sich um seit dem frühen Christentum bestehende, im Pietismus erneuerte Bräuche. S. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin 1927 ff.

⁴⁶ *Semlers Lebensbeschreibung* a. a. O., 2. Teil, Vorrede unpag.

lehrte Bildung»⁴⁷ einen inneren Zusammenhang erkannten und das Fehlen eines weiteren Kristallisationspunktes die Anhäufung oft irrelevanter Details und die anekdotische Isolation des Mitgeteilten bewirkte, gleicht die pietistische Autobiographie in ihrer ausschließenden Konzentration dem Entwicklungsroman. Edelmann konnte, um für sein Leben einen Sinn zu erfinden auf das vorgegebene pietistische Konstruktionsschema nicht verzichten, und er gehörte nicht zu denjenigen, die es vertieft hätten. Aber es wurde ihm nie — mit den Worten Herders — « auf eine unselige Weise zum Zwangsmodell ».⁴⁸ Seine Autobiographie behält eine produktive Formlosigkeit. Die Bühne, auf der sich sein Schicksal vollzieht, bleibt nicht leer bis auf die Requisiten einer allzu evidenten Vorsehung. Er macht daneben eine soziale und politische Wirklichkeit sichtbar, die, statt sich glatt an den individuellen Werdegang anzuschmiegen, bleibt, was sie war: rauh, armselig, undurchschaubar, korrupt und brutal.

11.

Als lutherischer Theologiestudent und Kandidat gehörte Edelmann zu einem akademischen Proletariat, das sich in der Wartestellung auf eine im Durchschnitt miserabel besoldete Pfarr- oder Lehrstelle als Hauslehrer verdingte, was eine totale Abhängigkeit vom jeweiligen Dienstgeber und ständige Unsicherheit über das Nachher mit sich brachte. Wer noch dazu aufbegehrte, setzte nicht nur seine Karriere — Edelmann gab sie frühzeitig auf —, sondern auch seine Existenz aufs Spiel. Jeder theologische Angriff auf die vom absoluten Staat als Machtinstrument benützten Kirchen war ein Akt politischer Opposition.

Drückende Armut und Willkür haben die meisten Autobiographen des Pietismus gekannt. Ihre Autobiographien legen zwar reichlich, aber fast immer nur indirekt Zeugnis

⁴⁷ FRIEDRICH NICOLAI, *Über meine gelehrte Bildung, über [etc]*, Berlin/Stettin 1799.

⁴⁸ JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Sämtliche Werke*, hsg. v. B. Suphan, Bd. 18, S. 367.

davon ab, denn die pietistische Seelengeschichte war « eine so verführerische Bulerei mit Gott und seinem eigenen Herzen », ⁴⁹ daß sie nur sehr schwache Ansätze zu einer kritischen oder anklagenden Auseinandersetzung mit der 'äußeren' Wirklichkeit im Rahmen der Geschichte des eigenen Lebens erlaubte. Ein wesentlicher Zug der pietistischen Innerlichkeit war, daß alles Äußere und Diesseitige durch das 'Innere' überwunden und damit gegenüber dem seelischen Geschehen vergleichgültigt wurde. Auch Schubart konzentrierte sich als Autobiograph auf seine eigene Sündhaftigkeit und religiöse Rettung.⁵⁰

Edelmann dagegen zählt, wie die Natur und die Ergötlichkeiten des Weltlebens, auch das diesseitige Elend zu den wesentlichen Dingen, die er erlebt und gesehen hat, und er tut es so, daß er seine eigene Theodizee manchmal nur mehr mit Mühe aufrechterhalten kann. Am Beispiel seines Vaters, seines Bruders und seiner eigenen Jugendzeit gibt er ein erschütterndes Bild von der Mißwirtschaft der Fürstenhöfe. Das Haus Weißenfels, so schreibt er, habe

den unsterblichen Nachruhm hinter sich gelassen, daß es nur selig gemacht, denn selig sind die armen, doch nur in der Hoffnung, die manchen bey seinen gar zu bedrängten Umständen nicht recht in den Kopf will. (S. 27)

Ein scharfer, gegen den Adel gerichteter Ton klingt wiederholt auf. Als er nach Österreich kam, erklärt Edelmann, habe er geglaubt,

daß die Oesterreichischen Grafen ungefähr solche kleine Gottheiten vorstellten, wie andere mir bekannte Reichsgrafen, die die Ehre der Anbetung gern annehmen würden, wenn sich nur der gedrückte Bauer, ohne dem sie doch nicht vermögen, nicht zu nahe zu ihrem Dunst-Kreise machen müste. Denn sie scheinen zu glauben, der Bauer möchte alsdann gar zu deutlich merken, daß man diesen Göttern nicht ohne Ursache bisweilen räuchern müste. (S. 67)

⁴⁹ Ebd., HERDER über AUGUSTINS *Confessiones*.

⁵⁰ CHRISTIAN FR. D. SCHUBART, *Leben und Gesinnungen*, Heidesheim 1969 (1791-93).

In dem Bericht über die Reise nach Österreich erinnert sich der Autobiograph nicht nur, wie üblich, an göttliche Rettungen des eigenen Lebens, sondern auch an die Galgen und Räder, « mit todten Körpern und Menschenviertheilen bespickt » (S. 55). Er verdeutlicht das Ausmaß der damaligen Rechtsunsicherheit. Als er auf einer Reise als Verdächtiger aufgegriffen wurde, habe er gewußt, so heißt es z.B.,

wie es gemeiniglich vor unsern christlichen Gerichten herzugehen pfelegt, und es würde mir nicht leicht möglich gewesen seyn, es abzuwenden, wenn man mich, bis zur Untersuchung der Richtigkeit meiner Pässe (worüber etliche Wochen hätten verlaufen können) derweilen in Gewahrsam gebracht und hernach allerhand Gerichts-Unkosten zu bezahlen gezwungen hätte. (S. 323 f.)

Die Armseligkeit der Verhältnisse spiegelt sich fortwährend in scheinbar kleinlichen Details, wenn Speisen genannt oder genaue Geldbeträge aufgezählt werden. Mehr als die eigene Not beeindruckt den Erzähler das Elend der halbverhungerten Landbevölkerung in Wittgenstein. Von seiner Flucht aus Berleburg hält er folgendes Erlebnis in der Selbstbiographie fest:

Wir kamen eben dahin, wie die armen Leutchen ihr Frühstück einnahmen, und da sahe ich, daß sie mit ungleich mehrerer Wahrheit als David sagen konten: Ich esse Asche wie Brodt. Denn ihr Brod war nicht anders anzusehen, als eine zusammengeklümperte Asche; es hielt nicht zusammen, wie ander Brod, sondern sie mußten es Stückweise, auf Tellern auftragen, und ich bin versichert, daß es in meinem Lande kein Hund gefressen hätte. (S. 381)

Edelmann ordnet diese Bruchstücke einer ungerechten und grausamen Welt als Beweismaterial gegen das Christentum in seine Lebensgeschichte ein. In einem unausweichlichen *Ceterum censeo* nach solchen Mitteilungen verweist er darauf, daß die christliche Religion an alledem nichts ändere. Sie könne die Ungleichheit der menschlichen Schicksale nicht erklären,

sondern sie bestehet auch offenbar mit Lügen, wenn sie behauptet, daß sich ein jedes Adams-Kind, mit Kummer von

dem Acker nähren, und im Schweiß seines Angesichts seyn Brod essen müße. Denn das Gegentheil liegt jedermann vor Augen. (S. 382)

Wenn der Autobiograph auch für die Umstände seines eigenen Lebens an einem evidenten Sinn festhält, so wendet sich seine Sicherheit über die Wege Gottes angesichts der allgemeinen Situation in eine Ratlosigkeit, die er nicht verschweigt und deren Ausmaß sich daran erkennen läßt, daß er mit dem Gedanken der Seelenwanderung spielt, weil diese « noch die hinreichendsten Gründe zur Rechtfertigung dieses so gar ungleichen Betragens des Schöpfers gegen seine Creaturen » (S. 381) biete.

Becker hat, offenbar im Rahmen marxistischer Pflichtübungen, festgestellt, Edelmann erkenne « noch nicht die ökonomischen und politischen Bedingungen für die Ungleichheit der Menschen » und er habe « im Denken von Karl Marx und Friedrich Engels keine Rolle mehr » gespielt.⁵¹ Das ist ebenso richtig wie banal. Bruno Bauer, den Marx als religiösen Welterlöser auf die Seite schob, hat Edelmann im Vormärz als seinen Hauptzeugen gegen das Christentum aufgerufen und ihn damit nochmals in die politischen Tageskämpfe verstrickt,⁵² aber zwischen diesen beiden Männern liegt das Jahrhundert, in dem sich das moderne politische Bewußtsein, ob Konservatismus oder Demokratismus, in Deutschland überhaupt erst gebildet hat.⁵³

Edelmanns Kritik bleibt, so radikal sie ist, noch ganz im Religiösen befangen. Deswegen kommt es, obwohl er sich kein Blatt vor den Mund nimmt und mit Adeligen scharf ins Gericht geht, nie zu einer prinzipiellen Kritik am absolutistischen System. Er sieht im Christentum und also in den Vertretern der Kirchen, die im protestantischen Be-

⁵¹ K. W. BECKER, *Die Wahrheit* a. a. O., S. 198, 208.

⁵² Vgl.: E. BARNIKOL, *Das entdeckte Christentum im Vormärz*, Jena 1927. Darin: Bruno Bauers beschlagnahmtes Buch: *Das entdeckte Christentum*.

⁵³ Vgl.: FRITZ VALJAVEC, *Die Entstehung der politischen Strömungen in Dtschld. 1770-1815*, Wien 1951.

reich fast durchwegs bürgerlich waren, die Hauptschuldigen an der Misere. Man darf nicht vergessen, daß es unter den bestehenden politischen Verhältnissen immer Adelige waren, die ihm Schutz gegen seine gefährlichsten Feinde, den im absolutistischen Staat etablierten und von diesem profitierenden Klerus, boten, und sowohl Handwerker als auch reiche Kaufleute, die ihn finanziell unterstützten. In Edelmanns Wertsystem spielt der soziale Stand keine Rolle. Wie alle Sektierer teilt er die Menschen in Auserwählte und Verfallene. Aber sein ketzerischer Trieb, das Christentum wörtlich zu nehmen, was bei ihm bis zur Ablehnung führt, läuft immer auf, wie der Herausgeber es nennt, « Äußerlichkeiten » hinaus. Er habe, so schreibt Edelmann einmal zu seiner Wahrheitssuche, « den Punkt der christlichen Vollkommenheit, nach Maßgebung der Schrift, in der Gemeinschaft der zeitlichen Güter » (S. 139) gesucht. Er akzeptiert keinen jenseitigen oder innerlichen Ersatz mehr für Ungerechtigkeit und Unfreiheit. Die Utopie, die sich aus seiner Autobiographie ergibt, ist eine diesseitige, und Gott ist trotz seiner konventionellen Züge im Grunde schon identisch mit einer vom Aberglauben und von der Unterdrückung befreiten Welt.⁵⁴

INGO BERTOLINI

⁵⁴ Zu Edelmanns Spinozismus und Sozialkritik vgl.: NICOLAO MERKER, *L'illuminismo tedesco*, Bari 1968, bes. S. 387 f.

RICERCHE ED ESPERIMENTI

ANALISI DI CONTENUTO DELLA STRUTTURA
SUPERFICIALE DI ALCUNI PERSONAGGI
DEL TEATRO COMICO TARDO-ELISABETTIANO

Premessa

La necessità di effettuare una prima verifica delle possibilità operative di una teoria del personaggio che ha polarizzato alcune delle attività di un gruppo di ricercatori del Seminario di Lingua e letteratura inglese dell'Istituto Universitario Orientale¹, ha condotto all'elaborazione di alcune proposte di analisi superficiale di contenuto² da cui possono essere dedotte conferme interessanti quanto alle possibilità di applicazione della teoria e suggerimenti utili che consentono di rivederne certi postulati i quali, messi alla prova, si sono dimostrati insoddisfacenti³.

¹ Hanno collaborato a questa ricerca: Maria Teresa Chialant (*Sir Tophas*, « Il Personaggio », pp. 327-330; « Relazione fra i tratti della microstruttura », pp. 356-361); Maria Concolato (*Tenacity*, « Ruolo sociale », p. 367-377; « Relazione fra i tratti microstrutturali e macrostrutturali », pp. 390-392); Lidia Curti (*Adam Overdo*, « Ruolo sociale », pp. 442-461; « Relazione fra i tratti microstrutturali e macrostrutturali », pp. 508-516); Fernando Ferrara (*Premessa*, pp. 323-326 e coordinamento generale); Ady Mineo (*Simon Eyre*, « Il Personaggio », pp. 393-396; « Relazione fra i tratti della microstruttura », pp. 428-433); Nella Morace (*Simon Eyre*, « Ruolo sociale », pp. 396-402; « Relazione fra i tratti microstrutturali e macrostrutturali », pp. 433-436); Paola Splendore (*Tenacity*, « Il Personaggio », pp. 365-367; « Relazione fra i tratti della microstruttura », pp. 387-390); Ornella Vesci (*Sir Tophas*, « Ruolo sociale », pp. 330-334; « Relazione fra i tratti microstrutturali e macrostrutturali », pp. 361-364); Marina Vitale (*Adam Overdo*, « Il Personaggio », pp. 437-442; « Relazione fra i tratti della microstruttura », pp. 499-508).

I principi teorici che sono alla base di questa ricerca sono stati pubblicati con il titolo *Appunti per una teoria del personaggio* in « AION, Sezione Germanica », XII (1970), pp. 165-194, e sono fondati sui metodi e sugli assunti dello strutturalismo genetico.

² Lo stato della ricerca vieta per ora un'indagine anche a livello degli apparati formali, di tono e di stile; in futuro — naturalmente — anche questo aspetto della struttura superficiale dei personaggi dovrà essere analizzato con strumenti analoghi.

³ Come ogni ipotesi di lavoro la teoria qui adottata riceve dalla verifica sperimentale suggerimenti che conducono a un suo graduale perfezionamento e a una sua messa a punto non gratuita o astratta.

Il criterio di analisi è basato sui principi espressi in *Appunti per una teoria del personaggio*⁴ e il limite prescelto è stato quello di una individuazione delle *strutture superficiali* (SS) e cioè di quell'insieme finito di *tratti* (*t*) attraverso i quali il *personaggio* (P) si manifesta nell'opera come « personalità coinvolta in una vicenda ». L'analisi si è iniziata con la suddivisione in *figure* (F) ed è proseguita con l'individuazione dei *t* compresi in ciascuna F.

Il P è stato così scomposto nelle sue minime unità significative e queste sono state distribuite ai vari *livelli* (*l*) con operazioni relativamente semplici che solo in poche occasioni hanno lasciato adito a dubbi o ad ambiguità⁵.

Ogni *t* è stato identificato mediante due operazioni analitiche: dapprima si sono separate citazioni minime contenenti informazioni complete relative al P, quindi tali enunciati minimi sono stati tradotti in « frasi nucleari » (NP + VP) che ne esprimono il valore significativo ai fini dell'analisi, mediante l'adozione di « verbi chiave » capaci ciascuno di individuare un particolare *l*⁶. Come norma quindi una volta identificata la citazione minima, si è stabilito di fornirne tutte le traduzioni possibili ai vari *l*, fino a saturazione delle possibilità realmente esistenti e fermo restando il principio che ad ogni citazione non potesse corrispondere più di un *t* per ogni *l*.

Trascurando per ora di collocare i *t* su *ampiezza* (*a*) e *bande* (*b*)⁷ si è ritenuto utile identificare la segnatura⁸ dei *t* per giungere a una piena verifica delle relazioni fra i vari elementi della microstruttura e fra questi e quelli omologhi o corrispondenti delle macrostrutture circostanti⁹.

⁴ v. sopra, n. 1.

⁵ Il maggior numero di casi controversi si è presentato nella distribuzione dei *t* fra i livelli 3 e 4; pare oggi consigliabile unificare questi due ambiti in un unico livello che conterrà le informazioni di carattere etico-ideologico.

⁶ In più di un caso un medesimo enunciato — come quello che individuasse un *qui pro quo*, ad esempio — ha dovuto essere tradotto con due *t* a due *l* diversi poiché forniva informazioni contemporanee sul P; una relativa, poniamo, alle sue intenzioni o volizioni e un'altra circa le sue capacità di raziocinio o di discernimento.

⁷ Tale distribuzione avrebbe imposto una formalizzazione assai rigida che per ora si desidera escludere.

⁸ Apponendo tre segni — uno in parentesi e gli altri due fuori di parentesi — si stabiliscono le premesse per le operazioni discusse più sotto.

⁹ Queste operazioni sono svolte nella parte prima della « discussione » conclusiva. Vengono per ora proposte solo alcune delle possibili operazioni che successivamente, con una più efficace formalizzazione, potranno essere moltiplicate e perfezionate.

Per attribuire un *segno intrinseco*¹⁰ ai *t* si sono costruiti i *modelli d'attesa* (MA) dei P mediante un'opportuna ricerca storica e filologica. I documenti e i testi letterari d'epoca interpretati secondo le proposte della storiografia più autorevole e attendibile hanno consentito di elaborare descrizioni, il più possibile puntuali, dei connotati fisici caratteriali, ideologici, sociali e culturali dei vari tipi umani che trovano rappresentazione nei P considerati; evidentemente si è adottata, nel MA, quella interpretazione dei vari tratti caratterizzanti che corrispondesse alla visione del tipo sociale rappresentato elaborata e definita dall'ideologia dominante.

Per ogni *t* della SS del P si è elaborata una corrispondente informazione del MA e cioè del tipo sociale che il P raffigura interpretato dal ceto egemone dell'epoca. Ai dati del P corrispondenti a quelli del MA è stato attribuito segno positivo; a quelli discordanti un segno negativo.

Gli altri segni apposti a ciascun *t*, definiti estrinseci, individuano invece relazioni con i contesti della finzione. Quello posto a sinistra della parentesi individua l'intenzione dell'informazione (e cioè se essa sia tendenziosa o no), e l'altro — a destra della parentesi — apprezza la validità dell'informazione (e cioè se essa sia autentica o no, considerando le conferme fornite dall'insieme della finzione).

I *t*, così isolati e connotati, si prestano a due serie di operazioni. La prima si svolge all'interno della microstruttura ed è volta a individuare il livello di strutturazione del P (e quindi tende a giungere a considerazioni sulla qualità artistica del P); la seconda stabilisce relazioni fra microstrutture circostanti e tende pertanto ad apprezzare il significato e le intenzioni del P.

Le operazioni 'interne' alla struttura superficiale dei vari P, tendenti a verificare le relazioni esistenti fra i vari *t*, hanno esplicitato differenti gradi e metodi di strutturazione: le SS esaminate variano infatti da insiemi semplici costituiti per intero, o quasi, da *t* invarianti e armonici, a sistemi complessi caratterizzati da relazioni mutevoli e critiche¹¹.

Le operazioni 'esterne', e cioè di confronto con i dati omologhi forniti dal MA¹², per quanto solo parzialmente

¹⁰ Così denominiamo il segno posto all'interno delle parentesi.

¹¹ Di tale confronto viene data un'ampia serie di campioni nelle tabulazioni che accompagnano ciascuna delle analisi.

¹² I risultati sono presentati, nella parte seconda della « discussione » conclusiva, in forma discorsiva.

svolte, hanno a loro volta evidenziato — attraverso diversi gradi di adesione e di tensione rispetto al modello — le intenzioni diverse dei vari P. Infatti ora essi appaiono costruiti in concordanza con la visione che l'ideologia dominante forniva del tipo sociale raffigurato nel P — e quindi intesi a conservare e a rafforzare tale immagine —, altre volte essi risultano elaborati in polemica più o meno completa ed evidente con tali raffigurazioni e pertanto esibiscono l'intenzione di determinare una destrutturazione dei modelli vigenti e una loro ristrutturazione in termini ora evolutivi (e cioè secondo le tendenze delle ideologie minoritarie in ascesa) ora involutivi (e cioè secondo le tendenze di ideologie minoritarie in fase apologetica).

Lo svolgimento di queste operazioni, che per ora è stato attuato evitando il rigore (e l'ermetismo) di una completa formalizzazione, ha dato indicazioni molto produttive anche ai fini di una riformulazione della teoria.

In primo luogo si è notato che le operazioni fra i *t* della SS del P debbono scindersi in due serie: *relazionali* e *riduttive*. La prima serie dovrà individuare le relazioni esistenti fra i *t* della SS per giungere a indicare con esattezza il livello di strutturazione del P onde apprezzarne la 'qualità artistica' (o il livello di elaborazione). La seconda serie dovrà ridurre i *t* del P a una espressione semplificata che abolisca dalle informazioni codificate ogni elemento — che qui definiamo *accidentale* — derivante dalla vicenda e dalla crescita fisica e psichica del P, per fornire tutti e soli i *t* che identificano la personalità sociale del P e cioè la sua *struttura mediana* (SM).

In secondo luogo si è osservato che le operazioni di confronto fra la SS del P e il MA si sono svolte spesso con difficoltà e hanno imposto talvolta interpretazioni opinabili del repertorio costituito in base all'analisi della SS del P; e ciò perchè il confronto realizzato è stato posto in effetti fra entità non pienamente commensurabili¹³. Infatti i *t* della SS del P, sono elementi che provengono da una dimensione diacronica mentre i connotati del MA, appartengono a una dimensione sincronica. È chiaro ormai, anche per quanto si è asserito nel paragrafo precedente, che il confronto va riproposto fra la SM del P (che è appunto la personalità del P privata della sua vicenda nel tempo, nello spazio e nell'ambito della evoluzione psico-fisica e quindi

¹³ Tale scopenso è risultato più evidente nei casi in cui il P avesse una vicenda particolarmente complessa e una individualità più compiuta (cfr. ad es. Justice Overdo, sotto).

ridotta alla dimensione sincronica) e il MA che è l'impostazione del tipo sociale corrispondente.

È prevedibile infine che i *t* della SS del P debbano essere confrontati — ai fini anche di determinarne il segno — con dati della macrostruttura corrispondenti e cioè con un repertorio di dati omologhi che formeranno un *modello di finzione* (MF)¹⁴ rispetto al quale il P risulterà costruito in armonia o in tensione; l'individuazione di concordanze e discordanze varrà probabilmente a determinare l'intenzione della comunicazione realizzata attraverso il P.

¹⁴ Si anticipa qui un'importante modificazione della ipotesi di ricerca che è stata suggerita soprattutto da quelle analisi che consideravano personaggi ampliamenti fondati su modelli letterari (cfr. ad es. Sir Tophas che, come tipico millantatore tradizionale, può ricondursi per molti dei suoi aspetti al tipo del *miles gloriosus* il quale infatti potrebbe rappresentare il MF di questo personaggio).

I. SIR TOPHAS (*ENDIMION* DI JOHN LYLY)

1. IL PERSONAGGIO

Il personaggio di Sir Tophas è presentato nelle *dramatis personae* che introducono il testo della commedia di John Lyly *Endimion, the Man in the Moon* (1587) come « a foolish braggart ». La sua fonte più diretta, a detta di tutti i critici, è il *miles gloriosus* di Plauto, di cui possiede gli stessi elementi di comicità¹.

Sir Tophas — coerentemente al titolo stesso di 'Sir' — è presentato come un aristocratico; in un'occasione viene apostrofato come « gentle knight »², e nella prima scena in cui compare, come « brave squire » (I, 1, 45). Questi appellativi, però, hanno valore ironico. Ciò appare evidente sia per il contesto in cui vengono detti (i personaggi che li usano si prendono gioco di Sir Tophas per tutta la commedia)³, sia per un *lapsus* di Sir Tophas che, rivolgendosi ai paggi di Endimion e di Eumenides, dice:

TOP. Of what occupation⁴ are your masters?

DAR. Occupation, you clown⁵! Why, they are honorable and warriors.

TOP. Then, are they my prentices.

¹ Secondo alcuni critici si possono ritrovare altre fonti nella Commedia dell'Arte italiana del '500; vedi G. K. HUNTER, *John Lyly, the Humanist as Courtier* (London, Routledge and Kegan Paul, 1962, p. 238) e specialmente VIOLET M. JEFFERY, *John Lyly and the Italian Renaissance* (Paris, Champion, 1928, pp. 98-102).

² II, 3, v. 143. Tutte le citazioni da questa commedia sono tolte dall'edizione curata da C. F. TUCKER BROOKE e N. BURTON PARADISE, *English Drama 1580-1642*, Boston, Heath & Co., 1933.

³ Epiton, il paggio di Sir Tophas, afferma a un certo punto della commedia che il suo padrone è un *liber tenens*, cioè un *freeholder* (v, 3, 146-149); dal gioco di parole fra 'libertino' e 'possidente' è qui evidente l'intenzione ironica. Inoltre, alla fine della commedia Sir Tophas sposa una serva, il che elimina ogni dubbio circa lo *status* sociale del personaggio.

⁴ *occupation* = mestiere. Cfr.: « Though he bee but a cobler by occupation » (JOHN LYLY, *Pappe with an Hatchet*, 1589).

⁵ *clown* = bifolco. Cfr.: « The wise, the foole: the countie cloine: the learned and the lout » (ARTHUR GOLDING, *Ovid's Metamorphoses*, 1565).

DAR. Thine! And why so?

TOP. I was the first that ever devised the war, and therefore by Mars himself given me for my arms a whole armory; and thus go, as you see, clothed with artillery. (I, 3, 58-66).

Sir Tophas si vanta di essere un uomo d'armi, ma i suoi nemici sono solo innocui uccelli e pesci che servono al doppio scopo di soddisfare la sua sete di sangue e il suo appetito. È vanaglorioso; si gloria di eccellere nei due campi in cui deve più distinguersi il perfetto cortigiano: le armi e l'erudizione. Dice di sé: « I am all Mars and Ars » (I, 3, 112) e proprio in queste due sfere si comporta in modo caricaturale. Della sua combattività abbiamo già detto che essa è rivolta a nemici assai poco pericolosi e l'effetto comico è creato dal contrasto fra i toni enfatici con cui parla Sir Tophas del suo desiderio di fare la guerra, e gli oggetti contro cui questo spirito bellicoso si sfoga:

... commonly I kill by the dozen, and have for every particular adversary a peculiar weapon... Here is a burbolt for the ugly beast the blackbird... Here is the musket for the untamed or, as the vulgar sort term it, the wild mallard... Here is a spear a shield, and both necessary, the one to conquer, the other to subdue or overcome the terrible trout, which although he be under the water yet tying a string to the top of my spear and an engine of iron to the end of my line, I overthrow him and then herein I put him. (I, 3, 81-99).

Per quanto riguarda lo sfoggio di erudizione di « wit », qualità di ogni buon cortigiano elisabettiano, Sir Tophas li usa a sproposito abbandonandosi a frequenti citazioni latine e alle più spinte affettazioni distintive dello stile eufuistico, come dimostra questo esempio:

EPI. I find my thoughts to swell and my spirit to take wings, insomuch that I cannot continue within the compass of so slender combats. (II, 2, 96).

o questo, in cui si vede come egli sia completamente privo di articolazione e di eleganza:

EPI. A poet? What's that?

TOP. Dost thou not know what a poet is?

EPI. No.

TOP. Why, fool, a poet is as much as one should say - a poet. (I, 3, 18-22).

Sir Tophas si vanta del suo coraggio e si pavoneggia delle sue gesta; la sua vanagloria si esteriorizza nella rappresentazione scenica in un incedere impettito ed affettato — Samias, rivolgendosi ai suoi amici, dice: « Look how he struts! » (I, 3, 105-106). L'effetto comico del personaggio

è ulteriormente accentuato dal suo aspetto fisico goffo e ridicolo; Epiton gli dice: « You blow and are so pursy » (I, 3, 15), e Samias, facendo un gioco di parole sulla definizione che dà di sé Sir Tophas — « I am all Mars and Ars » — ribatte: « Nay, you are all mass and ass » (I, 3, 113). L'aspetto sgraziato è dunque un ulteriore elemento caricaturale nella caratterizzazione di questo personaggio che possiede tutti i requisiti del perfetto cortigiano alla rovescia: è pavido, è affettato nel parlare ma privo di « wit », è di aspetto sgradevole.

Professarsi innamorato secondo i canoni neo-platonici era un'altra caratteristica del cortigiano; anche qui Sir Tophas si comporta in modo opposto. Dapprima si definisce insensibile all'amore:

... my tough heart receiveth no impression with sweet words, Mars may pierce it, Venus shall not paint on it. (II, 3, 154-156).

poi, dopo una repentina trasformazione, si dichiara follemente innamorato di Dipsas, una strega brutta e vecchia⁶. La comicità in questo caso deriva dal rovesciamento, ancora una volta, di una situazione classica consacrata dalla tradizione dell'amor cortese: il cavaliere che s'innamora di una fanciulla giovane, nobile e bella. Invece Sir Tophas va in estasi per l'esatto opposto di tali attributi:

Oh, what a fine, thin hair hath Dipsas! What a pretty low forehead! What a tall and stately nose! What little hollow eyes! What great and goodly lips! How harmless she is, being toothless, — her fingers fat and short, adorned with long nails like a bitter! In how sweet proportion her cheeks hang down her breasts like dugs and her paps to her waist like bags! What a low stature she is, and yet what a great foot she carrieth! How thrifty must she be in whom there is no waist! How vistuous is she like to be, over whom no man can be jealous! (III, 3, 62-74).

Alla fine della commedia Sir Tophas non esiterà ad accoppiarsi con Bagoa, ancella di Dipsas, dal momento che quest'ultima si è riappacificata col marito Geron.

⁶ Questo mutamento non è solo giustificato dalla caratterizzazione del personaggio, ma era anche dettato dai canoni estetici del dramma cortigianesco elisabettiano, che richiedeva una perfetta simmetria fra l'intreccio principale e quello secondario. Su questo punto insiste particolarmente G. K. Hunter che scrive: « Given Lyly's taste for symmetry and fondness for the conventions of courtly love (the conventions of his art) nothing else need be imported to explain the general structure of the play, with its final pairing-off of couples — Corsites and Tellus, Geron and Dipsas, Sir Tophas and Bagoa ». (*op. cit.*, p. 189).

Sir Tophas è il protagonista del 'sub-plot' di questa commedia e, come spesso accade nella commedia e nella narrativa elisabettiana, mentre nell'intreccio principale si trovano elementi di amore romantico, nell'intreccio secondario è presente solo l'elemento comico, cosicché anche la vicenda amorosa in cui è coinvolto il protagonista è farsesca. Basti pensare ad esempi celebri come l'*Arcadia* di Sidney, *A Midsummer-Night's Dream* e *Love's Labour's Lost* di Shakespeare; quest'ultima commedia, in particolare, ricalca, nel personaggio di Armado, quello di Sir Tophas⁷.

Si può dunque dire che Sir Tophas è un Sir Philip Sidney alla rovescia. Se si pensa che il personaggio di Eumenides — un cavaliere, amico e amante fedele — è stato interpretato come un'immagine di Sir Philip Sidney, questo rovesciamento della figura del cortigiano è molto pertinente all'intreccio secondario che è come il negativo dell'intreccio principale⁸.

2. IL RUOLO SOCIALE

Indubbiamente Sir Tophas presenta dei *t* fisici e intellettuali, degli atteggiamenti e comportamenti abituali per i quali non è difficile individuare il prototipo sociale cui il Lyly — nella realizzazione di questo P — si è riferito.

Non è illecito affermare che il protagonista dell'intreccio secondario dell'*Endimion* è stato realizzato tenendo presente il MA⁹ del cortigiano. E ciò è valido non soltanto per quei *t*, che corrispondono a quelli del prototipo — si pensi ad esempio alla caratteristica precipua del cortigiano di essere uomo d'armi, *t* questo adottato senza variazione — ma anche per quelli che sono stati costruiti in polemica

⁷ «The relation and character of Sir Tophas and Epiton are closely followed by Shakespeare in those of Armando and Moth, and Sir Tophas pairing with Bagoa is paralleled by Armado's declension upon Jaquenette.» (R. W. BOND (ed.), *The Complete Works of John Lyly*, vol. III (Oxford, Clarendon Press, 1902, p. 13).

⁸ Si può interpretare in tal modo anche l'episodio del sogno di Sir Tophas come la parodia del sogno di Endimion. Di questo parere è J. K. Hunter: «Endimion falls into an enchanted sleep; similarly, in the case of Sir Tophas, love leads directly to sleep... As Endimion is recovered from his sleep by the kiss of Cynthia, and learns that the reward of constant adoration is royal favour, so Tophas is recovered from his infatuation by the discovery that Dipsas has a husband, and learns that another woman will do as well.» (*op. cit.*, pp. 239-240).

⁹ Per la definizione di MA cfr. F. FERRARA, *Appunti per una Teoria del Personaggio* in «Annali», XIII, 1970, p. 181.

con esso e cioè per quelli che riproducono — in chiave negativa — dei *t* della stessa immagine convenzionale.

L'individuazione del MA per il P di Sir Tophas ci spinge ovviamente a ricostruire il ruolo del cortigiano medio nell'epoca elisabettiana.

Va innanzi tutto notato che il sorgere di questa figura coincide con la nuova realtà sociale e culturale subentrata con la caduta dell'ordine feudale e si afferma con la progressiva espansione della corte e della sua amministrazione centrale soprattutto durante il regno di Elisabetta I. I prodromi di questa imponente trasformazione si ravvisano indubbiamente nella politica di Enrico VII, il quale appoggiandosi alla *landed gentry* per distruggere gli ultimi residui di autonomia del vecchio ordine feudale, sopravvissuto alla guerra civile, dava inizio a una ristrutturazione della componente sociale dell'antica classe egemone creando in tal modo i presupposti di un sistema promozionale destinato sempre più ad affermarsi col graduale sviluppo dell'economia capitalistica. Successivamente la riforma e soprattutto l'appropriazione delle terre monastiche costituiscono un ulteriore consolidamento di tale politica. Infatti, se da un lato Enrico VIII attraverso la vendita della maggior parte di queste terre non soltanto ai nobili e ai suoi fiduciari ma anche a ricchi mercanti stabili — attraverso una fitta rete di interessi economici — uno stretto legame di collaborazione tra il suo governo e la nascente borghesia mercantile dall'altro mirò a ridurre e a indebolire il potere militare dei nobili, attirandoli alla sua corte e trasformandoli da potenziali rivali politici in cortigiani, in vari modi partecipò della sua attività di sovrano come consiglieri, ambasciatori, devoti e insieme intelligenti esecutori di ordini. È evidente però che non si può pensare a un processo quasi meccanico di identificazione della vecchia nobiltà con la nuova aristocrazia di corte senza tener conto dialetticamente delle nuove possibilità di ascesa sociale che proprio la politica dei Tudor faceva balenare agli strati sociali economicamente più attivi¹⁰. Conseguentemente il bisogno di qualificarsi per ottenere una posizione sociale migliore divenne il nuovo parametro di vita e venne a regolare non soltanto i rapporti tra gli uomini ma anche quelli più diretti fra il singolo e il sovrano, da cui in ultima analisi dipendeva ogni tipo di affermazione¹¹.

¹⁰ I Cecil, i Russell, i Cavendish, i Seymour rappresentano infatti la nuova aristocrazia Tudor.

¹¹ Cfr. W. T. MAC CAFFREY, *Place and Patronage in Elizabethan Politics*, in «Elizabethan Government and Society», London, the Athone Press, 1961, p. 99.

Le caratteristiche di questo sistema appaiono più evidenti nell'ambito della carriera politica. Questa, infatti, espressione della nuova realtà economico-sociale, subì un processo di qualificazione nel momento in cui alla nobiltà di sangue si sostituì un nuovo tipo di nobiltà — quella di corte — che traeva i suoi privilegi proprio dal servizio del sovrano. Si afferma cioè la figura dell'uomo politico, la cui obbedienza al volere regio è ricompensata con titoli, terre e privilegi vari. Si era determinato — anche per effetto di fenomeni di natura più specificamente economica — un mutamento dei modelli di valore tradizionali. Sulla scena politica e sociale all'uomo di spada con i suoi ideali di onore cavalleresco si sostituisce (pur recuperandone le caratteristiche fondamentali) una figura più complessa: il cortigiano, abile ed esperto in politica, letterato e mecenate insieme, compendio di mondana raffinatezza e di virile coraggio.

Al *gentleman*, a colui cioè che possiede gli strumenti necessari per potersi opportunamente qualificare, viene così offerta la possibilità di inserirsi con funzioni di guida nel sistema. Il miraggio di un'ascesa sociale è l'arma che opportunamente manovrata permette alla sovrana di crearsi un nuovo seguito di cortigiani e di nobili che vengono in tal modo a essere legati alla corona da motivi di interesse economico e di prestigio sociale. Il suggerimento di Lord Burghley a Elisabetta nel 1579 è un chiaro esempio di politica clientelare: « That you gratify your nobility and the principal persons of your realm to bind them fast to you with such things as have heretofore been cast away upon them that in time of need can serve you to no purpose, whereby you shall have all men of value in your realm to depend only upon yourself »¹².

Il mecenatismo di corte fu l'asse portante di questa politica; non è difficile quindi immaginare come la corte divenisse il punto focale e al tempo stesso il fattore di stabilizzazione politica di un sistema che si reggeva sull'equilibrio delle forze e fosse considerata « as the natural centre of the universe, whence, like ripples from a stone cast in a pond, civilization spread out in ever-diminishing intensity towards the remote manor houses of Wales or the Scottish borders »¹³.

I mutati rapporti sociali di produzione determinarono quindi a livello sovrastrutturale un nuovo tipo di ideale

¹² S. HAYNES & W. MURDIN, *Burghley Papers 1579*, ii, p. 340.

¹³ L. STONE, *The Crisis of the Aristocracy 1558-1641*, Oxford, Clarendon Press, p. 478-479.

sociale, di costume e di cultura. L'eliminazione dell'interferenza della Chiesa romana negli affari di stato, lo svilupparsi di un sistema burocratico e dell'amministrazione centrale, determinarono ovviamente anche un nuovo ideale di uomo, politicamente attivo che trovava la ragione prima della sua esistenza nella vita a corte al servizio del sovrano.

Se finora abbiamo esaminato i fenomeni economico-politici che portarono al sorgere e all'affermarsi di una tale figura sociale, occorre ora fissare le caratteristiche tipiche attribuite al modello del cortigiano dalla stessa classe egemone.

Per la ricostruzione del MA ci serviamo ovviamente dell'opera del Castiglione, *Il Cortegiano*, che testimonia la nuova temperie sociale e culturale, ne cristallizza i valori e fissa i requisiti morali e intellettuali del *homo novus* rinascimentale. La traduzione di questa opera da parte di Sir T. Hoby¹⁴ nel 1561 non costituisce però una semplice esperienza letteraria, ma nella realtà storica inglese acquista un suo valore specifico. Essa infatti venne a offrire un supporto ideologico a un ceto sociale che, per come si era affermato, non aveva sviluppato un proprio sistema di valori. Ciò è tanto più evidente se si considera che alla traduzione puntuale dell'originale italiano Hoby sentì la necessità di aggiungere *A Brief Rehersall of the Chief Conditions and Qualities in a Courtier*¹⁵, quasi un 'compendio catechistico' dell'opera del Castiglione teso a trasferire nella prassi quei valori indiscussi che nascevano dalla specifica realtà del Rinascimento italiano.

Ma come ci viene presentato questo modello ideale di cortigiano? Per quanto riguarda la sua collocazione sociale, egli appartiene alla classe aristocratica: « I wyll have this our Courtyer therfore to be a Gentleman borne and of a good house »¹⁶. Alla sua nobiltà di lignaggio egli deve aggiungere capacità militari, destrezza nell'uso delle armi, agilità e prontezza di riflessi, tutte quelle qualità insomma che concorrono a farne 'a man of warre'. Accanto a que-

¹⁴ L'adozione del testo di Hoby come unica fonte del nostro MA si giustifica col fatto che esso venne assunto come la diretta espressione di quei valori che la classe egemone tendeva ad affermare.

¹⁵ Dal confronto con la seconda edizione italiana di A. Manuzio, Venezia 1528 si rileva che *Il Cortegiano* del Castiglione non presenta aggiunte al libro IV.

¹⁶ Sir TH. HOBY, *The Book of the Courtier, from the Italian of Count Baldassare Castiglione* (1561), New York, AMS Press, 1967. Tutte le citazioni per il MA contenute nelle tabulazioni sono tolte da questa edizione.

ste sue specifiche doti, che rispecchiano ancora valori della società feudale, si apre per il cortigiano tutta una gamma di 'virtù' e norme di vita che caratterizzano e regolano i suoi rapporti nell'ambito della vita di corte rinascimentale: dalle sue qualità intellettuali di uomo di lettere che ne fanno un poeta geniale e un mecenate illuminato insieme, alle sue doti morali di magnanimità e nobiltà d'animo, dalla amabilità che lo distingue nella sua vita mondana all'ossequio dei canoni dell'amore cortese. Il suo ideale di 'equilibrio' è intelligente capacità di adattarsi a ogni situazione evitando ogni forma di eccesso; è 'sprezzatura' che rifugge da ogni 'affettazione' e mira alla suprema compostezza della 'grazia'; è discrezione, culto della giustizia, della verità e dell'onore. Ma tutte queste caratteristiche del cortigiano (dalla sua collocazione sociale al suo atteggiarsi nella vita di corte) si concretizzano nel fine ultimo che ispira la sua attività di uomo e di politico: « (...)to become an Instructor and Teacher of his Prince or Lorde, inclininge him to vertuous practises... »¹⁷.

Questo modello ideale del perfetto cortigiano tratteggiato da Castiglione-Hoby trovò la sua realizzazione storica nella figura di Sir Philip Sidney. Discendente di una illustre famiglia, le cui tradizioni di dedizione alla corona risalivano a Enrico II, egli mostrò di possedere, in ogni momento della sua vita, quel complesso di doti e di virtù che lo fecero apparire agli occhi dei suoi contemporanei l'incarnazione del cortigiano ideale. E in realtà se esaminiamo rapidamente alcuni aspetti della sua vita, ritroviamo una puntuale corrispondenza con gli aspetti fondamentali del MA che prima abbiamo tratteggiato.

Come giustamente ha osservato J. A. Symonds: « All classes concurred in worshipping that marvellous Youth, who displayed the choicest gifts of chivalry and scholarship, of bravery and prudence, of creative and deliberative genius, in the consummate harmony of a noble character. The English nation seemed instinctively to recognise in him the impersonation of its manifold ideals. He was beautiful, and of illustrious ancestry, — an accomplished courtier, complete in all the exercise of a cavalier »¹⁸.

Mecenate e poeta egli stesso, soldato valoroso, diplomatico e statista di successo, Sir Philip Sidney fu insomma 'il Cortigiano'.

¹⁷ *id.*, p. 372-373.

¹⁸ J. A. SYMONDS, *Sir Philip Sidney*, London MacMillan, 1902, p. 2.

3. CAMPIONI DI TABULAZIONE DEI TRATTI¹⁹

a. Campione n. 1: F3

11

1. what is yonder *formal* fellow? SCINTILLA (II, 2, 72)

And that is *to eschew* as much as a man may and as a sharp and dangerous rock, *Affectation* or curiosity and (to speak a new word) to use in every thing a certain Recklessness, to cover art withall, and seeme *Whatsoever he doth and sayeth to do it wythout pain, and (as it were) not mynding it.* And of thys do I beleve grace is muche deryved, for in rare matters and wel brought to passe every man knoweth the hardnes of them, so that a redines therin maketh great wonder. (p. 59)

P è affettato

MA non è affettato

+ (-t) +

2. let him use *his garb*, for all consisteth in *his gracing*. DARES (II, 2, 77-78)

Cfr. t1

P è affettato

MA non è affettato

+ (-t) +

3. Let me see, be our enemies fat?

He shall be ... *sober* and keeping him alwayes within his bondes. (p. 124)

P è ghiotto

MA è sobrio

+ (-t) +

¹⁹ L'analisi microstrutturale del P è stata condotta sulle 7 F attraverso le quali egli si attua. Per la tabulazione si è scelta la F3 e 12. La F3 corrisponde alla scena II dell'atto II; qui il P fa la sua seconda apparizione e si manifesta in modo più chiaro che altrove nella commedia. Questa F fornisce tutti i t significativi del P e sembra anche la più completa dal punto di vista della quantità e della varietà dei t. Il più alto l raggiunto qui — e in tutte le rimanenti F — è 14, anche se in modo abbastanza insignificante per quanto riguarda la quantità dei t — un solo t14 — che invece abbondano a 12. Infatti è questo che è stato preso come campione significativo nell'ambito dei l; il P si esprime soprattutto nell'ambito delle volizioni e dei desideri (anche se velleitari nel caso del nostro P), piuttosto che in quello ideologico, etico, razionale e operativo. Inoltre, è a 12 che avvengono le crisi del P in modo più evidente.

4. yourself passeth all comparison, for other captains kill and beat, and there is nothing you kill, but *you also eat*. EPITON (II, 2, 85-87)
P è ghiotto MA è sobrio
 + (-t) +
5. so eager my unstaunched stomach (II, 2, 90-91)
P è ghiotto MA è sobrio
 + (-t) +
6. My master thinks himself the valiantest man in the world if he kill a wren. EPITON (II, 2, 92-93)
P è presuntuoso MA è modesto
 + (-t) +
7. so warlike a thing he accounteth to take away life, though it be from a lark. EPITON (II, 2, 94-95)
P è bellicoso MA è moderato
 + (-t) -
8. I find my thoughts to swell, and my spirit to take wings. (II, 2, 96-97)
P è presuntuoso MA è modesto
 + (-t) +
- Cfr. t3
 Cfr. t3
 Cfr. t3
 Cfr. t6
- He shall be no blabber, not given to lyghtnesse, no lyar, no boaster, nor fonde flatterer.* (p. 124)
 I will have our Courtier therefore... be so dyscreete and of so good a iudgemente, that he maye have the understandinge after a comelye maner, and with good purpose to allure men to heare or to looke on that he supposeth himself to be excellent in: making semblant alwayes to doe it, *not for a bragge and to showe it for vainglory*, but at a chaunce, and rather praised by others, than commynge of his own free will. (p. 148)
- Neither let him runne rashely to these combattes*, but whan he must needes to save his estimation withall: for beside the great daunger that is in the doubtfull lotte, *he that goeth headlonge to these thynges and without urgent cause, deserveth very great blame.* (p. 53)

9. I find my thoughts to swell, and my spirit to take wings. (II, 2, 96-97)
P è retorico MA è appropriato nel parlare
 + (-t) +
10. Is he not mad? SCINTILLA (II, 2, 101)
P è squilibrato MA è equilibrato
 + (-t) +
11. (he is) a little vainglorious. SAMIAS (II, 2, 102)
P è presuntuoso MA è modesto
 + (-t) +
12. What mean you master to be so desperate? EPITON Honour inciteth me, and very hunger compelleth me. (II, 2, 113-114)
P è ghiotto MA è sobrio
 + (-t) +
13. What is that monster? EPITON The monster Ovis. I have said, — *let thy wits work.* (II, 2, 115-117)
P è arguto MA è arguto
 + (+t) -
- For he that hath not knoweledge and the thing in his minde that deserveth to be understood, can neither speak or write it. Then must he couch in a good order that he hath to speak or to write, and afterward expresse it wel with *wordes*: the which (if I be not deceived) *ought to be apt, chosen, clere and wel applyed and(above al) in use among the people* (p. 69-70)
- to have the vertues of the minde, as justice, manlinesse, wisdom, temperance staidness, noble courage, sober moode. (p. 369)
- In case therefore the Courtyer in *jestinge and speaking mee-reie conceytes* have a respecte to the time, to the persons, to his degree, and not use it too often (for parde it bringeth a lothsomnesse if a man stand evermore about it, all day in all kinde of talke and without purpose) *he may be called pleasant and feat conceyted.* (p. 190)

14. The monster *Ovis*. (II, 2, 116)

P è erudito

+ (+t) —

15. let us take him off. *SAMIAS* (II, 2, 128)

P è ridicolo

+ (—t) +

16. Sir Tophas, all hail! *SAMIAS* *Welcome, children*; I seldom cast mine eyes so low as to the crowns of your heads, and therefore pardon me that I spake not all this while. (II, 2, 130-134)

P è cordiale

+ (+t) —

The good use of speache therefore I believe ariseth of men that have wytte, and with learning and practise have gotten a good judgement, and with it consent and agree to receive the wordes that they think good, which are knowen by a certaine naturall judgement, and not by art or anye maner rule. Do you knowe that figures of speache which give suche grace and brightness to an Oration, are all the abuse of Grammar rules. (p. 73)

MA è erudito

Therefore, for that I desire in the Courtyer, it suffice to saye ... that *he bee such a one that shall never wante good communication* and fytted for them he talketh wythall, and have a good understandinge *with a certein sweetnesse to refresh the hearers mindes*, and with meerie conceits and jestes to provoke them to solace and laughter so that without veynge at any time lothsome or satiate he may evermore delite them. (p. 152)

MA è divertente

I woulde shewe him also, that he ought to accompany with his greatnes *a familiar gentle behaviour, with a soft and lovely kindenesse*, and good caste to make much of his subectes and strangers discreatlye more and lesse accordinge to their desertes, observing alwaies notwithstandinge the mayestyete meete for his degree, that should not in anye point suffre him to diminish his authoritie through overmuch abausinge, nor yet purchase him hatred through oversoure rigorousnesse: that *he ought to be full of liberality and sumptuous*, and give unto everye manna without stint. (p. 326)

MA è cordiale.

17. Here be fair ladies come to wonder at your person. *DARES* (II, 2, 135)

P è di bell'aspetto

— (+t) —

18. Your valour. *DARES* (II, 2, 136)

P è valoroso

— (+t) —

19. your wit. *DARES* (II, 2, 137)

P è arguto

— (+t) —

20. Report cannot but injure me, I fear she hath been a niggard in her praises. (II, 2, 140-142)

P è presuntuoso

+ (—t) +

21. gentle knight. *SCINTILLA* (II, 2, 143)

P è aristocratico

— (+t) —

The Courtyer... besyde noblenesse of birthe, I wyll have hym to be fortunate in this behalfe, and by nature to have not only a wytte, and a comely shape of person and countenance, but also a certein grace and (as they saie) a hewe, that shall make him at first sight acceptable and lovyng unto who so beholdeth him. (p. 46)

MA è di bell'aspetto

I would endeavour to put unto his head a certein greatnesse, wyth that princelye sumptuousnesse, and readynesse of courage, and unconquered prowesse in armes, that should make him beloved and reverenced of all menne, in such wise, that for this in speciall he shoulde be famous and notable to the worlde. (p. 326)

MA è valoroso

Cfr. t13

MA è arguto

Cfr. t6

MA è modesto

I wyll have this our Courtyer therefore to be a *Gentleman borne and of a good house*. For it is a great deal lesse dyspraise for him that is not born a gentleman to faile in the actes of vertue then for a gentleman. (p. 144)

MA è aristocratico

22. (report) hath left you no equal, nor herself credit, so much hath she told. SCINTILLA (II, 2, 144)

Therefore wil I have our Courtyer the best he can (beside his wortiness) to help himeself with witt and art, and *when ever he hath to goe where he is straunge and not knowen, let him procure there goe first a good opinion of him*, beefore he come in person, and so woork, that they maie understand there, how he is in other places with Lordes, Ladies, and gentlemen in good estimation: because that fame, which seemeth to arise of the judgements of many, engendreth certeine assured confidence of a mans wirthinesse, which afterwarde ... is easily with deedes maintained and encreased... (pp. 141-2)

P ha buona reputazione

—(+t)—

23. then shall we be happy who, hearing of your person, came to see it, and seeing it, are now in love with it. FAVILLA (II, 2, 150-152)

his good qualities..., wit, beauty of fisnamy, disposicion of person, and *that grace which at the first sight shal make him moste acceptable unto all men*. (p. 47)

P è amabile

—(+t)—

24. Love me, Ladies? I easily believe it. (II, 2, 153)

Cfr. t6

P è presuntuoso

+ (—t) +

25. my tough heart receiveth no impression with sweet words. Mars may pierce it, Venus shall not paint on it. (II, 2, 154-156)

I judge the principall and true profession of a Courtyer ought to be in feates of armes, the which above all I will have hym to practise lively, and to bee knowen among other for his hardinesse, for his achieving of enterprises, and for his fidelitie toward him whom he serveth. (p. 49)

P è uomo d'armi

+ (+t)—

26. Mars may pierce it, Venus shall not paint on it. (II, 2, 155-156)

Cfr. t14

P è erudito

+ (+t)—

MA ha buona reputazione

MA è amabile

MA è modesto

MA è erudito

27. What is that the gentlewoman carrieth in a chain? Why, it is a squirrel. EPITON (II, 2, 179-181)

Truth it is, whether it be through the favour of the starres or of nature, some there are borne endcwed wyth suche graces, that they seeme not to have been borne, but rather facioned with the verye hande of some God, and abounde in all goodnesse bothe of bodye and mynde. (p. 45).

P è di vista imperfetta

MA è perfetto fisicamente

+ (—t) +

28. I will encounter that black and cruel enemy that beareth rough and untewed locks upon his body, whose sire throweth down the strongest walls, whose legs are as many as both ours, on whose head are placed most horrible horns by nature as a defence from all harms. (II, 2, 105-110)

Cfr. t9

P è retorico

MA è appropriato nel parlare

+ (—t) +

29. I like honey, but I care not for the bees; I delight in music, but I love not to play on the bagpipes. (II, 2, 166-169)

Cfr. t9

P è retorico

MA è appropriato nel parlare

+ (—t) +

30. Is not this gentleman overwise? DARES (II, 2, 184)

Againe it is behoufull both for himself and for his frendes, that he have a foresight in the quarrelles and controversies that may happen, and let him beware of the vauntages, *declarynge alwaies in everie pointe* both courage and *wisdome* (p. 53)

P è saggio

MA è saggio

—(+t)—

31. I could stay all day with him if I feared not to be shent. FAVILLA (II, 2, 185-186)

Cfr. t15

P è ridicolo

MA è divertente

+ (—t) +

32. I defy time, who hath no interest in my heart. (II, 2, 196-197)

P è presuntuoso

+ (-t) +

12

1. nothing but blood besprinkleth our bosoms (II, 2, 82)

P ama la ferocia

+ (-t) -

2. I will draw their (our enemies') guts out of their bellies, and tear the flesh with my teeth, so mortal is my hate. (II, 2, 88-90)

P sente odio per i nemici

+ (+t) -

3. I cannot continue within the compass of so slender combats. (II, 2, 97-99)

P ama la combattività

+ (+t) -

4. I will encounter that black and cruel enemy (II, 2, 105-106)

P sente coraggio

+ (+t) -

Cfr. t6

MA è modesto

I will have him... *to bee known among other for his hardinesse, for his achieving of enterprises...* And he shall purchase himselfe a name with these good conditions, in doing the dedes in everie time and place: for it is not for him to feint at any time this behalfe without a wondrous reproche. (p. 48)

MA ama l'audacia

He therefore that we seek for, *where the enemies are shall shewe himselfe moste fierce and bitter,* and evermore with the firste. (p. 50)

MA sente odio per i nemici

To undertake his bould feates and couragious enterprises in warr, out of companye and in the sight of the most noble personages in the campe, and (if it is possible) beefore his Princis eyes. (p. 371)

MA ama la combattività

I would endeavour to put into his head a certain gretnesse, wyth that princelye sumptuosnesse, and *readyness of courage,* and unconquered prowesse in armes, that should make him beloved and reverenced of all menne, in such wise, that for this in speciall he shoulde be famous and notable to the worlde. (p. 326)

MA sente coraggio

5. What mean you, master, to be so desperate? EPITON (II, 2, 111-112)

P sente coraggio

+ (+t) -

6. That monster will I kill. (II, 2, 126-127)

P sente coraggio

+ (+t) -

7. *there is in you courage* against your enemies. FAVILLA (II, 2, 149-150)

P sente coraggio

- (+t) -

8. my tough heart receiveth no impression with sweet words. (II, 2, 154-155)

P non sente amore

+ (-t) -

9. *Mars may pierce it* (my heart), Venus shall not paint on it. (II, 2, 155-156)

P ama la combattività

+ (+t) -

10. *Mars may pierce it* (my heart), Venus shall not paint on it. (II, 2, 155-156)

P non sente amore

+ (-t) -

Cfr. t4

MA sente coraggio

Cfr. t4

MA sente coraggio

Cfr. t4

MA sente coraggio

Therefore, whan an amiable countenance of a beautiful woman commeth in his sight, that is accompanied with noble conditions and honest behaviours, ... he ought in this beginninge to seeke a speedye remedye and to raise up reason, and with her, to fense the fortresse of his hart, and to shutt in such wise the passages against sense and appetites... Thus if the flame be quenched, the jeopardye is also quenched. But in case it continue or increase, *then must the Courtier determine ... to shonn throughlye all filthinesse of commune love, and so entre into the holye way of love with the guide of reason.* (pp. 352-353)

MA sente amore

Cfr. t3

MA ama la combattività

Cfr. t8

MA sente amore

11. A cruel saying. FAVILLA (II, 2, 157) Cfr. t8
P non sente amore MA *sente amore*
 + (—t)—
12. Will you cast those ladies away, and all for a little love? DARES (II, 2, 159-160) Cfr. t8
P non sente amore MA *sente amore*
 + (—t)—
13. There cometh no soft syllable within my lips. (II, 2, 161-162) Cfr. t8
P non sente amore MA *sente amore*
 + (—t)—
14. custom hath made my words bloody and *my heart barbarous*. (II, 2, 162-163) Cfr. t1
P ama la ferocia MA *ama l'audacia*
 + (—t)—
15. *That pelting word love*, how waterish it is in my mouth; it *carrieth no sound*. (II, 2, 163-165) Cfr. t8
P non sente amore MA *sente amore*
 + (—t)—
16. hate, horror, death, nourish my spirits. (II, 2, 165-166) Cfr. t1
P ama la ferocia MA *ama l'audacia*
 + (—t)—
17. I can vouchsafe to hear the voice of women, but to touch their bodies I disdain it, as a thing childish, and fit for such men as can digest nothing but milk. (II, 2, 168-172) *that he* (the courtier) *have respect and reverence ... to women*, and especially where the staining of their honestie shall consist. (p. 199)
 His conversation with women to be alwayes gentle, sober, meeke, lowlie, modest, serviceable, comelie, merie, not bitinge or sclaudering with jestes, nippes, frumpres, or railinges, the honesty, of any. (p. 373)
P non sente rispetto per le donne MA *sente rispetto per le donne*
 + (—t)—

18. A hard Heart! SCINTILLA (II, 2, 173) Cfr. t8
P non sente amore MA *sente amore*
 — (—t)—
19. Shall we die for love and find no remedy? SCINTILLA I have already taken a surfeit. (II, 2, 173-175) Cfr. t17
P non sente rispetto per le donne MA *sente rispetto per le donne*
 + (—t)—
20. I do not think that this breast shall be pestered with *such a foolish passion*. (II, 2, 177-179) Cfr. t8
P non sente amore MA *sente amore*
 + (—t)—
21. the god of war deal better with you than you do with the god of love. SCINTILLA (II, 2, 190-192) Cfr. t3
P ama la combattività MA *ama la combattività*
 — (+t)—
22. the god of war deal better with you than you do with the god of love. SCINTILLA (II, 2, 190-192) Cfr. t8
P non sente amore MA *sente amore*
 — (—t)—
23. Come, Epi, let me to the battle with that hideous beast. (II, 2, 197-198) Cfr. t4
P sente coraggio MA *sente coraggio*
 + (+t)—
24. *Love is pap*, and hath no relish in my taste because it is not terrible. (II, 2, 198-199) Cfr. t8
P non sente amore MA *sente amore*
 — (—t)—

25. *Love is pap, and hath no relish in my taste because it is not terrible.* (II, 2, 198-199)
P ama la ferocia + (-t) —
 Cfr. t1
MA ama l'audacia
- 13
 1. How likest thou *this martial life*, where nothing but blood besprinkleth our bosom? (II, 2, 81-82)
P afferma l'importanza della vita militare + (+t) —
To be skilful in all kynd of martial deades both on horsebacke and a foote, and well practised in them: which is his cheef profession, though his understandinge be the lesse in all other thinges. (p. 370)
MA afferma l'importanza della vita militare
2. I seldom cast mine eyes so low as to the crowns of your heads and therefore pardon me that I speake not all this while. (II, 2, 131-134)
P afferma la superiorità della sua classe + (+t) —
to fellowhip himself for the most part with men of the best sort and of most estimation, and *with his equalles*, so he be also beloved of his inferiours. (p. 369)
MA afferma la superiorità della sua classe
3. I can vouchsafe to hear the voice of women, but to touch their bodies I disdain it as a thing childish, and fit for such men as can digest nothing but milk. (II, 2, 169-172)
P nega l'uguaglianza fra l'uomo e la donna + (-t) —
 For I have knowen few men of wortinesse at anye time that doe not love and observe *women, the vertue and consequentely the woortenesse of whom I deeme not a jont inferior to mens.* (p. 205)
MA afferma l'uguaglianza fra l'uomo e la donna
4. What mean you, master, to be so desperate? EPITON *Honour inciteth me.* (II, 2, 111-114)
P afferma l'importanza della gloria militare + (+t) —
 What minde is so fainte, so bashefull and of so base a courage, that in reading the actes and greatnesse of Ceasar, Alexander, Scipio, Hannibal, and so many other, is not incensed with a most fervent longing to be like them: and *doth not preferre the getting of that perpetual fame, before this rotten life that lasteth two dayes?* (p. 84)
MA afferma l'importanza della gloria militare

- 14
 1. What things are made for money! (II, 2, 182-183)
P condanna la venalità + (+t) —
 You knowe in great matters and adventurous in warres the true provocation is glory: and *whose for lucre's sake or for any other consideration taketh it in hand ... deserveth not the name of a gentleman*, but it is a vile marchaunt. (pp. 83-4)
MA condanna la venalità
- b. *Campione n. 2: 12*
- F1 Ot
 F2
 1. I brook not this idle humour of love (I, 3, 9)
P non sente amore + (-t) —
 Cfr. F3, t8
MA sente amore
2. Yonder be two wrens; shall I shoot at them?
 They are two lads. EPITON *Larks or wrens, I will kill them.* (II, 3, 23-26)
P ama la ferocia + (-t) —
 Cfr. F3, t1
MA ama l'audacia
3. Larks! Are you blind? They are two little boys. EPITON *Birds or boys, they are but a pittance for my breakfast.* (I, 3, 27-30)
P ama la ferocia + (-t) —
 Cfr. F3, t1
MA ama l'audacia
4. have at them, for their brains must, as it were, embroider my bolts. (I, 3, 30-32)
P ama la ferocia + (-t) —
 Cfr. F3, t1
MA ama l'audacia

5. Stay *your courage*. EPITON Cfr. F3, t4
(I, 3, 33)
P sente coraggio *MA sente coraggio*
—(+t)—
6. you shall see how unequal you be to me; but I will not cut you quite off; you shall be my friends (I, 3, 41-43) *he ought not to mocke poore seelie soules, nor men of authoritie, nor commune ribaldes and persons given to mischeef, which deserve punishment. (p. 370)*
P ama la magnanimità *MA ama la magnanimità*
+(+t)—
7. so far as from the ground to the waist I will be your friend. (I, 3, 44-45) Cfr. F2, t6
P ama la magnanimità *MA ama la magnanimità*
+(+t)—
8. My thoughts, which never had any other cradle but *cruelty*. (I, 3, 70-71) Cfr. F3, t1
P ama la ferocia *MA ama l'audacia*
+(-t)—
9. Let me see, do you not bleed? (I, 3, 71) Cfr. F3, t1
P ama la ferocia *MA ama l'audacia*
+(-t)—
10. (my) blows not only wound but also confound. (I, 3, 74-75) Cfr. F3, t1
P ama la ferocia *MA ama l'audacia*
+(-t)—
11. How darst thou come so near thy master, Epi? Sir Tophas, spare us. SAMIAS (I, 3, 76-77) Cfr. F3, t1
P ama la ferocia *MA ama l'audacia*
+(-t)—

12. commonly I kill by the dozen (I, 3, 81) Cfr. F3, t1
P ama la ferocia *MA ama l'audacia*
+(-t)—
13. You shall both, suffer, yet with such weapons, as you shall make choice of the weapon wherewith you shall perish ... *Epi, prepare them to the slaughter.* (I, 3, 114-119) Cfr. F3, t1
P ama la ferocia *MA ama l'audacia*
+(-t)—
14. there resteth no minute free from fight. (I, 3, 142-143) Cfr. F3, t3
P ama la combattività *MA ama la combattività*
+(+t)—
- F3
Cfr. campione n. 1
F4
1. love hath, as it were, milked my thoughts and drained from my heart the very substance of my accustomed courage. (III, 3, 25-27) Cfr. F3, t8
P sente amore *MA sente amore*
+(+t)—
2. discover me in all parts that I may be like a lover... Take my gun and give me a gown. (III, 3, 31-33) *I judge the principall and true profession of a Coutyer ought to be in feates of armes, the which above all I will have hym to practise lively, and to be knowen among other for his hardiness, for his achieving of enterprises, and for his fidelitie toward him whom he serveth. And he shall purchase himselve a name with these good condicions, in doing the dedes in everie time and place: for it is not for him to feint at any time in this behalfe without a wonderous reproche. (p. 48)*
P non ama la combattività *MA ama la combattività*
+(-t)—

3. Take my sword and shield
and give me beard-brush and
scissors. (III, 3, 36-37)
- P non am ala combattivà* *MA ama la combattivà*
+ (-t) —
4. take my pike and give me
pen (III, 3, 42-43)
- P non ama la combattivà* *MA ama la combattivà*
+ (-t) —
5. for my bow and bolts give
me ink and paper (III, 3, 45-46)
- P non ama la combattivà* *MA ama la combattivà*
+ (-t) —
6. for my scimitar (give me) a
penknife (III, 3, 46)
- P non ama la combattivà* *MA ama la combattivà*
+ (-t) —
7. I feel all Ovid *De Arte Am-*
andi lie as heavy at my heart
as a load of logs. (III, 3, 61-62)
- P sente amore* *MA sente amore*
+ (+t) —
8. Oh, what a fine, thin hair
hath Dipsas! What a pretty
low forehead! What a tall and
stately nose! What little hol-
low eyes! What great and
goodly lips! How harmless she
is, being toothless, — her fin-
gers fat and short, adorned
with long nails like a bitter!
In hiw sweet a proportion
her cheeks hang down to her
breasts like dugs and her paps
to her waist like bags! What a
low stature she is, and yet
what a great foot she carrieth!
How thrifty must she be in
whom there is no waist! How
virtuous is she like to be,
over whom no man can be
jealous! (III, 3, 62-74)
- P ama la bruttezza* *Ma ama la bellezza*
+ (-t) +
- Therefore Beawtie is the true
monument and spoile of the
victorye of the souls, whan she
with heavenlye influence beareth
rule over materiall and grosse
nature, and with her light over-
commeth the darkness of the
bodye. (p. 350)*

9. Who ever saw such a wood-
cock! *Love Dipsas!* EPITON (III,
3, 84-85)
- P sente amore* *MA sente amore*
+ (+t) —
10. where's *thy master?* SAMIAS Cfr. F3, t8
Yonder, *sleeping in love.* EPI-
TON (III, 3, 99-100)
- P sente amore* *MA sente amore*
+ (+t) —
11. He ... saith, seeing it is the
fashion of the world, *he will
vail bonnet to beauty.* (III, 3,
102-104)
- P ama la bellezza* *MA ama la bellezza*
- (+t) —
12. Whom loveth this amorous
knight? DARES
Dipsas. EPITON
That ugly creature? SAMIAS
(III, 3, 107-109)
- P ama la bruttezza* *MA ama la bellezza*
+ (-t) +
13. Tophas... who loves Dipsas. Cfr. F3, t8
EPITON (III, 3, 138-140)
- P sente amore* *MA sente amore*
+ (+t) —
14. *this amorous knight.* DARES Cfr. F3, t8
(III, 3, 107)
- P sente amore* *MA sente amore*
+ (+t) —
15. I (was) admonished by this
vision to make account of my
sweet Venus. (III, 3, 166-167)
- P sente amore* *MA sente amore*
+ (+t) —

16. I have slept... over my love Cfr. F3, t8
(III, 3, 170-171)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

17. it is impossible that into so Cfr. F3, t8
noble and unconquered a cour-
age love should creep. DARES
(III, 3, 172-174)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

18. my master yawning one day Cfr. F3, t8
in the sun, Love crept into
his mouth before he could
close it, and there kept such
a tumbling in his body that
he was glad to untruss the
points of his heart and entert-
ain Love as a stranger. EPITON
(III, 3, 177-182)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

19. If there remain any pity in Cfr. F3, t8
you, plead for me to Dipsas
(III, 3, 183-184)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

- F5 Cfr. F3, t8

1. *Sir Tophais is so far in love*
that he pineth in his bed and
cometh not abroad. EPITON
(IV, 2, 3-5)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

2. Is he still in love? SAMIAS Cfr. F3, t8
In love? *He doth nothing but*
make sonnets. EPITON (IV, 3,
24-26)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

3. this is one: — Cfr. F3, t8

The beggar, Love, that knows
not where to lodge, / At last
within my heart, when I slept,
He crept, / I wak'd, and somy
fancies began to fodge. EPITON
(IV, 2, 29-33)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

4. (my master) is resolved to Cfr. F3, t8
weep some three or four pail-
fuls to avoid the rheum of love
that wambleth in his stomach.
EPITON (IV, 2, 91-93)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

F6

1. *love hath* justled my liberty then must the Courtier deter-
from the wall, and *taken the* mine to shonn throughlye all
upper hand of my reason. (v, filthinesse of commune love,
2, 1-3) and so *entre into the holye way*
of love with the guide of reason.
(p. 353)

P sente amore folle *MA non sente amore folle*

+ (—t) —

2. *Love is a lord* of misrule Cfr. F6, t1
and keepeth Christmas in my
corpse. (v, 2, 6-7)

P sente amore folle *MA non sente amore folle*

+ (—t) —

3. you love Dipsas. EPITON (v, Cfr. F3, t8
2, 31)

P sente amore *MA sente amore*

+ (+t) —

4. I love the smoke of an old *To love one that she may maryl*
fire (v, 2, 33-34) *beeinge a mayden* and *mindinge*
to love (p. 376)

P ama le donne vecchie *MA ama le donne giovani*

+ (—t) +

5. I prefer an old coney before a rabbitsucker, and an ancient hen before a tounge chicken-peeper. (v, 2, 39-42) Cfr. F6, t4
P ama le donne vecchie *MA ama le donne giovani*
 + (-t) +
6. my master loveth antique work. EPITON (v, 2, 43-44) Cfr. F6, t4
P ama le donne vecchie *MA ama le donne giovani*
 + (-t) +
7. Give me a pippin that is withered like an old wife. (v, 2, 45-46) Cfr. F6, t4
P ama le donne vecchie *MA ama le donne giovani*
 + (-t) +
8. in your love you have worn the nap of your wit quite off and made it threadbare. EPITON (v, 2, 65-68) Cfr. F6, t1
P sente amore folle *MA non sente amore folle*
 + (-t) -
9. She hath vowed she will never love any that hath not a tooth in his head less than she. SAMIAS then you must have none. EPITON
A small request and agreeable to the gravity of her years (v, 2, 79-87) Cfr. F6, t4
P ama le donne vecchie *MA ama le donne giovani*
 + (-t) +
10. A small request and agreeable to the gravity of her years (v, 2, 86-87) Cfr. F6, t1
P sente amore folle *MA non sente amore folle*
 + (-t) -

11. Thy master is in a notable vein, that will lose his teeth to be like a turtle. SAMIAS (v, 2, 90-91) Cfr. F6, t1
P sente amore folle *MA non sente amore folle*
 + (-t) -
12. you must also have no nails. DARES
 That I yield too. (v, 2, 94-96) Cfr. F6, t1
P sente amore folle *Ma non sente amore folle*
 + (-t) -
13. I honour her for her cunning, for now when I am weary of walking on two legs, what a pleasure may she do me to turn me to some goodly ass, and help me to four. (v, 2, 106-109) Cfr. F6, t1
P sente amore folle *Ma non sente amore folle*
 + (-t) -
14. Hath she an husband? Go to the sexton and tell him Desire is dead, and will him to dig his grave. (v, 2, 113-115) Cfr. F6, t1
P sente amore folle *Ma non sente amore folle*
 + (-t) -
15. O heavens, an husband! What death is agreeable to my fortune? (v, 2, 115-117) Cfr. F6, t1
P sente amore folle *Ma non sente amore folle*
 + (-t) -
16. I love no grissels (v, 2, 120) Cfr. F6, t4
P ama le donne vecchie *MA ama le donne giovani*
 + (-t) -
17. I desire old mastrons (v, 2, 123-124) Cfr. F6, t4
P ama le donne vecchie *MA ama le donne giovani*
 + (-t) -

F7

1. I cannot handsomely go to bed without Bagoa. (v, 3, 373-374)

His love towarde women, not to be sensuall or fleshlie, but honest and godlye, and more ruled with reason, than appetyte: and to love better e the beawtye of the minde, then of the bodie. (p. 373)

P sente amore sensuale

MA sente amore platonico

+ (-t) +

2. Turn her to a true love or false, so she be a wench a care not. (v, 3, 380-1)

Cfr. F7, t1

P sente amore sensuale

MA sente amore platonico

+ (-t) +

4. DISCUSSIONE

a. Relazioni fra i tratti della microstruttura

Quantità dei tratti.

Le prime considerazioni che si possono fare sui *t* della F3 e di *l2* riguardano lo spessore e la densità del P relativamente alla F e a *l* da noi presi come campioni.

Questa tabella mostra il numero complessivo dei *t* per F e per *l*:

	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	Totale
<i>l1</i>	3	43	32	53	2	28	1	162
<i>l2</i>	0	14	25	19	4	17	2	81
<i>l3</i>	0	3	4	3	1	3	0	14
<i>l4</i>	0	2	1	1	0	0	0	4
<i>l5</i>	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>l6</i>	0	0	0	0	0	0	0	0
	3	62	62	76	7	48	3	261

Da questi dati possiamo affermare che, relativamente alla F3 i *l* più spessi sono 1 e 2; dal momento che *l1* è sempre il più spesso in assoluto in tutte le F del P (sono i *t* riguardanti le caratteristiche fisiche e gli atteggiamenti), è più rilevante notare la percentuale di *t* relativamente a *l2*, che si può considerare il più spesso in modo significativo. Ciò è confermato anche dalla scarsità di *t* ai *l* più

alti (3 e 4), non solo nella F3 ma in tutte le F del P. Inoltre, nella F3 i *t* relativi a *l2* sono i più numerosi rispetto ai *t* di *l2* di tutte le altre F.

Per quanto riguarda la densità²⁰, la F più densa è la F4 (con 76 *t*), seguita dalla F2 e F3 (con 62 *t* ognuna). Perché questi numeri siano significativi hanno bisogno di un commento. Se si tiene presente la tabella con l'indice di densità per ogni F, si vedrà che la F1, F5 e F7 sono quelle meno dense; infatti qui il P o è presentato con *t* indiretti (forniti da altri P) o interviene con pochissime battute. La F4 è la più densa forse perché è qui che avviene la crisi del P (di cui parleremo più oltre), e la F2 è quella in cui il P compare in scena per la prima volta (e sono perciò forniti molti *t* per presentarlo). D'altra parte, mentre nella F2 e nella F4 il rapporto fra *l1* e *l2* è rispettivamente di 43/14 *t* e di 53/19 *t*, nella F3 questo rapporto è di 32/25. L'alta percentuale di *t* *l2* nella F3 ci porta dunque a ritenere questa F la più densa in modo significativo.

Segno dei tratti.

L'analisi che qui conduciamo è una chiarificazione e commento della tabulazione della F3; osservando la segnatura dei *t*, li si può raggruppare in tre casi tipici:

1) Tutti i *t* che indicano connotazioni negative del P a *l1* (es. *P* è ghiotto; *P* è presuntuoso; *P* è retorico) non corrispondono ai *t* analoghi di MA (*MA* è sobrio; *MA* è modesto; *MA* è appropriato nel parlare). Qui la segnatura è sempre: +(-*t*)+; il rapporto numerico rispetto al numero complessivo dei *t* *l1* della F3 è di 19/32.

2) Laddove c'è rispondenza a MA (es. *P* è arguto; *P* è uomo d'armi; *P* è erudito), il contesto dimostra che non è vero ciò che il P dice di sé. Infatti *P* è sciocco (le sue battute sono tutt'altro che spiritose), non è guerriero (perché uccide solo pesci e uccelli), non è erudito (come vor-

²⁰ Questo è il numero dei *t* per F in rapporto al numero dei righe coperto da ogni F:

F	su	6 righe;	indice di densità:
F1	3	su 6 righe;	0,5
F2	62	» 136 »	» » » 0,45
F3	62	» 200 »	» » » 0,31
F4	76	» 196 »	» » » 0,31
F5	7	» 171 »	» » » 0,04
F6	48	» 151 »	» » » 0,31
F7	3	» 374 »	» » » 0,00

rebbe far credere dalle sue citazioni latine e dai continui riferimenti al mondo classico e mitologico). In questi casi si verifica che il segno dopo la parentesi è sempre negativo: $+(+t)-$; il rapporto numerico rispetto ai t di $l1$ è di $5/32$.

Per quanto riguarda $l2$ si possono fare le stesse osservazioni. È specialmente vero nell'ambito dei desideri e delle volizioni (velleitarie) che ciò che P afferma di sentire (dice di sentire coraggio, di amare la combattività e di odiare i nemici) trova riscontro in MA ma non è confermato dal contesto. Infatti i nemici del P sono tutt'altro che temibili e quindi il suo coraggio, la sua combattività e il suo odio per i nemici sono falsi perchè rivolti a qualcosa di non reale. Anche qui abbiamo: $+(+t)-$; il rapporto è di $7/25$ ²¹.

A $l3$ e $l4$ notiamo che tutti i t (tranne un'eccezione) corrispondono sempre a MA e danno $+(+t)-$. A $l3$ il rapporto è perciò di $3/$ e a $l4$ è di $1/1$.

3) I t con connotazioni positive (e che corrispondono a MA), forniti da un altro P, sono sempre detti *ironicamente* (es. *P è di bell'aspetto*; *P è arguto*; *P è aristocratico*); cioè, chi li fornisce non crede che sono veri e il contesto dimostra infatti che non sono veri. Ciò è dimostrato dal segno negativo prima e dopo la parentesi; perciò abbiamo: $-(+t)-$; il rapporto fra i t con questa segnatura e tutti quelli di $l1$ è di $7/32$; a $l2$ è di $1/25$.

Da queste considerazioni sui segni dei t e i rapporti numerici in cui stanno i t fra loro, scaturiscono alcune osservazioni sulle intenzioni della caratterizzazione del P.

Nell'ambito delle volizioni e desideri il P è espresso nella maggioranza dei casi dal segno $+(+t)-$, riconducibile all'espressione $+t-$; questi t sono in effetti falsi t , perchè rappresentano ciò che a torto il P crede di essere; valutazioni errate del P dovute all'errata interpretazione di suoi comportamenti. Sebbene il P si attribuisca questi t , in effetti non li ha che come pose, modi di comportamento,

²¹ Laddove il P fornisce t in contrasto con MA (es. *P ama la ferocia*; *P non sente amore*; *P non sente rispetto per le donne*) sarà poi smentito dal contesto dopo la *crisi*. Infatti, nella F4 lo troviamo (ma solo apparentemente) innamorato di Dipsas, nella F5 apprendiamo che scrive sonetti in suo onore, nella F6 lo vediamo che ne esalta la veneranda età e la bruttezza. Perciò sembra

opportuno segnare questi t con: $+(-t)-$; il rapporto è di $\frac{11}{25}$.

che non appartengono a l delle volizioni e desideri (infatti si è parlato prima di 'velleità')²².

Lo stesso discorso vale per i l ideologico ed etico; anche qui l'espressione $+(+t)-$ è riconducibile a $+t-$. Si tratta cioè di una posa del P e non di suoi reali convincimenti intellettuali.

Rapporti fra i tratti.

Alcune osservazioni vanno fatte anche sull'*armonia* (fra t di l diversi) e sulla *risonanza* (fra t dello stesso l), relativamente ai campioni da noi presi in esame.

Nell'ambito della F3 abbiamo un evidente caso di *armonia* fra i seguenti t :

<i>P è bellicoso</i>	$l1$
<i>P sente odio per i nemici</i>	$l2$
<i>P afferma l'importanza della vita militare</i>	$l3$

A $l1$ abbiamo un caso di *risonanza* fra due t che ci ragguagliano circa le caratteristiche fisiche e gli atteggiamenti del P:

<i>P è grasso</i>	F2
<i>P è ghiotto</i>	F3

Più interessante è il caso di due t apparentemente *incoerenti* — *P è grasso* e *P è di bell'aspetto* — dove il secondo t è ironico. Qui è la segnatura che mostra la *consonanza* fra questi t :

<i>P è grasso</i>	F2	si traduce in $+(-t)+$ che si riduce in $-t$
<i>P è di bell'aspetto</i>	F3	si traduce in $-(+t)-$ che si riduce in $-t$

Esiste anche un sistema coerente di *armonia* e *risonanza* insieme. Ad es. *P è bellicoso* e *P è valoroso* non sono soltanto in *consonanza* fra loro ma anche in *accordo* con i seguenti t : *P sente odio per i nemici*, *P ama la combattività* e *P ama la ferocia* (appartenenti tutti a $l2$), e con due t $l3$: *P afferma l'importanza della vita militare* e *P afferma l'importanza della gloria militare*.

Si può perciò affermare che il P si dimostra *coerente* per tutta la commedia; quei t che sembrano *incoerenti* (es.: F2: *P non sente amore*/ F4: *P sente amore*; oppure, F3: *P ama la combattività*/ F4: *P non ama la combattività*)

²² Ciò è vero anche per la maggioranza dei t di $l2$ delle F4, F5 e F6, dove l'innamoramento del P e il suo desiderio di pace non sono reali. Anche qui i t sono tutti riconducibili all'espressione $+t-$ (come si desume dalla tabulazione) e quindi indicano delle pose del P.

sono compresi però in un insieme di *t* coerenti e armonici e stanno ad indicare un mutamento del P, o *crisi*, che ha luogo durante l'attuazione della F4. Infatti sono *coerenti* e *armonici* fra loro i *t* compresi tra F1 e F3, e quelli tra F4 e F6.

In questa sede è interessante fare alcune considerazioni anche sulla *frequenza* dei *t*. Se si prende, ad es., l2 della F3 come campione, si possono distinguere *t* costanti e *t* occasionali:

<i>P non sente amore</i>	f 9
<i>P sente coraggio</i>	» 5
<i>P ama la ferocia</i>	» 4
<i>P ama la combattività</i>	» 3
<i>P non sente rispetto per le donne</i>	» 2
<i>P sente odio per i nemici</i>	» 1

I *t* più costanti sono i primi due, gli occasionali gli ultimi due della tabella. Tutti, però, sono in *consonanza* fra loro; è coerente, infatti, che il P, che non si cura delle donne e dell'amore, sia tutto dedito alla guerra e sia anche coraggioso e spietato con i nemici. Quindi i *t* occasionali non sono incoerenti.

Crisi.

Si è detto che la *crisi* del P ha luogo nella F4. Infatti, il P che nelle F precedenti si era sempre dichiarato indifferente all'amore e tutto dedito alle gesta guerresche, ora si dice follemente innamorato e amante della pace. Questa trasformazione del P, che sembra ingiustificata, si può spiegare all'interno del P stesso. Si potrebbe obiettare che manca proprio un'evoluzione interna del P; ma se si esamina l2 (che è il l entro cui avviene la *crisi*), si vede che quasi tutti i *t* sono riconducibili all'espressione $+t-$. Si tratta, dunque, come abbiamo già detto, di pose del P e non di reali volizioni e desideri. Ciò significa che sia il suo desiderio di seminare terrore e stragi che la sua indifferenza all'amore erano inconsciamente falsi; non è, perciò, gratuita la trasformazione, perchè 'potenzialmente' il P era (già in precedenza) disponibile all'amore e alla vita pacifica. Perciò, a rigore, non si dovrebbe nemmeno parlare di una *crisi* del P; ma al livello terminale essa avviene, come la traduzione dei *t* dimostra, e però essa è solo apparente, tanto è vero che la formalizzazione dei *t* la smentisce. Infatti, la segnatura della maggior parte dei *t* di l2 della F4, F5 e F6 dà nella riduzione finale $+t-$.

Si deve altresì parlare di una seconda *crisi* che ha luogo alla F7. Anche dopo il mutamento che avviene alla F4

il P non fa che assumere una nuova posa (come l'espressione $+t-$ dimostra) e la mantiene fino alla F7. Qui gli unici due *t* l2 forniti direttamente dal P (*P sente amore sensuale* con f2) sono in disarmonia con quelli delle precedenti F e per la prima volta in tutta la commedia vengono formalizzati con segnatura $+(-t)+$. Finalmente, ciò che il P crede di essere è confermato dalla realtà (il contesto) ed egli prende coscienza della sua vera identità.

b. Relazioni fra tratti microstrutturali e macrostrutturali

Analizzando nelle tabulazioni precedenti la corrispondenza o meno dei *t* del P con il MA possiamo senz'altro dire che Sir Tophas rompe col prototipo del cortigiano ma ne riproduce alla rovescia i caratteri.

Tale rovesciamento si riscontra sia nei *t* fisici (a un cortigiano di bell'aspetto, di statura media e agile nel fisico fa riscontro un Sir Tophas brutto, sproportionato, grasso, miope) sia in quelli caratteriali ove la presunzione, la vanagloria costituiscono esattamente l'opposto di quella virtù peculiare dell'uomo di corte che è la modestia. Ciò si ricava dalla presenza dei *t* negativi rispetto al MA. L'analisi microstrutturale infatti fornisce una serie di *t* a l1 in tensione col MA; il che dimostra che essi sono costruiti in polemica nei riguardi del prototipo e ci inducono ad affermare che il P si presenta come il contrario del cortigiano. Quanto si è ora detto vale anche per quei *t* forniti da altri P e che sono espressi con intenzione ironica²³.

Il fatto che Sir Tophas sia un capovolgimento del MA non è inficiato dalla rispondenza che il P presenta con il prototipo a livello ideologico. È evidente che Sir Tophas, il quale si presume cortigiano, esprime l'ideologia della classe dominante ed è solo nell'ambito della sua posa che egli si discosta dal prototipo e ne diventa una parodia. Se se ne fosse discostato a livelli più alti ciò sarebbe andato oltre le intenzioni dell'autore che certamente non voleva fare di lui un ribelle nei confronti della classe egemone. Perciò il P afferma l'importanza della vita militare e la superiorità della sua classe, approva il codice d'onore del cortigiano che crede nella gloria militare e condanna la venalità.

Ma la caratterizzazione in negativo rispetto al MA non esaurisce tutta la sua personalità. Infatti è soprattutto nei *t* che individuano comportamenti e atteggiamenti, volizioni

²³ Cfr. la discussione sulla segnatura dei *t* a pag. 357-8.

e desideri che appare chiaramente uno stravolgimento per eccesso di certe doti tipiche del cortigiano. Sir Tophas si presenta come un uomo d'armi e conformemente a tale immagine in lui si ritrovano tutti gli attributi essenziali del soldato, ma portati a un livello tale di estremizzazione da risultare elementi caricaturali. L'audacia e il coraggio che rappresentano le doti fondamentali del soldato perfetto, si traducono in lui, ad esempio, in una eccessiva ferocia e in una smisurata sete di sangue, anche se poi queste caratteristiche rimangono in Sir Tophas a livello di enunciazione e non trovano riscontro nella prassi.

Che la estremizzazione sia presente nel P come componente costante della sua personalità si può ricavare più in generale dalla presenza e dalla frequenza di *t armonici* e *non incoerenti* che sviluppano però solo un aspetto della personalità complessiva del cortigiano. Attraverso un procedimento di polarizzazione vengono isolate certe caratteristiche del cortigiano (come uomo d'armi prima e come innamorato poi) per cui l'immagine di Sir Tophas risulta riduttiva rispetto a quella dell'uomo di corte e perciò estremizzata proprio a causa del procedimento ora analizzato. Il fatto che egli creda di essere un uomo d'armi lo porta ad attribuirsi tutte le prerogative del soldato e a essere così 'compreso' di questo suo ruolo che non solo la qualità del linguaggio ha un tono prettamente militaresco ma anche la dimensione in cui egli percepisce e vive la realtà circostante è quella — e solo quella — dell'uomo d'armi. Ed infatti è nel ruolo del cortigiano-soldato che egli rifiuta l'amore in quanto espressione melliflua che non si addice a questo aspetto della personalità dell'uomo di corte che egli assume; invece, nel ruolo del cortigiano-innamorato egli rinuncia a tutte le prerogative militari e giunge a negare il soldato attraverso il suo rifiuto della combattività. Sir Tophas cioè non riesce a combinare armonicamente all'interno della sua personalità questi due momenti che si fondono nel cortigiano.

Rovesciamento, estremizzazione e polarizzazione sono i modi attraverso i quali è costruito il P di Sir Tophas e che lo relazionano al MA del cortigiano. È evidente però che i *t* che egli si attribuisce e finge di possedere non vivono in lui che come 'pose', come modi di comportamento. Le alte doti intellettuali, ad esempio, che egli crede di avere e di cui fa 'sfoggio' esagerato contravvenendo in tal modo alle regole di 'misura' del cortigiano non sono reali caratteristiche intellettuali. Infatti Sir Tophas non è colto ma si atteggiava a uomo erudito, sicché è nell'ambito di questa 'posa' che egli diviene la parodia del prototipo

stesso. Del resto anche la corrispondenza a livello ideologico tra il MA e il P della commedia — corrispondenza non certo casuale — è presente solo a livello teorico; ad esso non fa riscontro nella prassi un atteggiamento coerente. Nel casuale, dicevamo, in quanto non sono messi in dubbio i valori in cui il cortigiano crede e sui quali si 'forma' essendo essi strumento ideologico della classe dominante; ma tali valori non trovano una traduzione pratica in Sir Tophas perchè egli del cortigiano non ha che le vesti esteriori (anche queste solo apparentemente) e ne assume senza farle proprie, e perciò travisandole, le doti e le virtù. L'incoerenza sicché tra un'ideologia indiscussa ed una prassi ad essa non corrispondente si risolve ancora una volta proprio nell'ambito di quella 'posa' che abbiamo individuata come caratteristica di Sir Tophas. Per questo diciamo che egli personifica non il ruolo del cortigiano, ma quello del falso cortigiano. E ciò appare evidente se ricordiamo non solo che egli è un falso aristocratico ma anche il fatto più indicativo che nella ultima F in cui appare lo vediamo accoppiarsi a Bagoa, serva di Dipsas. L'accoppiamento è dunque 'inter pares': Sir Tophas che del cortigiano ha usurpato il titolo, fregiandosi delle sue doti intellettuali di arguzia e di erudizione, adottandone perfino il codice d'onore e d'amore, ritrova la sua reale collocazione sociale.

L'intenzione della sua caratterizzazione è da ricercarsi perciò proprio nello smascheramento del falso cortigiano. In effetti non siamo in presenza di uno P i cui *t* sono in polemica con l'immagine convenzionale, perché non è il ruolo reale svolto nella società elisabettiana dal cortigiano che è messo in discussione. Anzi, la funzione sociale dell'uomo di corte è riaffermata di fatto proprio attraverso la caratterizzazione in negativo di un P che si presume tale. Non si intacca perciò la credibilità del MA (fornito dalla classe egemone), ma anzi lo si difende e lo si ripropone confermandone la validità.

Si potrebbe qui confrontare *Endimion* con *Fulgens and Lucrece* e notare come i servi del 1480 sono comici per il pubblico aristocratico in quanto ignobili, mentre per il pubblico del 1580 per essere comici non basta essere ignobili ma occorre anche avere pretese di nobiltà. Il che fa pensare nel primo caso a una ideologia ancora sicura di sé che si asserisce senza problematica, nel secondo caso a una ideologia che considera con apparente sufficienza ma con sostanziale preoccupazione il problema della scalata sociale e della tendenza ascendente di gruppi che tendono

all'egemonia con il corrispettivo di una tendenza opposta (discendente) del gruppo egemonico.

Del resto che l'*Endimion* esprima i valori della classe dominante appare evidente se consideriamo il gruppo sociale cui il Lyly apparteneva. Figlio di un funzionario ecclesiastico, egli si trovava al seguito del conte di Oxford negli anni 1584-86 durante i quali compose il dramma. La sua posizione di giovane poeta al seguito di uno dei mecenati più in vista dell'epoca determinò indubbiamente la sua adesione totale all'ideologia di un gruppo cui pure egli non apparteneva per nascita. Con questo ambiente egli tese a identificarsi nella misura in cui si faceva portavoce dei valori da esso propagandati, adempiendo in tal modo al ruolo che oggettivamente gli veniva assegnato.

Alla luce di queste considerazioni risulta ovvia l'intenzione della caratterizzazione del personaggio di Sir Tophas: attraverso le sue vicende Lyly affronta uno dei problemi più scottanti in cui si trovava coinvolta l'aristocrazia elisabettiana che nella nuova realtà sociale era espressione di una élite conservatrice.

II. TENACITY (*LIBERALITY AND PRODIGALITY*)

1. IL PERSONAGGIO

Tenacity è uno dei personaggi o *speakers* di una moralità anonima del tardo '500 intitolata *A Pleasant Comedie Shewing the Contention betweene Liberalitie and Prodigalitie*.

Come dice il suo stesso nome, Tenacity¹ è uno spilorcio, e la molla di tutta la vicenda che lo riguarda è la sua avidità di denaro, che prima lo mette in competizione con altri personaggi e poi sarà la causa della sua morte violenta.

Tenacity entra in scena a metà del primo atto, bestemmiando perchè il suo asino non riesce più ad andare avanti per la stanchezza. Egli è diretto al palazzo di Fortune, la regina che assegna a caso suo figlio Money (Denaro), e vuole arrivarci prima degli altri postulanti perchè teme la concorrenza di quelli più giovani di lui:

Vor if che speed not now at this first glaunce,
Cham zure to be dasht quite out of countenance
By certaine lustie gallone lads hereby,
Seeking Vortunes fauour as well as I.² (II, 2, vv. 332-35)

Per questo, Tenacity cerca di assicurarsi l'appoggio di Vanity, che è colui che presenta le suppliche a Fortune. Nel dialogo con Vanity, egli rivela subito i tratti fondamentali del suo carattere: l'avidità, la taccagneria, il vittimismo, l'opportunismo, la volgarità.

Egli si ferma poi, per trascorrervi la notte, ad una locanda che è di proprietà di una sua parente, e qui incontra il giovane scialacquatore Prodigality, l'altro grosso aspi-

¹ Accezione obsoleta della parola *tenacity* è « avarizia ». Cfr. « Unbridled lust, covetous tenacitie, prodigality, or detestable excesse », in A. DAY, *The English Secretarie*, 1586.

² *A Pleasant Comedie Shewing the Contention betweene Liberalitie and Prodigalitie*, London, Simon Stafford for George Vincent, 1602. Si fa notare che la parlata di Tenacity si differenzia da quella degli altri P nell'ortografia, perchè è in dialetto, il che serve a conferire al P connotati di volgarità e ignoranza.

rante al possesso di Money. Prodigality è molto disturbato dalla presenza di Tenacity e lo accusa di aver cercato subdolamente di prevenire e intralciare i suoi piani e poi minaccia di ammazzarlo se non si toglie dai piedi. A tanta arroganza, Tenacity oppone la 'legalità' della sua posizione:

...sir, che hope the Queenes
High way is free for euery man, for thee as me,
For me as thee,
For poore Tenacity, as for proud Prodigality:
Chill go in the Queenes peace about my businisse.
(II, 4, vv. 379-382)

I due contendenti arrivano infine dinanzi a Fortune, e ciascuno di loro, in musica, presenta la propria supplica. Prodigality promette di spendere Money senza alcuna restrizione, Tenacity promette di tenerlo sotto chiave e al sicuro finchè vivrà. Nel suo canto, inoltre, egli descrive realisticamente il suo lavoro in campagna, contrapponendolo alla vita dissipata di Prodigality:

Whilst thou spend with friend and foe,
At home che hold the plough by'th taile:
Che dig, che delue, che zet, che zow,
Che mow, che reape, che ply my flaile. (II, 4, vv. 447-450)

Ma Money non gli viene affidato. Tenacity è sconvolto al pensiero della triste sorte che toccherà a Money nelle mani di Prodigality, ma poi va via fiducioso che la prossima volta sarà forse suo.

La sua tenacia verrà premiata. Money, malato e paurosamente smagrito, riesce a sfuggire a Prodigality e si rifugia da sua madre che lo concede poi a Tenacity. Questi lo lega ben stretto alla sella del suo asino e si mette in viaggio verso casa.

TEN. Oh, my sweeting, my darling, my chewel, my ioy,
My pleasure, my treasure, mine owne prettie boy.
MON. How now? what meane you by this, Tenacitie?
TEN.
Come on, surra, chill make you vast, bum vay.
MON. What with ropes? what needs that?
TEN. Vor veare of robbing by the high way (IV, 3, vv. 835-842).

Qui Tenacity scompare dalla scena, ma si continua a parlare di lui. Si apprende così che sulla strada è stato sorpreso da Prodigality, che lo ha ammazzato selvaggiamente e derubato del suo carico. Money è di nuovo nelle mani di Prodigality, ma stavolta è così grasso da non potersi muo-

vere da terra, rovinato dall'inattività cui lo ha costretto Tenacity. L'ultima volta che si parla di lui è al processo contro Prodigality, quando il cancelliere legge i capi d'accusa.

Dalla descrizione che Tenacity dà del proprio lavoro, da un suo accenno alle api che sua moglie alleva in campagna: « Doe my wiues Bees at home ... loue honey? » (IV, 4, v. 807), e dall'appellativo con cui un altro personaggio lo apostrofa: « Goodman » (II, 4, v. 377)³, si ricava che Tenacity è un contadino abbiente, ma che lavora da sè la terra, e che non disdegna i favori dei potenti per arricchirsi e migliorare la sua posizione sociale⁴. Nell'ultima scena del *play* egli viene definito « yeoman » (v, 5, v. 1268), e questo conferma l'ipotesi e permette di stabilire con una certa precisione il suo ruolo sociale.

2. IL RUOLO SOCIALE

CLERK ... Thou art indited here by the name of PRODIGALITY for that thou ..., at Highgate in the Country of Middlesex aforesaid, didst feloniously take from one Tenacity of the parish of Pancridge yeoman, in the said Country, one thousand pounds of gold and silver starling: (V, 2, 1260 sgg.).

Nell'ultima scena di *Liberality and Prodigality*, quella del processo a Prodigality, appaiono le battute sopra citate, in cui chiaramente si definisce la figura di Tenacity. Tenacity è uno *yeoman*.

È opportuno quindi che tutti i riferimenti alla personalità e alla condizione sociale di questo personaggio contenuti nel *play* vengano visti tenendo conto di questo elemento: l'individuazione del valore semantico del termine *yeoman* nel periodo elisabettiano. Questa parola, che sembra aver avuto in quell'epoca un'accezione abbastanza ampia, sostanzialmente veniva usata per indicare la categoria sociale dei piccoli e medi proprietari terrieri, non nobili. *Yeoman* insomma era attribuito, per lo più, non tanto ai

³ « They [yeomen] be not called masters and gentlemen, but goodmen, as goodman Smith ... » (cfr. W. HARRISON, *The Description of England* in R. HOLINSHED, *Chronicles*, London, 1807, 6 vols. (AMS Press Inc., B.Y. 1965), pp. 266-7).

⁴ Cfr. L. B. WRIGHT, *Social Aspects of some Belated Moralities*, « Anglia », LIV, 1930, p. 144: « Tenacity is represented as a countryman who keeps Money in such close confinement that he becomes fat and helpless. As in every age of uncertain speculation, there was a strong tendency at this time among the conservative middle-class, and notably among the farmers, to hoard money ».

*freeholders*⁵ quanto ai *leaseholders*⁶ e ai *copyholders*⁷. Si veda, per uno dei tanti possibili riscontri, quanto si legge nel fortunato volume *Elizabethan Life in Town and Country* di Clare Byrne — un'opera, com'è noto, che assai felicemente sintetizza una ricca frequentazione di testimonianze e documenti di vita elisabettiana —: « the yeoman was not synonymous with 'the forty-shilling freeholder'. A leaseholder, or a copyholder who successfully farmed enough acres to make a good living, could reckon himself a yeoman »⁸. Tenacity, *yeoman*, sarebbe quindi un piccolo proprietario, come ci confermano, del resto, altri elementi, altrove esaminati (cfr. p. 365).

Nel precisare che idea si aveva dello *yeoman* comunemente all'epoca o quale era l'interpretazione del suo ruolo sociale fornita dall'ideologia dominante nell'età elisabettiana, si deve innanzitutto considerare la continua e intensa trasformazione socio-economica che si veniva operando nelle città e soprattutto, per quel che ci riguarda, nelle campagne. La 'questione della terra'⁹ sconvolse gli schemi di vita tradizionali e di fatto trasformò la terra da fonte di sussistenza in valore commerciabile. Senza risalire alle cause prime del fenomeno (soppressione dei monasteri da parte di Enrico VIII, redistribuzione delle terre, *enclosures*, etc.), ci limitiamo qui a ricordare come nelle campagne si fosse formato un nuovo tipo di proprietari:

...landlords who enclosed the common lands, absentees and rackrenters, business men out to make money by investing

⁵ Il termine *freeholder* indicava i proprietari terrieri che pagavano un tanto fisso al padrone del feudo; potevano essere nobili o agiati borghesi. In entrambi i casi essi possedevano la franchigia parlamentare.

⁶ Il termine *leaseholder* indicava coloro che avevano in affitto la propria terra — per un periodo che poteva essere di un anno, una vita, più generazioni, etc. — dal proprietario del feudo o da un *freeholder*.

⁷ Il termine *copyholder* indicava affittuari di antica data che al momento del passaggio della proprietà di padre in figlio pagavano un tanto al signore, registrato con un documento che si chiamava *copy*.

⁸ Cf. M. ST. CLARE BYRNE, *Elizabethan Life in Town and Country*, London, Methuen, 1961 (1925), p. 139. La Byrne cita *The Commonwealth of England [De Republica Anglorum]*, di Sir Thomas Smith, dell'ed. del 1584: « ... the word [yeoman] now signifieth among us a man well at ease and having honestly to live and yet not a gentleman » (*ivi*, n. 1). Si veda anche W. HASBACH, *A History of the English Agricultural Labourer*, London, F. Cass. & Co., 1966, pp. 38-9, n. 5.

⁹ Per questo problema cf. l'interessante, sintetico capitolo 'the land question', in R. H. TAWNEY, *Religion and the Rise of Capitalism*, New York, Mentor Books, 1963 (1926), pp. 118-128.

in land and farming on a large scale, middlemen and speculators who bought only to sell at an enhanced value, and landlords whose sole object was to bleed their lands and tenants of every possible penny to supply their own extravagance in London¹⁰.

Il fenomeno delle *enclosures*, particolarmente per i vantaggi che questa utilizzazione della terra offriva, si verificò dovunque era possibile. I proprietari, infrangendo abitudini tradizionali, trasformavano i *copyholders* in normali affittuari per avere la possibilità di cacciarli facilmente dai terreni dove spesso le loro famiglie vivevano da generazioni¹¹.

Ffor what is it in fferme or Copye holde,
or oother semblable habitation,
owte of the same to bee bought and solde
for lucre's sake to the lordis contentation? (vv. 533-536)

Così, a metà Cinquecento, si domanda William Forrest nel suo *Pleasant Poesy*¹². E poco prima aveva sottolineato la necessità che il sovrano proteggesse l'*England Yeomanrie*:

Ffor they (all men knowethe) are the maior parte,
whiche by all lawes ought to bee seene untoo
speciallye withe moste intentife harte:
sithe they for their princis their daylie labour doo,
the myndis of whome they can no better woo,
(to lyve and dye in furderinge their enquestis)
then to see mayntened their olde enterestis. (vv. 512-518)

Durante il regno di Elisabetta lo stato degli *yeomen* sembra però in parte migliorare. Una serie di elementi, fra i quali non ultimo l'introduzione di nuovi metodi nell'agricoltura, permette loro di prosperare¹³. Ma la comparsa di

¹⁰ Cfr. M. ST. CLARE BYRNE, *op. cit.*, p. 128.

¹¹ « ... the psychology of landowning had been revolutionized, and for two generations the sharp landlord, instead of using his seigniorial right to fine or arrest run-aways from the villein nest, had been hunting for flaws in titles, screwing up admission fines, twisting manorial customs, and, when he dared, turning copyholds into leases » (R. H. TAWNEY, *op. cit.*, p. 126). Ma si veda su questo argomento dello stesso TAWNEY soprattutto il capitolo *The Question of tenant right*, in *The Agrarian Problem in the Sixteenth Century* (N. Y., Harper Torchbooks, 1967 (1912), pp. 281-310, di importanza fondamentale per i problemi da noi discussi.

¹² Sir WILLIAM FORREST, *Pleasant Poesy of Princelie Practise*, parzialmente pubblicata da S. J. HERRTAGE in *England in the reign of King Henry the Eighth, E.E.T.S.*, London, 1927 (1878), p. lxxxv-xcix.

¹³ « ... during Elizabeth's reign arable farming took on a new life, because the price of English wool fell and the price of wheat

questo fenomeno varia, e sensibilmente, da luogo a luogo. Sta di fatto, comunque, che la situazione dello *yeoman* nelle testimonianze coeve viene presentata in modo decisamente più favorevole. Si pensi, ad es., a ciò che ne dicono due cronisti autorevoli come Smith e Harrison¹⁴: nelle loro pagine lo *yeoman* è un personaggio dinamico, lavoratore, pieno di iniziative; le sue attività principali — sottolineate da questi due autori — sono *grasing* e *frequenting of markets*. Il successo degli *yeomen* e la loro costante ascesa, dovuta anche alla buona amministrazione, *keeping of servants not idle*, li porta alla condizione che « many of them are able and doo buie the lands of unthrifite gentlemen »¹⁵. In questa frase e nella seguente: « often setting their sonnes to the schooles, to the universities, and to the Ins of the Court; or otherwise leaving them sufficient lands whereupon they may live without labour, doo make them by those means to become gentlemen », è rispecchiato quel fenomeno che il geniale e discusso autore di *Religion and the Rise of Capitalism*, R. H. Tawney ha definito « the rise of the gentry »¹⁶. Si ricordi: « observers became conscious in the later years of Elizabeth of an alteration in the balance of social forces »¹⁷. E ciò nel senso che se gli strati superiori della piramide sociale erano erosi e ricostruiti, il gruppo sociale in ascesa era composto dalla *gentry*, ossia da quella categoria di proprietari terrieri posti tra l'aristocrazia e la *yeomanry*, nonché dagli agricoltori più abbienti, da professionisti (medici, avvocati, etc.) e dai mercanti più ricchi.

L'aumento in potenza di questo insieme sociale avvenne

rose. By the later years of her reign the latter was as much as six times higher than it had been in her father's. Wool, on the other hand, which from 6 s. 8d. per tod in 1540 had risen to 20 s. 8d. in 1546, had by 1561 fallen to 16 s. Naturally the sheep declined in popularity, and the agricultural labourer found his services more in demand than they had been » (M. ST. CLARE BYRNE, *op. cit.*, p. 130). E nella stessa opera, cfr. pp. 132-35.

¹⁴ Il *De Republica Anglorum* di Sir Thomas Smith, apparso nel 1583 (ma scritto intorno al 1551) e la *Description of England* (1577) di W. Harrison contengono una descrizione molto simile dello *yeoman* e a tratti addirittura identica.

¹⁵ Cf. W. HARRISON, *op. cit.*, p. 275. Il testo dello Smith si diversifica di poco: « they are able and daily do buy the lands of unthrifty gentlemen », in *Life in Shakespeare's England*, a cura di J. D. Wilson, Harmondsworth 1968 (1911), p. 23.

¹⁶ Sulla polemica connessa con questa interpretazione cfr. *Social Change and Revolution in England 1540-1640*, London 1967 (1965), testi e introduzione a cura di L. Stone.

¹⁷ Cf. R. H. TAWNEY, *The Rise of the Gentry*, in *Social Change and Revolution in England 1540-1640* cit., p. 6.

niva dunque a scapito dei piccolissimi proprietari, della Corona e della nobiltà. Non stupisce perciò che lo *yeoman*, nella misura in cui partecipava a questo gruppo in ascesa, venisse considerato da parte della classe aristocratica come elemento perturbatore d'equilibrio e al limite come un vero pericolo per la sua stabilità. Si spiegherebbero così forse le due differenti rappresentazioni di questo personaggio offerte dalla cultura dell'epoca: il personaggio sgradevole-ridicolo che è, per esempio, il Sordido di *Everyman out of his Humour* di Ben Jonson¹⁸, vera e propria personificazione dell'avarizia, che ha un evidente corrispettivo, più vicino alla cronaca realistica, nel *farmer* degli *Essayes and Characters* di J. Stephens — e perciò ci serviremo di questo testo —; e il personaggio mite, serenamente laborioso, pago di ciò che sa e di ciò che ha, qual è, all'opposto, il contadino di Nicholas Breton¹⁹.

Sono due immagini che pur nel loro evidente contrasto denunciano un comune atteggiamento estraneo alla realtà dello *yeoman*: nel primo caso è presumibile che la ostile raffigurazione sia la testimonianza di un antagonismo economico da parte della classe che si vedeva da lui insidiata; nel secondo caso sembra evidente la preoccupazione di offrirne un ritratto il meno possibile inquietante; il che lascia supporre la consapevolezza di un'insidia da eludere se non di un pericolo da esorcizzare.

Nel corso della *Description of England* di W. Harrison, nella distinzione dei quattro gruppi in cui è diviso il popolo inglese, gli *yeomen* vengono collocati al terzo posto, dopo i nobili e i cittadini, e prima dei piccoli contadini e degli artigiani²⁰.

Il loro gruppo comprende, come abbiamo già accennato, persone appartenenti a differenti livelli. Non si dimentichi infatti che poteva esserci un notevole divario economico fra un *freeholder* e un *copyholder*, nonché all'interno della stessa categoria dei *copyholders*. Ciò spiega per-

¹⁸ « Sordido, a wretched hob-nailed chuff, whose recreation is reading of almanacks; and felicity foul weather. One that never pray'd but for a lean dearth, and ever wept in a fat harvest »; cf. il *Dramatis Personae* di questo *play*, rappresentato per la prima volta nel 1599.

¹⁹ Si veda il dialogo *The Courtier and the Country-man* (1618) [*The Court and Country or A Briefe Discourse betweene the Courtier and Country-man*], in *Works*, a cura di A. B. Grosart, 1879 (AMS PRESS, Inc. N.Y. 1966), II, pp. 4-14.

²⁰ « We in England divide our people commonlie into foure sorts, as gentlemen, citizens or bourgesses, yeomen, which are artificers, or labourers », in W. HARRISON, *The Description of England* cit., I, p. 263.

ché questi ultimi fossero compresi da Harrison anche nel quarto gruppo²¹.

Gli *yeomen*, che non sono gentiluomini, spesso lavorano la terra di nobili²² e, in genere, è ancora Harrison che parla, « they have a certain preheminece and more estimation then labourers and artificers »²³. Tuttavia si tenga presente la precisazione dello Smith: « each of these [i pari, i gentiluomini e gli *yeomen*] hath his part and administration in judgements, corrections of defaults, in election of offices, in appointing and collecting of tributes and subsidies, or in making laws... »²⁴. E qui bisogna ricordare che nelle campagne inglesi tutta la vita era organizzata e controllata dal sistema di amministrazione locale, del quale quindi gli *yeomen*, a seconda della loro ricchezza e del loro prestigio, potevano entrare a far parte, svolgendo un ruolo fra i più importanti nella vita sociale del paese²⁵.

Il personaggio del dialogo di Breton, *The Courtier and the Country-man*, che con ogni probabilità appartiene alla categoria dei *copyholders* benestanti, così parla dei suoi pari:

...for us in the Country, we have few [orders], but in the Churches for our Seates, and at our meetings for our places, where, when Maister Iustice and the high Constables are set, honest men, like good fellows, will sit together; except at a Sessions or an Assise wee be called upon a Jury, then as it pleaseth the Clerk of the Peace, set one afore another...²⁶

Si presenta dunque come un cittadino perfetto, consapevole del suo ruolo e perciò rispettoso della gerarchia sociale.

Abbiamo prima accennato al fatto che il testo di Breton offre un'immagine statica dello *yeoman*, senza cogliere ciò che di nuovo c'è in lui e nel suo gruppo sociale d'appartenenza. La descrizione di questo autore è però così ricca di elementi per quel che riguarda il costume, il modo di vivere e di pensare del contadino benestante che non possiamo non solo non tenerne conto ma anche non attin-

²¹ « ...the fourth and last sort of people in England are daie labourers, poore husbandmen and some retailers (which have no frée), copieholders, and all artificers, as tailors... », (*ivi*, p. 275).

²² « ...they are also for the most part farmers to gentlemen... » (*ibidem*)

²³ *Ibidem*.

²⁴ Sir THOMAS SMITH, *De Republica Anglorum*, in *Life in Shakespeare's England* cit., p. 24.

²⁵ Si vedano le pagine dedicate da Clare Byrne all'argomento in *Elizabethan Life in Town and Country* cit., pp. 142-6.

²⁶ *The Courtier and the Country-man* cit., p. 12.

gervi come a una delle poche fonti davvero esaustive²⁷. Nel dialogo citato, l'antagonista del *country-man* è il cortegiano che invano tenta di convincerlo della bellezza e dei vantaggi della vita di corte. Da questo lungo e vivace alterco deriviamo un molteplice numero di informazioni. Esse riguardano oltre al rapporto del *country-man* con il *landlord* — che viene presentato come rispettoso e amichevole:

And for your Lords, we have Land-lords ... whom using with due reverence, paying them their rent, and now and then for some small remembrances wee can have friendly talke withall, and learne good lessons of them for many things to be look't into...²⁸ —

il suo atteggiamento nei confronti dei valori civili, etici e religiosi:

...feare God, be true to the Crowne, keepe the lawes, pay scot and lot, breed no quarrels, doe no wrongs and labour all we may to have peace both with God and man²⁹.

Tutte queste affermazioni tendono a offrire un'immagine, per così dire 'innocua' dello *yeoman*. Viene così qui ribadita la sua fedeltà alla Corona e il suo rispetto della legge; egli è un cittadino zelante che paga tutte le tasse, non solo non è litigioso ma si dichiara anche fautore della pace e della buona convivenza. Sono tutti elementi rassicuranti, come è fin troppo chiaro, che tendono a farci dimenticare il fatto non certo secondario che lo *yeoman*, come ci ricorda Harrison, quotidianamente entrava in possesso della terra dei cosiddetti *unthrifitie gentlemen*. E questa sua fame di terra non poteva non creare ovviamente un rapporto di tensione con i *landlords*.

Della parzialità della rappresentazione fornita da Breton è riprova un altro ritratto dello *yeoman*, quello reperibile, come si è già accennato, negli *Essayes and Characters* dello Stephens. Qui lo *yeoman*, pur rimanendo un fedele servitore e un leale cittadino, morde il freno nei confronti dell'autorità politica e religiosa, in generale, e di al-

²⁷ « Throughout his works runs a thorough sympathy with country life and rural scenery; the picturesque descriptions of country customs in his 'Fantasticks' and the 'Town and Country' are of value to the social historian. » (*D.N.B.*, s.v.).

²⁸ « ...and sometimes in the holydayes, when they keep good houses, make many a good meales meat with them. And in the time of the yeare when the harvest is in, go a hunting, and hawking, coursing and fishing with them... » (*The Courtier and the Country-man* cit., p. 6).

²⁹ *Ivi*, p. 10.

cune leggi in particolare. Egli cioè, lungi dall'esser contento del suo stato, è in una continua forte tensione a causa della sua volontà di ascesa sociale:

He hath religion enough to say, God bless his Majesty; God send peace and fair weather... but the tithe-sheaf goes against his conscience; for he had rather spend the value upon his reapers and ploughmen than bestow any thing to the maintenance of a parson³⁰;

e ancora:

Doubtless he would murmur against the Tribune's law, by which none might occupy more than five hundred acres, for he murmurs against himself because he cannot purchase more³¹.

Sono contrassegni questi di un particolare modo di vivere una situazione sociale che a noi paiono oltremodo significativi; vi torneremo su più tardi.

Alla descrizione di Breton dell'attaccamento al lavoro dello *yeoman* e della sua soddisfazione per la vita che conduce, fatta di fatica, ma anche di allegre riunioni e di semplici gioie:

...such true mirth at honest meetings, such dauncing on the greene, in the market house, or about the May poole where the young folkes smiling kisse at every turning, and the olde folkes checking with laughing at their Children...³²,

corrisponde l'irrequietudine del personaggio dello Stephens:

...he thinks of no rising higher, but rising early in the morning; and being up, he hath no end of motion, but wanders in his woods and pastures so continually, that when he sleeps, or sits, he wanders also³³.

Al contrario, l'aspetto statico del *country-man* di Breton rispetto a questa volontà di ascesa sociale è deducibile da una serie di notazioni che il personaggio fa e che costituiscono il divertente e minuzioso elenco delle cose che bastano a soddisfarlo:

Againe we have hay in the barne, horses in the stable, oxen in the stall, sheepe in the pen, hogges in the stie, corne in

³⁰ J. STEPHENS, *Essayes and Characters* (1615), in *Life in Shakespeare's England* cit., p. 33.

³¹ *Ivi*, pp. 33-4.

³² *The Courtier and the Country-man* cit., p. 7.

³³ *Essayes and Characters* cit., p. 34.

the garner, cheese in the loft, milke in the dairy, creame in the pot, butter in the dish, ale in the tub, and *Aqua vitae* in the bottle, beefe in the brine, brawne in the sowce, and bacon in the roofe, hearbs in the garden, and water at our doores, whole cloths to our backes, and some money in our cophers, and having all this, if we serve God withall, what in Gods name can we desire to have more?³⁴

Questo aspetto lo si può desumere altresì da affermazioni come: « we are content with that we have »³⁵ e da altre simili. La smania invece di risparmiare, l'attaccamento alle cose, la bramosia di consolidare le sue sostanze domina nella presentazione del *farmer* dello Stephens:

...he makes his prevention of a dearth his title to be thought a good commonwealth's man. And therefore he preserves a chandler's treasure of bacon, links and puddings in the chimney corner³⁶.

Lo *yeoman* non ricerca i favori. Questo ce lo dice Breton a chiare lettere:

Now for your favour, when one Begger growes rich by it, how many rich grow beggers through the hope of fortune; and therefore in my minde, better be Lord over a little of a mans owne, then to follow a Lord for the bare name of a Gentleman, and better with a little to be counted a good man, then with gaping after Gudgions to be thought I know not what³⁷.

Ma anche Stephens, sia pure indirettamente, ce lo conferma: e questo è un importante punto di consenso fra i due scrittori. Per Stephens infatti lo *yeoman* oltre che essere laboriosissimo trova il tempo di leggere i codici, che crede più utili della Bibbia³⁸ per impadronirsi del meccanismo delle leggi, dimostrando quindi di voler fare assegnamento sulle sue forze anche in quelle che marxianamente possiamo chiamare 'sovrastrutture'.

Timorato di Dio, amante della famiglia³⁹, rispettoso

³⁴ *The Courtier and the Country-man* cit., p. 7.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Essayes and Characters* cit., p. 34.

³⁷ *The Courtier and the Country-man* cit., p. 11.

³⁸ « To peruse the statutes, and prefer them before the Bible makes him purchase the credit of a shrewd fellow... » (*Essayes and Characters* cit., p. 34).

³⁹ « We love all goodnes and onely for goodnes: first God, then ourselves, then our wives and children, then our family, and then our friends... » (*The Courtier and the Country-man* cit., p. 11); « And for love, two lovers and one love ties a knot of such truth as nought but death can undoe » (*ivi*, p. 13).

del suo vicino, prudente nelle spese, il *country-man* di Breton vede invece nella cultura soltanto un elemento che può arrecare danno e venir usato con malizia:

Now for my learning I hold it better to spell and put together, then to spoile and put asunder;

e ancora:

What more learning have we need of, but that experience will teach us without books⁴⁰ ...

E su questo punto lo Stephens nella sua presentazione del *farmer* sembra concordare in pieno:

To speak good English is more then he much regards; and for him not to contemn all arts and languages, were to condemn his own education.⁴¹

Ma non vi è contraddizione con quanto abbiamo osservato; dato che lo Stephens chiaramente precisa, come si può vedere nel passo più su riportato, che la cultura 'disprezzata' dal *farmer* è quella che non gli dà un tornaconto immediato, ad esempio, nella individuazione di una malattia del bestiame o nell'apprendimento di una legge a lui favorevole.

Se ci sono però elementi come questi ultimi, che i due personaggi, pur con sfumature diverse, hanno in comune, ben più forti sono i dissensi, come abbiamo visto. A conferma ulteriore di questa impressione, si veda come al senso di misura e alla prudenza dello *yeoman* di Breton corrisponda in quello dello Stephens l'aspirazione a migliorare la sua posizione. E non basta: al miglioramento economico deve corrispondere un riconoscimento esterno, cosiddetto

To purchase arms (if he emulates gentry) sets upon him like an ague: it breaks his sleep, takes away his stomach, and he can never be quiet till the herald hath given him the harrows, the cuckoo, or some ridiculous emblem for his armoury⁴².

⁴⁰ Cf. *ivi*, p. 10; e si tenga presente che poco prima aveva osservato: «...this is all we goe to schoole for: to read common Prayers at Church, and set downe common prises at Markets; write a letter, and make a bond; set downe the day of our Births, our Marriage day, and make our Wills when we sicke, for the disposing of our goods when we are dead: these are the chiefe matters that we meddle with, and we find enough to trouble our heads withall...» (*ibidem*).

⁴¹ *Essayes and Characters* cit., p. 33.

⁴² *Ivi*, p. 34.

Tuttavia la sua ambizione è rivolta al futuro; è al figlio che egli soprattutto pensa:

The bringing up and the marriage of his eldest son is an ambition which afflicts him so soon as the boy is born, and the hope to see his son superior, or placed above him, drives him to dote upon the boy in his cradle⁴³.

E ciò rappresenta una conferma ulteriore di quanto avevamo già trovato in Harrison:

... often setting their sonnes to the schooles, to the universities and to the Ins of the Court; or otherwise leaving them sufficient lands whereupon they may live without labour, doo make them by those means to become gentlemen.

Lo *yeoman* dell'epoca elisabettiana quindi, lungi dall'essere un individuo statico, possedeva una vivacità e un'intraprendenza di cui in varia misura si mostrano certamente consapevoli tutti coloro che mirarono, rappresentandolo in atteggiamenti che suscitavano il riso, o comunque ironizzando su di lui, a diminuirne l'importanza.

Non è però azzardato dire che in fondo persino il *country-man* di Breton finisce col rilevare quasi *malgré soi* una sua orgogliosa coscienza antagonistica, che ci riporta immediatamente al ritratto dello *yeoman* che è stato da noi qui proposto, quando dice:

we had rather have old nobles in our purses, than a bare name of noble without nobles⁴⁴.

3. CAMPIONE DI TABULAZIONE DEI t: F2⁴⁵

11

1. It seemeth old *Tenacitie* LIBERALITIE (II, 1, 320) ...he makes the prevention of a dearth his title to be thought a good commonwealth's man. And therefore he preserves a chandler's treasure of bacon, links and puddings in the chimney corner. (Stephens, p. 34).

P è avaro

+ (+t) +

MA è avaro

⁴³ *Ibidem*. Cfr. anche R. H. TAWNEY, *The Agrarian Problem in the Sixteenth Century* cit., p. 134, n. 1.

⁴⁴ *The Courtier and the Country-man* cit., p. 13.

⁴⁵ L'analisi microstrutturale del P è stata condotta sulle 8 F attraverso le quali egli si attua. Per la tabulazione si è scelta la F2, che corrisponde alla seconda comparsa in scena del P. La F2

2. It seemeth *old Tenacitie LIBERALITIE* (II, 1, 320)

P è vecchio

+ (t°) +

3. Well, since che see there is none other boote, / Chill now take paines to goe the rest afoote: (II, 2, 324-5)

P è ostinato

+ (+t) +

4. For Brocke mine Asse is saddle-pincht vull sore, / And so am I, even here: chill say no more. (II, 2, 326-7)

P è stanco

+ (t°) +

5. But yet I must my businesse well apply, / For which ich came, that is, to get mony. (II, 2, 328-9)

P è ostinato

+ (+t) +

6. But yet I must my businesse well apply, / For which ich came, that is, to get mony. (II, 2, 328-9)

P è avido

+ (+t) +

To purchase arms (if he emulates gentry) set upon him like an ague: it breaks his sleep, takes away his stomach, and he can never be quiet till the herald hath given him the harrows, the cuckoo or some ridiculous emblem for his armoury. (Stephens, p. 34)

MA è ostinato

Cfr. t3

MA è ostinato

Doubtless he would murmur against the tribune's law, by which none might occupy more than five hundred acres, for he murmurs against himself, because he cannot purchase more. (Stephens, p. 33-4)

MA è avido

è la più consistente e la più significativa per la comprensione della personalità del P; essa è infatti la più ricca di *t* rispetto alle altre F (cfr. i dati statistici forniti nella discussione) e contiene alcuni dei *t* fondamentali per l'identificazione del ruolo sociale del P. Si è deciso inoltre di non presentare la tabulazione relativa al livello, come è stato fatto per i P degli altri drammi esaminati in questo lavoro, perché si è constatato che i *t* 11 delle varie F erano tutti ripetitivi dei *t* 11 della F2, e che pertanto nulla aggiungevano alla comprensione della personalità del P.

7. Chos told that this is Lady Vortunes place: / Chil goe boldly to her, that's a vlat case; (II, 2, 330-1)

P è audace

+ (t°) +

8. Vor if che speed not now at this first glaunce, / Cham zure to be dasht quite out of countenance / By certaine lustie gallone lads hereby, (II, 2, 332-4)

P è vittimista

+ (t°) +

9. Seeking Vortunes favour as well as I. (II, 2, 335)

P è postulante

+ (-t) +

10. Marry sir, cham now come for mony. (II, 3, 343)

P è avido

+ (+t) +

11. ...by gisse (II, 3, 345)

P è blasfemo

+ (-t) +

12. Yoo by gisse, sir, tis high time che vore ye, / Cham averd another will ha'te afore me. (II, 3, 345-6)

P è vittimista

+ (t°) +

13. ...old ...Tenacity VANITY (II, 3, 350)

P è vecchio

+ (t°) +

Now for your favour ... in my minde ... better with a little to be counted a good man, than with gaping after Gudgions to be thought I know not what. (Breton, p. 11)

MA non è postulante

Cfr. t6

MA è avido

...for swearing and braving,... with such trickes of the divels teaching, we allow none of that learning. (Breton, p. 6)

MA non è blasfemo

14. ... sparing, *covetous niggard*, Tenacity! VANITY (II, 3, 350)
P è avido MA è *avido*
 + (+t) +
15. ... sparing, *covetous niggard*, Tenacity! VANITY (II, 3, 350)
P è avaro MA è *avaro*
 + (+t) +
16. ... sparing, *covetous niggard*, Tenacity! VANITY (II, 3, 350)
P è avaro MA è *avaro*
 + (+t) +
17. *Ile entertaine this Croust, with some device.* VANITY (II, 3, 353)
P è disprezzato MA è *stimato*
 + (-t) +
18. *this Croust* VANITY (II, 3, 353)
P è sporco
 + (t°) +
19. ... *father* VANITY (II, 3, 354)
P è vecchio
 + (t°) +
20. *Cha vore thee, sonne, do rid me quickly hence, / Chill give thee a vaire peece of threehalpence.* (II, 3, 356-7)
P è avaro MA è *avaro*
 + (+t) +
21. *Cha vore thee, sonne, do rid me quickly hence, / Chill give thee a vaire peece of threehalpence.* (II, 3, 356-7)
P è calcolatore MA è *calcolatore*
 + (+t) +

22. ... you offer so *bountifully* VANITY (II, 3, 360)
P è generoso MA non è *generoso*
 - (-t) -
23. *Cocks bores* (II, 3, 363)
P è blasfemo MA non è *blasfemo*
 + (-t) +
24. ... *tis Prodigality; tis he I did feare. / Cham afraid che may goe whistle now for money.* (II, 3, 363-4)
P è vittimista
 + (t°) +
25. ... behold here *this Asse* PRODIGALITY (II, 4, 375)
P è disprezzato MA è *stimato*
 + (-t) +
26. *Will be my familiar, wheresoever I passe.* PRODIGALITY (II, 4, 376)
P è invadente
 + (t°) +
27. *Goodman Croust* PRODIGALITY (II, 4, 377)
P ha l'appellativo di goodman MA ha l'appellativo di *goodman*
 + (+t) +
28. ... is there no nay, / But where I goe, *you must forestall my way?* PRODIGALITY (II, 4, 378-9)
P è invadente
 + (t°) -

29. Goodman *Croust* PRODIGALITY (II, 4, 377)
P è sporco
 + (t°) +
30. *By gogs flesh and his flounders* (II, 4, 379) Cfr. t11
P è blasfemo MA non è blasfemo
 + (-t) +
31. ...che hope the *Queenes / High way is free for every man, for thee as me, for me as thee, / ... / Chill go in the Queenes peace* about my businisse. (II, 4, 379-82)
P è ossequioso della legge Feare God, be true to the Crowne, keepe the laws, pay scot and lot, breed no quarrels, do no wrongs, and labour all we may to have peace, both with God and man. (Breton, p. 10)
 MA è ossequioso della legge
 + (+t) +
32. ...poore Tenacity (II, 4, 381)
P è vittimista
 + (t°) +
33. ...poore Tenacity (II, 4, 381) Cfr. t1
P è avaro MA è avaro
 + (+t) +
34. To Vortune my *mustrisse*. (II, 4, 384)
P è adulatore
 + (t°) +
35. ...by your *Croustship* ... PRODIGALITY (II, 4, 387) Cfr. t17
P è disprezzato MA è stimato
 + (-t) +
36. ...by your *Croustship* PRODIGALITY (II, 4, 387)
P è sporco
 + (t°) +
37. And thou'dst so vaine know, *che goe for money*. (II, 4, 390) Cfr. t9
P è postulante MA non è postulante
 + (-t) +

38. Out upon thee, villaine, traitour, *theefe, pickpurse*, PRODIGALITY (II, 4, 391)
P è ladro
 + (t°) -
39. Thou penurious knave, *caterpillar*, and what's worse? PRODIGALITY (II, 4, 392)
P è sfruttatore
 + (t°) -
40. Hast thou heard me say, that for money I went, / And *couldst thou creep so closely my purpose to prevent?* PRODIGALITY (II, 4, 393-4)
P è disonesto
 + (t°) -
41. ... you both *seeke for money* VANITY (II, 4, 400) Cfr. t9
P è postulante MA non è postulante
 + (-t) +
42. *I am your old acquaintance, sir, remember me*. (II, 4, 407) Cfr. t21
P è calcolatore MA è calcolatore
 + (+t) +
43. Thee ... for *thy large offers* I may not forget thee. VANITY (II, 4, 408) Cfr. t22
P è generoso MA non è generoso
 - (-t) -
44. Two suitors ... / Most humbly *make their suites for money*. VANITY (II, 4, 413-18) Cfr. t9
P è postulante MA non è postulante
 + (-t) +
45. ... *covetous* Tenacity VANITY (II, 4, 416) Cfr. t6
P è avido MA è avido
 + (+t) +

46. ... covetous *Tenacity* VANITY Cfr. t1
(II, 4, 416)
P è avaro MA è avaro
+ (+t) +
47. Sweet mustresse (II, 4, 424)
P è adulatore
+ (t°) +
48. ... graunt to poore *Tenacity* (II, 4, 424)
P è vittimista
+ (t°) +
49. ... graunt to poore *Tenacity* Cfr. t1
(II, 4, 424)
P è avaro MA è avaro
+ (+t) +
50. ... graunt to poore *Tenacity*/ Cfr. t6
The keeping of this golden
darling money: (II, 4, 424-5)
P è avido MA è avido
+ (+t) +
51. Chill vow to thee, so long Cfr. t1
as life shall dure, / Under
strong locke and key, *chill*
keep him vast and sure. (II,
4, 426-7)
P è avaro MA è avaro
+ (+t) +
52. Well, though my singing be Cfr. t6
but homely, / Chill sing and
spring to, e'er chud lose mo-
ney. (II, 4, 432-3)
P è avido MA è avido
+ (+t) +
53. Well, though my singing be Cfr. t3
but homely, / Chill sing and
spring to, e'er chud lose mo-
ney. (II, 4, 432-3)
P è ostinato MA è ostinato
+ (+t) +

54. Whilst thou spend with friend *We can learne to plough and*
and foe, / *At home che hold harrow, sow and reape, plant*
the plough by'th taile: / Che and prune, thrash and fanne,
dig, che delve, che zet, che winnow and grinde, brue and
zow, / Che mow, che reape, bake ...and these are our chief
che ply my flaile. (II, 4, 447-50) *businessse in the country...* (Bre-
ton, p. 10)
P è contadino MA è contadino
+ (+t) +
55. A paire of dice is thy deli-
ght, / *Thou liv'st for most part*
by the spoile: (II, 4, 451-2)
P è moralista
+ (t°) +
56. I truely labour day and ni- *Yeomen travail to get riches.*
ght, / *To get my living by my*
toile: (II, 4, 453-4) (Harrison, p. 275)
P è laborioso MA è laborioso
+ (+t) +
57. Chill therefore sure, this is-
sue make, / *The best deserer*
draw the stake. (II, 4, 455-6)
P è imparziale
+ (t°) +
58. And is there then no other Cfr. t3
remedy? / *Must poore Tenacity*
put up the iniury? (II, 4, 473-4)
P è ostinato MA è ostinato
+ (+t) +
59. ... poore *Tenacity* (II, 4, 474)
P è vittimista
+ (t°) +
60. ... poore *Tenacity* (II, 4, 474) Cfr. t1
P è avaro MA è avaro
+ (+t) +
61. When will it come, trow yee?
/ ... / *And che wist that, chud*
the more quietly depart, /
And keepe therewhile a hun-
gry hoping heart. (II, 4, 476-9)
P è fiducioso
+ (t°) +

12

1. ... as for *proud Prodigality*. (II, 4, 381) ... with Country people ...: a lye is hated, a scoffer scorned, a spend-thrift derided. (Breton, p. 13)

P sente disprezzo per prodigo *MA sente disprezzo per il prodigo*
+ (+t) +

2. Sweet mustresse, graunt to poore Tenacity, / *The keeping of this golden darling money*. (II, 4, 424-5) ... if ... he can discover himself in large legacies beyend expectation, he hath his desire. (Stephens, p. 34)

P ama il denaro *MA ama il denaro*
+ (+t) +

3. *To Prodigality? ah poore Money, I pittie thee; / Continuall unrest must be thy destinie: / Each day, ech houre, yea, every minute tost, / Like to a tennis ball, from pillar to post*. (II, 4, 468-71) ... for benevolence and subsidies be more unseasonable to him than this quarter's rent. (Stephens, p. 34)

P non ama la prodigalità *MA non ama la prodigalità*
+ (+t) +

13

1. Chill vow to thee, so long as life shall dure, / *Under strong locke and key, chill keep him vast and sure*. (II, 4, 426-7) Now for us in the countrie ... are content with that we have, and keep somewhat for a rainy day ... (Breton, p. 7)

P afferma la validità del risparmio *MA afferma la validità del risparmio*
+ (+t) +

2. *Whilst thou spend with friend and foe, / At home che hold the plough by'th taile*: (II, 4, 447-9) ... we rise with the lark and goe to bed with the lambe, so that we have the breake of the day and the brightness of the sun to cheere our spirits in our going to our labours, which many of you barre your selves of, by sleeping after weariness upon the labour of wantonness, if not of wickedness. (Breton, p. 6)

P afferma la superiorità del lavoro *MA afferma la superiorità del lavoro*
+ (+t) +

[22]

14

1. ... che hope *the Queenes / High way is free for every man, for thee as me, for me as thee: / ... / Chill go in the Queenes peace* about my businisse. (II, 4, 379-82) Feare God, be true to the Crowne, keepe the laws, pay scot and lot, do no wrongs, and labour all we may to have peace, both with God and man. (Breton, p. 10)

P approva la legge *MA approva la legge*
+ (+t) +

2. *A paire of dice is thy deli-ght, / Thou liv'st for most part by the spoile*. (II, 4, 451-2) ... a hellish company of accursed spirits ...: durst quarrel with any man ... durst prate, lye, swear and forswear, scoffe and swagger, drinke and dice, drab and stab... (Breton, p. 10-11)

P disapprova la vita dissipata *MA disapprova la vita dissipata*
+ (+t) +

4. DISCUSSIONE

a. Relazioni fra i tratti della microstruttura

Quantità dei tratti.

La tabella che segue presenta in modo complessivo la SS del P, con tutti i *t* organizzati verticalmente per F e orizzontalmente per *l*:

	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	Totale
11	43	61	25	6	3	2	7	3	150
12	0	3	8	0	1	0	2	0	14
13	0	2	0	0	0	0	0	0	2
14	0	2	0	0	0	0	0	0	2
15	0	0	0	0	0	0	0	0	0
16	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	43	68	33	6	4	2	9	3	168

Dalla tabella⁴⁶ si possono rilevare informazioni relative alla densità e allo spessore della SS del P. La F2 è la più densa di *t* a ciascun *l*; è anche l'unica ad avere *t* collo-

⁴⁶ Indici di densità:

F1	t43	vv 73	0,58
F2	t68	vv 162	0,41
F3	t33	vv 56	0,58
F4	t6	vv 8	0,75
F5	t4	vv 42	0,09
F6	t2	vv 8	0,25
F7	t9	vv 27	0,33
F8	t3	vv 4	0,75

[23]

cabili ai *l* successivi a *l2*. La F2 è infatti la F fondamentale per la comprensione del carattere del P. Come si può rilevare dalla somma dei *t*, le F successive alla F3 contengono tutte pochissimi *t*; la loro minore densità coincide con la non presenza del P sulla scena⁴⁷ e si tratta pertanto di tutte F indirette.

Quanto allo spessore, *l1*, il livello degli atteggiamenti, è certamente il più consistente; nella maggioranza dei casi è anzi l'unico *l* presente, e le cifre diventano ancora più significative se si considerano in rapporto al numero complessivo dei *t*, 168, di cui ben 150 appartengono a *l1*.

Al livello del comportamento, *l2*, troviamo 14 *t*, di cui 8 nella F3. Questi *t* non vengono commentati a parte perchè ripetono le stesse informazioni fornite dai *t l2* della F2 ed esprimono solo quindi l'amore per il denaro e il disprezzo per la prodigalità del P, di cui si parla nella discussione della F2.

Sono due inoltre i *t* in cui il P si fa portatore di un'ideologia di gruppo: *P afferma la validità del risparmio* e *P afferma la superiorità del lavoro*; e due quelli in cui riflette l'etica dominante: *P approva la legge* e *P disapprova la vita dissipata*. Sono assenti del tutto infine *t* collocabili al livello razionale, *l5*, e a quello operativo, *l6*.

Segno dei tratti.

Nella tabulazione della F2 si possono notare i seguenti casi diversi di segnatura:

$+(+t)+$ per i *t* che esprimono connotazioni del P coerenti con MA, e si tratta dei *t* con frequenza più alta, ad esempio *P è avaro* (f9), *P è avido* (f6), *P è ostinato* (f4).

$+(-t)+$ per i *t* che sono in disaccordo con MA, ad esempio *P è postulante*, *P è blasfemo* e *P è disprezzato*⁴⁸.

$-(-t)-$ in un unico caso, per il *t P è generoso*, laddove il segno negativo a sinistra della parentesi indica che l'informazione ricavata è falsa perchè ironica, e il segno ne-

⁴⁷ Come si ricorderà, dopo la F3 il P scompare dalla scena; nella F6 si apprenderà della sua morte.

⁴⁸ La presenza di questi tre *t* in una caratterizzazione che altrove viene definita come coerente e armonica, si può spiegare solo con un discorso sugli apparati di genere, discorso che qui invece non viene affrontato. In esso si sarebbe potuto mostrare come i *t postulante*, *blasfemo* e *disprezzato*, coerenti tra loro ma incoerenti con gli altri *t* del P, rientrino perfettamente nella convenzione legata al genere, la moralità, nella rappresentazione del personaggio dell'avarò.

gativo a destra indica infatti che essa non trova conferma nel contesto.

Per i *t°*, quei *t* cioè che non possono avere alcuna relazione con MA perchè dipendenti da situazioni transitorie e occasionali, si è ugualmente proceduto alla segnatura, e si hanno così *t segnati* $+(t°)+$ per i *t* sporadici, ma coerenti con il carattere del P quale si è mostrato in tutto il play, ad esempio *P è vecchio*, *P è stanco*, *P è fiducioso*, e *t segnati* $+(t°)-$ per un gruppo di *t* che forniscono informazioni false rispetto al contesto, ad esempio *P è ladro*, *P è sfruttatore*.

Rapporti tra i tratti.

Altre osservazioni si possono fare sull'armonia e sulla risonanza fra i *t*, sempre relative al campione da noi esaminato, la F2.

Un esempio di armonia è costituito dai *t*:

l2 P è avaro

l2 P ama il denaro

l3 P afferma la validità del risparmio

All'interno di *l1* un esempio di risonanza è costituito dai *t*: *P è avaro*, *P è avido*, *P è calcolatore*.

Un sol caso di dissonanza apparente tra i *t l1 P è avaro* e *P è generoso*⁴⁹ viene risolto eseguendo un'operazione di riduzione sui segni:

P è avaro = $+(+t)+ = t$

P è generoso = $-(-t)- = t$

I *t* segnati $+(t°)-$ sono anch'essi incoerenti solo all'apparenza, essendo *t* falsi, come la segnatura ha già mostrato; essi costituiscono inoltre un insieme coerente e armonico.

I vari *t* possono raggrupparsi anche secondo il contenuto della informazione che forniscono in: *t* che descrivono il P fisicamente, *t* che ne definiscono la posizione sociale e *t* che qualificano modi d'essere del P. Si noterà così che, sebbene il numero di *t l1* sia molto alto, la fenomenologia fisica e comportamentistica del P non risulta variata in modo tale da precisarne le caratteristiche⁵⁰.

⁴⁹ Si veda il paragrafo precedente sul segno dei *t*.

⁵⁰ I *t l1* delle altre F poco aggiungono alla specificità delle informazioni. Per gli attributi fisici si ricava che il P è alto, grasso e di aspetto ridicolo (F1), per la posizione sociale si viene a sapere che è parente dell'ostessa (F1) e che è apicoltore (F3); i *t* che si riferiscono ai modi d'essere sono tutti ripetitivi.

attributi fisici	posizione sociale	modi d'essere	
vecchio f3	yeoman f1	avaro	f9
sporco f3	contadino f1	avido	f6
stanco f1		vittimista	f6
		ostinato	f4
		postulante	f4
		blasfemo	f3
		disprezzato	f3
		calcolatore	f2
		adulatore	f2
		imparziale	f1
		audace	f1
		moralista	f1
		ossequioso della legge	f1
		laborioso	f1
		fiducioso	f1

Accanto a ciascun *t* è stata segnata la *frequenza* che ci permette di fare altre osservazioni. Tutti i *t* con un numero di *f* alto sono anche *operativi* perchè in relazione di *armonia* tra loro. Quelli con *f1* sono *t sporadici*, ma anch'essi *coerenti* con tutti gli altri. Ad esempio i *t* occasionali *laborioso* e *moralista* sono coerenti con *avaro* e *ostinato*.

Ci troviamo davanti a un caso di rappresentazione coerente del P attraverso le varie F in cui si attua, ma la coerenza della rappresentazione è dovuta nel nostro caso ad una sottostrutturazione del P, cioè ad una carenza sul piano artistico oltrechè ad una deliberata volontà di caratterizzazione univoca del P. L'*armonia* tra i *t*, per esempio, che nel caso degli altri P analizzati in questo lavoro viene citata come evidenza di coerenza nella caratterizzazione, deriva nel nostro caso dalla staticità e uniformità del P. Laddove negli altri casi è stato possibile registrare una *crisi* nella personalità del P, qui si registra una mancanza di vicenda che possa portare a un qualche mutamento; il P risulta così in definitiva come codificazione in termini di rappresentazione scenica di un insieme di valori che perciò risulta statico e inerte.

b. Relazioni fra i tratti microstrutturali e macrostrutturali

Dalla lettura della tabulazione risulta subito una corrispondenza quasi completa fra MA e P. Questo si verifica soprattutto per i *t* di più alta frequenza, come *avaro*, *osti-*

nato, *avido*, che sono poi quelli che meglio caratterizzano il P.

Non ci sono quindi tensioni fra MA e P, se non in pochi casi sporadici che richiedono comunque un commento. I tre casi in cui non c'è corrispondenza fra MA e P concernono i *t* *postulante*, *blasfemo* e *disprezzato*, i quali contrassegnano il P in modo negativo; e confutano, peggiorandola, l'immagine del P offerta dalla cultura dominante dell'epoca, che lo presenta come laborioso, sobrio e stimato. Ci pare che per quanto riguarda questi *t* sia utile tener conto delle possibili concessioni fatte dall'anonimo autore del *play* alle esigenze del genere. Pensiamo cioè al condizionamento da lui subito nel creare un personaggio ridicolo secondo un tradizionale canone teatrale. Questo spiegherebbe una serie di *t*, come *vecchio*, *stanco*, *vittimista*, *sporco*, etc., dei quali non si reperiscono corrispettivi nelle altre tipizzazioni coeve da noi considerate.

L'autore quindi accetta l'immagine dello *yeoman* offerta dall'ideologia dominante: un individuo *avaro*, *avido*, *calcolatore*, *ostinato*, ma anche *laborioso*, *ossequioso della legge*. Il suo P è un prospero benestante, « the kulak of the day » (Tawney), tutto teso con la sua attività a far soldi, a impiegarli nell'acquisto di nuova terra da sfruttare, con la prospettiva di una 'rise' nella scala sociale. Egli tende però ad appesantire gli elementi negativi di questo ritratto, aggiungendovi una serie di caratteristiche che trasformano il P in un essere ridicolo, volgare, disprezzabile. Sembra opportuno qui precisare che il *morality-play* in cui appare il P fu rappresentato a corte nel 1601⁵¹. Non è perciò troppo azzardato presumere che il suo anonimo autore avesse, fra gli intenti che lo guidarono nella stesura di questo testo, anche lo scopo di offrire una rappresentazione gradita a quel particolare pubblico di un personaggio che non ne riscuoteva certo le simpatie.

Altre osservazioni nascono spontanee dall'esame della tabulazione e riguardano la consistenza di questo personaggio. Rispetto ai molti dati che abbiamo potuto raccogliere sullo *yeoman* dell'epoca, pochi, pochissimi sono quelli che abbiamo potuto usare nel confronto fra MA e P. La presentazione del P è quindi decisamente povera.

⁵¹ « A reference to 'childish yeeres' in the prologue points to boy actors. The trial (l. 1261) is for an alleged crime on 4 Feb., 43 Eliz. (1601), and the next court performance after this date was on 22 Feb. 1601 by the Chapel, to which occasion the production may be assigned » (W. CHAMBERS, *Elizabethan Stage*, Oxford, At the Clarendon Press, 1923, IV, p. 26).

Questa povertà si qualifica ulteriormente se si considera lo spessore. Ai *l* superiori al primo, i *t* sono tre per il secondo *l*: sente disprezzo per Prodigio, non ama la prodigalità, ama il denaro; due per il 13: approva il risparmio e la superiorità del lavoro; e due per il 14: approva la legge e disapprova la vita dissipata. Li abbiamo elencati per sottolinearne la quasi ritmica iterazione.

Quanto esiguo sia il numero di *t* rapportabili al MA, e quindi significativi, si vede tenendo conto, inoltre, di un altro gruppo di *t*, dei quali, per la loro peculiare accidentalità (*vecchio, stanco, fiducioso, etc.*), non è stato possibile trovare l'equivalente nelle macrostrutture che contrassegnano questo periodo storico. È un gruppo che ad un conteggio ammonta a più della metà. Naturalmente ci si può domandare se anche questo non sia attribuibile alle esigenze del genere, nell'ambito del quale, se è vero che non mancano *moralities* dalla ricca caratterizzazione del P, altrettanto se non più vero è che la maggior parte di queste opere presenta P scarsamente connotati.

In questa generale povertà di *t*, risulta quindi ancora più rilevante l'alta frequenza dei *t avaro, avido, ostinato*, ribaditi i primi due, come abbiamo visto, ai *l* superiori.

È una frequenza che ci conferma l'intenzione dell'autore di far coincidere, negli aspetti essenziali, il ritratto dello *yeoman* proposto dal *play* con la satirica, polemica deformazione che si attendeva il suo pubblico.

III. SIMON EYRE (*THE SHOEMAKERS' HOLIDAY* DI THOMAS DEKKER)

1. IL PERSONAGGIO

I am Simon Eyre, the mad shoemaker of Tower Street;¹

Con questa affermazione di spavaldo compiacimento si autopresenta a metà circa del primo atto — dopo aver espresso in poche battute di dialogo alcuni tratti fondamentali del suo temperamento quali la sicurezza di sé e l'autoritarità verso gli altri² — il protagonista della commedia di Dekker, uno dei più noti e interessanti *citizen drama* del teatro elisabettiano. Queste parole ci informano che Simon Eyre appartiene al ceto degli artigiani e che svolge il mestiere di calzolaio a Londra.

L'aggettivo 'mad' denota uno dei tratti caratteriali più significativi del calzolaio di Tower Street — la sua estroversione e la gioia di vivere che egli manifesta in ogni occasione — e nello stesso tempo qualifica l'andamento della commedia in cui hanno netto rilievo gli episodi e le situazioni che riproducono l'atmosfera allegra e popolare della vita che si svolge nella bottega del calzolaio. In queste scene il ritmo della narrazione è determinato dall'esuberante vitalità e dallo *humour* di Simon Eyre e dei suoi lavoratori. Il termine *mad* è la parola chiave che — nell'accezione che aveva all'epoca elisabettiana³ — ricorre attraverso tutto il dramma, e quindi la reiterazione del concetto implicato ha la funzione di dare un'unità caratterizzante al dramma e di qualificare i personaggi che esercitano il mestiere di calzolaio⁴.

¹ THOMAS DEKKER, *The Shoemakers' Holiday*, I, 1, 132-133. Tutte le citazioni dalla commedia sono tratte dall'edizione curata da C. F. TUCKER BROOK & N. B. PARADISE, *English Drama 1580-1642*, Boston, Heath & Co., 1933.

² Cf. I, 1, 117-141.

³ *mad* = allegro. Cf. « Carouse full measure to her maidenhead, / Be mad and merry », (SHAKESPEARE, *The Taming of the Shrew*, III, 2, 23-24).

⁴ Cf. la battuta di Lacy alla fine del dramma « All shoemakers, my liege, / Sometimes my fellows; in their companies / I liv'd as merry as an emperor. » (V, 5, 153-155).

La vicenda di Simon Eyre che da semplice maestro artigiano diventa mercante, sceriffo e infine sindaco di Londra è basata — con varianti più o meno sostanziali — sia su fonti storiche⁵ che di tradizione letteraria⁶. Le varie tappe dell'ascesa sociale di Simon Eyre non sono mai 'drammatizzate' direttamente — nel senso che egli in monologhi o dialoghi esprima la sua determinazione di elevarsi socialmente — ma sono riferite indirettamente dagli altri personaggi ad eccezione dell'episodio in cui il calzolaio, travestito da *alderman*, si incontra con il capitano di una nave mercantile per trattare l'acquisto di un carico di spezie con il denaro prestatogli da Hans⁷. Solamente alla fine della commedia, Simon Eyre rivela direttamente che la sua ambizione di diventare sindaco risale a quando egli era un semplice apprendista:

...I swore then by the stopple of my tankard, if I ever came to be lord mayor of London, I would feast all the prentices.⁸

L'azione della trama principale — dal punto di vista della resa scenica — ha un andamento piuttosto lineare; i colpi di scena e gli intrighi sono offerti dai due intrecci secondari: dalle traversie di Jane e Rafe e dal *romance* tra Rose e Lacy. Nelle scene in cui primeggia la figura di Simon Eyre gli elementi costitutivi dello svolgimento dell'azione sono reiterazioni di alterchi tra lui e la moglie, di battibecchi e schermaglie con i propri lavoranti. In ogni occasione egli dimostra di essere sicuro di sé, gioviale, solerte, di avere buone capacità di sapersi adattare in situazioni difficili e di saper trattare con persone di ceto diverso dal suo. Sia nel suo ambiente che in ambienti diversi egli

⁵ In *The Survey of London* di John Stow, pubblicato nel 1598, si hanno notizie di un certo Simon Eyre, vissuto sotto il regno di Enrico VI, che da artigiano divenne sceriffo nel 1434 e sindaco di Londra nel 1445. Il Simon Eyre di cui ci parla Stow era un *draper*. (Cf. J. Stow, *The Survey of London*, London, Dent, 1965, p. 139).

⁶ La fonte principale del dramma è costituita dai tre racconti contenuti in *The Gentle Craft*, parte I, di Thomas Deloney. Dekker si è basato soprattutto sul terzo, quello che narra la storia dell'ascesa sociale del calzolaio Simon Eyre.

⁷ Hans non è altri che il nipote del conte di Lincoln, Rowland Lacy. Dovendo partire per la Francia per combattere contro i francesi, egli si traveste da calzolaio — mestiere che aveva imparato durante un soggiorno in Germania — e trova lavoro nella bottega di Simon Eyre per poter rimanere a Londra e incontrarsi con la figlia del sindaco, Rose, di cui è innamorato.

⁸ V, 5, 196-199.

non si stanca mai di esaltare con orgogliosa convinzione la « nobiltà » del mestiere di calzolaio:

Prince am I none yet am I princely born⁹

All shoemakers, my liege; all gentlemen of the gentle craft...¹⁰

Consono al temperamento estroverso di Simon Eyre è il suo peculiare modo di esprimersi sia quando usa metafore, sia nel coniare parole nuove, sia nel fare paragoni stravaganti e impropri¹¹.

Nei rapporti interpersonali Simon Eyre si dimostra sensibile alle traversie e sofferenze altrui e cerca di difendere la causa di coloro che gli sembrano colpiti dalla sorte avversa. Si prodiga in tutti i modi per evitare che il suo lavorante Rafe parta per la guerra e si distacchi dalla moglie Jane che ha sposato da poco tempo e per aiutare Lacy a realizzare il matrimonio con Rose, matrimonio contrastato sia dal padre di lei che dallo zio di Lacy. Verso i propri lavoranti ha un atteggiamento paterno e amichevole e nutre per loro un profondo senso di solidarietà che si manifesta in diverse occasioni e anche dopo che egli è diventato sindaco di Londra. Tuttavia egli non dimentica di essere il *master* come quando si dimostra autoritario nello spronarli al lavoro o insofferente nello zittire l'esuberante motteggio di Firk; ciononostante i loro rapporti sono sempre improntati ad uno schietto cameratismo.

Il comportamento di Simon Eyre verso Margery, la moglie, è alquanto singolare: un misto di grossolano autoritarismo e di affettuosa sufficienza; le rimprovera continuamente di parlare troppo e di dire sciocchezze, l'accusa di essere pigra e di non essere solerte nel dirigere la servitù e nell'accudire ai pasti dei suoi lavoranti rivolgendole gli epiteti più coloriti e grossolani¹². Tuttavia dimostra di avere per lei attaccamento e premura nel renderla partecipe degli onori che lo accompagnano nelle varie fasi della sua ascesa sociale.

Come abbiamo già detto, la caratteristica più evidente della personalità di Simon Eyre è il suo spirito allegro e

⁹ III, 1, 56-57.

¹⁰ V, 5, 157-158.

¹¹ Il peculiare linguaggio di Simon Eyre non è stato analizzato, nel corso di questo lavoro, dal punto di vista stilistico, ma soltanto a livello contenutistico per ricavarne tratti caratteriali.

¹² Cf. « Peace, midriff; silence Cicely Bumtrinket! Let your head speak. » (I, 1, 172-174) oppure « Peace, pudding-broth!... Peace, you gallimaufry! » (II, 3, 88-90). Esempi del genere si riscontrano in ogni scena in cui sono presenti sia Simon Eyre che Margery.

spensierato che si manifesta in ogni suo atteggiamento. In varie occasioni egli enuncia i presupposti 'filosofici' a cui si ispira il suo comportamento:

Let's be merry, whiles we are young; old age, sack and sugar
will steal upon us ere we be aware.¹³

Nonostante queste sue affermazioni e la sua spensieratezza, Simon Eyre non è davvero il tipo del buontempone sprovveduto, anzi è un individuo previdente che pianifica tutte le sue azioni e che sa trarre vantaggio da ogni circostanza. Egli teorizza un diverso modo 'pubblico' e 'privato' di atteggiarsi¹⁴ e, come riferisce un personaggio della commedia, dimostra di avere tutte le qualità necessarie per ricoprire la carica di sindaco:

In all his actions that concern his state
He is as serious, provident, and wise,
As full of gravity amongst the grave,
As any mayor hath been these many years.¹⁵

2. RUOLO SOCIALE

Fra le varie sopravvivenze degli ordinamenti medievali che si conservano — sia pure in forma degradata — nell'età di Elisabetta, le corporazioni mercantili e artigiane, legate agli antichi privilegi delle città libere e alla economia chiusa dell'età feudale e, nello stesso tempo, ampiamente connesse con la crescita del ceto medio cittadino, rappresentano un caso particolarmente notevole di contraddizione e di tensione nei riguardi delle tendenze dominanti dell'epoca.

Com'è noto la casta dirigente, ancora prevalentemente aristocratica, tendeva ad assorbire la spinta ascendente del ceto mercantile onde arricchirsi dell'eccezionale dinamismo e del crescente potere economico di questo gruppo; ma non eguale era il suo atteggiamento verso gli artigiani i quali, più lontani dalle leve essenziali del potere economico di quella situazione storica, venivano considerati, per la loro tendenza ad affermarsi e a mantenere gli antichi privilegi, come una categoria velleitaria e insubordinata

¹³ III, 5, 25-27.

¹⁴ Cf. « When I go to Guildhall in my scarlet gown, I'll look as demurely as a saint, and speak as gravely as a justice of peace; but now I am here at Old Ford, at my good lord mayor's house... I'll be merry... » (III, 5, 11-16).

¹⁵ V, 3, 6-9.

che presumeva di minacciare l'ordine vigente e la gerarchia costituita.

In tal senso sembra potersi leggere la legislazione di re Tudor e di Elisabetta in particolare, che vuole regolamentare e codificare la situazione giuridica e sociale di questo gruppo al fine di imbrigliarne le tendenze alla espansione e l'invadente vitalità¹⁶.

Per delineare i tratti del nostro MA ci è sembrato quindi opportuno utilizzare testimonianze che si riferiscono al ruolo del maestro artigiano nell'ultimo ventennio del XVI secolo, periodo in cui il gruppo iniziò a contrastare l'ingerenza della Corona in un settore che nel passato aveva goduto di una notevole autonomia.

Pur riconoscendo al maestro artigiano una grande abilità nella sua arte, la classe egemone elisabettiana gli rimproverava un'avidità di denaro che lo portava ad arricchirsi recando danno a tutta la comunità:

...I haue to saie of our husbandmen and artificers, that they were neuer so excellent in their trades as at this present. But as the workmanship of the later sort was neuer more fine and curious to the eie, so was it neuer lesse strong and substantiall for continuance and benefit of the bier. Neither is there anie thing that hurteth the common sort of our artificers more than hast, and a barbarous or slauish desire to turne the penie, and by ridding their worke to make speedie vtterance of their wares: which inforceth them to bungle vp and dispatch manie things they care not how so they be out of their hands, whereby the buier is often sore defrauded, and findeth to his cost, that hast maket wast, according to the prouerb.¹⁷

Nella visione dell'artigiano si era rimasti fermi ai valori etici dell'aristocrazia; l'acquisitivismo e attivismo del gruppo che aspirava all'ascesa sociale erano condannati come disonestà e slealtà nei confronti degli altri membri della società. L'intraprendenza del gruppo artigiano va vista invece come la logica applicazione di un'etica acquisitiva sorretta anche da principi religiosi che, nell'affermazione e nella ricchezza ricavate dal lavoro, individuavano l'approvazione della divinità.

¹⁶ Cf. M. G. DAVIES, *The Enforcement of English Apprenticeship*, Massachusetts, Harvard U. P. 1956, p. 9: « ... the social mobility of the age was too strong a force... property qualifications for apprenticing in certain occupations were enacted in 1563, and only sons of townsmen, neither husbandmen nor labourers could be apprenticed to townsmen; these restrictions belonged to the same futile effort to crystallize a changing social stratification. »

¹⁷ Cf. W. HARRISON, *The Description of England*, in R. Holinshed, *Chronicles*, Londra, 1807 [New York, AMS Press Inc., 1965] p. 276.

Al maestro artigiano non era riconosciuto nessun diritto di partecipare al governo della cosa pubblica a causa della sua appartenenza al *censi proletarii*, secondo la definizione di Thomas Smith¹⁸, e ai *gregarii ordinis* [sic] come si legge nell'opera di Philip Stubbes¹⁹. Nella realtà questa interpretazione del ceto artigiano da parte della classe dominante viene smentita, poichè i maggiori rappresentanti del gruppo, al pari dei mercanti, giunsero ad avere un peso nelle amministrazioni locali²⁰. Ma poichè si voleva mantenere intatta la cristallizzazione della società, si cercava di annullare questo stato di cose ostinandosi ad ignorare le differenze di condizione dei vari settori della categoria.

Philip Stubbes giunse a fare riserve anche sull'inventiva degli artigiani che, secondo lui, speculavano sulla vanità e l'orgoglio della gente e immettevano sul mercato merce non utile, specialmente nel campo dell'abbigliamento, seguendo la moda di altri paesi e gareggiando con essi in stravaganza e lusso.

... There are men of all sciences, trades, mysteries, faculties, occupations, and artes whatsoever, and that as cunning as any be vnder the sunne. Yea, so expert they be, as if they would let a thing alone when it is well, they were the brauest workmen in the world. But as they seeke to excell and surpasse al other nations, in finenes of workmanship, so now and than they reape the fruits of their vaine curiosity, to their own detriment, hindrance, and decay.²¹

Altra denuncia riguardava l'assunzione, da parte degli appartenenti al gruppo artigiano, di prerogative non riconosciute al loro *status*, come il vestire con abiti troppo ri-

¹⁸ Cf. TH. SMITH, *Republica Anglorum*, in *Life in Shakespeare's England*, a cura di J. D. Wilson, Harmondsworth, Penguin Books, 1968, p. 23.

¹⁹ Cf. PH. STUBBES, *Anatomy of the Abuses in England*, Serie VI Shakspeare's England, Kraus Reprint Ltd, 1965, p. 122.

²⁰ Bisogna ricordare che le cariche municipali erano elargite più in base al reddito goduto che non al censo dell'aspirante. Si confronti a tal proposito G. UNWIN, *The Gilds and Companies of London*, Londra, Frank Cass, 1966, p. 76 e J. STOW, *op. cit.*, p. 102-104.

²¹ Cf. PH. STUBBES, *op. cit.*, p. 21. Questa polemica di Stubbes va collegata, insieme a molte altre che trovano la massima espressione in Roger Ascham, alla diffusione di una ideologia nazionalistica tendente a considerare da un punto di vista negativo ogni manifestazione di costume, di moda e di pensiero che prendesse a modello esemplari extra-nazionali; la nascita di una simile ideologia è ovviamente legata all'evoluzione economica e politica del paese che si era ormai costituito come stato nazionale.

cercati per cui non era facile riconoscere la loro collocazione sociale:

When I speake generally of the excesse of Apparell, my meaning is of the inferiour sorte onely, who for the most parte do farre surpasse either noble, honorable, or worshipfull, ruffling in Silks, Veluets, Satens, Damasks, Taffeties, Gold, Silver, and what not,... so as the one cannot easily be discerned from the other.²²

La classe dominante dell'epoca Tudor aveva, come è noto, rispolverato la dottrina medievale delle gerarchie e dell'ordine al fine di confermare quella stratificazione che poteva garantirgli l'egemonia incontrastata. Non deve meravigliare che tale dottrina tendesse a manifestarsi persino a livello esteriore degli abiti: per contro, la tendenza della categoria ad adottare abbigliamenti e moduli di vita caratteristici di gruppi più elevati, era la prova evidente della sua aspirazione a un progresso sociale²³.

Per quanto riguarda la vita comunitaria, il maestro artigiano era considerato un individuo allegro e gioviale, la cui compagnia poteva risultare piacevole:

... both the artificer and the husbandman are sufficientlie liberall and verie fréendlie at their tables, and when they meet, they are so merie without malice, and plaine without inward Italian or French craft and subiltie, that it would doo goode a man to be in companie among them.²⁴

Nelle parole di Harrison si sente l'approvazione per gli appartenenti al gruppo che sono visti come i depositari della tradizione della *Merry England*, genuinamente inglesi, immuni da mode straniera, cordiali e conviviali. Ma dopo tale riconoscimento abbiamo subito l'insistenza sulla grossolanità e a volte volgarità della categoria:

²² Non molto dissimile è il Proclama che la Regina emanò nel 1597, in cui appunto si lamentava uno sfrenato desiderio di lusso che portava alla confusione e alla disonestà: «... the confusion also of degrees in all places being great, where the meanest are as richly appparelled as their betters, and the pride that such inferiour persons take in their garments, driving many for their maintenance to robbing and stealing by the hie way.»

²³ Cf. W. HARRISON, *op. cit.*, p. 317: «... in time past, the costlie furniture staid there, whereas now it is discended yet lower, euen unto the inferior artificers and manie farmers, who by vertue of their old and not their new leases haue for the most part learned also to garnish their cupboards with plate, their joined beds with tapestrie and silke hangings, and their tables with carpets and fine naperie, wherby the wealth of our countrie dooth infinitelie appeare.»

²⁴ *ibid.*, p. 282.

Herein onelie are the inferiour sort somewhat to be blamed, that being thus assembled, their talke is now and then such as savoureth of scurrilitie and ribaldrie, a thing naturallie incident to carters and clowns, who thinke themselues not to be merie and welcome, if their foolish vaines in this behalf be neuer so little restrained.²⁵

Il paragonare gli artigiani ai carrettieri e ai lavoratori della terra nei loro svaghi è la conferma di come si fosse ben decisi a non voler riconoscere a nessuno degli appartenenti alla categoria la possibilità di avanzamento sociale, nonostante si riconoscesse la necessità della loro opera:

To the arms are resembled both craftsmen and warriors which defend the rest of the body from injury of enemies outward and work and make things necessary to the same;...²⁶

Nella descrizione dello stato ci si rifaceva alla ben nota similitudine del corpo umano e gli artigiani erano rappresentati come le braccia o le mani²⁷, ma nella scala sociale essi, insieme ai commercianti al dettaglio, ai piccoli proprietari e ai contadini, costituivano lo strato infimo della società contemporanea:

The fourth sort or class amongst us is of those which the old Romans called *capite censi proletarii* or *operae*, day labourers, poor husbandmen, yea merchants and retailers which have no free land, copyholders, and all artificers, as tailors, shoemakers, carpenters, brickmakers, masons, etc. These have no voice nor authority in our commonwealth, and no account is made of them but only to be ruled, not to rule other, and yet they be not altogether neglected. For in cities and corporate towns for default of yeomen, inquests and juries are impanelled of such manner of people.²⁸

Sembra che lo Smith riconosca a malincuore e dolendosamente, l'ingerenza di tali persone in organi decentrati dell'apparato statale che dovevano presiedere al mantenimento dell'ordine e del vivere civile.

Nella classificazione dello Smith, non molto dissimile da quella di Harrison²⁹, non c'è nessun riferimento alle diverse condizioni che pure esistevano nell'ambito della categoria artigiana come ci ha rivelato l'esame delle leggi e

²⁵ *ibid.*

²⁶ Cf. TH. STARKEY, *Dialogue Between Cardinal Pole and Th. Lupset*, in E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 45.

²⁷ Cf. N. BRETON, *A Murmur*, in *Works*, a cura di A. B. Grosart, 1879 [New York, AMS Press Inc. 1966] vol. II, p. 10.

²⁸ Cf. TH. SMITH, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ Cf. W. HARRISON, *op. cit.*, p. 275.

delle ordinanze delle *gild*. Da queste fonti si hanno precise indicazioni sul comportamento che il maestro artigiano aveva:

Ye schall swere that ye schall well and truely byhaue you in your offyes, as bylongyth to you as master, a—cordyng to the Ordynance that is made by the viij men; and to geve gode a—tendens as oftyn as nede schall requere; that ye awe noe fawer more to one than to a nother; as god you help and holydom, as by thes boke. (you shall well fulfil your office of master; attend regularly and show no favour to any man).³⁰

Dal giuramento che si richiedeva all'atto dell'ammissione nella *gild* si nota come ci si aspettasse dal maestro il rispetto di moduli imposti dall'etica tradizionale che era alla base delle prime organizzazioni artigiane. E poichè gli erano riconosciute anche funzioni di precettore gli si assegnava un atteggiamento autoritario e severo:

Under a separate title-page, Hill gives 'A Direction to Live Well', a collection of suggestions on everyday matters... Masters are told to have a care for their servants' health, to see that they observe the Sabbath, to correct their faults, to avoid familiarity with them, to teach them a trade or occupation, and to help them when they set up for themselves.³¹

Questi suggerimenti di comportamento erano ricalcati sulle regole dettate dalle ordinanze delle associazioni che davano facoltà ai maestri di punire i loro apprendisti secondo le leggi vigenti³².

Di tale autorità il maestro non abusava come apprendiamo da Breton attraverso le parole di un apprendista che così risponde al padre che gli raccomandava di essere rispettoso e paziente a tutti i comandi del suo maestro:

... for my Master, I thank God, he putteth me in trust more then I will speake, and vseth me so kindly, that I were a Jew if I should deceive him:...³³

³⁰ Cf. *The Ote of the Master of Occupacion*, in T. SMITH, *English Gilds*, Londra, O.U.P., 1963, p. 318.

³¹ Cf. L. B. WRIGHT, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, New York, Cornell U.P. 1958, p. 257.

³² Cf. T. SMITH, *op. cit.*, p. 390: « Provide alwey that it shalle be lefulle to eny inhabitaunt to correct his seruant or apprentice accordyng to the lawe. »

³³ Cf. N. BRETON, *A packet of Letters* in *op. cit.*, p. 23. Nella lettera del padre c'erano questi consigli: « ...please your Master, and be careful of such things as you are put in trust with, be rather an example of good then evil, and have patience with all things, howsoever you are crost in your expactation:... »

I rapporti tra maestro e suoi dipendenti erano improntati ad affetto e fiducia reciproci e non mancavano solidarietà e cameratismo non disgiunti dal rispetto di una gerarchia basata essenzialmente sull'abilità, l'anzianità nel mestiere e sul censo.

Il maestro artigiano non era mai rappresentato scapolo, sua moglie era collaboratrice nella conduzione della bottega anche se, in quanto donna, egli ne esige la subordinazione dimostrando di essere ancora legato a canoni tradizionali:

Although Whately advocated reciprocal consideration in all things in the marriage state, yet he asserted the husband's authority should be conceded by the wife; if she was not sufficiently tractable, there might be times when he had the right to beat her.³⁴

La sua famiglia era vista come una famiglia patriarcale: il mestiere si tramandava da padre in figlio, vigeva il massimo rispetto dell'autorità paterna e una indiscussa subordinazione assieme ad una attiva collaborazione non solo della moglie ma anche dei figli. Il capo famiglia era colui che con il buon esempio nel lavoro e nell'osservanza delle leggi forgiava i futuri membri della categoria in modo che in essi fosse inculcato il rispetto dell'ordine e della gerarchia.

Che questo MA non fosse rispondente alla realtà dell'epoca, lo dimostra chiaramente lo sviluppo storico. A distanza di pochi decenni vediamo che il gruppo del maestro artigiano, definitivamente assimilato a gruppi di altri ceti medi, rivendicherà con la forza il riconoscimento di una nuova collocazione nella società, collocazione che la classe dirigente elisabettiana gli negava nello sforzo di mantenere quelle posizioni di vantaggio che aveva ereditato.

³⁴ Cf. E. PEARSON, *Elizabethans at Home*, California, Stranford U.P., 1967, p. 369.

3. CAMPIONI DI TABULAZIONE DEI TRATTI ³⁵

A. Campione n. 1: F3

11

1. ... *vor u meester* ³⁶; SKIPPER (III, 1, 5) Within the ranks of those occupied in the several industries there grew up in England... a sharp division in three orders. There were first *the masters*, i.e. the full members of the society, who were authorized to set up shop on their own account... (Ashley, p. 38) ³⁷

P è padrone di bottega MA è padrone di bottega

+ (+t) +

2. *Your meester Simon Eyre* ... Cf. t1
SKIPPER (III, 1, 6)

P è padrone di bottega MA è padrone di bottega

+ (+t) +

3. ... *Meester Eyre* ... HANS (III, 1, 10-11) 'Master' could be prefixed to the name of a knight or a bishop (down to the 16th century or a little later); (O.E.D. 21 a) ...now adayes every Butcher, shoemaker, tailor, cobbler, husbandman, and others... must be called by the vain name of 'Masters' at every word...; (Stubbes, p. 122) ³⁸

P è chiamato con il titolo di 'master' MA non è chiamato con il titolo di 'master'

+ (-t) +

³⁵ Delle 12 F attraverso le quali si svolge la vicenda di Simon Eyre, per l'esemplificazione dei risultati ai quali si è giunti a livello della SS, abbiamo scelto di tabulare la F3 — che coincide con la prima scena del terzo atto — perché ci sembra una delle più significative e consistenti al fine di poter fare alcuni rilievi utili sulle intenzioni della caratterizzazione e della comunicazione del P. Un altro criterio che ci ha indotto a scegliere la F3 è stata la constatazione di trovarci di fronte ad una F più complessa delle altre perché il P è in una fase di mutamento di *status*. Ci è quindi sembrato particolarmente interessante esaminare proprio in questa F i rapporti di consonanza e di armonia tra i vari *t*. Per la scelta di esemplificazioni di uno o più *l* di tutte le 12 F abbiamo ritenuto opportuno esaminare l3 poiché il P da noi esaminato appartiene ad un gruppo minoritario e quindi crediamo che a questo *l* si possono cogliere elementi più caratterizzanti che ad altri *l*.

³⁶ = per il tuo padrone. Lo Skipper e Hans parlano in olandese.

³⁷ Cf. W. ASHLEY, *The Economic Organization of England*, London, Longmans, 1963 (1914).

³⁸ Il titolo di *Master* prefisso a un nome proprio era riservato ai *gentlemen*. Cf. anche TH. SMITH, *De Republica Anglorum* in op.

4. Here's knavery, to bring my master to buy a ship worth the lading of... pounds FIRK (III, 1, 14-17) ...the said John (apprentice) does bind himself by this indenture to be true servant... he shall not steal none of his master's goods nor he shall not buy nor sell except for his master's profit... (A Bond of Apprenticeship)³⁹
- P ha la solidarietà dei lavoratori MA ha la solidarietà dei lavoratori
+ (+t) +
5. ...my master... FIRK (III, 1, 15) Cf. t1
P è padrone di bottega MA è padrone di bottega
+ (+t) +
6. ...my master Eyre... HODGE (III, 1, 22-23) Cf. t1
P è padrone di bottega MA è padrone di bottega
+ (+t) +
7. ...my master... FIRK (III, 1, 27-28) Cf. t1
P è padrone di bottega MA è padrone di bottega
+ (+t) +
8. ...can my fellow Hans lend my master twenty porpentines⁴⁰ as an earnest⁴¹ penny? FIRK (III, 1, 27-28) The chief cause of poverty is usury, which doth too much enrich some few, and doth impoverish too much a great many. So that men cannot live contentedly and proportionally in their vocation according to their profession... (Malynes, p. 80)⁴²
- P riceve denaro in prestito MA non ha denaro in prestito
+ (-t) +

cit., p. 21. Ci è parso, quindi, legittimo affermare che il maestro artigiano, dato il suo status, non avrebbe dovuto essere chiamato con tale appellativo.

³⁹ Cf. *A Bond of Apprenticeship in English Historical Documents* a cura di D. C. DOUGLAS, Edinburgh, Eyre & Spottiswoode, 1967, vol. VI, p. 1002.

⁴⁰ *porpentines* = *porcupines*. In questo caso un *pun* di Firke, non molto chiaro, che usa questa parola al posto di *portagues* = portoghesi, monete d'oro, i *crusado*, di uso corrente nel XVI secolo.

⁴¹ *earnest* = caparra. Cf. « Indeed, I have had earnest; but I cannot with conscience take it. » (SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, IV, 4, 635).

⁴² Questa citazione è riportata in L. C. KNIGHTS, *Drama and Society in the Age of Jonson*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, pp. 140-141.

9. ...here comes my dame and my master. FIRK (III, 1, 32-33) Cf. t1
P è padrone di bottega MA è padrone di bottega
+ (+t) +
10. Master,... HODGE (III, 1, 39) Cf. t1
P è padrone di bottega MA è padrone di bottega
+ (+t) +
11. Peace Firke,... (III, 1, 43) Masters are told to have care for their servants' healt,... to correct their faults, to avoid familiarity with them... (Wright, p. 257) He (the master) had the right to use his discretion about punishing him (the apprentice) ... (Pearson, p. 197)
P è autoritario MA è autoritario
+ (+t) +
12. ...by the life of Pharaoh, by the lord of Ludgate... (III, 1, 43-44) ...both the artificer and the husbandman... they are so... plaine without inward Italian or French craft and subtiltie... (Harrison, p. 282)
P è esibizionista nell'esprimersi MA non è ricercato nell'esprimersi
+ (-t) +
13. ...by this beard... (III, 1, 45)
P ha la barba
+ (t°) +
14. ...by this beard, every hair whereof I value at a king's ransom... (III, 45-46) Cf. nota 43
P è sicuro di sè MA è sicuro di sè
+ (+t) +

⁴³ Questo *t* pur essendo caratteriale può trovare riscontro per estrapolazione nel MA, in quanto si pone in relazione significativa con altri *t* come: MA è padrone di bottega e MA è autoritario.

15 Peace, you *bombast-cotton-candle-quean*; away, *queen of clubs*;... (III, 1, 47-48)

...both the *artificer* and the husbandman are ...when they méet... so merie without malice, and plaine... Herein onelie are the inferior sort somewhat to be blamed, that being thus assembled, *their talke is now and then such a savoureth of scurrilitie and ribaldrie, a thing naturallie incident to carters and clownes*, who think themselues not to be merie and welcome, if their foolish veines in this behalf be neuer so little restrained. (Harrison, p. 282)

...*artificers being despised for talking too much at their feasts and telling doubtful stories*. (Williams, p. 115)⁴⁵

P è grossolano

+ (+t) +

16 Peace, you *bombast-cotton-candle-quean*; away, *queen of clubs*; (III, 1, 47-48)

Wives in England are entirely in the power of their husbands... (Van Meteren)

The duty of woman was... to learn in silence with all subjection... she was under the rod of her husband... (Williams, p. 69)

P è autoritario

+ (+t) +

17 ... you *bombast-cotton-candle-quean*;... *queen of clubs*;... (III, 1, 47-48)

Whately spoke feelingly *against reproving a wife in public*, saying she should be only commended before others since 'secrecy of reproving... doth give a wife assurance that *her credit is respected*'... (Pearson, p. 370)

Becon urged the husband... to help and comfort and cherish her (the wife), *never rigorously dealing with her, but gently and lovingly admonishing her* ... the husband must *above all*,... *protect her good name*... (Pearson, pp. 373-374)

P è offensivo verso la moglie

+ (-t) +

MA non è offensivo verso la moglie

⁴⁴ *bombast-cotton-candle-quean* = squaldrina dalle mani di bambagia. *Bombast* = bambagia. Cf. OED, 1; *quean* = squaldrina. Cf. «All spent in a Tauerne amongst a consort of queanes and fidlers.» (NASHE, *Almond for Parrat*, 17b).

⁴⁵ Cf. P. WILLIAMS, *Life in Tudor England*, London, Batsford, 1964.

18 ...quarrel not with me and my men... (III, 1, 48-49)

Every person... that shall have three apprentices in any of the said craftes, misteris, or occupations, of a clothmaker, fuller shereman,... *Shomaker, shal re-teine and kepe one Jorneyman*, and for every other apprentice, aboute the nobre of the saide three apprentices, one other Jorneyman, upon paine for every defaulte therein tenne poundes. (5 Eliz. c. 4, 1563)

P ha lavoranti al suo servizio

+ (+t) +

19 Let it pass, let it vanish away; peace! (III, 1, 53)

Cf. t16

P è autoritario

+ (+t) +

MA è autoritario

20 Let it pass, let it vanish; peace! *Am I not Simon Eyre?* (III, 1, 53-54)

Cf. t14

P è sicuro di sè

+ (+t) +

MA è sicuro di sè

21 Prince am I none, yet am I nobly born, as *being the sole son of a shoemaker* (III, 1, 56-57)

A contemporary *Memorandum* (1573?) on the *Statute of Artificers* affords an interesting illustration of the prevailing concern of stability. It *approves that the children of the artificers 'should be applied to the trades that their parents were of before them'*. (Knights, p. 137)

P ha ereditato il mestiere

+ (+t) +

MA ha ereditato il mestiere

22 Prince am I none, yet am I nobly born, as *being the sole son of a shoemaker* (III, 1, 56-57)

P è figlio unico

+ (t^o) +

23 Away *rubbish!* vanish, melt like *kitchen-stuff*. (III, 1, 58-59)

Cf. t15

P è grossolano

+ (+t) +

MA è grossolano

- 24 *Away rubbish! vanish, melt; melt like kitchen-stuff.* (III, 1, 58-59) Cf. t16
P è autoritario *MA è autoritario*
 + (+t) +
- 25 *...rubbish... kitchen-stuff.* (III, 1, 58-59) Cf. t17
P è offensivo verso la moglie *MA non è offensivo verso la moglie*
 + (-t) +
- 26 *What, shall a tittle-tattle's words make you forsake Simon Eyre?*⁴⁶ (III, 1, 77-78) Cf. t14
P è sicuro di sè *MA è sicuro di sè*
 + (+t) +
- 27 *Avaunt, kitchen-stuff! Rip, you brown-bread Tannikin...* (III, 1, 79-80) Cf. t17
P è offensivo verso la moglie *MA non è offensivo verso la moglie*
 + (-t) +
- 28 *Avaunt, kitchen-stuff! Rip, you brown-bread Tannikin...*⁴⁷ (III, 1, 79-80) Cf. t15
P è grossolano *MA è grossolano*
 + (+t) +
- 29 *Avaunt, kitchen stuff! Rip... out of my sight! move me not!* (III, 1, 79-81) Cf. t16
P è autoritario *MA è autoritario*
 + (+t) +

⁴⁶ *tittle-tattle* = chiacchierone. Cf. «... you must be tittle-tattling before all our guests?» (SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, IV, 4, 248).

⁴⁷ *brown-bread Tannikin* = sempliciotta. *Brown-bread* = semplicione, rozzo. Cf. «He's a very idiot and brown-bread clown.» (*Wily Beguiled* in T. HAWKINS, *The Origin of the English Drama*, III, 313). *Tannikin* era il diminutivo del nome Anna usato per le ragazze tedesche o olandesi. Cf. «Like a Germane, that neuer goes to warres without his Tannikin.» (NASHE, *Saffron Walden*, 130).

- 30 *Have not I tak'n you from selling tripes in Eastcheap, and set you in my shop, and made you hail-fellow with Simon Eyre, the shoemaker?* (III, 1, 81-84) *The descent of the bride or wife was subjected to the same examination as that of the craftsman himself; but if he resolved to marry the daughter or widow of a master, special favours were in store for him.* (Brentano, p. CLI)
P ha una moglie di rango inferiore *MA non ha una moglie di rango inferiore*
 + (-t) +
- 31 *...Simon Eyre, the shoemaker?* (III, 1, 84) Cf. t14
P è calzolaio
 + (t^o) +
- 32 *Have not I made you hail-fellow*⁴⁸ *with Simon Eyre...* (III, 1, 83-84) *Whilst the journeymen were generally forbidden to marry, the masters were required to be married* (Brentano, p. CLI) *The master was regularly assisted by his wife...* (ibid. p. CLXIX)
P è sposato *MA è sposato*
 + (+t) +
- 33 *And now do you deal thus with my journeymen...* (III, 1, 84-85) Cf. t18
P ha lavoranti al suo servizio *MA ha lavoranti al suo servizio*
 + (+t) +
- 34 *... you powder-beef-quean ...*⁴⁹ (III, 1, 85-86) Cf. t15
P è grossolano *MA è grossolano*
 + (+t) +
- 35 *Rip, you chitterling, avaunt!* (III, 1, 90) Cf. t16
P è autoritario *MA è autoritario*
 + (+t) +

⁴⁸ *hail-fellow* = amica intima. Cf. «This Youth hail Fellow with me made». (COTTON, *Poetic Works*, 107).

⁴⁹ *powder-beef-quean* = squaldrina del salatoio. *Powder-beef* = manzo salato. Cf. «My powder-beef-slave, I'll have a rump of beef for thee.» (*Wily Beguiled* in HAZLITT, *Dodsley*, IX, 291). *Quean* = squaldrina. Cf. nota 44.

- 36 Rip, you chitterling, avaunt!⁵⁰ Cf. t17
(III, 1, 90)
P è offensivo verso la moglie *MA non è offensivo verso la moglie*
+ (-t) +
- 37 Rip, you chitterling, avaunt! Cf. t15
(III, 1, 90)
P è grossolano *MA è grossolano*
+ (+t) +
- 38 Boy, bid the tapster of the ...the artificers in cities and
Bear's Head fill me a dozen good townes doo deale far other-
cans of beer for my journey- wise, for albeit that some of
men... (Aside to Boy) And the them doo suffer their iawes to
knave fills anymore than two, go oft before their clawes, and
he pays for them. (III, 1, 90- diuerse of them by making
96) good cheere do hinder them-
selues and other men: yet the wiser sort can handle the mat-
ter well inough in these iunket-
tings, and therefore their fruga-
litie deserueth commendation...
(Harrison, p. 282)
P è parsimonioso *MA è parsimonioso*
+ (+t) +
- 39 ...you mad Mesopotamians...
(III, 1, 98-99) ...poor men's children are com-
monly shut out,... and yet, being
placed, most of them study
little other than histories, ta-
bles, dice and trifles... (Harris-
son, p. 252)
Schools which went under this
name (grammar schools) ...cater-
ed mainly for boys entering
an apprenticeship... Reading
and writing be taught, as also
sometimes 'casting accounts'.
(Simon, p. 377)⁵¹.
P è colto *MA non è colto*
+ (-t) -

⁵⁰ *chitterling* = salsiccia. Cf. «A linke, or chitterling; a big hogges gut stuffed with small guts... cut into small pieces, and seasoned with pepper and salt.» (COTGRAVE, *Andouille*).

⁵¹ J. SIMON, *Education and Society in Tudor England*, Cambridge U.P., 1966.

- 40 ...you mad Mesopotamians... Cf. t12
(III, 1, 98-99)
P è esibizionista nell'esprimersi *MA non è ricercato nell'esprimersi*
+ (-t) +
- 41 ...wash your liver with this Cf. t12
liquor... (III, 1, 98-99)
P è esibizionista nell'esprimersi *MA non è ricercato nell'esprimersi*
+ (-t) +
- 42 Here, you mad Mesopotam- ...both the artificer and the hus-
ians, wash your liver with bandman are very fréndlie at
this liquor. (III, 1, 98-100) *their tables*, and when they
mées are so merie without mal-
ice and plaine ...that it would
doo a man good to be in com-
panie among them. (Harrison,
p. 282)
P è conviviale *MA è conviviale*
+ (+t) +
- 43 No more, Madge, no more. Cf. t16
(III, 1, 100-101)
P è autoritario *MA è autoritario*
+ (+t) +
- 44 Drink and to work! (III, 1, Cf. t11
101-102)
P è autoritario *MA è autoritario*
+ (+t) +
- 45 Yark and seam, yark and Cf. t11
seam! (III, 1, 112)
P è autoritario *MA è autoritario*
+ (+t) +
- 46 Well, master,... HODGE (III, 1, Cf. t1
116)
P è padrone di bottega *MA è padrone di bottega*
+ (+t) +

- 47 Do you remember the ship
my fellow Hans told you of?
The skipper and he are both
drinking at the Swan. *Here
be the portagues to give ear-
nest.* HODGE (III, 1, 117-120)
P riceve denaro in prestito *MA non ha denaro in prestito*
+ (-t) +
- 48 Here be the portagues to give
in earnest. If you go through
with it, you cannot choose but
be a lord at least. HODGE (III,
119-121)
*P ha la solidarietà dei suoi
lavoranti* *MA ha la solidarietà dei suoi
lavoranti*
+ (+t) +
- 49 ...if my master... FIRK (III, 1,
122)
P è padrone di bottega *MA è padrone di bottega*
+ (+t) +
- 50 Peace, Firk... (III, 1, 130) Cf. t11
P è autoritario *MA è autoritario*
+ (+t) +
- 51 Silence, tittle-tattle... (III, 1,
130) Cf. t16
P è autoritario *MA è autoritario*
+ (+t) +
- 52 Silence, tittle-tattle... (III, 1,
130) Cf. t17
P è offensivo verso la moglie *MA non è offensivo verso la
moglie*
+ (-t) +
- 53 Hodge, I'll go through with
it. Here's a seal-ring, and I
have sent for a guarded gown
and a damask cassock. (III, 1,
131-133) ... the Queene Maiestie, for auoy-
ding of the great inconvenience
that hath growen and dayly
doeth increase within this her
Realme, by the *inordinate ex-
cesse in Apparel*, hath in her
princely wisdom and care for
reformation thereof... strayghtly
charged and communded those

- P è camuffato* *MA non è vestito in modo arbi-
trario*
+ (-t) +
- 54 Help me, Firk; apparel me
Hodge (III, 1, 134-135) Cf. t11
P è autoritario *MA è autoritario*
+ (+t) +
- 55 ...you mad Philistines... (III,
1, 135) Cf. t39
P è colto *MA non è colto*
+ (-t) -
- 56 ...you mad Philistines... (III,
135) Cf. t12
P è esibizionista nell'esprimersi *MA non è ricercato nell'espri-
mersi*
+ (-t) +
- 57 ...help me, Firk; apparel me,
Hodge: *silk and satin, you mad
Philistines, silk and satin!* (III,
134-136) ...the confusion also of degrees in
all places being great where the
meanest are as richly appalled
as their betters, and *the pride
that such inferior persons take
in their garments...* (Elizabeth,
1597)
P è vanitoso *MA è vanitoso*
+ (+t) +
- 58 My master will be as proud
as a dog in a doublet, all in
beaten damask and velvet (III,
1, 137-138) Cf. t57
P è vanitoso *MA è vanitoso*
+ (+t) +
- 59 Softly, Firk, for rearing of
the nap, and wearing thread-
bare my garments. (III, 1, 140-
141) Cf. t57
P è vanitoso *MA è vanitoso*
+ (+t) +

- 60 *How dost thou like me, Firk? How do I look, my fine Hodge?* (III, 1, 141-143) Cf. t57
P è vanitoso MA è vanitoso
 + (+t) +
- 61 Why, now you look like yourself, master. I warrant you, there's few in the city but will give you the wall, and come upon you with the 'right worshipful'. HODGE (III, 1, 144-147) The fourth and last sort or people in England are daie labourers, poor husbandmen, and some retailers (which have no free land) ... and all artificers ... *This forth and last sort of people therefore haue neither voice nor authoritie in the common wealth* ... (Harrison, p. 275)
P è di aspetto autorevole MA è di aspetto dimesso
 + (-t) +
- 62 ...am I not brisk? Am I not fine?... (III, 1, 152-153) Cf. t57
P è vanitoso MA è vanitoso
 + (+t) +
- 63 Fine? By my troth, sweetheart, very fine! WIFE (III, 1, 154-155)
P è di bell'aspetto
 + (t^o) +
- 64 There be many women in the city have not such handsome husbands, but only for their apparel WIFE (III, 1, 157-159)
P è di bell'aspetto
 + (t^o) +
- 65 To him, master! O sweet master! Let not man buy a nutmeg but yourself. FIRK (III, 1, 169-172) Cf. t4
P ha la solidarietà dei suoi lavoratori MA ha la solidarietà dei suoi lavoratori
 + (+t) +
- 66 Peace, Firk... (III, 1, 173) Cf. t11
P è autoritario MA è autoritario
 + (+t) +

- 67 Skipper, thou shalt have my countenance in the city. (III, 1, 177-178) ...all artificers... have no voice nor authoritie in our commonwealth, and no account is made of them but only to be ruled, not to rule others... (Harrison, p. 275)
P è influente MA non è influente
 + (-t) -
- 68 But why should not my master feel a rising in his flesh, having a gown and a gold ring on? FIRK (III, 1, 187-189) Cf. t53
P è cammuffato MA non è vestito in modo arbitrario
 + (-t) +
- 69 But you are such a shrew, you'll soon pull him down. FIRK (III, 1, 190-191) Cf. t4
P ha la solidarietà dei suoi lavoratori MA ha la solidarietà dei suoi lavoratori
 + (+t) +
- 12
 1 Your meester Simon Eyre sal hae good copen⁵². SKIPPER (III, 1, 6-7) *It shall not be lawful to any persons other than such as now do lawfully... exercise any craft, Mystery or occupation now used ... within the realm of England or Wales, except he shall have been brought up therein seven years at the least as apprentice in manner and form above said* (5 Ediz. c. 4, 1563)
P vuole arricchirsi con il commercio MA non può arricchirsi con il commercio
 + (-t) +
- 2 Here's no knavery to bring my master to buy a ship... FIRK (III, 1, 14-17) Cf. t1
P vuole arricchirsi con il commercio MA non può arricchirsi con il commercio
 + (-t) +

⁵² = Il vostro padrone Simon Eyre farà un buon affare.

- 3 This skipper... offers my master Eyre a bargain in the commodities. HODGE (III, 1, 21-23)
P vuole arricchirsi con il commercio
 + (-t) +
 Cf. t1
MA non può arricchirsi con il commercio
- 4 He shall have a reasonable day of payment; he may sell the wares by that time, and be an huge gainer himself. HODGE (III, 1, 23-26)
P vuole arricchirsi con il commercio
 + (-t) +
 Cf. t1
MA non può arricchirsi con il commercio
- 5 ...not I, Hodge; by this beard, every hair whereof I value at a King's ransom, she shall not meddle with you. (III, 1, 54-56)
P sente solidarietà verso i suoi lavoranti
 + (+t) +
Masters are told to have a care for their servants' health, to see that they observe the Sabbath, to correct their faults, to avoid familiarity with them, to teach them a trade or occupation, and to help them when they set up for themselves. (Wright, p. 257)
MA sente solidarietà verso i suoi lavoranti
- 6 ...quarrel not with me and my men, with me and my fine Firk... (III, 1, 48-50)
P sente solidarietà verso i suoi lavoranti
 + (+t) +
 Cf. t5
MA sente solidarietà verso i suoi lavoranti
- 7 Are not these my brave men, brave shoemakers, all gentlemen of the gentle craft? (III, 1, 54-56)
P sente solidarietà verso i suoi lavoranti
 + (+t) +
 Cf. t5
MA sente solidarietà verso i suoi lavoranti
- 8 Prince am I none, yet am I nobly born, as being the sole son of a shoemaker. (III, 1, 56-58)
 On the whole *the ordinances of the Cordwainers leave us with a decided impression that they constituted an aristocracy in their profession, and were mainly concerned in keeping the ranks*

- beneath them—the workers in brazen, the workers in cow—hide, and their own servants—each in its proper place. (Unwin, p. 85)
P sente orgoglio per il suo mestiere
 + (+t) +
MA sente orgoglio per il suo mestiere
- 9 Have I not... made you hail-fellow with Simon Eyre, the shoemaker? (III, 1, 83-84)
P sente orgoglio per il suo mestiere
 + (+t) +
 Cf. t8
MA sente orgoglio per il suo mestiere
- 10 And now do you deal thus with my journeymen? (III, 1, 84-85)
P sente solidarietà verso i suoi lavoranti
 + (+t) +
 Cf. t5
MA sente solidarietà verso i suoi lavoranti
- 11 Look, you powder-beef-quean, on the face of Hodge here's a face for a lord. (III, 1, 85-87)
P sente solidarietà verso i suoi lavoranti
 + (+t) +
 Cf. t5
MA sente solidarietà verso i suoi lavoranti
- 12 Fie, defile not thy fine workmanly fingers with the feet of the kitchen-stuff and basting-ladles. Ladies of the court, fine ladies, my lads, commit their feet to our apparelling; put gross work to Hans. (III, 1, 108-112)
P si sente superiore alla condizione servile
 + (-t) +
The fourth and last sort of people in England are... and all artificers... Vnto this sort also may our great swarmes of idle seruing men be referred, of whom there runneth a prouerbe; Yoong seruing men old beggers, bicause seruice is none heritage. These men are profitable to none, for if their condition be well perused, they are enimies to their masters, to their freends and to themselves. (Harrison, p. 275)
MA non si sente superiore alla condizione servile

- 13 Here be the portagues to give earnest; if you can go through with it, you cannot choose but be a lord at least. HODGE (III, 1, 119-121) Cf. t1
- P vuole arricchirsi con il commercio* *MA non può arricchirsi con il commercio*
- + (-t) +
- 14 Hodge, I'll go through with it. (III, 1, 131) Cf. t1
- P vuole arricchirsi con il commercio* *MA non può arricchirsi con il commercio*
- + (-t) +
- 13
- 1 ...all gentlemen of the gentle craft... (III, 1, 55-56) The fourth and last sort of people in England are... all artificers, as tailors, shoemakers, carpenters, brickmakers, masons, etc... (Harrison, p. 275)
The forth sort or class amongst us is of those which the old Romans called *capite censi proletarii*... all artificers as tailors, shoemakers, masons, etc.. (Smith, p. 23)
- P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio* *MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio*
- + (-t) -
- 2 Prince am I none, yet am I nobly born... (III, 1, 56) ...now adayes euery Butcher, Shoemaker, Tailor, Cobler, Husbandman, and other; yea, euery Artificer and other, *gregarii ordinis*, of the vilest sorte of Men that be, must be called by the vain name of 'Maisters' at every word. But it is certain that no wise Man will intitle them with any of these names,... (for they are titles of dignitie). (Stubbes, p. 122)
- P afferma di essere aristocratico* *MA non afferma di essere aristocratico*
- + (-t) -

- 3 Prince am I none, yet am I nobly born, as being the sole son of a shoemaker. (III, 1, 56-58) Cf. t1
- P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio* *MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio*
- + (-t) +
- 4 Prince am I none, yet am I nobly born as being the sole son of a shoemaker. (III, 1, 56-58) The children of artificers should be applied to the trades that their parents were of before them (5 Eliz. c. 4, 1563)
...more numerous became the restrictions by which they (the masters) endeavoured to seclude themselves, and thus to make the handicrafts the monopolies of a few families... *tendency to make the trade hereditary* (Brentano, p. CXLIX)
- P afferma l'ereditarietà del mestiere* *MA afferma l'ereditarietà del mestiere*
- + (+t) +
- 5 Stay, my fine knaves, you arms of my trade you pillars of my profession. What, shall a tittle-tattle's words make you forsake Simon Eyre? (III, 1, 76-78) There were journeymen who had continually for twenty years and more worked with the same masters. If trade became slack, or there was a stop in the sale, journeymen were not suddenly discharged in masses... as a rule the *masters* let the men work on in the hope of better times. They *considered it a duty to keep*, in time of distress, *the workmen to whose exertions in good times they owed their wealth.* (Brentano, p. CLXX)
- P afferma l'importanza dei lavoratori* *MA afferma l'importanza dei lavoratori*
- + (+t) +
- 6 Have not I ta'en you from selling tripes in Eastcheap, and set you in my shop, and made you Hail-fellow with Simon Eyre, the shoemaker? (III, 1, 81-84) In corporate towns, *marriage to a qualified person was generally recognized as one of the three modes of qualifying* under the Act of 1563 *in lieu of apprenticeship*... the other two were by patrimony and by redemption. (Davies, p. 148)
...if the craftsman resolved to

- marry the daughter or the widow of a master, special favours were in store for him. (Brentano, p. CLI)
- P nega il matrimonio d'interesse* *MA non nega il matrimonio di interesse*
+ (+t) +
- 7 Fie, defile not thy fine workmanly fingers with the feet of kitchen-stuff and basting-ladles. Ladies of the court... commit their feet to our apparelling; *put gross work to Hans.* (III, 1, 108-112)
- Within the ranks of those occupied in the several industries there grew up in England... a sharp division into three orders. There were first the 'masters', i.e. the full members of the society... There were the 'apprentices'; ...And then there were the 'journeymen,...' (Ashley, p. 38) On the whole the ordinances of the Cordwainers leave us with a decided impression that they... were mainly concerned in keeping the ranks beneath them... each in its proper place. (Unwin, p. 85)
- P afferma il rispetto della gerarchia* *MA afferma il rispetto della gerarchia*
+ (+t) +
- 8 Ladies of the court, fine ladies my lads, commit their feet to our apparelling. (III, 1, 110-112)
- P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio* *MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio*
+ (-t) +
- 14
- 1 She shall not meddle with you... (III, 1, 46)
- The duty of woman was... to 'learn in silence with all subjection'...* 'The wife', said some medieval judges, 'in her husband's lifetime has nothing of her own nor can she make any purchase with her money... *She was under the rod of her husband*'. This medieval attitude to women still prevailed in the Tudor period and beyond. (Williams, p. 69) Wives in England are entirely in the power of their husbands,

- their lives only excepted... (Van Meteren, p. 26)⁵³
- P approva la subordinazione della moglie* *MA approva la subordinazione della moglie*
+ (+t) +
- 2 Quarrel not with me and my men, with me and my fine Firk, I'll firk you if you do. (III, 1, 48-50)
- P approva la subordinazione della moglie* *MA approva la subordinazione della moglie*
+ (+t) +
- 3 Have not I ta'en you from selling tripes in Eastcheap, and set you in my shop, and make you hail-fellow with Simon Eyre, the shoemaker? And now you deal thus with my journeymen? (III, 1, 81-85)
- Of all the sinnes that euer raign'd ... is that of fowle Ingratitude... It makes the servant to forget his duty to his Maisters loue... the wife doth seeke the Husbands smart... Fie, fie, upon Ingratitude ... (Breton, p. 4)⁵⁴
- P condanna l'ingratitude* *MA condanna l'ingratitude*
+ (+t) +
- 4 Fie, defile not thy fine workmanly fingers with the feet of kitchen-stuff and basting ladles. Ladies of the court, fine ladies, my lads, commit their feet to our apparelling; (III, 1, 108-112)
- Hath not God set degrees and estates in all his glorious works? ... and it may not be called order except it do contain in it degrees, high and base, according to the merit or estimation of the thing that is ordered. (Elyot, p. 21) Oh, when degree in shak'd, / which is the ladder to all high designs, / the enterprize is sick. How could communities, / Degrees in schools and brotherhoods in cities, / Peaceful commerce from dividable shores, / the primogenitive and due of birth, / Prerogative of age, crowns sceptres laurels, / But by degree stand in authentic place? / Take but degree away, untune that string, / And hark, what discord follows. (Shakespeare)⁵⁵
- P approva l'ordine gerarchico* *MA approva l'ordine gerarchico*
+ (+t) +

⁵³ Cf. VAN METEREN, *Nederlandtsche Historie* in *op. cit.*, a cura di J. D. WILSON, p. 26.

⁵⁴ Cf. N. BRETON, *A True Description of Vnthankful* in *op. cit.*, vol. II, p. 4.

⁵⁵ Cf. W. SHAKESPEARE, *Troilus and Cressida*, I, 3, 101-119.

B. Campione n. 2: 13

F1

1 I... a gentleman of the gentle craft... (I, 1, 139-140)

P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio

+ (-t) +

2 I am... a gentleman of the gentle craft (I, 1, 139-140)

P afferma di essere aristocratico

+ (-t) -

3 ...fight for the honour of the gentle craft, for the gentlemen shoemakers. (I, 1, 237-238)

P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio

+ (-t) +

F2

1 Sweep me these kennels that the noisome stench offend not the noses of my neighbours. (II, 3, 8-9)

P afferma l'importanza della igiene

+ (+t) +

2 Call the quean up; if my men want shoethread, I'll swinge her in a stirrup. (II, 3, 48-50)

P afferma l'importanza dei lavoratori

+ (+t) +

3 A hard world! Let him pass, let him vanish we have journeymen enow. (II, 3, 65-66)

Cf. F3 t1

MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio

Cf. F3 t2

MA non afferma di essere aristocratico

Cf. F3 t1

MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio

We also find *sanitary regulations* with regard to the *observance of cleanliness in carrying on the craft*. (Brentano, p. CXXX)

MA afferma l'importanza della igiene

Cf. F3 t5

MA afferma l'importanza dei lavoratori

The generality of the *Master workmen* (i.e. employers) *lived* but a little better than their journeymen (*from hand to mouth*) but only that they laboured not altogether so hard. (Tawney, p. 311)
The artificers and occupiers, euen all in general, will not sell

their wares for no reasonable price, but will sweare and teare pittifully, that such a thing cost them so much, and such thing so much... (Stubbes, p. 118)

P afferma le difficoltà economiche degli artigiani

+ (+t) +

MA afferma le difficoltà economiche degli artigiani

F3 Cf. Campione n. 1 della tabulazione: 13

F4

t0

F5

1 Roger, I'll make over my shop and tools to thee, Firk thou shalt be the foreman. (III, 4, 174-206)

P afferma la solidarietà verso i lavoratori

+ (+t) +

Masters are told to have a care for their servants' health,... and to help them when they set up for themselves. (Wright, p. 257)

MA afferma la solidarietà verso i lavoratori

2 Prince I am none, yet am I princely born (III, 4, 189-190)

P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio

+ (-t) +

Cf. F3 t1

MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio

3 Prince I am none, yet am I princely born

P afferma di essere aristocratico

+ (-t) -

Cfr. F3 t2

MA non afferma di essere aristocratico

4 Worship and honour, you Babylonian knaves, for the gentle craft. (III, 4, 193-194)

P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio

+ (-t) +

Cf. F3 t1

MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio

5 ...for the honour of the gentle craft (III, 4, 200-201)

P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio

+ (-t) +

Cf. F3 t1

MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio

F6

- 1 Prince am I none, yet am I princely born (III, 5, 18-19) Cf. F3 t1
P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio *MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio*
 + (-t) +
- 2 Prince am I none, yet am I princely born (III, 5, 18-19) Cf. F3 t2
P afferma di essere aristocratico *MA non afferma di essere aristocratico*
 + (-t) -
- 3 *A courtier! Wash, go by, stand not upon pishery-pashery: those silken fellows are but painted images, outsides, outsides, Rose, their inner linings are torn.* (III, 5, 61-64)
 To be portly and amiable in countenance... To be handsome and clenly in appaiaile... To meke his garments after the facion of the most, and those to be black and said colour, not garish... (Hoby, pp. 368-369)⁵⁶
P afferma la vacuità dei cortigiani *MA afferma l'importanza dei cortigiani*
 + (-t) +
- 4 Had I a son or daughter should marry out of the generation and blood of the shoemakers, he should pack. (III, 5, 67-69) Cf. F3 t1
P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio *MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio*
 + (-t) +
- 5 Had I a son or daughter should marry out of the generation and blood of the shoemakers, he should pack. (III, 5, 67-69) Cf. F3 t4
P afferma l'ereditarietà del mestiere *MA afferma l'ereditarietà del mestiere*
 + (+t) +
- 6 What, the gentle trade is a living for a man through the world. (III, 5, 69-71) Cf. F3 t1
P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio *MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio*
 + (-t) +

⁵⁶ TH. HOBY, *The Book of the Courtier*, New York, AMS Press, 1967.

- 7 ...then cheerly, Firk; tickle it, Hans, and all for the honour of shoemakers. (III, 5, 97-98) Cf. F3 t1
P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio *MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio*
 + (-t) +
- F7
 t0
- F8
 1 I promised the mad Cappadocians, when we all served at the Conduit together, that if ever I came to be mayor of London... (v, 1, 57-59)
 Oh, when degree is shak'd, / which is the ladder to all high designs, / the enterprize is sick. How could communities, / Degrees in schools and brotherhoods in cities, / Peaceful commerce from dividable shores, / the primogenitive and due of birth, / Prerogative of age, crowns sceptres laurels, / But by degree stand in authentic places? / Take but degree away, untune that string, / And hark, what discord follows. (Shakespeare)
- P afferma l'ascesa sociale* *MA non afferma l'ascesa sociale*
 + (-t) +
- F9
 t0
- F10
 t0
- F11
 1 Soft, where be these cannibals, these varlets, my officers? Let them all walk and wait upon my brethren. (v, 4, 2-4) Cf. F3 t1
P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio *MA non attribuisce prestigio al mestiere di calzolaio*
 + (-t) +
- 2 ...for my meaning is, that none but shoemakers, none but the livery of my company in Cf. F3 t1

their satin hoods wait upon
the trencher of my sovereign.
(v, 4, 47)

*P afferma il prestigio del me-
stiere di calzolaio*

*MA non attribuisce prestigio al
mestiere di calzolaio*

+ (-t) +

3 Carouse me fadom-healths to
the honour of the shoemakers
... (v, 4, 21-22)

Cf. F3 t1

*P afferma il prestigio del me-
stiere di calzolaio*

*MA non attribuisce prestigio al
mestiere di calzolaio*

+ (-t) +

F12

1 So, my dear liege, Sim Eyre
and my brethren, the gentle
shoemakers, shall set your
sweet majesty's image cheek
by jowl by Saint Hugh for
this honour you have done
poor Simon Eyre. (v, 5, 6-10)

Cf. F3 t1

*P afferma il prestigio del me-
stiere di calzolaio*

*MA non attribuisce prestigio al
mestiere di calzolaio*

+ (-t) +

2 Prince am I none, yet am I
princely born (v, 5, 19-20)

Cf. F3 t1

*P afferma il prestigio del me-
stiere di calzolaio*

*MA non attribuisce prestigio al
mestiere di calzolaio*

+ (-t) +

3 Prince am I none, yet am I
princely born (v, 5, 19-20)

Cf. F3 t2

*P afferma di essere aristocra-
tico*

*MA non afferma di essere ari-
stocratico*

+ (-t) -

4 Prince am I none, yet am I
princely born (v, 5, 42-43)

Cf. F3 t1

*P afferma il prestigio del me-
stiere di calzolaio*

*MA non attribuisce prestigio al
mestiere di calzolaio*

+ (-t) +

5 Prince am I none, yet am I
princely born (v, 5, 42-43)

Cf. F3 t2

*P afferma di essere aristocra-
tico*

*MA non afferma di essere ari-
stocratico*

+ (-t) -

6 All shoemakers, my liege, all
gentlemen of the gentle craft,
true Trojans, courageous cord-
wainers; they all kneel to the
shrine of holy Saint Hugh...
(v, 5, 157-160)

Cf. F3 t1

*P afferma il prestigio del me-
stiere di calzolaio*

*MA non attribuisce prestigio al
mestiere di calzolaio*

+ (-t) +

7 They are all beggers, my lie-
ge; All for themselves, and I
for them all on both my knees
do entreat, that for the ho-
nour of poor Simon Eyre and
the good of his brethren, these
mad knaves, your grace would
vouchsafe some privilege to my
new Leadenhall, that it may be
lawful for us to buy and sell
leather there two days a week.
(v, 5, 164-171)

In England... the means adopted
was the *grant of Letters Patent
to gentlemen about the court, by
which the right to regulate trade
and industry* and to impose fines
and fees *was farmed out to them,*
or bestowed upon them in con-
sideration of service rendered.
(Unwin, p. 256)

*P afferma i diritti economici
dei calzolai*

*MA non afferma i diritti econo-
mici degli artigiani*

+ (-t) +

8 Yet add more honour to the
gentle trade: Taste of Eyre's
banquet, Simon's happy made...
(v, 5, 202-203)

Cf. F3 t1

*P afferma il prestigio del me-
stiere di calzolaio*

*MA non attribuisce prestigio al
mestiere di calzolaio*

+ (-t) +

4. DISCUSSIONE

a. Relazioni tra i tratti della microstruttura

Quantità dei tratti.

Le cifre⁵⁷ che riportiamo sono il risultato dell'analisi dei *t* riguardanti la SS del P attraverso le 12 F in cui si attua la sua vicenda:

	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10	F11	F12	Totale
l1	53	63	69	5	35	29	3	38	19	8	37	66	435
l2	10	5	14	0	2	0	0	6	0	0	6	9	52
l3	3	3	8	0	5	7	0	1	0	0	3	8	38
l4	2	2	4	0	2	5	0	8	0	0	4	6	33
l5	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	3
l6	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
	68	73	95	5	44	43	3	54	19	8	50	90	562

Come si può rilevare dalla tabella, la densità dei *t* ai vari *l* delle 12 F non è omogenea, anzi esistono delle forti discrepanze; si può infatti isolare un gruppo di quattro F — le F4, F7, F9 e F10 — in cui sono presenti pochi *t* esclusivamente a *l*1. La scarsa densità di queste quattro F può spiegarsi con il fatto che sono F indirette e che i *t* forniti sono tutte indicazioni — ad eccezione di alcuni *t* nelle F9 e F10 — del mestiere e delle cariche ricoperte dal P. Le F più dense sono la F3 (95 *t* complessivi) e la F12 (90 *t* complessivi) — tutte e due F miste — e va notato che nella F3 ha luogo il primo mutamento evolutivo del P⁵⁸, e che nella F12 il P realizza completamente il suo itinerario di sviluppo.

⁵⁷ La tabella che qui riportiamo indica il numero di *t* per F in rapporto al numero dei righe coperto da ogni F:

F1	68	<i>t</i> su 136 righe; indice di densità: 0,50
F2	73	» su 170 » ; » » » : 0,42
F3	95	» su 187 » ; » » » : 0,48
F4	5	» su 73 » ; » » » : 0,06
F5	44	» su 238 » ; » » » : 0,18
F6	43	» su 99 » ; » » » : 0,43
F7	3	» su 264 » ; » » » : 0,01
F8	54	» su 69 » ; » » » : 0,78
F9	19	» su 171 » ; » » » : 0,11
F10	8	» su 16 » ; » » » : 0,50
F11	50	» su 96 » ; » » » : 0,51
F12	90	» su 202 » ; » » » : 0,44

⁵⁸ Dei tre mutamenti di status del P, solamente il primo ha luogo in una F mista in quanto il cambiamento avviene quando il P è in scena; degli altri due mutamenti, invece, si ha notizia esclusivamente tramite *t* indiretti forniti da altri P.

Per quanto riguarda lo spessore, il *l* più spesso è *l*1 in tutte le F e ciò significa che i lineamenti fondamentali del P sono costituiti dai *t* caratteriali e dagli atteggiamenti⁵⁹. Lo spessore di *l*2 varia da F a F ed è interessante notare che i *t* più numerosi si trovano nelle F1, F3 e F12; tale distribuzione di *t* può essere spiegata tramite le stesse considerazioni che abbiamo fatto sulla densità nel caso della F3 e della F12, mentre per la F1 la spiegazione va ricercata nel fatto che, essendo la prima volta che il P entra in scena, è fornito un numero consistente di *t* — in rapporto al grado di densità di tutte le F e al grado di spessore di tutti i *l* — a tutti i *l* in cui il P si esprime in modo quantitativamente significativo. È interessante notare che il *l*2 della F3 è il più ricco in assoluto di *t* — anche se sono prevalentemente *t* indiretti — riguardanti le volizioni, mentre nelle F1 e F12 sono più numerosi i *t* che forniscono indicazioni sui sentimenti del P.

Il *l*3 e il *l*4, pur non essendo quantitativamente rilevanti, presentano in tutte le F — ad eccezione di F4, F9 e F10 in cui si trovano *t* solamente a *l*1 — un numero pressoché uguale di *t* e quindi si può dedurre che ai *l* ideologico ed etico il P si esprime in modo limitato ma costante.

Segno dei tratti.

La segnatura dei *t* della F3 e di *l*3 di tutte le F proietta tre diverse soluzioni:

1) il segno $+(+t)+$ in cui il segno tra parentesi denota i *t* positivi, cioè che trovano corrispondenza in MA.

⁵⁹ Se si prende in considerazione il numero dei *t* senza tener conto dell'indice di frequenza, il numero di *t/l* si riduce spesso in modo considerevole. Per esempio a *l*1 della F3 il numero dei *t* senza computare l'indice di *f* è 24/69. Ai fini dell'individuazione della qualità e delle intenzioni della caratterizzazione del P, ci sembra che la frequenza sia importante come elemento 'rafforzatore' di una certa connotazione del P. Per esempio, il fatto che il *t* meramente descrittivo e indicativo di una funzione del P quale, *P* è padrone di bottega ricorra nove volte non ci sembra privo di significato. In questo caso particolare l'alto numero di *f* è dovuto, forse, al fatto che l'informazione ottenuta è prevalentemente di provenienza esterna (cioè altri P che si rivolgono con questo appellativo al P) e che, nello stesso tempo, ha la funzione scenica di accentrare l'interesse degli spettatori sulla figura del P. Si può, quindi, affermare che la *f* di questo *t* sta a indicare che il P è fortemente caratterizzato in termini di qualificazione sociale. Anche la ricorrenza di un *t* quale *P* è autoritario (*f*13) è sicuramente un elemento significativo in quanto si deduce che questo connotato non è un atteggiamento occasionale, ma è un dato dell'apparato comportamentistico del P.

A questo gruppo appartengono quei *t* che ci danno informazioni sul ruolo sociale del P, come *P è padrone di bottega*; a *t* relazionali, come *P ha la solidarietà dei lavoratori*; a *t* caratteriali, come *P è autoritario*, a 11. A 12 si riscontra nei *t* che qualificano il comportamento del P nell'ambito del piccolo gruppo come, *P sente solidarietà verso i lavoratori*; a 13 nei *t* che forniscono indicazioni sulle concezioni del P riguardo al proprio lavoro come *P afferma l'ereditarietà del mestiere*. Tutti i *t* di 14 hanno questo tipo di segnatura.

2) il segno $+(-t)+$ è il segno più interessante in quanto qualifica in modo significativo le intenzioni della caratterizzazione del P. La non corrispondenza con MA si riscontra a 11 in alcuni *t* caratteriali come *P è offensivo verso la moglie* o *P è esibizionista nell'esprimersi*; a 12 in quei *t* che esprimono il desiderio di acquisizione del P come, *P vuole arricchirsi con il commercio*; a 13 in quei *t* che contengono indicazioni delle concezioni del P riguardo al proprio status, come *P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio*. È importante rilevare che questi *t negativi* sono tutti *t costanti*:

P vuole arricchirsi con il commercio f6
P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio f3

Si può dunque affermare che il segno $+(-t)+$ si riferisce a quei *t* che indicano un'intenzione polemica nella caratterizzazione del P rispetto a MA. Questa connotazione trova corrispondenza in quei *t occasionali* — che hanno la medesima segnatura — relativi alla fase di mutamento di status del P quali *P riceve denaro in prestito* e *P è camuffato*.

3) il segno $+(-t)-$ occorre raramente e si riferisce a qualità che il P crede di avere ma che non sono avvalorate dal contesto come, per esempio, *P è colto* (in realtà usa in modo improprio nomi e avvenimenti storici o del mondo classico) o *P afferma di essere aristocratico*. Comunque questi *t*, indicando un atteggiamento di ambiziosa sicurezza, a volte presuntuosa, si collegano significativamente ai *t* riguardanti il desiderio di acquisizione del P.

C'è anche un numero esiguo, unicamente a 11, di *t*^o, cioè *t* che non trovano *t* analoghi in MA perché sono connotati fisici come, per esempio, *P è di bell'aspetto* e *P ha la barba*. Comunque si è proceduto alla segnatura anche di questi *t*^o tenendo conto del contesto e, in tutti i casi, è risultato il segno $+(t)+$.

È utile fare un'ultima osservazione sulla segnatura dei

t di 13 e 14: i *t* posti a 13 hanno prevalentemente il segno $+(-t)+$ che si riscontra nei *t* che forniscono indicazioni sull'apparato ideologico del P in relazione al suo ruolo sociale; denotando, quindi, la presenza di dati conflittuali nella caratterizzazione del P, costituiscono elementi di dissenso rispetto alla visione che la classe egemone aveva del ceto artigiano; per contro il segno $+(+t)+$ indica i *t* che si riferiscono alle concezioni del P riguardo all'organizzazione del lavoro nell'ambito del piccolo gruppo e che non si discostano dalla mentalità attribuita, secondo i canoni della classe egemone, al prototipo umano su cui è basato il P. Infine si deve rilevare che i *t* di 14 hanno esclusivamente il segno $+(+t)+$ e, quindi, testimoniano la completa adesione del P all'etica dominante.

Rapporti tra i tratti.

Esaminando la *risonanza* — e cioè la corrispondenza tra *t* dello stesso *l* — dei *t* di 11 della F3, si rileva che i *t* che qualificano il ruolo sociale del P sono in *consonanza* tra di loro e sono, quindi, *coerenti*: *P è calzolaio*, è *figlio unico*, *ha ereditato il mestiere*, è *padrone di bottega*, *ha lavorato al suo servizio*. I *t* caratteriali più ricorrenti e, quindi, più significativi — che mettono in evidenza soprattutto qualità 'esteriori' della personalità del P — quali *P è grossolano* e *P è esibizionista nell'esprimersi*, sono *coerenti* al *t* *P è buontemponone* che è presente nella maggior parte delle F e che ha un alto numero di frequenza. A loro volta i *t* caratteriali *P è autoritario* e *P è sicuro di sé* sono in *consonanza* con *P è padrone di bottega*; *P è grossolano* è in *consonanza* con *P è offensivo verso la moglie* e *P è colto* con segno $+(-t)-$. *P è autoritario* e *P ha la solidarietà dei lavoratori* si pongono in rapporto di *dissonanza* tra di loro, ma se si tiene presente la mediazione di *P è conviviale* e *P è buontemponone* e il fatto che *P ha la solidarietà dei lavoratori* è in rapporto di *armonia* con *P sente solidarietà verso i lavoratori*, si può affermare che i due *t* fanno parte di un insieme organico e sono, quindi, *operativi*.

A 12 della F3 i *t* che esprimono i sentimenti del P: *P sente orgoglio per il suo mestiere* e *P sente solidarietà verso i lavoratori* sono in rapporto di *consonanza* e sembrerebbero essere in rapporto di *dissonanza* con il *t* riguardante le volizioni del P: *P vuole arricchirsi con il commercio*. Ma poiché sono compresi in un insieme di *t risonanti*, essi indicano un mutamento del P — che ha appunto luogo nella F3 — e devono dunque essere considerati *t operativi*.

A l3 — il l che abbiamo scelto come campione per la tabulazione — vi sono molti insiemi di t in rapporto di duplice o triplice consonanza:

- 1) P afferma l'importanza dei lavoratori
P afferma la solidarietà di categoria
- 2) P afferma le difficoltà economiche degli artigiani
P afferma l'ascesa sociale
P afferma i diritti economici degli artigiani

Anche a l4 — per quanto nella F3 i t siano scarsi — si nota un caso di consonanza tra P approva la subordinazione della moglie e P approva l'ordine gerarchico.

Per quanto riguarda l'armonia — e cioè la corrispondenza tra t di l diversi — vi sono numerosi insiemi di t ai primi tre l della F3 in rapporto di accordo tra di loro:

- 1) P ha ereditato il mestiere
P sente orgoglio per il suo mestiere
P afferma il prestigio del mestiere di calzolaio
- 2) P ha la solidarietà dei lavoratori
P sente solidarietà verso i lavoratori
P afferma l'importanza dei lavoratori

Non si riscontrano, invece, casi di armonia tra i primi tre l e l4, anche se alcuni t di l4 sono armonici con t ad altri l come, per esempio, P è autoritario e P approva la subordinazione della moglie, oppure P afferma il rispetto della gerarchia nel lavoro e P approva l'ordine gerarchico. Quindi a l4 non si può parlare di t disarmonici; piuttosto tale carenza di armonie tra i primi tre l e il quarto va interpretata come un elemento di complessità nella caratterizzazione del P in quanto convalida ciò che è già stato rilevato, e cioè che gli elementi polemici presenti nei primi tre l non trovano riscontro a l4 dove sono presenti esclusivamente t positivi rispetto a MA.

Nella F3 i t costanti e negativi riguardanti le volizioni a l2 come, P vuole arricchirsi con il commercio e i t sporadici e negativi a l1 come, P riceve denaro in prestito e P è camuffato testimoniano un mutamento di status del P che è convalidato dal t P è mercante nella F4.

Nella F4 il t P è mercante, nella F5 il t P è sceriffo e nella F7 il t P è sindaco ci informano della graduale ascesa sociale del P che viene ulteriormente qualificata da insiemi di t in rapporto di consonanza tra di loro e che si riferiscono alla condizione e al prestigio sociale del P come, P è ricco, P è ambizioso, P è munifico, P è stimato, P è influente.

Alcuni di questi t sono coerenti con t a l1 delle prime tre F come, per esempio, P è ambizioso e P è sicuro di sé. Ma più significativi sono i t critici — cioè t che sono in rapporto di dissonanza tra di loro ma che sono comunque operativi perché compresi in insiemi di t coerenti e armonici — in quanto evidenziano il mutamento di alcuni atteggiamenti del P in seguito al suo nuovo ruolo sociale come, per esempio, P è parsimonioso (presente nelle prime tre F) e P è munifico (che occorre dalla F5 in poi). Inoltre i t P è influente e P è stimato che fino alla F3 avevano il segno +(-t)-, dalla F6 in poi hanno il segno +(-t)+ e, quindi, insieme ai t che forniscono indicazioni sulle funzioni del P come, P è sceriffo e P è sindaco, stanno a testimoniare come P sia riuscito a realizzare il suo desiderio di acquisizione.

È interessante rilevare che tutti questi t hanno la segnatura +(-t)+ e, quindi, la mancata corrispondenza con MA sta a significare che l'ascesa sociale e il prestigio del P sono in aperto conflitto con il ruolo attribuito al suo prototipo dalla classe egemone.

b. Relazioni tra tratti microstrutturali e macrostrutturali

Se si esamina nelle tabulazioni la segnatura dei t del P, si noterà come la caratterizzazione di Simon Eyre sia avvenuta per vari t, prevalentemente quelli fisici e comportamentistici, in conformità con il MA mentre per altri t sia stata formulata in polemica con l'immagine convenzionale del maestro artigiano. Il fatto che la zona di tensione riguardi prevalentemente l'impulso d'ascesa del P, ci spinge a ipotizzare che la comunicazione sia espressione di un gruppo minoritario, il quale voleva affermare, attraverso la personalità e la vicenda di Simon Eyre, il calzolaio di Londra, il diritto ad una rivalutazione della propria posizione nell'ambito della società del tempo.

Simon Eyre si presenta con i requisiti del maestro artigiano, non vi è nulla nella sua caratterizzazione che lo possa far scambiare per una caricatura⁶⁰; è gioviale, allegro e dimostra grande sicurezza in tutto quello che fa o si accinge a fare, è simpatico e estroverso; la sua compagnia è sempre ben accettata e finanche ricercata. Dall'aspetto gra-

⁶⁰ Si confronti a tal proposito la caratterizzazione di altri P appartenenti al cetto artigiano in *A Midsummer Night's Dream* di W. SHAKESPEARE e in *The Knight of the Burning Pestle* di BEAUMONT e FLETCHER.

debole e dignitoso, è brusco nei modi e consapevole del rispetto che la sua posizione, nell'ambito della categoria a cui appartiene, gli dà diritto di godere. Nello stesso tempo, sa comportarsi in modo adeguato quando si incontra con persone appartenenti a ceti superiori; il suo atteggiamento è improntato a semplicità ma non è mai umile o servile.

All'inizio della vicenda agisce nel suo ambiente di lavoro e questa sua figura non presenta notevoli contrasti con il prototipo se non per quei *t* che si riferiscono alla sua volontà di arricchirsi e che fanno intravedere l'ambizione che lo anima. Nell'espletamento delle sue funzioni di maestro artigiano Simon Eyre è autoritario e non ammette nessuna ingerenza nei suoi affari, ma nei confronti dei lavoratori, l'autoritarismo è mitigato da un sentimento di affetto che perdura per tutto il corso della vicenda e rimane inalterato anche quando i legami di lavoro non esistono più. Non solo i *t* comportamentistici del P rimangono invariati, ma anche le sue affermazioni ideologiche; queste trovano sempre riscontro nella prassi. Si pensi alle affermazioni di solidarietà che si hanno nel corso della vicenda da parte di Simon Eyre e il dono che egli fa della sua bottega con relativi arnesi di lavoro a un suo lavorante e quando chiederà e otterrà il privilegio economico del monopolio, lo farà in nome dei suoi confratelli di mestiere, i quali come lui meritano di godere di una certa autonomia e considerazione.

Per quanto riguarda i principi etici, questa zona presenta un ampio consenso con le caratteristiche proposte dal MA. Simon Eyre pur essendosi dimostrato anticonformista nella scelta della moglie, ne approva la subordinazione, condividendo così valori della casta egemone. Inoltre si dichiara fedele suddito del suo re e gli riconosce un'autorità incontestata nell'ordinamento gerarchico.

I *t* polemici si presentano in numero notevole a partire dalla F3. È infatti in questa F che la volontà di acquisizione del P è espressa in modo più esplicito fino a fargli assumere funzioni non pertinenti alla sua condizione. Simon Eyre vuole arricchirsi e per raggiungere il suo scopo si sostituisce, nella funzione, al mercante assumendone però solo gli atteggiamenti esteriori senza mutare la propria ideologia e i propri sentimenti. Egli, che fin dall'inizio della vicenda aveva attribuito prestigio al suo mestiere e qualità quasi aristocratiche a coloro che lo esercitavano, resta fermo nelle sue affermazioni dimostrando così una grande fedeltà al ceto di origine.

La tensione risulta, da questo momento, molto evi-

dente in quei *t* che indicano le cariche pubbliche che il P di volta in volta assume e che non erano previste nel suo MA. Si ricorderà che gli appartenenti alla categoria artigiana non dovevano governare ma erano destinati a essere governati: Simon Eyre giunge alla posizione di sindaco di Londra, posizione di grande prestigio e autorità, la cui importanza era riconosciuta finanche dal sovrano. Il P dimostra di saper adempiere in modo degno alle funzioni che la nuova carica gli attribuiva, non perdendo quella giovialità e schiettezza propria della sua gente.

Con la caratterizzazione di Simon Eyre, Thomas Dekker affronta il tema di un vero e proprio fenomeno di mobilità sociale di gruppo che egli approva, nonostante sappia quale sia l'opinione della classe dominante a tal proposito. Il P ci viene presentato come degno prototipo del gruppo dei maestri artigiani: la sua ambizione è di riacquistare prerogative che un tempo gli erano concesse, ma che l'attuale potere gli nega. Egli non intende opporsi all'ordine stabilito in modo rivoluzionario, anzi condivide molti dei principi etico-ideologici della classe egemone. L'unica trasgressione alla legge⁶¹, che è però anche la causa prima del suo successo, non è una minaccia al potere e la sua origine popolana non gli impedisce di essere un uomo responsabile e capace di sapere ben espletare quelle funzioni che gli erano negate dall'attuale rigido sistema.

Thomas Dekker nel periodo in cui scrisse *The Shoemakers' Holiday*, lavorava per la compagnia di Edward Alleyn⁶². Il suo interesse di drammaturgo e « giornalista » fu sempre concentrato su Londra e sul ceto medio cittadino; il suo P ben impersona il buon londinese che ha una concezione sana della vita e il senso del dovere verso la comunità: imbevuto di amor proprio, il suo successo è dovuto essenzialmente al suo senso pratico e alla tenacia e serietà che dimostra in tutto ciò che intraprende. Non è mai animato da spirito egoistico, ma ha sempre presente, oltre che il suo, anche l'interesse di coloro che appartengono al suo ceto.

⁶¹ Cf. M. DOBB, *Problemi di storia del capitalismo*, Roma, Editori Riuniti, 1970, p. 171. « A Londra, al contrario che in altre città, ogni cittadino del comune aveva il diritto di dedicarsi a qualunque ramo del commercio all'ingrosso: ma questo diritto non si estendeva alle arti e agli artigiani che vi erano occupati ».

⁶² Cf. Dal *Diary* di HENSLOWE, impresario della compagnia, sappiamo che Dekker scrisse per la *Lord Admiral's Players* dal 1598 al 1603.

Ci sembra probabile che l'autore attraverso il P polemizzi con la classe egemone sulla concezione di una rigida divisione in caste che non tiene conto delle possibilità dei singoli individui, e inoltre che voglia metter in evidenza i limiti che le leggi imponevano all'azione di coloro che con la loro ascesa sarebbero potuti essere di vantaggio alla collettività.

IV. ADAM OVERDO (*BARTHOLOMEW FAIR* DI B. JONSON)

1. IL PERSONAGGIO

Si esamineranno in queste pagine i caratteri strutturali di un personaggio che occupa una posizione nevralgica nella complessa trama di vicende che si intrecciano in *Bartholomew Fair*, una commedia scritta da Ben Jonson nel 1614¹. In essa le storie individuali di una moltitudine di personaggi si incrociano in occasione della fiera annuale di S. Bartolomeo (il cui pittoresco e movimentato svolgimento offre il pretesto dell'azione), ma trovano un centro di attrazione e di unificazione intorno alla figura di Overdo², i cui continui commenti fanno da contrappunto allo svolgersi degli episodi.

Adam Overdo è un Justice of the Peace ormai piutto-

¹ La complessità dell'intreccio, anche se con diversa enfasi, è stata unanimamente sottolineata dai critici che si sono occupati di questa commedia. C. H. Herford e P. Simpson la definiscono «...an undoubted relaxation of the sinews of Jonson's dramatic technique; a return from the organised and coherent intricacy of *Volpone* and *The Alchemist* towards the loose multiplicity of *Every Man out of His Humour* or *Cynthia's Revels*» (*Ben Jonson, The Man and his Work*, Oxford, Clarendon Press, 1925, vol. 1, p. 70). «The classical principle of simplicity and symmetry has indeed here given way to the principle of complexity» afferma F. C. Townsend nella sua *Apology for Bartholomew Fair — The Art of Jonson's Comedies* (London, O.U.P., 1947, p. 75), in cui si esprimono giudizi non dissimili dall'entusiastico commento di T. S. Eliot: «Jonson employs immense dramatic constructive skill: it is not so much skill in plot as skill in doing without a plot... In *Bartholomew Fair* it is hardly a plot at all; the marvel of the play is the bewildering rapid chaotic action of the fair; it is the fair itself, not anything that happens in the fair.» (*Ben Jonson, in Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1969, p. 155).

² Anche il concetto della centralità di Overdo nella struttura della commedia è messo in evidenza da molti critici. Cfr., tra gli altri, R. L. HEFFNER (*Unifying Symbols in the Comedies of Ben Jonson*, in *Elizabethan Drama*, ed. by R. J. Kaufmann, London, O.U.P., 1968, p. 180 e segg.) e W. G. McCOLLUM (*On the Edge of Comedy: Jonson's Bartholomew Fair*, in *The Divine Average*, Cleveland, Case Western Reserve University Press, 1971, p. 155).

sto anziano, che per ventidue anni ha prestato il suo servizio presso una corte itinerante³ che aveva giurisdizione sui mercati e sulle fiere e i cui compiti riguardavano soprattutto il controllo dei pesi e delle misure e della qualità delle merci; mansioni amministrative abbastanza secondarie, se si pensa all'importanza delle funzioni affidate ai Justices of the Peace nell'Inghilterra di Elisabetta e di Giacomo I. Ma Overdo prende il suo ufficio estremamente sul serio e pone una tenacia e uno zelo quasi maniaci nella caccia a quelle che egli chiama le « enormities ». Egli ha un altissimo concetto di sè e delle sue capacità e pare quasi che voglia compensare la scarsa importanza della sua carica con l'immagine del giudice severo ed inflessibile che gli piacerebbe di essere: un vero « mirror of magistrates » al cui occhio vigile nulla può sfuggire e sotto la cui mano punitrice tutti debbono tremare. In effetti egli è un grande ingenuo e di abbagli ne prenderà moltissimi sulla scena, ed altri ne ha presi per il passato senza che la sua presunzione ne sia rimasta minimamente scossa, chè anzi egli attribuisce i suoi precedenti errori alla insipienza e alla corruzione degli ufficiali subalterni verso i quali egli nutre un altezzoso disprezzo e su cui sfoga le sue frustrazioni. Nelle sue funzioni repressive verso i venditori ambulanti, le prostitute e le varie figure del sottomondo urbano che vivono di espedienti e di imbrogli, e nei suoi rapporti autoritari verso i subalterni egli realizza la sua ambizione di prestigio e di rispettabilità. Overdo assume, così, un atteggiamento borioso e saputo, che è commentato in termini buffoneschi dai suoi dipendenti, le tipiche guardie idiote e furbesche insieme del teatro elisabettiano:

BRISTLE: He will sit as upright o' the bench, an' you mark him, as a candle i' the socket, and give light to the whole court in every business.

HAGGIS : But he will burn blue, and swell like a boil (God bless us) an' he be angry.

BRISTLE: Aye, and he will be angry too, when he lists, that's more: and when he is angry, be it right or wrong, he has the law on 's side, ever⁴.

Per la sua naturale tendenza accentratrice e per la sfiducia che prova per i suoi pigri e corrotti subalterni, Overdo

³ Il tribunale di Pie-powders, il cui nome, derivante dal latino *pede-pulverosus*, anglofrancese *piepouldrous*, « dai piedi impolverati », è chiara allusione alla polvere di cui si ricoprivano i piedi dei giudici nel loro peregrinare di mercato in mercato.

⁴ IV, 1, 69-76. Tutte le citazioni da *Bartholomew Fair* sono tratte dall'edizione curata da E. A. Horsman (London, Methuen, 1967).

decide di fare a meno di qualunque aiuto e di indagare egli stesso sulle nefandezze della fiera, mescolandosi travestito alla folla per osservare non visto⁵. Nelle sue intenzioni egli dovrebbe trasformarsi in una specie di sensibilissimo strumento di misurazione delle frodi. Sono questi infatti i compiti a cui il suo magistrato ideale dovrebbe assolvere:

...go... into every alehouse, and down into every cellar; measure the length of puddings, take the gauge of black pots and cans, aye, and custards, with a stick; and their circumference, with a thread; weigh the loaves of bread on his middle-finger; then would he send for 'em, home; give the puddings to the poor, the bread to the hungry, the custards to his children; break the pots, and burn the cans, himself; he would not trust his corrupt officers; he would do't himself⁶.

Ma malgrado le sue rosee previsioni egli riuscirà solo a coprirsi di ridicolo e, in certi casi, di botte. Proprio a causa della sua fissazione per le più minute frodi alimentari e commerciali la sua attenzione sarà attratta solo da irregolarità in definitiva trascurabili ed egli non si renderà minimamente conto dei reati che saranno commessi sotto i suoi occhi: furti, raggiri, prostituzione. Anzi, con la sua caratteristica miopia, scambierà uno dei più scaltri furfanti della fiera per un giovanotto onesto e inesperto, caduto nella rete di profittatori senza scrupoli e si dedicherà con il solito tenace accanimento alla sua edificazione morale, improvvisandosi predicatore per l'occasione per ammonirlo contro le insidie dell'alcol e del tabacco, avanzando argomenti di questo genere:

Hence it is, that the lungs of the tabacconist are rotted, the liver spotted, the brain smok'd like the backside of the pig-woman's booth, here, and the whole body within, black as her pan... without⁷.

⁵ In tale episodio è stato visto un riferimento all'analoga iniziativa presa dal sindaco di Londra, Sir Thomas Hayes, nel dicembre 1613 (Cfr. pp. XVIII-XIX dell'introduzione di E. A. Horsman al testo citato). Nella letteratura critica su *Bartholomew Fair* non mancano indicazioni di possibili riferimenti a note personalità politiche. B. N. De Luna, ad esempio, nel suo *Jonson's Romish Plot* (Oxford, Clarendon Press, 1967) avanza addirittura l'ipotesi (non convincentemente dimostrata, peraltro) di una identificazione del personaggio di Overdo con Lord Cecil.

⁶ II, 1, 18-27.

⁷ II, 6, 39-42. Overdo rivela pregiudizi che dovevano essere comuni all'epoca se lo stesso re Giacomo I denunciava i danni del fumo usando motivi pressochè identici: « Surely smoke becomes a kitchen far better than a dining chamber, and yet it makes a kitchen also oftentimes in the inward parts of men, soiling and

Ma proprio mentre egli è impegnato in questa interminabile predica (che è una delle tirate più comicamente gustose della commedia), il suo « protetto » approfitta della confusione creatasi tra l'improvvisata folla di ascoltatori per derubare Bartholomew Cokes⁸, gentiluomo di campagna ricco e babbeo e per di più cognato dello stesso Overdo. Per colmo di sventura il malcapitato viene ritenuto « palo » e manutengolo dei ladri e malmenato dai suoi stessi parenti, che ovviamente non lo riconoscono a causa del travestimento. Questo è il primo degli incidenti che capiteranno allo sventurato Overdo: egli infatti a causa della sua dabbenaggine e goffaggine sarà messo alla berlina come ladro e sarà ricattato dall'astuto Quarlous. Si vedrà, inoltre, sfuggire dalle mani il patrimonio della ricca pupilla che egli aveva destinato in moglie al cognato e che sposerà invece un gentiluomo squattrinato, degno amico di Quarlous; e nell'ultima scena, quando gli verranno sciolti tutti i nodi della peripezia dello spietato ed irriverente Quarlous ed egli si renderà conto che la sua rispettabilità sociale è distrutta dalla condotta di sua moglie (che egli scopre ubriaca e per di più in compagnia di mezzani e prostitute), il suo acume di giudice smentito dagli errori commessi, la sua autorità di *paterfamilias* e di tutore vanificata dalla disubbidienza della pupilla, egli sarà talmente schiacciato dalla vergogna e dall'umiliazione che rinuncerà perfino a punire le infrazioni e le frodi alimentari che aveva pur scoperto e meticolosamente annotate in un libriccino nero durante la sua fortunosa peregrinazione attraverso la fiera. Un minuto prima della drammatica rivelazione della realtà egli pregustava il suo momento di gloria ed esclamava trionfante:

Look upon me, O London! and see me, O Smithfield! the example of justice, and Mirror of Magistrates; the true top of formality, and scourge of enormity. Hearken unto my labours, and but observe my discoveries; and compare Hercules with me, if thou dar'st, of old; or Columbus; Magellan; or our country-man Drake of later times: stand forth you weeds of enormity, and spread⁹.

infecting them, with an unctious and oily kind of soot, as has been found in some great tobacco takers, that after their deaths were opened » (*A Counterblast to Tobacco*, cit. in J. D. WILSON ed., *Life in Shakespeare's England*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968, p. 147).

⁸ Un vero gonzo, come indica il suo stesso nome, dotato delle tipiche caratteristiche del « cony » rese celebri dai *Cony-Catching Pamphlets* di Greene e da altre opere analoghe.

⁹ v, 6, 33-40.

Un momento dopo egli, sconvolto dalla meraviglia e dalla mortificazione, rimarrà « fix'd there like a stake in Finsbury to be shot at, or the whipping post i' the Fair »¹⁰. Il crollo delle illusioni è tale da cancellare in Overdo ogni sussiego e da fargli prendere finalmente coscienza della realtà che lo circonda. Non più di un'ora prima egli sopportava la berlina con atteggiamento stoico, affermando:

I do not feel it, I do not think of it, it is a thing without me. Adam, thou art above these batt'ries, these contumelies. *In te manca ruit fortuna*, as thy friend Horace says; thou art one, *Quem neque pauperies, neque mors, neque vincula terrent*. And therefore, as another friend of thine says (I think it be thy friend Persius), *Non te quaesiveris extra*¹¹.

Con queste parole egli dava un'ennesima dimostrazione non solo della sua radicata pedanteria e retorica¹², ma anche della sua totale incomprendenza della realtà: i suoi « amici » erano gli scrittori classici che egli interpretava in maniera distorta e che gli offrivano una lente deformante attraverso cui osservare il mondo. Nell'ultima scena della commedia egli si rivolge finalmente ad « amici » in carne ed ossa, con i quali riesce solo ora a parlare veramente, avendo preso infine coscienza del fatto che egli stesso è un comune mortale, « Adam flesh and blood » come gli ricorda Quarlous. La sua nuova umiltà lo porta ad assumere atteggiamenti più aperti, ma soprattutto a rivedere i suoi precedenti convincimenti. Alla fine della commedia egli afferma:

... my good friends all ... I invite you home with me to my house, to supper: I will have none fear to go along, for my intents are *ad correctionem, non ad destructionem; ad aedificandum, non ad diruendum*: so lead on¹³.

Egli avanza così una teoria di clemenza della giustizia che è in totale contrasto con l'insensato proposito di severità da lui enunciato per il passato. Questo capovolgimento di convincimenti e di teorie si determina in maniera rapida e precipitosa nel finale della commedia, ma non appare gratuito e unicamente legato alla convenzionale esigenza di fornire un lieto fine alla commedia. Infatti, a differenza del

¹⁰ v, 6, 96-99.

¹¹ iv, 6, 90-95.

¹² Per questi aspetti cfr. A. H. SACKTON, *Rhetoric as a Dramatic Language in Ben Jonson* (London, Cass, 1967) e l'approfondito studio di J. A. BARISH, *Ben Jonson and the Language of Prose Comedy* (Cambridge Mass., Harvard U. P., 1960).

¹³ v, 6, 111-116.

voltafaccia immotivato e poco convincente dell'ipocrita puritano Busy a proposito del teatro, il cambiamento di opinione di Overdo trova giustificazione e credibilità nelle caratteristiche del personaggio stesso, che lungo tutto il corso della vicenda si è presentato dotato di una personalità problematica e contrassegnata da contraddizioni interne che si sono manifestate soprattutto nella confusione delle sue reazioni emotive e nel senso di colpa e di rimorso che in varie occasioni hanno messo in crisi il suo ideale di severità della giustizia, costituendo delle spie di un processo di autocritica culminante nel suo finale riconoscimento della reale funzione del Justice of the Peace nella società¹⁴.

2. IL RUOLO SOCIALE

L'amministrazione del territorio inglese durante l'epoca Tudor era affidata a una figura che è stata vista come uno dei pilastri del potere della corona e il cardine di quel sistema di governo locale di cui l'Inghilterra elisabettiana ha dato un esempio precoce e organizzativamente assai esperto: il Justice of the Peace.

First in importance amongst the local officials who managed the affairs of rural England were the justices of the peace, residents of high standing, possessed as a rule of wealth and influence, and endowed with considerable administrative and judicial powers¹⁵.

Quando Shakespeare presenta il suo giudice Shallow — « a poor esquire of this county and one of the king's justices of the peace »¹⁶ — ci dà un ritratto riduttivo di questa figura di funzionario che aveva in realtà un ruolo dominante nel sistema giudiziario e amministrativo ed era uno dei principali strumenti esecutivi del potere dei Tudor. Nel

¹⁴ Per una discussione delle « conversioni » dei personaggi di Overdo e di Busy, cfr. l'introduzione di E. M. Waith a *Bartholomew Fair* (New Haven, Yale U.P., 1966, p. 7) e J. J. ENCK, *Jonson and the Comic Truth* (Madison, University of Wisconsin Press, 1957, pp. 204-205).

¹⁵ M. ST CLARE BYRNE, *Elizabethan Life in Town and Country*, London, Methuen, 1961, p. 143.

¹⁶ W. SHAKESPEARE, *The Second Part of King Henry IV*, III, 2, 63-5. Si tratta in realtà di una beffarda autopresentazione di Shallow. Delle molte satire di giudici nel campo della finzione elisabettiana si dirà più avanti; Shallow e Silence sono probabilmente due prototipi in questo campo e dei più divertenti.

vecchio istituto medievale¹⁷, i Tudor avevano visto uno strumento ideale per la loro politica:

The Tudors did not need to create an official class; they found it ready to hand in this body of gentlemen already trained in the work of governing and already accepted by the nation as a part of the social fabric¹⁸.

In un'epoca in cui i dissidi religiosi e i conflitti fra il capitalismo nascente e la vecchia aristocrazia rendevano l'esercizio del potere alquanto difficile, il Justice of the Peace con la sua influenza locale e la sua diretta dipendenza dal Privy Council rappresentava un mezzo valido per imporre l'autorità centrale efficacemente e senza suscitare troppi risentimenti¹⁹. Molti dei proprietari terrieri, fra quelli che avevano maggiore influenza e potere, venivano investiti della carica²⁰ il che assicurava la capillarità del sistema; fedeltà e lealtà dei componenti le Commissions of the Peace erano garantite appunto dal collegamento fra carica e privilegi di casta e di proprietà.

Grazie a tale concomitanza di elementi, i Justices of the Peace costituivano uno dei gruppi la cui mobilità contribuì a modificare le strutture sociali nell'epoca Tudor. La crescente importanza dell'istituzione è dimostrata dal numero di trattati e libri che descrivono l'opera di questi funzionari del regno Tudor²¹ e lo stesso Shakespeare ci presenta questa ascesa nelle parole di Falstaff:

¹⁷ « The old idea of local self-government subject to the law was retained in the system of local government, as newly organized under the justices of the peace. The fact that, in the XVIth century, this idea was preserved, and these self-governing judicial officers of the late medieval period were adopted as the basis of the scheme of local government, is a unique phenomenon in Western Europe, of the utmost significance for the future of our Constitution and Law (W. S. HOLDSWORTH, *A History of English Law*, London, Methuen, 1903-52, vol. IV, p. 136-7).

¹⁸ M. ST CLARE BYRNE, *op. cit.*, p. 143.

¹⁹ « ...largely local in personnel, it exacted obedience, not through force but through respect; and overwhelmingly aristocratic in complexion, it typified that attachment of political obligation to social advantage which lay close to the heart of Tudor political philosophy ». (S. T. BINDOFF, *Tudor England*, Harmondsworth, Pelican, 1967, pp. 56-7).

²⁰ « ...these appointments depended sometimes upon London but more often upon a knot of gentry wielding local influence... » (D. MATHEW, *The Social Structure in Caroline England*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 3).

²¹ *Eirenarcha* di William Lambarde può essere considerato il documento migliore del fenomeno: scritto nel 1580, testimonia la massima ascesa e il potere di questi funzionari ma soprattutto

I do remember him at Clement's Inn like a man made after supper of a cheese-paring: when a' was naked he was for all the world like a forked radish, with a head fantastically carved upon it with a knife: a' was so forlorn that his dimensions to any thick sight were invincible: a' was the very genius of famine; yet lecherous as a monkey, and the whores called him mandrake: a' came ever in the rearward of the fashion and sung those tunes to the over-scuted huswives that he heard the carmen whistle, and sware they were his fancies or his good-nights. And now is this Vice's dagger become a squire, and talks as familiarly of John a Gaunt as if he had been sworn brother to him; and I'll be sworn a' never saw him but once in the Tilt-yard, and then he burst his head for crowding among the marshal's men. I saw it and told John a Gaunt he beat his own name; for you might have thrust him and all his apparel into an eel-skin; the case of a treble hautboy was a mansion for him, a court; and now has he land and beefs²².

Da Enrico VII alla morte di Elisabetta si può parlare di un progressivo consolidamento e rafforzamento del potere di questi « amministratori diletanti »²³ che avevano posizioni di potere in altri campi e soprattutto in Parlamento²⁴.

All'inizio del XVII secolo l'istituzione manteneva molti dei suoi caratteri ma cominciò a cambiare sotto gli Stuarts e ad allontanarsi progressivamente dalla situazione ideale tracciata dal giudice Lambarde nel suo trattato. La stessa *gentry* da cui i Justices of the Peace provenivano cominciò a essere scossa da dissensi che nascevano oltre che dalle pretese assolutistiche di James I anche dal mutato carattere del gruppo²⁵. Il conflitto sempre più grave fra puri-

codifica la loro ideale situazione di equilibrio fra autonomia e fedeltà al potere centrale, autorità locale e ossequio alla volontà della regina. Cfr. W. LAMBARDE, *Eirenarcha, or the Office of the Justice of the Peace*, in 4 books, London, print. by Ralph Newberry, 1591.

²² 2 Henry IV, III, 2, 331-54.

²³ Cf. J. H. GLEASON, *The Justices of the Peace in England 1558-1640*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 68.

²⁴ I Justices of the Peace vengono definiti da Gleason (*ibid.*, p. 2) « the men who provided half the members of the Elizabethan House of Commons and administered the Stuart country-side ».

²⁵ « There were plenty of new men, in many parts of the country, in the early part of the XVIIth century; their readiness to break with old traditions gave rise to some of the discordant elements of the time. The class into which they had entered was charged with varied and difficult functions; it served as the very backbone of the social system and supplied administrative organs for every possible purpose » (W. CUNNINGHAM, *The Growth of English Industry and Commerce*, cit. da L. C. KNIGHTS, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, Peregrine Books, 1962, pp. 97-8).

tani e corona coinvolse in non scarsa misura questi rappresentanti della giustizia che fin dall'inizio avevano annoverato nei loro ranghi larghe componenti con simpatie puritane²⁶. Si trattava di uno sviluppo inevitabile anche per motivazioni meno esterne; il gruppo, formato in parte dai residui della vecchia aristocrazia e in maggior misura dai nuovi proprietari terrieri creati dai Tudor, diventava sempre più ambizioso e forte e sempre più consapevole della propria forza politica. Era inevitabile che quella autonomia che era stata strumento utile in situazioni precedenti conducesse ora a una posizione di indipendenza o addirittura di opposizione alla corona²⁷. Sono molti i casi in cui i Justices of the Peace, o almeno una parte di essi, si impegnarono in polemiche su questioni di diritto istituzionale che erano il pretesto per contrastare le pretese all'assolutismo regale²⁸. Questa tendenza si sarebbe espressa più chiaramente alla fine del secolo: dopo un periodo di eclissi durante la Restaurazione, l'autorità dei Justices of the Peace riacquistò peso nel 1688. Da allora fino alla metà dell'Ottocento essi esercitarono un dominio assoluto e incontrastato nell'amministrazione delle contee inglesi. Il potere centrale dagli Oranges in poi trovò più semplice non controllare le autorità locali:

A summary end to 'arbitrary interference' with 'local liberties' was one of the most important results of the dismissal of the Stuart dynasty. For more than a hundred years from that date, king and Parliament adopted a policy of indifference as to what the various local governing authorities did or abstained from doing²⁹.

²⁶ Cfr. C. HILL, *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England*, London, Mercury Books, 1966, pp. 189 e segg. e GLEASON, *op. cit.*, pp. 73 e segg. Anche M. Ashley nel descrivere il mutato carattere della *gentry* all'inizio del Seicento osserva: « many among this class were of an aggressively Puritan outlook » (*England in the Seventeenth Century*, Harmondsworth, Pelican Books, 1962, p. 42).

²⁷ « He [James I] might conceivably have recognized that the House of Commons, now filled with vigorous and ambitious country gentry, growing conscious of their political strength would not tolerate from him the scoldings they had reluctantly taken from the old Queen, and would assert many new rights ». (M. ASHLEY, *op. cit.*, p. 11).

²⁸ « Fundamental laws (and Magna Carta itself) were valued for the protection they afforded against the arbitrary power of Kings » (J. W. GOUGH, *Fundamental Law in English Constitutional History*, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 65).

²⁹ S. AND B. WEBB, *The Development of English Local Government*, London, O.U.P., 1963, p. 3.

Chi era e chi doveva essere il Justice of the Peace? Qual'era la sua classe di provenienza e il suo ruolo sociale? Quali erano i doveri della sua carica, l'estensione del suo potere e delle sue funzioni, i limiti della sua influenza? Quali erano i suoi rapporti con le altre componenti sociali? Quali la sua caratterizzazione individuale ed emotiva, la sua ideologia ed etica? Come si poneva di fronte al sistema vigente? A queste domande si cercherà di rispondere per accertare il ruolo sociale di un Justice of the Peace e l'attesa che tale ruolo aveva creato nella società elisabettiano-giacobita. Si intende che si cercherà qui di ricostruire un modello d'attesa medio che rispecchi la coscienza generica sociale secondo linee che non tengano conto di variazioni individuali o di minuti mutamenti cronologici ma piuttosto di certi lineamenti fondamentali nella caratterizzazione di questo personaggio. Il libro di Lambarde *Eirenarcha: or of the Office of the Justice of the Peace* è sembrato, nella sua qualità di manuale del perfetto giudice, un documento particolarmente utile; forse ancora più adatta a questa utilizzazione si è rivelata una lunga serie di discorsi di apertura delle varie sessioni giudiziarie che Lambarde fu chiamato a tenere durante la sua carriera³⁰. I discorsi alle giurie e alle Commissions rispecchiano l'aspirazione di Lambarde a rendere funzionale il sistema giudiziario e costituiscono la guida a un sentiero ideale di condotta che Lambarde non si stancava mai di indicare, inflessibilmente e a quanto pare vanamente, ai suoi collaboratori e subalterni. Queste opere di Lambarde hanno cristallizzato, meglio di altre sull'argomento, un momento dello sviluppo della storia di questo gruppo sociale, attribuendogli caratteri fissi che certamente non rispecchiano fedelmente e realisticamente l'effettiva mobilità e mutevolezza del gruppo, ma che in gran parte si possono ritenere formative per la coscienza sociale generalizzata³¹. Il 1580 e in particolare l'opera e la figura di W. Lambarde sono sembrati i più adatti a fermare il momento in cui l'istituzione sembrò essere strumento docile e duttile del potere centrale, passivo

³⁰ Cf. C. READ (ed.), *William Lambarde and Local Government: His «Ephemeris» and «Twenty-nine Charges to Juries and Commissions»*, Ithaca, Cornell U.P., 1962.

³¹ L'aspettativa sociale non si modifica con molta rapidità e si può ritenere che anche quando la prassi sociale del gruppo si modifica rispetto a questo momento ideale di sviluppo, le reazioni sociali assumono come punto di riferimento la teoria sociale ereditata da epoche precedenti.

portatore dell'ideologia dominante³². Se mutamenti ci furono in seguito, e certamente ci furono, essi furono assai lenti e non immediatamente percepibili.

In questo modo non si terrà conto di aspetti contraddittori e marginali dell'istituzione che, presenti sin dall'inizio, si evidenziarono in seguito nell'antagonismo agli Stuarts; nè delle variazioni individuali nelle Commissions of the Peace che includevano fra i loro componenti membri onorari (si trattava spesso di personaggi con alte cariche pubbliche) o noti giuristi e intellettuali con vere e proprie funzioni di elaborazione teorica (basti pensare a Francis Bacon e Edward Coke) ma anche — e nella maggioranza — una folla di piccoli funzionari spesso dediti a doveri minuti e umili, oltre che faticosi. Lambarde certo non appartenne a quest'ultimo gruppo ma per i suoi intenti didattici si propose come modello e guida proprio ad esso e nei confronti di esso assunse funzioni dirigenti. Si ricorderà che l'angolazione da noi scelta per la costruzione del MA è quella della classe dominante; Lambarde si fece portavoce in buona misura della volontà del ceto dirigente e la sua visione rispecchia abbastanza fedelmente l'aspettativa che esso nutriva nei confronti di questi suoi funzionari.

Chi era e chi doveva essere il Justice of the Peace? Lo studio assai accurato del Gleason esamina, sulla scorta del Lambarde, le varie componenti sociali delle Commissions. Dall'indagine statistica si apprende che la provenienza sociale dei loro membri era eterogenea, con una prevalenza netta e costante di appartenenti alla *gentry*. Cortigiani ed ex-cortigiani, avvocati e mercanti, prelati e dignitari della Corona (questi ultimi membri onorari) dimostrano che vi era un apporto, sia pure modesto, anche dai ranghi superiori e dalla nuova classe media. Ma si tratta di apporti insignificanti (quasi nulli nel caso della Chiesa) se comparati quantitativamente alla presenza di *knights* e *esquires*, che hanno la maggioranza assoluta nelle varie Commissions esaminate dal Gleason³³. Sostanzialmente giusta anche se

³² Lambarde mantenne una posizione di equilibrio fra legge e corona assai a lungo, anche grazie al periodo in cui visse. Solo verso la fine della sua vita e con la sua ultima opera, *Archion*, entrò in un terreno pericoloso e forse senza rendersene conto.

³³ Se si esaminano le Commissions of the Peace del 1584, si vedrà che la percentuale delle presenze sono le seguenti: 63 per la *gentry*, 1 per la Chiesa, 25 e 5 alle due estremità (dignitari e mercanti rispettivamente). Le Commissions del 1608 confermano ulteriormente le tendenze di cui s'è detto. Cf. GLEASON, *op. cit.*, p. 49.

non suffragata da statistiche ci sembra la breve frase riassuntiva del Lambarde che aveva detto « it was ordered that ... Justices should then bee made of the most sufficient Knights, Esquires, and men of the law »³⁴. Si può quindi dire che il Justice of the Peace è espressione della classe dominante e che il suo gruppo sociale di appartenenza è quella *gentry* di così varia composizione e carattere, che nell'epoca elisabettiana fu coinvolta nel fenomeno di mobilità sociale riconducibile in gran parte alla spinta di ascesa della nuova classe media. Che sia un *gentleman* ci è detto chiaramente da Lambarde, come si è visto³⁵. Egli di solito non è nobile e, nell'ambito della *gentry*, potrebbe essere posto nell'ampia sezione inferiore che viene definita « nobilitas minor » da Thomas Smith o « professional gentry » da Harrison³⁶.

Dalla frase di Lambarde emerge anche quella che era considerata la condizione essenziale dell'investitura, e cioè che si trattasse di persona di ampi mezzi: la legge stabiliva che si dovesse avere una rendita di almeno venti sterline. Lo stesso Lambarde ci dice con cautela che già nel 1580 si trattava di cifra ormai simbolica³⁷ e narra di casi in cui la incapacità di assolvere ai propri compiti per mancanza di mezzi aveva portato alla destituzione di un giudice.

Questo punto precisa ancor meglio la posizione sociale del Justice of the Peace. Egli deve provenire dalla *landed gentry* e deve essere ricco — « men of the best reputation, most substantial »³⁸ —; deve insomma avere una

³⁴ *Eirenarcha*, cit., p. 33.

³⁵ Cf. anche W. HARRISON, *Description of England*: « Gentlemen be those whome their race and bloud, or at the least their vertues doo make noble and known... as the king dooth dubbe knights, and createth the barons and higher degrees, so gentlemen... doo take their beginning in England, after this manner in our times » (in *Holinshed's Chronicles*, vol. I, New York, Ams Press, 1965, p. 273).

³⁶ « Who soever studieth the lawes of the realme, who so abideth in the universitie giving his mind to his booke, or professeth physicke and the liberall sciences, or beside his service in the roome of a captaine in the warres, or good counsell given at home, whereby his common-wealth is benefited, can live without manuell labour... will be reputed for a gentleman ever after » (W. HARRISON, *op. cit.*, p. 273).

³⁷ « ... I do not doubt, but as the rate of all things is greatly risen since that time, so is there good care taken, that none be now placed in the Commission, whose livings be not increased in proportion ». (*Eirenarcha*, cit., p. 46).

³⁸ *ibid.*, p. 32.

sfera di influenza e di prestigio legata al suo nome, alla casata, alle proprietà terriere³⁹.

Il Justice of the Peace, come ogni gentiluomo di campagna di un certo prestigio, era circondato da una *household* di cui era il centro e il capo. Particolarmente interessante è il libro di Emmison, *Tudor Food and Pastimes*⁴⁰, che ricostruisce in ogni dettaglio uno di questi complessi nuclei familiari, con la sua struttura gerarchica, la sua elaborata organizzazione culturale e domestica che ne facevano una vera e propria unità sociale.

Nel descrivere il modo di vita dei membri della *landed gentry*, la Byrne li individua come « sound, kindly men who did their part in building up the system of local government, who managed their estates wisely and well, and extended their benevolence and protection to all the poor of the neighbourhood. They had perhaps often enough the conservatism of idea that has always marked their class »⁴¹. Queste righe ci mostrano il giudice nella sua casa di campagna, in funzioni e qualità diverse ma non contrastanti con la sua veste ufficiale. Egli è un saggio e accorto amministratore delle sue terre, è bonario e di buon carattere, in ottimi rapporti con i vicini, e con i suoi stessi affittuari. È benevolo verso i poveri e la beneficenza è un tratto fondamentale della sua vita privata, oltre che della sua carica⁴². L'ospitalità e la buona tavola sono caratteristiche della *household*:

Hospitality was still a country virtue.... Such a landlord
'loved three things, an open cellar, a full hall, and a sweating

³⁹ Dall'esame di alcuni documenti, emerge che i redditi dei membri di una Commission of the Peace del 1559 variavano fra le 400 e le 40 sterline. Il Gleason commenta: « Even the latter, moreover, was well above the statutory minimum of 20 pounds for a J.P. which as Lambarde indicated had been rendered obsolete by the inflation of money. Justices were expected to be men of significant means » (*op. cit.*, p. 260).

⁴⁰ London, Benn, 1964. Emmison ha tracciato questo suo modello ispirandosi alla *household* di Lord Petre, il segretario della regina.

⁴¹ M. ST CLARE BYRNE, *op. cit.*, p. 148.

⁴² « As administrators they were chiefly engaged in executing the poor-law scheme... Elizabeth's Parliament had erected a system of charity and control of which the poor law was the central provision... they instituted the legal obligation of every parish to maintain its own poor » (G. M. TREVELYAN, *England under the Stuarts*, Harmondsworth, Pelican, 1960, pp. 19-20). Bisogna tuttavia notare che la Poor Law aveva in effetti funzioni di controllo e repressione del vagabondaggio, più che di assistenza sociale o beneficenza.

cook: he always provided for three dinners, one for himself, another for his servants, the third for the poor'⁴³.

I passatempo che alterna all'attività giudiziaria — « ... upon the Bench at a Quarter Sessions, when they give a charge, heare them speak so wisely that it would do one's heart good to hear them »⁴⁴ — sono assai vari: pesca, caccia, uccellazione, bocce, ecc. e per lo più si tratta di attività comunitarie che confermano il suo ritratto di uomo sociale e stimato dal vicinato. La *household* di un ricco proprietario terriero è una comunità praticamente autosufficiente e assai vasta, con un gran numero di familiari e di servi. Non c'è da stupirsi che il capofamiglia tenga alla disciplina e al rispetto delle gerarchie. Egli è perciò autoritario e geloso custode della coesione familiare. In complesso, come ci ha detto la Byrne, è un conservatore nella sua vita privata in modo più accentuato che in quella pubblica: rispetta convenzioni e istituzioni, segue vecchi modi e costumi.

Una volta definiti provenienza di classe e ambiente familiare, sarà utile precisare privilegi, ruolo, funzioni della sua carica. Da chi era nominato un Justice of the Peace? L'investitura avveniva formalmente ad opera della regina e su questo punto insiste il Lambarde:

No person whatsoever should have any power to make Justices of the Peace but that they should be made by letters patents under the kings great seal, in the name and by the authoritie of the king and his heires, kings of the realme, in all shires, counties Palatine, and other places within his dominions⁴⁵.

Nella realtà i Justices of the Peace erano investiti dal Lord Chancellor, che a sua volta si serviva del consiglio di membri della corte, di uomini politici o di giudici delle corti superiori ma soprattutto di membri delle Commissions già affer-

⁴³ D. LUPTON, *London and the Country Carbonadoed*, 1632 cit. da BYRNE, cit., p. 150. Il Knights nota che l'importanza di una *household* si estendeva anche al mecenatismo: « ... it was not merely that the older landowner, from the J. P.s to the Privy Councillors, performed important administrative duties; their tradition was more inclusive, and a full account would notice their relations with peasants and household retainers on the one hand, and with scholars and poets on the other ». (L. C. KNIGHTS, *op. cit.*, p. 98).

⁴⁴ N. BRETON, *The Courtier and the Country-man*, p. 6 in *The Works in Verse and Prose of Nicholas Breton*, ed. by A. B. Grosart, New York, Ams Press, 1966.

⁴⁵ *Eirenarcha*, cit., p. 27.

mati⁴⁶. Poichè la nomina era molto ambita per i privilegi cui dava accesso si creò ben presto una rete di favoritismi e di corruzioni, con alcuni casi clamorosi come quello di Francis Bacon⁴⁷. La nomina aveva durata indeterminata ed era per lo più a vita: « Local influence and authority were furthered by long and in most cases continuous service, usually ended only by death »⁴⁸. Le Commissions of the Peace venivano istituite a intervalli regolari e in tali occasioni, per intervento del sovrano o del Lord Chancellor, si potevano lasciar cadere dei nomi e inserirne di nuovi. Si hanno poche notizie di interventi drastici di destituzione o allontanamento dalla carica durante l'attività di una Commission. Un punto su cui storici e studiosi insistono molto è infatti l'autonomia della carica, cui si accompagnava un forte prestigio: « They were the leaders of their counties ... The Commission of the Peace set them apart and gave them the authority which was the foundation of their peculiar role in society »⁴⁹. Come s'è visto questa relativa indipendenza era la chiave dell'istituzione: grazie ad essa i Justices of the Peace potevano servire opportunamente la classe dominante che mirava a esprimere la burocrazia legale e amministrativa locale dai suoi stessi ranghi e a creare un tipo di funzionari non legati a un « reward » preciso ma a una più generica e più vasta ricompensa, quale la compartecipazione a privilegi e potere⁵⁰. E che la ricompensa non fosse solo in prestigio e potere è provato dai molti esempi di uomini che rafforzavano patrimonio e proprietà, procurando a sè e alla propria famiglia

⁴⁶ Si andavano così ponendo le basi di quel « principle of self-election or co-option » che sarà caratteristica delle istituzioni locali in tutto il Seicento e Settecento (cf. S. AND B. WEBB, *op. cit.*, pp. 31 e segg.).

⁴⁷ Nel 1621 fu accusato di corruzione dinanzi al Parlamento e condannato a una pena fra le più severe: « In the eyes of the Commoners, Bacon was rightfully dismissed from office and severely punished because... he had frequently exceeded the authority of his offices ». (J. D. EUSDEN, *Puritans, Lawyers, and Politics*, New Haven, Yale U.P., 1958, p. 151).

⁴⁸ M. G. DAVIES, *The Enforcement of English Apprenticeship*, Cambridge, Harvard U.P. 1956, p. 179.

⁴⁹ J. H. GLEASON, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁰ « Generally speaking, those in the Queen's service were inadequately paid. But they were allowed to exploit their official positions to increase their income, by fees, by perquisites, by the sale of offices under their control, and by lucrative concessions of various sorts. Indeed, public officials from top to bottom sustained themselves by the practice of what we should call graft » (L. B. WRIGHT - V. LA MAR (ed.), *Life and Letters in Tudor and Stuart England*, N. Y., Cornell U.P., 1962, p. 491).

vantaggi e cariche. Si è visto anche che questa autonomia era soggetta a un controllo — del Privy Council, delle corti superiori, eccezionalmente del sovrano — e che per molto tempo l'indipendenza delle amministrazioni locali si esplicò senza provocare conflitti o scosse.

Diventare membro di una Commission of the Peace era un privilegio molto ambito, nonostante il non indifferente peso. Proprio questa metafora userà Lambarde, riferendosi non senza spirito ai compiti piuttosto gravosi connessi con la carica:

How many Justices may now suffice (without breaking their backs) to bear so many, not Loads, but Stacks of Statutes, that have been laid upon them?⁵¹

I compiti del Justice of the Peace erano di tipo assai vario e presentavano una prevalenza dei doveri amministrativi su quelli giudiziari. Fra i primi c'erano la costruzione e la manutenzione di ponti e strade, e in genere degli edifici pubblici quali, ad esempio, le prigioni; la repressione del vagabondaggio e la concessione di licenze a birrerie e osterie; la nomina di funzionari giudiziari minori quali *constables*, *overseers*, ecc.; il controllo delle riserve di grano in tempi di carestia, e molteplici altri doveri nei campi più svariati. Ma il più gravoso e più complesso era, come s'è detto, quello di mettere in moto e far funzionare il complesso meccanismo della Poor Law. In genere il Justice of the Peace doveva mantenere l'ordine e la pace e impedire danni a persone, proprietà e cose. Talvolta era chiamato a giudicare i crimini gravi, quali omicidio e aggressione, come ci dice Lambarde in *Ephemeris*⁵², ma anche nel campo giudiziario era più spesso chiamato a giudicare di crimini minori. Le Quarter Sessions o Petty Sessions, che si svolgevano nei vari villaggi della contea, provvedevano in genere a tutelare l'ordine e il rispetto delle leggi, ma si occupavano prevalentemente di disordini, ubriachezza, prostituzione e frodi alimentari. Si deve perciò concludere che le funzioni dei Justices of the Peace erano assai varie, e anche assai ampie. Lambarde ci ha parlato delle pile di statuti che rischiano di rompere la schiena del povero giudice e sono molti gli studiosi che insistono sulla necessa-

⁵¹ *Eirenarcha*, cit., p. 190.

⁵² *Ephemeris* è il diario tenuto da Lambarde dal 1580 al 1588 e registra minutamente i vari casi affrontati durante la sua attività nella Kent Commission of the Peace. L'opera è stata pubblicata da C. Read insieme ai discorsi alle giurie già citati (cf. *William Lambarde and Local Government*, cit.).

ria solerzia e sull'attivismo di questi funzionari del Commonwealth.

Dalla descrizione dei doveri e compiti del Justice of the Peace emerge una sua sostanziale sfera di influenza che, nell'ambito dell'amministrazione minuta del territorio in cui era largamente noto e rispettato anche per motivi di censo e di nascita, gli conferisce poteri assai ampi. Egli si pone davanti ai suoi amministrati come espressione del potere centrale con un certo grado di autonomia e di indipendenza; in effetti il controllo dall'alto che pure subisce non si esplica direttamente nel campo delle sue funzioni ma su aspetti di fondo e soprattutto attraverso le condizioni della sua carica (deve esser ricco, influente, *gentleman*; deve vivere in campagna, e comunque esser noto e stimato nella sua contea; deve essere attivo e solerte sia nel campo della giustizia che in quello amministrativo). La sua carica è basata su una situazione di privilegio, e a sua volta conferisce privilegi.

Sarà utile, prima di abbandonare la sfera del potere di questo personaggio, accennare al suo atteggiamento verso i subalterni. Molti storici mettono l'accento sull'importanza che nel sistema di governo locale avevano i funzionari minori, soprattutto per quanto riguardava la Poor Law:

The J.P.s were to appoint from 2 to 4 overseers of the poor in every parish, to levy the poor rate by distress, to assent to the binding of poor children as apprentices.... The main responsibilities fell on the J.P.s supported in all their works by a small and homely hierarchy of lesser officials⁵³.

Lambarde dedicò varie sezioni di *Eirenarcha* a questo problema e non dimenticò di rivolgere, nei suoi discorsi, esortazioni e rimproveri ai funzionari minori per la loro pigrizia e impreparazione che, come egli fa notare non senza effetti comici, talvolta toccava punte estreme:

I wish, therefore, first, that none can be suffered to occupy the place of constable but such only as can both write and read... to the end that he may be able to read and write warrants without discovery of his enjoined service to any other for their help therein, which is the breaking of many a good business⁵⁴.

Altrove egli giunge persino a lamentarsi delle scarse puni-

⁵³ A. L. ROWSE, *The England of Elizabeth*, London, Macmillan, 1959, p. 355.

⁵⁴ C. READ (ed.), *op. cit.*, p. 138.

zioni che vengono inflitte ai funzionari inadempienti⁵⁵. Ma evidentemente queste sia pur frequenti menzioni non gli sembrarono sufficienti ed egli dedicò un'intera opera all'istruzione dei *minor officials: The Duties of Constables, Borsholders, Tythingmen, and such other Low and Lay Ministers of the Peace*. Il manualetto è una rassegna assai accurata e prolissa dei doveri di ciascun funzionario e non manca di mettere in rilievo il ruolo non indifferente che essi hanno nel meccanismo giudiziario:

Hitherto I have opened the ancient office of the Borsholders, Tithingmen and the rest... if the very substance thereof were thoroughly performed... then should the peace of the land bee much better maintained than now it is...⁵⁶.

Sottolinea il rapporto di subordinazione che è la condizione essenziale dell'utilità del loro ruolo:

... a great part of their duty concerning the peace resteth in the making of due execution of the precepts of higher officers and especially of the Justices of the Peace, who be (as it were) immediately set over them...⁵⁷.

Indirettamente, con questa sua preoccupazione di istruire e migliorare i funzionari subalterni, Lambarde conferma la sua fede nel rispetto delle gerarchie e nella funzione repressiva della giustizia.

Spostando l'attenzione dall'atteggiamento del Justice of the Peace verso gli individui, subalterni e non, a quello verso le istituzioni, si ritrova la posizione di consenso che è caratteristica dei suoi rapporti con la società elisabettiana in genere. Converrà iniziare proprio da quell'organizzazione gerarchica che era presente in tutti gli aspetti del mondo elisabettiano⁵⁸ ed era ampiamente istituzionalizzata. Alle parole di uno scrittore elisabettiano

⁵⁵ Egli denuncia la « slothfulness of jurors and inquests that will neither make presentment of constables or borsholders for not apprehending rogues as law hath enjoined them, nor yet discover the names of such foolish persons as under cloaks of charity do give relief and alms to rogues » (C. READ ed., *op. cit.*, p. 107).

⁵⁶ W. LAMBARDE, *The Duties of Constables, Borsholders, Tythingmen, and such other low and Lay Ministers of the Peace*, London, print. for the Companie of Stationers, 1626, p. 59.

⁵⁷ *ibid.*, p. 60.

⁵⁸ « Where order lacketh, there all things is odious and uncomely » dice T. Elyot in *The Governor* e Shakespeare in *Troilus and Cressida* precisa: « Take but degree away, untune that sting / And, hark, what discord follows! ». Per questo fondamentale aspetto dell'ideologia elisabettiana, cf. E.M.W. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, N.Y., Vintage Books, 1942.

Let each be subject to's Superior
For it would breed confusion in the land,
If people did admit of no command...⁵⁹.

fa eco la visione di Lambarde che trasporta nel campo giuridico con molta accuratezza tale rigida stratificazione sociale:

Our Good Queen is the supreme executioner of all her laws. Between her Highness and you, in this part of the law stand we that are justices of the peace. Between us and the offenders are you set chiefly that be sworn to inquire of offences...⁶⁰.

Se esaminate da vicino, queste righe ci forniscono la chiave della posizione del giudice verso i fondamenti del sistema. La legge e la giustizia non sono viste come una sovrastruttura del potere ma come una delle sfere strutturali della società. La sovrana, i giudici, i funzionari subalterni sono tutti parti della piramide giuridica, organizzate in un rigido ordine gerarchico⁶¹. La gerarchia è considerata fondamento di ogni autorità e trasportata, come s'è visto, nell'ambito familiare e sociale più ristretto. Gli atteggiamenti che emergono dalle righe esaminate erano d'altra parte impliciti nel carattere della carica stessa e Lambarde, se non altro come preludio ai suoi discorsi, non si stancava mai di ricordarli:

The matter and subject of all your labour and travail at this time, in a few words, is directed to the honour of God, the service of our sovereign, and the tranquillity, peace, and common good of this shire, our native country⁶².

⁵⁹ R. BRATHWAITE cit. da L. C. KNIGHTS, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁰ C. READ (ed.), *op. cit.*, p. 69.

⁶¹ I rapporti fra legge e corona divennero in seguito assai controversi e sono ampiamente discussi negli studi storici e critici del periodo giacobino. « The issue which developed in the XVIIth century was between Parliament and the king, and in this the courts and parliament were allies... parliamentarians generally did not doubt that the law was on their side in their resistance to royal pretensions » (J. W. GOUGH, *op. cit.*, p. 49). La parte avuta in questo conflitto da Edward Coke, che è una figura centrale nella storia della legge britannica per le sue opere sulla Common Law, fu assai importante anche per la sua aperta opposizione a James I. Lo stesso Lambarde dette il suo contributo indiretto: « Never was a monarch so plagued by history and historians as James I. William Lambarde was dead. But his *Archion* was cited, to prove that in England power had never lain with the king alone, but with the three estates, king, nobility and commons ». (W. DUNKEL, *William Lambarde, Elizabethan Jurist 1536-1601*, New Brunswick, Rutgers U. P., 1965, p. XX).

⁶² C. READ (ed.), *op. cit.*, p. 101.

Scopo principale della giustizia è la difesa di Dio, della corona e della patria e a questo scopo è diretta la sua opera:

It is you that can see, if you will, the roots and first springs of all these evils that infest and trouble the country, and in you therefore chiefly it lieth to cut them off in the tender herb and before that they do grow to dangerous ripeness⁶³.

La fede del giudice nella funzione repressiva della giustizia è qui chiaramente espressa. Le erbacce che infestano il paese vanno strappate al loro nascere. Altrove Lambarde aveva usato toni apologetici, giustificando la necessaria durezza della legge con la legge divina e la ragione naturale, e aveva tuttavia concluso richiamandosi alla necessità « to kill and cut off these rotten members that otherwise would bring peril of infection to the whole body of the realm and commonwealth »⁶⁴. La colpa maggiore che Lambarde imputa ai suoi colleghi e subalterni è la pigrizia nel punire. Punire e eliminare il male sono lo strumento essenziale per mantenere ordine e pace, per permettere al sistema di sopravvivere.

Il fine morale della legge è un altro punto su cui si insiste molto:

The mark and end of all good laws was to cherish virtue and to chastise vice... Without law to provide security of persons and possessions, force, deceit, corruption, idleness, intemperance and many other living abuses would create a living death⁶⁵.

Il vizio e la virtù, la corruzione e l'intemperanza come si vede vengono però apertamente collegate alla protezione della proprietà privata. Le buone antiche virtù sono quelle che garantiscono la protezione di persone e beni, ed è in questo collegamento fra etica tradizionale e carica che il Justice of the Peace meglio mostra la sua funzione fondamentale, di burocrazia creata con lo scopo fondamentale di proteggere il gruppo che l'ha espressa.

Per completare il discorso sarà utile fare un breve cenno al rapporto con altre istituzioni, quali chiesa e famiglia. A parte le menzioni già fatte, che si potrebbero ritenere vere e proprie formule imposte dall'uso, uno dei

⁶³ *ibid.*, pp. 69-70.

⁶⁴ *ibid.*, p. 171.

⁶⁵ W. DUNKEL, *op. cit.*, p. 154.

compiti fondamentali del giudice era quello di difendere la religione anglicana ufficiale contro i cattolici e i puritani; i primi specialmente sono trattati da Lambarde come autentici traditori della patria (« Have not our most obstinate recusants and unnatural conspirators fetched their popish treason from beyond the seas? Have not Italy and France sent us swarms of Jesuits and seminaries? »⁶⁶) ma si hanno notizie di destituzioni di giudici che si erano dimostrati parziali nei confronti del puritanesimo⁶⁷. Per quanto riguarda la famiglia, già si è accennato all'importanza che essa ha nella *household* elisabettiana, di cui è struttura portante. È naturale che si immagini il Justice of the Peace rispettoso delle sue convenzioni. D'altra parte essa è una delle istituzioni che, nell'ambito della sua carica, egli è chiamato a difendere. I frequenti riferimenti alla punizione di nascite illegittime ne sono una prova⁶⁸ e la complicata giurisdizione familiare, riguardante transazioni patrimoniali e passaggi di proprietà legati a matrimoni o eredità, aveva un posto quantitativamente rilevante nelle funzioni del Justice of the Peace.

Rimane qui da tratteggiare un ultimo campo, e cioè quello dell'istruzione. La carica ufficiale era automaticamente associata all'idea della cultura e della conoscenza del latino e degli autori classici. Breton fa dire al suo contadino:

We reverence learning as well in the Parson of our Parish, as in our Schoolemaster, but chiefly in our Justices of Peace, for under God and the King they beare great sway in the Country⁶⁹.

Uno dei requisiti fondamentali dell'esercizio del potere è il possesso della cultura e del sapere. Rispetto alla cultura, il Justice of the Peace ha l'atteggiamento più genericamente attribuibile alla *gentry*. Mentre l'antica nobiltà riteneva l'istruzione un fatto secondario, questo nuovo gruppo la considerava condizione essenziale alla sua dinamicità e al movimento ascendente che la caratterizzava⁷⁰. Non a caso

⁶⁶ C. READ (ed.), *op. cit.*, p. 95.

⁶⁷ Cf. J. H. GLEASON, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁸ Cf. *Ephemeris*, cit., pp. 30-1, in cui vengono riportate notizie di punizioni per questo motivo, e anche i discorsi: « if... bastards be multiplied in parishes, thieves and rogues do swarm in the highways... you are sworn to bewray the authors of these evils » (*op. cit.*, p. 74).

⁶⁹ N. BRETON, *The Courtier and the Countryman*, cit., p. 10.

⁷⁰ « ... a thorough reversal of the upper class attitude towards learning took place. The ideal of the learned, responsible gentleman who devotes himself to the tasks of government... became the

la *gentry* mostrava un favore sempre maggiore alle scuole legali che nel '500 assunsero un ruolo fondamentale nella formazione del *gentleman*:

...one of the most important developments in English life in the Elizabethan age was the use of the Inns of Court as finishing schools for the gentry... they were evidently now used on a considerably greater scale by gentlemen who figure much more prominently on the scene⁷¹.

I membri delle Commissions of the Peace rispecchiano questo mutato atteggiamento nei riguardi dell'istruzione. Mentre nelle prime Commissions il numero di persone che giungevano ai gradi più alti dell'istruzione era minimo, più tardi il rapporto si rovescia. All'inizio del secolo la maggior parte dei membri provenienti dalla *gentry* aveva frequentato le Inns of Courts o almeno una delle due università⁷². I collegi legali davano accanto alla preparazione legale una accurata istruzione classica e ambedue questi caratteri emergono da *Eirenarcha*:

One sees in the book the logical mind and method of the trained lawyer, and also the amount of learning at the back of it all, in the Latin moralists, Cicero, the medieval English writers, in the statutes and the Bible⁷³.

Molto si sa sulla carica di un Justice of the Peace. La letteratura specializzata si diffonde però assai meno sulle caratteristiche individuali e psicologiche del personaggio. Al di fuori della sua immagine ufficiale, da cui pure si possono derivare dati caratteriali, il MA diventa piuttosto vago e indistinto. Fra i vari ritratti di giudici e magistrati che ci vengono dati dagli scrittori di caratteri di quest'epoca il più adatto a individuare e precisare questa figura ci è sembrato un breve profilo di Joseph Hall, *Of the Good Magistrate*⁷⁴. Del giudice, Hall descrive gli atteggiamenti e in una certa misura l'aspetto. Con immagini assai concrete,

model of an increasingly active and powerful gentry » (F. CASPARI, *Humanism and the Social Order in Tudor England*, Chicago, U.P., 1954, p. 136.

⁷¹ J. SIMON, *Education and Society in Tudor England*, Cambridge U.P., 1966, p. 292.

⁷² Cf le tavole riportate da J. H. GLEASON, *op. cit.*, pp. 86-7.

⁷³ A. L. ROWSE, *op. cit.*, p. 344.

⁷⁴ *Of the Good Magistrate* fa parte della raccolta di Hall, *Characters of Vices and Virtues* del 1608. Le citazioni che seguono sono tratte da *A Theatre of Natures*, ed. by I. Bowman, London, Geoffrey Bles, 1955, pp. 67-9.

lo dipinge freneticamente indaffarato e sempre pronto ad aprire la sua casa a chiunque abbia bisogno del suo consiglio. La sua giornata non ha pause:

His nights, his meals, are short and interrupted; all which he bears well, because he knows himself made for a public servant of peace and justice.

Egli è benevolo e pronto a lenire le pene di tutti (« his breast is the ocean ») ma allo stesso tempo ha l'atteggiamento autoritario del *leader*, o meglio del prode nocchiero:

He sits quietly at the stern, and commands one to the topsail, another to the main, a third to the plummet, a fourth to the anchor, as he sees the needs of their course and weather requires; and doth no less by his tongue than all the mariners with their hands.

Nell'esercizio delle sue funzioni, egli diventa di pietra, dimenticando la sua vita privata e ogni legame di sangue e di amicizia (« On the bench he is another from himself at home; now all private respects of blood, alliance, amity are forgotten; and if his own son come under trial he knows him not »)⁷⁵. Nel tribunale egli è inflessibile, e considera corruzione quei sentimenti di pietà che altrove gli sono propri. Ama il parlar semplice e respinge l'eloquenza fine a se stessa: « truth must strip herself and come in naked to his bar ». Egli stesso parla in modo grave e meditato e il suo agire è guidato dalla saggezza e dalla riflessione; ha un'espressione severa e austera che è il terrore dei criminali:

His forehead is rugged and severe, able to discountenance villainy, yet his words are more awful than his brow, and his hand than his words.

⁷⁵ Della imparzialità e correttezza del giudice aveva parlato in molte occasioni anche Lambarde. Basterà qui ricordare l'epigrafe del libro I di *Eirenarcha*:

« Doe equall right to rich and poor,
as wit and law extends;
Give none advice in any cause,
that you before depends;
Your sessions hold as statutes bid:
the forfeits that befall,
See entered well, and then entreat
them to the Chequer all:
Receive no fee, but that is given
by king, good use, or right:
No precept send to party self,
but to indifferent wight.

Dopo questa gara di attributi formidabili, il carattere si conclude con una apoteosi che definisce il giudice « another God upon earth », riportandoci a quel rapporto con la divinità che anche Lambarde aveva proposto.

Il *character* di Hall ci dà in sostanza una figura emblematica, concreta se si vuole, ma alquanto fissa e immota. Per fare un passo avanti nella individuazione del MA, sarà utile adottare la personalità di William Lambarde, anziché la sua opera come si è fatto finora, come archetipo del Justice of the Peace, quale essa emerge dagli studi critico-biografici del Read, del Dunkel e del Gleason.

Lambarde proviene dai nuovi ranghi cittadini, è figlio di un ricco mercante e proprietario terriero. Il suo attivismo (era già autore noto e abile avvocato quando fu nominato Justice of the Peace) e la sua ricchezza gli aprono la strada alla magistratura. La sua *household* in Kent è il centro della sua vita professionale, oltre che familiare. Il diario da lui scritto durante i primi anni della sua attività lo descrive in giro per il Kent insieme al suocero, George Moulton, che fu suo maestro e collaboratore. Del suo carattere Dunkel ci dice:

...it was Lambarde's character, his integrity and earnestness that made him the person in whom... Elizabeth herself placed an absolute trust.... He gained joy in learning and found practical applications for his knowledge. His *Ephemeris* reveal how active he was... at the height of his zeal, his energy was channeled into a desire to bring justice and order to human existence.... And to the end of his life, he continued to preach to the jurors that peace and order resteth within their own hands if only they would follow the dictates of conscience.... Lambarde's love of England and religious faith were great...⁷⁶.

Questa descrizione fornisce in una certa misura dati caratteriali più concreti e arricchisce questa figura ufficiale di sentimenti, interessi, volizioni. Le qualità che qui ritroviamo sono in armonia con la personalità ufficiale e professionale che fin qui si è esaminata. Impegno e serietà, zelo e fede profonda nell'importanza del suo compito ne definiscono la fisionomia. Lambarde è patriottico, è fedele a Elisabetta e convinto assertore della monarchia, è profondamente religioso. È assai colto e crede nel porre la sua cultura al servizio della sua professione. È un uomo pratico e attivo e un intellettuale che collega costantemente la sua scrittura teorica al mondo della prassi. I suoi bio-

⁷⁶ W. DUNKEL, *op. cit.*, pp. 185-6.

grafi pongono l'accento sul suo moralismo e sull'inflessibile senso del dovere che lo anima, qualità che spesso gli conferiscono toni da predicatore:

So he thundered away at the jurors, using his ponderously sonorous sentence as if he were in the pulpit instead of the bench⁷⁷.

e in effetti i suoi discorsi riflettono la delusione del perfezionista e i toni angosciati di chi vede crollare il castello di un impossibile ideale:

If the wills and endeavours of you that be sworn were as ready bent to the furtherance of this service as the necessity to have it performed aright is great, the opportunity good, and the means every way full and sufficient, then should there need no words to whet your minds...⁷⁸.

Egli è scontento e insoddisfatto, non cessa mai di denunciare l'inadeguatezza dei suoi colleghi e subalterni, e infaticabilmente ricorda loro i doveri della carica:

Stand fast, therefore, stand fast, I say, in this liberty whereunto you are born and be inheritable. Show yourselves to have before your eyes a fear of God, a conscience of your oaths, an obedience to our prince, a love to your country, and an earnest desire to leave safe and sound... a most liberal easy, sure law which your forefathers, not without sweat and blood, have recovered and left to descend upon you⁷⁹.

In questi casi egli sembrerebbe un predicatore puritano, e non solo nei toni. I suoi attacchi alla pigrizia, ai pasatempi pericolosi che distolgono dalla retta via e dal lavoro sembrano collegarlo all'ideologia puritana. Lambarde rimpiange i tempi passati, condanna l'iniquità dell'epoca attuale, e allo stesso tempo ha atteggiamenti e posizioni da riformatore.

Among the J.P.s Lambarde was a notable catalyst who was not content with the status quo⁸⁰.

Anche in questo doppio aspetto, solo apparentemente contraddittorio, Lambarde è tipico del suo gruppo, che fu espressione della classe dominante e allo stesso tempo una delle forze ascendenti nel quadro complesso dell'epoca elisabettiana.

⁷⁷ *ibid.*, p. 144.

⁷⁸ C. READ (ed.), *op. cit.*, p. 72.

⁷⁹ *ibid.*, p. 108.

⁸⁰ W. DUNKEL, *op. cit.*, p. 137.

3. CAMPIONI DI TABULAZIONE DEI TRATTI ⁸¹

a. Campione nr. 1: 13

F1

0t

F2

1. They may have seen many a fool in the habit of a Justice; but never till now, a Justice in the habit of a fool. Thus we must do, though, *that wake for the public good...* (II, 1, 7-11)

...you of the jury be the principal instruments... to solicit and procure... the quiet of the good and correction of the bad, the stay of the rich and relief of the poor, the advancement of public profit and the restraint of injurious and private gain. (*Charges*, p. 73)

That the justices were indeed leaders of English society in a broad sense is shown by the heterogeneous accomplishments which won notice in the *Dictionary of National Biography* for many. (Gleason, p. 119)

P afferma la funzione sociale del giudice.

MA afferma la funzione sociale del giudice.

+ (+t) +

2. They may have seen many a fool in the habit of a Justice; but never till now, a Justice in the habit of a fool. Thus

[A Justice of the Peace should have] *a knowledge to see and understand* what things be good and to be followed, what other

⁸¹ I campioni scelti per la tabulazione sono un livello completo (13) e una figura completa (l'ultima delle dieci figure attraverso le quali si attua il personaggio di Overdo). La scelta di questi campioni in particolare è stata dettata da criteri di opportunità. 13, infatti, è stato considerato particolarmente interessante e significativo per questo P perchè, data l'ufficialità della sua carica e l'importanza del suo ruolo sociale, è sembrato utile che il confronto tra le macrostrutture e la microstruttura del P al livello dei convincimenti ideologici fosse condotto lungo tutto l'arco della vicenda, per poterne valutare la coerenza e la costanza nella dimensione diacronica. La F10 è stata considerata esemplare perchè essa è l'unica in cui il P appare nella sua vera veste di Justice of the Peace e inoltre perchè in essa si determina un colpo di scena risolutivo che scioglie le ambiguità insite nella personalità del P e, dandogli la misura dell'abbaglio in cui egli stesso è caduto riguardo al proprio acume e alla propria abilità, determina una crisi che si riverbera a vari livelli dell'essere; è sembrato quindi utile esaminare la dinamica di tale crisi e valutarne le tensioni rispetto al MA.

we must do, though, that wake for the public good: and thus hath *the wise magistrate* done in all ages. (II, 1, 7-11)

things be evil and to be eschewed; what persons are to be cherished, and what to be chastised. (*Charges*, p. 77)

...in his own time he [Sheldon]⁸² was known because his '*wisdom...* equalled most of the gentlemen in England'. (Gleason, p. 35)

P afferma la necessità della saggezza dei giudici.

MA afferma la necessità della saggezza dei giudici.

+ (+t) +

3. Never shall I enough commend a worthy worshipful man, sometimes a capital member of this city, for his high wisdom in this point, *who would take you, now the habit of a porter; now of a carman; now of the dog-killer, in this month of August; and in the winter, of a seller of tinder-boxes;* (II, 1, 12-17)

How many Justices... may now suffice (without breaking their backs) *to bear so many, not Loads, but Stacks of Statutes*, that have... been laid upon them? (*Eir.*, p. 38)

The Justices of the Peace were busy enough with local problems arising from complaints of their neighbours and friends, but under the mounting tensions of impending invasion, scarcity of grain and investigation of persons... [in 1588] *the duties were almost unbearable*. (Dunkel, p. 111)

P afferma la necessità dello zelo dei pubblici ufficiali.

MA afferma la necessità dello zelo dei pubblici ufficiali.

+ (+t) +

4. ...and what would he do in all these shapes? *Marry go you into every alehouse, and down into every cellar; measure the length of puddings, take the gauge of black pots and cans, aye, and custards, with a stick and their circumference, with a thread; weigh the loaves of bread on his middle-finger...* (II, 1, 17-22)

...the king appoints them as his justices to enquire... in measures and weights and sale of victuals. (Douglas⁸³, p. 617)

...if *unlawful buyers and sellers* do move dearth in the midst of this blessed store and plenty... you... are also sworn to bewray the authors of these evils. (*Charges*, p. 13)

The redress of nuisances came to

⁸² Sheldon fu Justice of the Peace negli anni centrali del regno di Elisabetta ed è dotato dei caratteri tipici del ruolo sociale che egli rappresenta in questa fase del suo sviluppo.

⁸³ Cf. D. C. DOUGLAS (ed.), *English Historical Documents*, Edinburgh, Eyre and Spottiswoode, 1967. (C.P.R. Edward VI, 1547-48).

include... *the use of false weights and measures...* (Webbs, p. 13)

P afferma la necessità di punire le frodi.

+ (+t) +

5. ...and what would he do in all these shapes? Marry go you into every alehouse, and down into every cellar; measure the length of puddings, take the gauge of black pots and cans, aye, and custards, with a stick; and their circumference, with a thread; weigh the loaves of bread on his middle-finger...⁸⁴ (II, 1, 17-22)

P afferma la necessità dello zelo dei pubblici ufficiali.

+ (+t) +

6. ...then would he send for 'em home: give the puddings to the poor, the bread to the hungry, the custards to his children⁸⁵... (II, 1, 23-25)

P afferma la funzione sociale del giudice.

+ (+t) +

7. ...then would he... break the pots, and burn the cans, himself; he would not trust his corrupt officers; he would do't himself.⁸⁶ (II, 1, 23-27)

MA afferma la necessità di punire le frodi.

Cf. F2, t3.

MA afferma la necessità dello zelo dei pubblici ufficiali.

Cf. F2, t1.

MA afferma la funzione sociale del giudice.

Now, for as much as the execution of this law, as also of that for the poore, is upon good reason required at the hands of these Constables, Borsholders and such like inferior Officers,

⁸⁴ Questa citazione, dalla quale è già stato ricavato un t13 (cf. t5) — poichè in essa il P espone un compito specifico del suo gruppo e cioè la scoperta e la punizione delle frodi — fornisce anche un altro t13 identico a quello individuato al numero 3, ma da esso distinto perchè illustra un diverso aspetto dello zelo richiesto, secondo Overdo, nei pubblici ufficiali.

⁸⁵ Da questa citazione, che fornisce anche un t14 (P. approva la beneficenza) è stato ricavato anche un t13 perchè qui l'atto di distribuire pane, salsicce e dolci ai poveri, agli affamati e ai fanciulli contribuisce a delineare non solo l'immagine dell'uomo «buono», oggetto di approvazione sul piano etico, ma anche quella dell'ideale magistrato che, confiscando le merci ai venditori fraudolenti e ridistribuendole ai cittadini diseredati, adempie ad una funzione sociale specifica del suo gruppo.

⁸⁶ Qui e altrove (cf. t9 e t11) Overdo, lamentando l'inefficienza dei suoi subalterni, esprime per opposti i requisiti che i membri del suo gruppo di appartenenza richiedono nei subalterni, e cioè efficienza e zelo.

because as they of the common sort be most annoyed thereby, so are they in every corner to have a ready hand and whip to remedy the evill. (*Duties*, p. 49)

The burden of the work was carried, as usual, by the few, the really active Justices of the Peace, from half a dozen to a dozen, who ran most counties... It was necessary, in such conditions, to support the lower officers in the execution of their duty and to keep them up to it... The main responsibilities [of the Poor Law] fell on the Justices of the Peace supported in all their works by a small and homely hierarchy of lesser officials. (Rowse, pp. 346, 348 e 356)

These are not only the constables with the watchmen in London, but also almost through this realm, most falsely abusing the time, coming very late to the watch, sitting down in some common place of watching, wherein some falleth on sleep by the reason of labour or much drinking before, or else nature requireth rest in the night. (Bulley, *A Dialogue against the Pestilence*, cit. in Wilson, p. 131)

DOGBERRY: ...This is your charge: you shall comprehend all vagrom men; you are to bid any man stand, in the prince's name.

WATCHMAN: How, if a' will not stand?

DOGBERRY: Why, then take no note of him, but let him go; and presently call the rest of the watch together, and thank God you are rid of a knave.

VERGES: If fe will not stand when he is bidden, he is none of the prince's subjects.

DOGBERRY: True and they are to meddle with none but the prince's subjects. You shall also make no noise in the streets; for, for the watch to battle and to talk is most tolerable and not to be endured.

2 WATCHMAN: We will rather sleep than talk: we know what belongs to a watch.

DOGBERRY: Why, you speak like an ancient and most quiet watchman, for I cannot see how sleeping should offend; only have a care that your bills be not stolen. (SHAKESPEARE, *Much Ado about Nothing*, III 3, 25-45)

P afferma la necessità dell'efficienza dei subalterni.

+ (+t) +

8. Would all men in authority would follow this worthy precedent! (II, 1, 27-28)

P afferma la necessità dello zelo dei pubblici ufficiali.

+ (+t) +

9. For (alas) as we are public persons, what do we know?... We hear with other men's ears; we see with other men's eyes; a foolish constable, or a sleepy watchman is all our information. (II, 1, 27-31)

P afferma la necessità dell'efficienza dei subalterni.

+ (+t) +

10. This we are subject to, that live in high place... (II, 1, 36-37)

P afferma l'importanza della sua carica

+ (+t) +

MA afferma la necessità dell'efficienza dei subalterni.

Cf. F2, t3.

MA afferma la necessità dello zelo dei pubblici ufficiali.

Cf. F2, t7.

MA afferma la necessità dell'efficienza dei subalterni.

...for the opinion that is conceived of our integrity and virtue, we are censors or judges of the men's doings, and instruments or hands to the very office of our prince and sovereign. (*Charges*, p. 76)

Membership in the commission was a symbol of status among the gentry. Avoided perhaps occasionally by those whose position was evident, it was eagerly sought by men who were ambitious. (Gleason, p. 52)

MA afferma l'importanza della sua carica.

11. This we are subject to that live in high place: all our intelligence is idle, and most of our intelligencers knaves; and, by your leave, ourselves thought little better, if not arrant fools, for believing 'em. (II, 1, 36-40)

P afferma la necessità della efficienza dei subalterni.

+ (+t) +

12. Many are the yearly enormities of this Fair... (II, 1, 42)

P afferma la corruzione delle fiere.

+ (-t) +

Cf. F2, t7.

MA afferma la necessità della efficienza dei subalterni.

...the manner of the doing of a lawful thing, may make it unlawful: as, if many in one company (riding, or going to the Sessions, *Faire*, Market, or Church itselfe) will ride, or goe armed, to the terrour of the people. (*Eir.*, p. 187)

...let us also hew the master roots and mores of idleness, unlawful games, wasteful apparel, alehouse haunting, dissolute dealing, coney stealing, and all other lewd and deceitful practices... (*Charges*, p. 85)

Licences to buy and sell small quantities of grain, butter and cheese, and to exercise all kinds of trades, fell within the purview of sessions. So also did Church ales and May games, which were regarded with increasing disfavour by the gentry and the Puritan bourgeois... *The Devon Justices took the step of abolishing Church ales and revels on the Sabbath in 1595; four years later they entirely suppressed them.* (Rowse, p. 350)

...and then they fall to banquet and feast, to leap and dance about it [May pole] as the heathen people did at the dedication of their idols... (STUBBES, *The Anatomy of Abuses*, p. 149)

MA nega la corruzione delle fiere.

13. Many are the yearly enormities of this Fair, in whose courts of Pie-powders I have had the honour... to sit as judge. (II, 1, 42-44)

P afferma l'importanza della sua carica.

+ (+t) +

14. ...stale bread, rotten eggs, musty ginger, and dead honey ... LEATHERHEAD Aye! have I met with enormity so soon? (II, 2, 9-11)

P afferma la necessità di punire le frodi.

+ (+t) +

15. I am glad to hear my name is their terror, yet; this is doing of Justice. (II, 2, 27-28)

P afferma la funzione repressiva della giustizia.

+ (+t) +

16. This pig-woman do I know, and will put her in for my second enormity; she hath been before me, punk, pinnace and bawd, any time these two and twenty years, upon record in the Pie-powders. (II, 2, 71-74)

Cf. F2, t10.

MA afferma l'importanza della sua carica.

Cf. F2, t4.

MA afferma la necessità di punire le frodi.

...howsoever these latter laws may seem hard and sharp to some, and specially to the offenders themselves... yet forasmuch as they be grounded both upon the law of God and natural reason... the publishing of the statutes... have once more thought it meet to kill and cut off these rotten members that otherwise would bring peril of infection to the whole body of the realm and commonwealth. (*Charges*, p. 171)

...plain objective punishment was the purpose of the law... The hand of law was vary heavy upon life. (Rowse, pp. 347-348)

MA afferma la funzione repressiva della giustizia.

Mr. Dr. William Lewyn and I took order that Margaret Dutton should be first whipped at Gravesend and then sent to the house of correction for a bastard woman child there born... (*Ephemeris*, p. 30)

Strumpets are dealt with, on the complaint of the parish: one Ellen Smith, wife of an ale-house keeper seems to have converted

the house into a stews. (*Staffordshire Quarter Session Rolls*, cit. da Rowse, p. 348)

P afferma la necessità di punire la prostituzione.

+ (+t) +

17. Then six and twenty shillings a barrel I will advance on my beer, and fifty shillings a hundred on my bottle-ale; I have told you the ways how to raise it... (URSULA)
This is the very womb and bed of enormity! (II, 2, 94-107)

P afferma la necessità di punire le frodi.

+ (+t) +

18. I would not ha' lost my discovery of this one grievance, for my place, and worship o' the bench. (II, 2, 114-116)

P afferma l'importanza della sua carica.

+ (+t) +

19. Another special enormity. A cutpurse of the sword! the boot, and the feather! those are his marks. (II, 3, 11-12)

P afferma la necessità di punire il furto.

+ (+t) +

20. If I can, with this day's travel, and all my policy, but rescue this youth, here, out of the hands of the lewd man, and the strange woman, I will sit down at night, and say with my friend Ovid, *Jamque*

MA afferma la necessità di punire la prostituzione.

Cf. F2, t4.

MA afferma la necessità di punire le frodi.

Cf. F2, t10.

MA afferma l'importanza della sua carica.

...Justices of the Peace were... ordained... to suppress inurious force and violence, moved against the persons, his goods, or possessions... (*Eir.*, p. 7)

The sanctity of property was... one of the cardinal principles of English Common Law. Whatever rights were fundamental, we may be sure they included the right of property. (Gough, p. 54)

MA afferma la necessità di punire il furto.

Cf. F2, t1.

*opus exegi quod nec Jovis ira,
nec ignis, etc. (II, 4, 60-64)*

P afferma la funzione sociale del giudice. MA afferma la funzione sociale del giudice.

+ (+t) +

21. There's for me: *punk!* and *pig!* (II, 5, 42) Cf. F2, t16.

P afferma la necessità di punire la prostituzione. MA afferma la necessità di punire la prostituzione.

+ (+t) +

F3

0t

F4

1. ... a wise man (and *who is ever so great a part of the commonwealth in himself*) for no particular disaster ought to abandon a public good design... (III, 3, 24-26) Cf. F2, t10.

P afferma l'importanza della sua carica. MA afferma l'importanza della sua carica.

+ (+t) +

2. ... a wise man (and *who is ever so great a part of the commonwealth in himself*) for no particular disaster ought to abandon a public good design... (III, 3, 24-26) Cf. F2, t1.

P afferma la funzione sociale del giudice. MA afferma la funzione sociale del giudice.

+ (+t) +

F5

Cf. F2, t1.

1. ... my project is how to fetch this proper young man from his debauch'd company... (III, 5, 2-3)

P afferma la funzione sociale del giudice. MA afferma la funzione sociale del giudice.

+ (+t) +

[34]

F6

0t.

F7

1. *I will be more tender hereafter. I see compassion may become a justice, though it be a weakness, I confess; and nearer a vice, than a virtue.* (IV, 1, 77-79) Cf. F2, t15.

P nega la funzione repressiva della giustizia. MA affermo la funzione repressiva della giustizia.

+ (-t) +

2. *I will be more tender hereafter. I see compassion may become a justice, though it be a weakness, I confess; and nearer a vice than a virtue.* (IV, 1, 77-79) Cf. F2, t15.

P afferma la funzione repressiva della giustizia. MA afferma la funzione repressiva della giustizia.

+ (+t) +

F8

0t.

F9

0t.

F10

1. ... neither is *the hour of my severity yet come, ... wherein, cloud-like, I will break out in rain and hail, lightning and thunder, upon the head of enormity.* (V, 2, 3-6) Cf. F2, t15.

P afferma la funzione repressiva della giustizia. MA afferma la funzione repressiva della giustizia.

+ (+t) +

2. *I am the man... though thus disguis'd (as the careful magistrate ought) for the good of the republic.* (V, 2, 91-93) Cf. F2, t3.

P afferma la necessità dello zelo dei pubblici ufficiali. MA afferma la necessità dello zelo dei pubblici ufficiali.

+ (+t) +

[35]

3. I am the man... though thus disguis'd (as the careful magistrate ought) for the good of the republic, in the Fair, and the weeding out of enormity. (v, 2, 91-94)

Cf. F2, t1.

P afferma la funzione sociale del giudice.

MA afferma la funzione sociale del giudice.

+ (+t) +

4. Now, for my other work reducing the young man I have follow'd so long in love, from the brink of his bane to the centre of safety. (v, 2, 130-132)

Cf. F2, t1.

P afferma la funzione sociale del giudice.

MA afferma la funzione sociale del giudice.

+ (+t) +

5. Here, or in some such vain place, I shall be sure to find him. (v, 2, 132-133)

Cf. F2, t12.

P afferma la corruzione delle fiere.

Ma nega la corruzione delle fiere.

+ (-t) +

6. ...this is gentleman that is a favourer of the quality. (LITTLEWIT). Ay, the favouring of this licentious quality is the consumption of many a young gentleman; a pernicious enormity (v, 3, 63-68)

We of our special grace... do license and authorize these our servants... to use and exercise the art and faculty of playing comedies, tragedies... for the recreation of our loving subjects as for our solace and pleasure... Willing and commanding you and every of you as you tender our pleasure not only to permit and suffer them herein without any your lets and hindrances or molestations... (A Royal Licence for Shakespeare's Company, May 19, 1603, cit. in Wilson, pp. 222-223)

Stage plays furnished diversion for the courtier and the shopkeeper alike, and, though there came a differentiation of taste in the xviii century, the taste of the Court and that of the City were not far apart till very

late in the sixteenth century. (Wright⁸⁷, p. 603)

They [plays] are a special cause of corrupting their youth, containing nothing but unchaste matters, lascivious devices, shifts of cozenage, and other lewd and ungodly practices, being so as that they impress the very quality and corruption of manners which they represent... (A Letter from the Lord Mayor and Aldermen to the Privy Council, July 28, 1587, cit. in Wilson, p. 227)

P afferma la licenziosità del teatro.

MA nega la licenziosità del teatro.

+ (-t) +

7. My ward, Mistress Grace, in the company of a stranger? I doubt I shall be compelled to discover myself, before my time! (v, 4, 19-21)

P afferma i diritti di tutela.

+ (t^o) +

8. How should my husband know me then? (MRS. LITTLEWIT) Husband! an idle vapour; he must not know you, nor you him. (KNOCKEM) Yea! I will observe more of this. (v, 4, 49-50)

Cf. F2, t16.

P afferma la necessità di punire la prostituzione.

MA afferma la necessità di punire la prostituzione.

+ (+t) +

9. ...dat is anoder lady, sweetheart; if dou hasht a mind to 'em give me twelvepence from tee, and dou shalt have eideroder on'em! (WHIT) Aye? This will prove my chiefest enormity: I will follow this. (v, 4, 54-55)

Cf. F2, t16.

P afferma la necessità di punire la prostituzione.

MA afferma la necessità di punire la prostituzione.

+ (+t) +

⁸⁷ L.B. WRIGHT, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Ithaca, Cornell U.P., 1958.

10. [Let it go... (BUSY) Let the play go on! (LEATHERHEAD)] Stay, now do I forbid; I Adam Overdo!... I charge you. (v, 5, 113-114) Cf. F10, t6.
P afferma la licenziosità del teatro. *Ma* nega la licenziosità del teatro.
 + (-t) +
11. It is time to take enormity by the forehead and brand it! (v, 5, 118-119) Cf. F2, t15.
P afferma la funzione repressiva della giustizia. *MA* afferma la funzione repressiva della giustizia.
 + (+t) +
12. Brother Bartholomew, I am sadly sorry to see you so lightly given and such a disciple of enormity. (v, 6, 22-24) Cf. F10, t6.
P afferma la licenziosità del teatro. *MA* nega la licenziosità del teatro.
 + (-t) +
13. Mistress Grace, let me rescue you out of the hands of the stranger... Master Winwife? I hope you have won no wife of her, sir. If you have, I will examine the possibility of it, at fit leisure. (v, 6, 26-33)
P afferma i diritti di tutela.
 + (t^o) +
14. Next, thou other extremity, thou profane professor of puppetry, little better than poetry. (v, 6, 41-43) Cf. F10, t6.
P afferma la licenziosità del teatro. *MA* nega la licenziosità del teatro.
 + (-t) +
15. I invite you home with me to my house, to supper: I will have none fear to go along, for my intents are *ad correctionem, non ad destructionem; ad aedificandum, non ad di-*

ruendum: so lead on. (v, 6, 113-116)

P nega la funzione repressiva della giustizia. *MA* afferma la funzione repressiva della giustizia.

+ (-t) +

16. Yes, and bring the actors along, we'll ha' the rest of the play at home. (COKES) (v, 6, 117-118) Cf. F10, t6.

P nega la licenziosità del teatro. *MA* nega la licenziosità del teatro.

+ (+t) +

b. Campione nr. 2: F10⁸⁸

11

1. This later disguise... shall carry me out to all my great and good ends; which, however interrupted, were never destroyed in me. (2, 1-3)

... there is expectation and hope conceived of you that you will show yourselves men meet to supply the rooms that ye possess *zealous, I mean, of the welfare of your country*; lovers of virtue; detesters of vice; ready to cut down disobedience with the edge of authority, as having right eye upon justice itself without any sinister regard of friend or foe, kith or kin, great or small, high or low, rich or poor, if you shall find any of them to make head against law and policy. (*Charges*, p. 78)

If the Justices of the Peace were indeed 'the most influential class of men in England', *they earned that eminence by their activity more than by their identity...* (Gleason, p. 96)

But for our gentle Justices of Peace / That but the Chaire of charity doth keepe, / By whose great wisdom many quarrels cease, / And honest people doe in quiet sleepe, / While their command both watch and ward doth keepe: / I say no more, but God preserve their health, /

⁸⁸ Si tratta di una F di notevole durata (v, 2, 1 - v, 6, 118) poichè il P è costantemente sulla scena per quasi tutta la durata dell'atto v.

They are good members in a Commonwealth. (BRETON, *An Invective Against the Wicked of the World*, p. 7)

P è zelante.

+ (+t) +
2. This later disguise... shall carry me out to all my great and good ends; which, however interrupted, were never destroyed in me. (2, 1-3)

MA è zelante.

[A Justice of the Peace should have]... *a knowledge to see and understand what things be good and to be followed, what other things be evil and to be eschewed*; what persons are to be cherished, and what to be chastised. The second is an authority or power according to that knowledge to confirm the good in their well-doing and to reform the evil for their disobedience and excess. The last is a will or mind prompt and ready bent to do that which in knowledge we see, which by authority we may and which of conscience and duty we ought to accomplish and perform. (*Charges*, p. 77)

But for the Lords and Judges of the Law, / They looke into the matter not the men: / They know the mettall if they see the flaw, / And judge the marish if they see the fenne: / *They know both what, and how, and how, and where, and when*, / And are as gods on earth to the distressed, / To give the right, and see the rong redressed. (Breton, p. 7)

P è malaccorto.⁸⁹

—(—t) +

3. *The warrant that you tender, and respect so*; Justice Overdo's. (2, 90-91)

MA è accorto.

The second half of the 16th century saw a decisive growth in the social esteem and the actual local leadership and influence of this office... the accretion of responsibilities heaped on the Justices of the Peace... had conferred on them an increasing

⁸⁹ Per una discussione di questo e degli analoghi *t* contrassegnati dalla segnatura —(—t) +. Cf. p.

primacy among local authorities. (Davies, pp. 171-172)

In time the Justices came to be the censors of practically every other local official or institution, from the sheriff to the village constable, as well as the executant of Tudor paternalism... The expanding scope and rising prestige, of the office were reflected in the number of treaties and handbooks relating to it. (Bindoff, p. 57)

P ha autorità.

+ (+t) +

4. The warrant that you tender, and respect so; *Justice Overd's*. (2, 90-91)

P ha la carica di *Justice of the Peace*.

+ (t°) +

5. The warrant that you tender, and respect so; *Justice Overd's*. (2, 90-91)

P è eccessivamente zelante.

—(t°) +

6. I am the man, *friend Trouball*, though thus disguis'd... (2, 91-93)

... the slothfulness of jurors and inquests that will neither *make presentment of constables or borsholders for not apprehending rogues as law hath enjoined them*, nor yet discover the names of much foolish persons as under cloaks of charity do give relief and alms to rogues. (*Charges*, p. 107)

P è benevolo verso gli inferiori.

+ (—t) +

7. I am the man... though thus disguis'd (as the *careful* magistrate ought) for the good of the republic... (2, 91-93)

MA è severo verso gli inferiori.

Cf. t1.

P è zelante.

+ (+t) +

MA è zelante.

8. I am the man... though thus
disguis'd (as the careful magis-
trate ought) for the good of
the republic... (2, 91-93)
- P è malaccorto.* Cf. *t2.*
MA è accorto.
—(—*t*) +
9. Do you want a house or meat,
or drink, or clothes? Speak
whatsoever it is, it shall be
supplied you; what want you?
(2, 94-96)
- ...Justices of the Peace (espe-
cially of the Quorum) from hence-
forth shall be made of *the*
most sufficient persons dwelling
in the Countie... (*Eir.*, p. 32)
- First in importance amongst the
local officials who managed the
affairs of rural England were
the justices of the peace, resid-
ents of high standing, *possessed*
as a rule of wealth and influence,
and endowed with considerable
administrative and judicial pow-
ers. (*Byrne*, p. 143)
- P è ricco.* Cf. *t2.*
MA è ricco.
+ (+*t*) +
10. Do you want a house or meat,
or drink, or clothes? *Speak*
whatsoever it is, it shall be
supplied you; what want you?
(2, 94-96)
- P è generoso.*
+ (*t*^o) +
11. Do you want a house or meat,
or drink, or clothes? Speak
whatsoever it is, it shall be
supplied you; what want you?
(2, 94-96)
- P è malaccorto.* Cf. *t2.*
MA è accorto.
—(—*t*) +
12. My warrant? For what?
To be gone, sir. (QUARLOUS)
Nay, I pray thee stay... (2, 95-
96)
- P è benevolo verso gli inferiori.* Cf. *t6.*
MA è severo verso gli inferiori.
+ (—*t*) +

13. I am serious, and have not
many words, nor much time
to exchange with thee. (2, 100-
101)
- P è zelante.* Cf. *t1.*
MA è zelante.
+ (+*t*) +
14. I am serious, and have not
many words, nor much time
to exchange with thee. (2, 100-
101)
- P è malaccorto.* Cf. *t2.*
MA è accorto.
—(—*t*) +
15. [Speak whatsoever it is, it
shall be supplied you...] *think*
what may do thee good. (2,
101-102)
- P è generoso.*
+ (*t*^o) +
16. *Your hand and seal*, will do
me a great deal of good...
(QUARLOUS)
If it were to any end, thou
should'st have it willingly. (2,
103-105)
- P ha autorità.* Cf. *t3.*
MA ha autorità.
+ (+*t*) +
17. *Your hand and seal*, will do
me a great deal of good...
(QUARLOUS) If it were to any
end, thou should'st have it
willingly. (2, 103-105)
- Doe equall right to rich and
poor, / As wit and law extends;
/ Give none advice in any cause,
/ that you before depends; / Your
sessions hold as statutes bid / ...
/ No precept send to party self, /
But to indifferent wight. (*Eir.*,
p. 1)
- Rulers of the countryside in
Tudor and Stuart England, the
justices of the peace were a
remarkable group of men... *Men*
whose experience, wealth, and
reputation rendered them com-
petent to manage their rural
communities. (*Gleason*, pp. 116-
117)
- P è incauto.* Cf. *t3.*
MA è prudente.
—(—*t*) +

18. Alas! thou shalt ha' it presently: *I'll but step into the scrivener's, hereby, and bring it.* Do not go away (2, 108-109)
P è zelante. Cf. t1.
MA è zelante.
 + (+t) +
19. Alas! thou shalt ha' it presently: *I'll but step into the scrivener's, hereby, and bring it.* Do not go away. (2, 108-109)
P è incauto. Cf. t17.
MA è prudente.
 - (-t) +
20. Why, this madman's shape will prove a very fortunate one, I think! Can a ragged robe produce these effects? If this be the wise Justice, and he bring me his hand, I shall go near to make some use on't. (QUARLOUS) (2, 110-113)
P è incauto. Cf. t17.
MA è prudente.
 + (-t) +
21. If this be the wise *Justice...* (2, 112)
P ha la carica di Justice of the Peace.
 + (t⁰) +
22. He is come already! (QUARLOUS) (2, 114)
P è zelante. Cf. t1.
MA è zelante.
 + (+t) +
23. Look thee! here is my hand and seal, *Adam Overdo...* (2, 115)
P è fallibile.
 - (t⁰) +
24. Look thee! here is my hand and seal, *Adam Overdo...* (2, 115)
P è eccessivamente zelante.
 - (t⁰) +

25. Look thee! *here is my hand and seal,* *Adam Overdo;* if there be anything to be written, above in the paper, that thou want'st now, or at any time hereafter, think on't; *it is my deed,* I deliver it so; can your friend write? (2, 115-118)
P ha autorità. Cf. t3.
MA ha autorità.
 + (+t) +
26. Look thee! here is my hand and seal, *Adam Overdo;* if there be anything to be written, above in the paper, that thou want'st now, or at any time hereafter, think on't; it is my deed, I deliver it so; can your friend write? (2, 115-118)
P è incauto. Cf. t17.
MA è prudente.
 - (-t) +
27. Why should not I ha' the conscience to make this a bond of a thousand pound, now? or what I would else? (QUARLOUS) (2, 121-123)
P è incauto. Cf. t17.
MA è prudente.
 + (-t) +
28. ... *Adam* hath offer'd satisfaction! (2, 127-128)
P è fallibile.
 - (t⁰) +
29. My fantastical brother-in-law, Master Bartholomew Cokes! (3, 45)⁹⁰
 None shal be assigned Justice of the Peace, if he have not *landes or tenementes...* (*Eir.*, p. 34)
 ...he [Lambarde] belonged to the new gentry who had made their fortunes in the city, had then acquired country estates, and by degrees had established themselves among the country

⁹⁰ Come risulta dallo svolgimento della vicenda, questo P è un proprietario terriero.

families. (READ, introduzione a *Charges*, p. 4)

The son of a prominent London draper and already a man of some distinction... he [W. Lambarde] held an inherited estate in Greenwich. *This property easily qualified him for appointment to the commission...* (Gleason, p. 8)

P è legato alla proprietà terriera.

MA è legato alla proprietà terriera.

+ (+t) +

30. *My ward, Mistress Grace, in the company of a stranger?* (4, 19-20)

P è tutore di una ricca pupilla.

+ (t^o) +

31. *My ward, Mistress Grace, in the company of a stranger?* (4, 19-20)

P è sospettoso.

+ (t^o) +

32. Here is my care come! I like to see him in so good company; and yet I wonder that persons of such fashions, should resort hither! (4, 36-38)

Cf. t2.

P è malaccorto.

MA è accorto.

—(—t) +

33. *I will observe more of this aside. Is this a lady, friend?* (4, 49-50)

Cf. t1.

P è zelante.

MA è zelante.

+ (+t) +

34. *I will observe more of this. Is this a lady, friend?* (4, 49-50)

Cf. t2.

P è malaccorto.

MA è accorto.

—(—t) +

35. *Ay, this will prove my chiefest enormity: I will follow this.* (4, 54-55)

Cf. t1.

P è zelante.

MA è zelante.

+ (+t) +

36. *Ay, this will prove my chiefest enormity: I will follow this.* (4, 54-55)

Cf. t2.

P è malaccorto.

MA è accorto.

—(—t) +

37. *Stay, now do I forbid, I Adam Overdo! Sit still, I charge you.* (5, 113-114)

Cf. t3.

P ha autorità.

MA ha autorità.

+ (+t) +

38. ...I Adam Overdo! (5, 113)

P è fallibile.

—(t^o) +

39. ...I Adam Overdo! (5, 113)

P è eccessivamente zelante.

—(t^o) +

40. *What, my brother-i'-law!* (CO-KES) (5, 115)

Cf t29.

P è legato alla proprietà terriera.

MA è legato alla proprietà terriera.

+ (+t) +

41. *My wise guardian!* (GRACE) (5, 116)

P è tutore di una ricca pupilla.

+ (t^o) +

42. *My wise guardian!* (GRACE) (5, 116)

And thus our Parliaments (entending to make the Justice of the Peace an able Judge) doe require that he come furnished with three of the principall ornaments of a judge that is to saye, with Justice, *Wisedome*, and Fortitude, for that summe

the Worths, Good, Learned, Valiant, do wel amounte. (*Eir.*, p. 35)

But for our gentle Justices of Peace / That but the chaire of charity doth keepe, / By whose *great wisdom*e many quarrels cease, / And honest people doe in quiet sleepe, / While their command both watch and ward doth keepe: / I say no more, but God preserve their health, / They are good members in a Commonwealth. (Breton, p. 7)

P è saggio.

MA è saggio.

—(+t) +

43. Justice Overdo! (EDGEWORTH) (5, 117)

[Vagabonds and rogues to be whipped and boared throw the eare, for the first offence]... if any fencers, bearwards, commonplaiers in Interludes, or minstrels (not belonging to any Baron or personage of greater degree), juglers, pedlers, tinkers, or petit chapmen, have wandred about without licence of two Justices of the Peace... If any have counterfeited licences... knowing them to be counterfeited... (*Charges*, p. 440)

The powers and duties of the Justices of the Peace were multiplied by Elizabethan legislation: he was the instrument ready to hand to operate the new laws regulating labour and apprentices... dealing with the poor, the idle, and unemployed... he was to have beggars and vagabonds whipped... to punish riots and unlawful assemblies... There were many offences for which Justices of the Peace could convict without bail... (Rowse, p. 345)

P è temuto.

MA è temuto.

+(+t) +

44. Justice Overdo! (EDGEWORTH) (5, 117)

P ha la carica di Justice of the Peace.

+(t°) +

45. Justice Overdo! (EDGEWORTH) (5, 117)

P è eccessivamente zelante.

—(t°) +

46. Nay, come, mistress bride. Cf. t3.
You must do as I do now.
You must be mad with me,
in truth. *I have here Justice Overdo for it.* (QUARLOUS) (6, 1-3)

P ha autorità.

MA ha autorità.

+(+t) +

47. Nay, come, mistress bride. Cf. t3.
You must do as I do now. You
must be mad with me, in truth.
I have here Justice Overdo for it. (QUARLOUS) (6, 1-3)

P è deriso nella sua autorità.

MA ha autorità.

+(-t) +

48. I have here Justice Overdo for it. (QUARLOUS) (6, 2)

P ha la carica di Justice of the Peace.

+(t°) +

49. I have here Justice Overdo for it. (QUARLOUS) (6, 3)

P è eccessivamente zelante.

—(t°) +

50. Peace, good Trouble-all; come hither, and you shall trouble none. I will take charge of you... (6, 4-6) Cf. t6.

P è benevolo verso gli inferiori.

MA è severo verso gli inferiori.

+(-t) +

51. Peace, good Trouble-all; come hither, and you shall trouble none. I will take charge of you... (6, 4-6) Cf. t2.

P è malaccorto.

MA è accorto.

—(-t) +

52. ...you also, young man, shall
be my care, stand there. (6,
6-7) Cf. t2.
P è malaccorto. *MA* è accorto.
—(—t) +
53. ...stand there. (6, 6-7) It is a matter of no small weight,
good neighbours and friends, for
you and us to have the admin-
istration of country laws com-
mitted into our hands. For, as
the laws themselves be the out-
ward guides and masters of oui
lives and manners, and as the
execution of them requireth *such*
a sovereignty of power as im-
mediately belongeth to the prin-
ce alone. (Charges, p. 76)
P è autoritario. *MA* è autoritario.
+ (+t) +
54. Now, mercy upon me. (ED-
GEWORTH) Would we were away,
Whit; these are dangerous vap-
ours; best fall off with the
birds, for fear o' the cage.
(KNOCKEM) (8-10) Cf. t43.
P è temuto. *MA* è temuto.
+ (+t) +
55. Stay, is not my name your
terror? (6, 11) Cf t53.
P è autoritario. *MA* è autoritario.
+ (+t) +
56. Yesh, faith, man, and it is
for tat we would be gone,
man. (WHIT) (6, 12-13) Cf. t43.
P è temuto. *MA* è temuto.
+ (+t) +
57. ...stand by her, et digito
compesce labellum... (6, 20-21) Cf. t53.
P è autoritario. *MA* è autoritario.
+ (+t) +

58. ...stand by her, et digito
compesce labellum... (6, 20-21) In the choice of wardeins and
Justices of the Peace, the Statute
leaves have respecte to the man-
ners and abilitie (or livelihood)
of them all, and to the skil and
learning of suche as are special-
lie selected, and therefore named
of the Quorum. (*Eir.*, p. 32)
- ...his grace may make his Just-
ices of them that be *well learned*
men and specially of good con-
science, or else they will be cor-
rupted with meed or affection
so that they minister to his
subjects great wrongs... (Dudley,
The Tree of the Commonwealth,
in Douglas, p. 623)
- ...a thorough reversal of the
upperclass attitude towards lear-
ning took place. The ideal of the
learned, responsible gentleman
who devotes himself to the tasks
of government... became the
model of an increasingly active
and powerful gentry. (Caspari,
p. 136)
- ...yet we reverence *learning* as
well in the Parson of our parish,
as our Schoolmaster, but chiefly,
in our Justices of Peace, for
under God and the King they
bear great sway in the Country.
(BRETON, *The Courtier and the*
Countryman, p. 10)
- P* è colto. *MA* è colto.
+ (+t) +
59. ...stand by her, et digito
compesce labellum... (6, 20-21) Cf. t58.
P è pedante. *MA* è colto.
—(—t) +
60. ...stand you both there, in
the middle place; I will repre-
hend you in your course. (6, 24-
26) Cf. t53.
P è autoritario. *MA* è autoritario.
+ (+t) +

61. Hearken unto my labours, and but observe my discoveries; and compare Hercules with me, if thou dar'st, of old; or Columbus; Magellan; or our country-man Drake of later times... (6, 36-39) Cf. t58.
P è colto. *MA è colto.*
 + (+t) +
62. Hearken unto my labours, and but observe my discoveries; and compare Hercules with me, if thou dar'st, of old; or Columbus; Magellan; or our country-man Drake of later times... (6, 36-39) Cf. t2.
P è malaccorto. *MA è accorto.*
 —(—t) +
63. ...stand forth you weeds of enormity, and spread. (6, 39-40) Cf. t53.
P è autoritario. *MA è autoritario.*
 + (+t) +
64. ...thou strong debaucher, and seducer of youth; witness this easy and honest young man. (6, 44-45) Cf. t2.
P è malaccorto. *MA è accorto.*
 —(—t) +
65. Redde te Harpocratem! (6, 51) Cf. t58.
P è colto. *MA è colto.*
 + (+t) +
66. Redde te Harpocratem! (6, 51) Cf. t58.
P è pedante. *MA è colto.*
 —(—t) +
67. ...I fear no man but Justice Overdo. (TROUBLEALL) (6, 57) Cf. t43.
P è temuto. *MA è temuto.*
 + (+t) +

68. ...I fear no man but Justice Overdo. (TROUBLEALL) (6, 57)
P ha la carica di Justice of the Peace.
 + (t°) +
69. ...I fear no man but Justice Overdo. (TROUBLEALL) (6, 57)
P è eccessivamente zelante.
 —(t°) +
70. Urs'la? Where is she? ...stand you there; you, songster, there. (6, 58-60) Cf. t53.
P è autoritario. *MA è autoritario.*
 + (+t) +
71. An' please your worship, I am in no fault... (URSULA) (6, 61) ...largely local in personnel, it [the Commission of the Peace] exacted obedience, not through force but through respect... (Bindoff, p. 57)
P è rispettato. *MA è rispettato.*
 + (+t) +
72. An' please your worship, I am in no fault... (URSULA) (6, 61) Cf. t43.
P è temuto. *MA è temuto.*
 + (+t) +
73. Then this is the true madman, and you are the enormity! (6, 64-65) Cf. t2.
P è malaccorto. *MA è accorto.*
 + (—t) +
74. Stand you there. (6, 58-60) Cf. t53.
P è autoritario. *MA è autoritario.*
 + (+t) +
75. ...where's Master Overdo? Bridget, call hither my Adam. (MRS. OVERDO) (6, 70-71)
P è sposato.
 + (t°) +

76. ...where's Master Overdo?
Bridget, call hither my Adam.
(MRS. OVERDO) (6, 70-71)

P è eccessivamente zelante.

—(t°) +

77. ...where's Master Overdo?
Bridget, call hither my Adam.
(MRS. OVERDO) (6, 70-71)

P è fallibile.

—(t°) +

78. Dy very own wife, i' fait,
worshipful Adam. (WHIT) (6, 73)

P è sposato.

+ (t°) +

79. Dy very own wife, i' fait,
worshipful Adam. (WHIT) (6, 73)

Cf. t71.

P è rispettato.

MA è rispettato.

—(+t) +

80. Dy very own wife, i' fait,
worshipful Adam. (WHIT) (6, 73)

P è fallibile.

—(t°) +

81. Will not my Adam come at
me? Shall I see him no more,
then? (MRS. OVERDO) (6, 74-75)

P è sposato.

+ (t°) +

82. Will not my Adam come at
me?... (MRS. OVERDO) (6, 74-75)

P è fallibile

—(t°) +

83. ... your 'innocent young man',
you have ta'en such care of, all
this day, is a cutpurse, that
hath got all your brother Cokes
his things, and help'd you to
your beating, and the stocks...
(QUARLOUS) (6, 78-81)

Cf. t2.

P è malaccorto.

MA è accorto.

+ (—t) +

84. I thank you sir for the gift
of your ward, Mistress Grace:
look you, here is your hand
and seal... (QUARLOUS) (6, 84-85)

P è tutore di una ricca pupilla.

+ (t°) +

85. I thank you sir for the gift
of your ward, Mistress Grace:
look you, here is your hand and
seal... she must pay me value,
here's warrant for it. (QUAR-
LOUS) (6, 84-88)

Cf. t17.

P è incauto.

MA è prudente.

+ (—t) +

86. Nay, sir, stand not you fix'd
here, like a stake in Finsbury
to be shot at, or the whipping
post i' the Fair... (QUARLOUS)
(6, 96-98)

Cf. t1.

P è inefficiente.

MA è zelante.

+ (—t) +

87. ...get your wife out o' the
air, it will make her worse
else... (QUARLOUS) (6, 98-99)

P è sposato.

+ (t°) +

88. ...remember you are but
Adam, flesh and blood! You
have your frailty, forget your
other name of Overdo... (QUAR-
LOUS) (6, 99-101)

...they exercise not the judg-
ements of Men onelie, but of
God himselfe, whose power, as
they do participate: so he also
is present on the Bench with
them... (Eir., p. 57)

P è fallibile nei giudizi.

MA è infallibile nei giudizi.

+ (—t) +

89. ...remember you are but
Adam, flesh and blood! (QUAR-
LOUS) (6, 99-100)

P è fallibile.

—(t°) +

90. ...forget your other name of
Overdo... (QUARLOUS) (6, 101)

P è eccessivamente zelante.

—(t°) +

91. ...invite us all to supper.
(QUARLOUS) (6, 101-102)

...upon the Bench at a Quarter Sesiions, when they give a charge, heare them speak so wisely, that it would doe one's heart good to hear them, and sometimes in the holydays, *when they keepe good houses, make many a good meals meat with them...* (BRETON, *The Courtier and the Country-Man*, p. 6)

...sound, kindly men who did their part in building up the system of local government, who managed their estates wisely and well, and *estended their benevolence and protection to all the poor of the neighbourhood.* (Byrne, p. 148)

Hitherto the possession of land had been associated with certain duties, recognized explicitly or implicitly, and the Elizabethan aristocracy had traditions of public service and responsibility... it was not merely that the older landowners, from the Justices of the Peace to the Privy Councilors, performed important administrative duties; their tradition was more inclusive, and a full account would notice their *relations with peasants and household retainers on the one hand and with scholars and poets on the other.* (Knights, pp. 97-98)

P è ospitale.

+ (+t) +

92. Nay, Humphrey, *if I be patient*, you must be so too; this pleasant conceited gentleman hath wrought upon my judgement, and prevail'd... (6, 108-110)

P è remissivo.

+ (—t) +

93. I pray you take care of your sick friend, Mistress Alice, and my good friends all... (6, 110-111)

Cf. t53.

P è premuroso.

MA è autoritario.

+ (—t) +

94. And no enormities. (QUARLOUS) (6, 112)

Cf. t3.

P è umiliato nella sua autorità.

MA ha autorità.

+ (—t) +

95. I invite you home with me to my house, to supper... (6, 113)

Cf. t91.

P è ospitale.

MA è ospitale.

+ (+t) +

96. ...my intents are *ad correctionem, non ad destructionem; ad aedificandum, non ad diruendum*: so lead on. (6, 114-116)

Cf. t58.

P è colto.

MA è colto.

+ (+t) +

12

1. ...neither is *the hour of my severity* yet come, to reveal myself, wherein, cloud-like I will break out in rain and hail, lightning and thunder, upon the head of enormity. (2, 3-6)

Pity, which in all others is wont to be the best praise of humanity and the fruit of Christian love is by him [Justice of the Peace] thrown over the bar for corruption... His forehead is rugged and severe, able to discountenance villainy, yet *his words are more awful than his brow, and his hands than his words.* (Hall, *Of the Good Magistrate*, in Bowman, p. 68)

A lot of people slipped through the meshes of justice... some compensation for *the severity of the law and the brutality of its punishment...* Plain objective punishment was the purpose of the law... there were 74 persons hanged in one country in a

single year, of whom one half were condemned at quarter sessions. (Rowse, pp. 347-348)

P ama la severità della giustizia.

MA ama la severità della giustizia.

+ (+t) +

2. Two main works I have to prosecute: first, one is *to invent some satisfaction for the poor kind wretch, who is out of his wits for my sake...* (2, 6-9)

Cf. t1.

P sente rimorso per la severità della sua giustizia.

MA ama la severità della giustizia.

+ (-t) +

3. Well, my conscience is much eas'd; I ha' done my part; though it does him no good, yet *Adam hath offer'd satisfaction! the sting is removed from hence...* (2, 126-128)

Cf. t1.

P sente rimorso per la severità della sua giustizia.

MA ama la severità della giustizia.

+ (-t) +

4. ...*poor man*, he is much alter'd with his affliction, it has brought him low! (2, 128-130)

...howsoever these latter laws may seem hard and sharp to some... the publishing of the statutes... have once more thought it *meet to kill and cut off these rotten members* that otherwise would bring peril of infection to the whole body of the realm and commonwealth. (*Charges*, p. 171)

Pity, which in all others is wont to be the best praise of humanity and the fruit of Christian love is by him [Justice of the Peace] *thrown over the bar for corruption...* (HALL, *Of the Good Magistrate*, in Bowman, p. 68)

P sente pietà per una vittima della giustizia.

MA non sente pietà per le vittime della giustizia.

+ (-t) +

5. Now, for my other work, reducing *the young man I have*

But for our gentle Justices of Peace / That but the chaire of

follow'd so long in love, from the brink of his bane, to the centre of safety. (2, 130-132)

charity doth keepe, / By whose great wisdom many quarrels cease, / And *honest people doe in quiet sleepe*, / ... / I say no more, but God preserve their health... (BRETON, *An Invective Against the Wicked of the World*, p. 7)

...*let us not be afraid to cut off treason, murders, witchcraft, rapes, and other felonies that be the highest and top boughs*, as it were, of *this tree of transgression...* but let us also hew the *master roots* and mores of idleness, unlawful games, wasteful apparel, alehouse haunting, dissolute dealing, cony stealing, and all other lewd and deceitful practices... (*Charges*, p. 85)

The mark and end of all good laws was *to cherish virtue and to chastise vice...* Without law to provide security of persons and possessions, force, deceit, corruption, idleness, intemperance and many other living abuses would create living death... (Dunkel, p. 154)

P ama gli onesti.

MA odia i disonesti.

+ (+t) +

6. Here is *my care* come! I like to see him in so good company; and yet I wonder that persons of such fashion, should resort hither! (4, 36-38)

Cf. t5.

P ama gli onesti.

MA odia i disonesti.

+ (+t) +

7. It is time, to take enormity by the forehead, and brand it; for *I have discover'd enough*. (5, 118-119)

...*they exercise not the judgments of Men onelie, but of God himselfe*, whose power, as they do participate: so he also is present on the Bench with them... (*Eir.*, p. 57)

In the choice of wardeins and Justices of the Peace, the Statutes leaves have respecte to the manners and abilitie (or livelihood) of them all, and to the *skil and learning* of such as are

- speciallie selected, and therefore named of the Quorum. (*Eir.*, p. 32)
- P prova autocompiacimento.* *MA prova autocompiacimento.*
+ (+t) +
8. Peace, good Trouble-all... I will take the charge of you and your friend too; *you also, young man, shall be my care...* (6, 4-6) Cf. t5.
- P ama gli onesti.* *MA odia i disonesti.*
+ (+t) +
9. Stay, is not my name your terror? (6, 11) Cf. t1.
- P ama la severità della giustizia.* *MA ama la severità della giustizia.*
+ (+t) +
10. Now, to my enormities: *look upon me, O London! and see me, O Smithfield!* the example of Justice, and Mirror of Magistrates; the true top of formality, and scourge of enormity. (6, 33-36) Cf. t7.
- P prova autocompiacimento.* *MA prova autocompiacimento.*
+ (+t) +
11. *Hearken unto my labours, and but observe my discoveries;* and compare Hercules with me, if thou dar'st, of old; or Columbus; Magellan; or our country-man Drake of later times... (6, 36-39) Cf. t7.
- P prova autocompiacimento.* *MA prova autocompiacimento.*
+ (+t) +
12. Then thou strong debaucher, and seducer of youth; witness *this easy and honest young man.* (6, 44-45) Cf. t5.
- P ama gli onesti.* *MA odia i disonesti.*
+ (+t) +

13. Sir, why do you not go on with the enormity? *Are you oppress'd with it?* I'll help you: hark you, sir, i' you ear. (QUARLOUS) (6, 76-77) Cf. t7.
- P prova mortificazione.* *MA prova autocompiacimento.*
+ (-t) +
13. Cf. tabulazione F10, t3 nel campione nr. 1.
- 14
1. My *fantastical* brother-in-law, Master Bartholomew Cokes! ...landlords whose sole object was to bleed their lands and tenants of every possible penny to supply their own extravagance in London... (Byrne, p. 128)
- ...a true Gentleman, will be better knowne by his inside then his outside, for ... a true Gentleman will be like himselve, sober but not proud; *liberall, and yet thrifty;* wise but not full of words... (BRETON, *The Courtier and the Country-man*, p. 6)
- Young landlords when to age they come / their rents will be racking, / The tenant must give a golden sum, / Or else he is turned packing, / Great fines and double rent beside. (*Mockbeggar Hall*, cit. da Byrne, p. 129)
- P condanna gli sprechi.* *MA condanna gli sprechi.*
+ (+t) +
2. ... the favouring of this licentious quality is *the consumption of many a young gentleman...* (3, 66-68) They [plays] are a special cause of *corrupting their youth*, containing nothing but unchaste matter, lascivious devices, shifts and cozenage, and other lewd and ungodly practices, being so as they impress the very quality and corruption of manners which they represent... (*A Letter from the Lord Mayor and Aldermen to the Privy Council*, July 28, 1587, cit. in Wilson, p. 227)
- He [a young man] is now out of nature's protection, though not

yet able to guide himself but left loose to the world and fortune... He is mingled with the vices of the age as the fashion and custom, with which he longs to be acquainted... (EARLE, *A Young Man*, in Bowman, p. 91)

P condanna la corruzione dei giovani.

+ (+t) +

3. Stand forth you weeds of enormity... First thou *superlunatical hypocrite*. (6, 39-41)

MA condanna la corruzione dei giovani.

The last ten years of Elizabeth's reign were almost as peaceful as the first. A hundred and eighty-seven Roman Catholics, Jesuits and priests, and a considerable number of nonconformists, had suffered martyrdom for their faith during the twenty years between; many more had been driven to seek other lands for the sake of their faith; but *the bulk of the nation had grown into the ways of Anglican settlement*. (Byrne, pp. 192-193)

In the mouth of a drunkard he is a puritan who refuseth his cup; in the mouth of a swearer he which feareth an oath; in the mouth of a libertine he who makes any scruples of common sins. (Brown, p. 3)⁹¹

...he [Sir Nathaniel Bacon] was also called upon to *discourage the Puritan 'prophesyings' in church*; this must have gone against the grain, since he was regarded as a 'zealous favourer of the preachers of the word'. (Rowse, p. 351)

P condanna il puritanesimo.

+ (+t) +

4. Next, thou other extremity, thou profane professor of puppetry, *little better than poetry*. (6, 41-43)

P condanna la poesia

+ (t^o) +

⁹¹ J. BROWN, *The English Puritans*, Cambridge U.P., 1912.

5. Then thou strong *debaucher and seducer of youth*; witness this easy and honest young man. (6, 44-45) Cf. t2.

P condanna la corruzione dei giovani.

MA condanna la corruzione dei giovani.

+ (+t) +

6. Now thou *esquire of dames, madams and twelvepenny ladies: now my green madam herself, of the price*. Let me unmask your ladyship. (6, 46-49)

The mark and end of all good laws was to *cherish virtue and to chastise vice*... (Dunkel, p. 154) London, what are thy Suburbs but *licensed Stews!* (NASHE, *Christ's Tears*, II, 148)

P condanna la prostituzione.

MA condanna la prostituzione.

+ (+t) +

4. DISCUSSIONE

a. Relazioni fra i tratti della microstruttura

Quantità dei tratti.

Il complesso dei *t* che costituiscono la SS del P si presenta articolato nel modo indicato sulla tabella riassuntiva che si riporta qui di seguito⁹²:

	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10	Totale
	(i.)	(m.)	(i.)	(d.)	(m.)	(i.)	(m.)	(i.)	(m.)	(m.)	
righi	815	607	2	44	214	24	90	481	96	852	3225
11	12	69	3	16	22	6	22	32	27	96	305
12	0	8	0	5	0	0	4	0	1	13	31
13	0	21	0	2	1	0	2	0	0	16	42
14	0	24	0	3	1	0	2	0	1	6	37
15	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2
16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
11-6	12	123	3	26	25	6	30	32	29	131	417

Le cifre dell'ultima colonna mostrano che la SS del P è

⁹² Le prime 10 colonne illustrano la disposizione dei *t/l* in ciascuna delle 10 F in cui si attua la vicenda del P. L'ultima colonna indica il totale dei *t/l* risultante dalla somma dei *t/l* di ciascuna F. Di ogni F viene indicata la natura (d. = diretta; i. = indiretta; m. = mista) e il numero di righi del testo che ne costituiscono la durata.

caratterizzata da 417 t ⁹³ distribuiti in modo molto irregolare sui vari l . Si può notare infatti un sostanziale salto quantitativo tra $l1$ e tutti gli altri l giacchè i 305 $t/l1$ costituiscono lo 0,73 del totale. Va tuttavia considerato che circa un terzo di questa cifra è costituito da t che pur avendo una precisa funzione di supporto della vicenda non hanno una vera funzione qualificante del P⁹⁴. Malgrado questo ridimensionamento l'alta percentuale di $t/l1$ conserva un indubbio peso nella caratterizzazione del P e pone l'accento prevalentemente su suoi atteggiamenti e pose. È anche notevole la relativa scarsità di $t/l2$ (0,07 del totale) rispetto ai t dei 2 l successivi che denuncia una povertà della sfera affettiva rispetto alla maggiore consistenza delle sfere ideologica ed etica. Per quanto riguarda queste ultime due, quella che presenta uno spessore maggiore è $l3$ ⁹⁵ e questa più forte incidenza quantitativa acquista un significato anche maggiore se si pensa all'alto grado di organicità e di coerenza di $l3$ ⁹⁶ e, dall'altra parte, alla presenza di un gran numero di t inoperanti a $l4$ che limitano notevolmente la relativa ricchezza quantitativa di questo l ⁹⁷. Il $l5$ contiene solo 2 t relativi alla concezione che il P ha di sè quale abile e solerte custode del benessere pubblico, ma

⁹³ L'indice complessivo di densità è 0,13, ma esso varia nelle F1-10 nel modo seguente:

F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10
0.01	0.20	1.50	0.59	0.12	0.25	0.33	0.07	0.30	0.16

L'indice più alto è quello della F4, che è anche l'unica F diretta della serie, mentre gli indici sono notevolmente più bassi per le F indirette e miste, con l'unica eccezione della F3 che peraltro non è significativa data la sua esiguità. È invece interessante notare che la F2 presenta un indice di densità di 0,85 nella parte iniziale costituita da un monologo del P (e quindi assimilabile alle F dirette) mentre la densità si diluisce a 0,14 nella seconda parte.

⁹⁴ Come ad esempio i 69 t costituiti dall'indicazione della carica di Justice of the Peace ricoperta dal P e del suo nome e del suo cognome. Tali indicazioni sono state registrate come t dato il loro valore emblematico di caratteristiche del P, valore confermato dal commento di uno dei Pⁿ: «...remember you are but Adam, flesh and blood! You have your frailty, forget your other name of Overdo...» (v, 6, 99-101). Non va tuttavia sopravvalutata l'altissima frequenza di questi t che rimangono pur sempre dei semplici appellativi.

⁹⁵ Il suo indice è 0,10 mentre quello di $l4$ è 0,08.

⁹⁶ Cf. l'analisi di questo l presentata alle pagg. 532-4.

⁹⁷ Ad esempio, dei 24 $t/l4$ forniti nella F2 (che rappresenta la cifra più alta di questo l sia in assoluto che rispetto al totale dei t/l_n della F2) ben 13 sono dei t perchè emergono da una predica che il P pronuncia fuori di carattere riproducendo i moduli tipici di un predicatore e non possono quindi trovare corrispondenza nel MA del P.

essi rimangono inoperanti poichè non trovano rispondenza sul piano della pratica attuazione, come dimostra l'assenza di $t/l6$.

Decodificazione del grottesco.

La SS del P è costituita di t espliciti e di t impliciti. I primi sono forniti direttamente dal P o da altri P presenti sulla scena. I secondi sono forniti dal P in maniera indiretta e involontaria e la loro individuazione richiede quindi un'operazione di esplicitazione che verrà qui brevemente illustrata.

Solo una parte delle enunciazioni del P costituiscono delle informazioni univoche⁹⁸ riconducibili a due tipi di segnature, essendo o $+(+t)+$ o $+(-t)+$ ⁹⁹. Ma alcune delle sue enunciazioni danno luogo invece a due t simultanei che sono sempre $+(+t/l_n)+$ e $-(-t/l_1)+$. Così, ad esempio, le parole del P: « Now for my other work, reducing the young man I have follow'd so long in love, from the brink of his bane to the centre of safety »¹⁰⁰ danno luogo a un $+(+t/l_2)+$ relativo alla simpatia che egli prova per i giovani onesti, ma anche a un $-(-t/l_1)+$, giacchè il P si sbaglia circa l'oggetto della sua simpatia, che non è affatto un giovane onesto ma un ladro, e dimostra così la sua mancanza di oculatezza.

Possiamo definire il risultato di questa operazione con il termine *grottesco*. Il meccanismo di decodificazione del *grottesco* può essere espresso graficamente così:

$$\text{Enunciato} \left\{ \begin{array}{l} +(+t/l_n) + \\ - (-t/l_1) + \end{array} \right.$$

L'individuazione della componente grottesca avviene sempre sulla scorta del contesto e può essere basata su circostanze messe in luce dallo svolgimento della vicenda e a tutti note salvo che al P (come nel caso menzionato) o sulla inopportunità delle affermazioni pronunciate dal P rispetto

⁹⁸ Quali ad esempio, l'indicazione che il P è tutore di una ricca pupilla (cf. v, 4, 19).

⁹⁹ Di questa seconda categoria, che comprende t in rapporto di *dissonanza* o di *crisi* rispetto al sistema degli altri t , si tratterà nel corso dell'analisi del $l3$ e della F10 in rapporto ai casi presenti nei campioni di tabulazione dei tratti.

¹⁰⁰ v, 2, 130-132.

alla situazione in cui vengono fatte¹⁰¹. Quest'operazione trova inoltre sempre conferma in *t* espliciti forniti da altri P, talvolta anche in una diversa F¹⁰².

La presenza sistematica di una componente grottesca carica circa un sesto dei *t* di provenienza diretta¹⁰³ lungo tutto il corso della vicenda e ai vari *l*, costituendo pertanto un elemento precipuo della caratterizzazione del P.

Analisi del l3.

L'analisi del livello ideologico della SS del P mostra che esso è costituito da 42 *t* classificabili in due categorie sulla base della segnatura: $+(+t)+$ e $+(-t)+$.

Ben 36 *t* possono essere ricondotti all'espressione $+(+t)+$; sono cioè delle motivazioni e delle giustificazioni che il P esprime in perfetta buona fede (come dimostra il primo segno, positivo), adeguandosi all'ideologia del gruppo sociale a cui appartiene (e ciò è dimostrato dal segno positivo all'interno della parentesi) e in conformità con sue reali convinzioni (e quindi contrassegnate dall'ultimo segno, positivo anch'esso).

Il *t* che ricorre con maggiore frequenza è l'affermazione da parte del P della funzione sociale del giudice (*f7*)¹⁰⁴. Questo *t* è armonicamente collegato con la convinzione del P dell'importanza della sua carica (*f4*)¹⁰⁵, e della necessità dello zelo dei pubblici ufficiali (*f4*)¹⁰⁶. Con quest'ultimo *t* è direttamente connessa la convinzione del P della necessità dell'efficienza dei subalterni (*f3*), di cui egli lamenta invece l'insipienza e l'inefficienza¹⁰⁷. Anche l'esigenza della saggezza dei giudici avvertita dal P, sebbene

¹⁰¹ Questo è il caso, ad esempio, dei numerosi *tl1* che mostrano il P come persona colta ed erudita ma ne denunciano altresì la pedanteria poichè egli fa sfoggio della sua cultura citando autori latini in situazioni inappropriate o in maniera scorretta.

¹⁰² Questo è il caso, ad esempio, della informazione fornita da un Pⁿ nella F8 (cf. IV, 4, 151) circa la presunzione del P e corrispondente a un *t* risultante con grande frequenza dalla esplicitazione dei sovrattoni grotteschi di $+(+t)+$ forniti dal P circa la propria abilità e sagacia.

¹⁰³ Questa componente è particolarmente consistente nei monologhi. Nella F2, ad esempio, sono presenti 26 $+(-t)+$ di cui ben 10 emergono dal monologo iniziale, costituendo circa un quarto del totale dei 41 *t* registrati in quella sequenza.

¹⁰⁴ Ricorre 3 volte nella F2, 1 nella F4, 1 nella F5, 2 nella F10.

¹⁰⁵ Ricorre 3 volte nella F2, 1 nella F4.

¹⁰⁶ Ricorre 3 volte nella F2, 1 nella F10.

¹⁰⁷ Nella F2.

ricorra una sola volta¹⁰⁸, non è affatto incoerente rispetto agli altri *t* che sono stati menzionati fin'ora. Appare infatti logico che, dato l'alto concetto che il P ha dell'importanza del magistrato, egli tenda ad attribuire alla figura del Justice of the Peace ideale le doti di saggezza e di zelo che gli permettano di assolvere con competenza e successo la sua funzione sociale.

Accanto a questo complesso risonante e coerente di *t* che mettono in luce una generica solidarietà del P con i membri del suo gruppo, si può individuare un altro insieme di *t* che esprimono le giustificazioni di alcuni compiti specifici del Justice of the Peace, e cioè la necessità di punire le frodi (*f3*)¹⁰⁹, il furto (*f1*)¹¹⁰ e la prostituzione¹¹¹ e di esercitare un'azione di controllo sul teatro e sulle fiere di cui vengono denunciate la licenziosità (*f5*)¹¹² e la corruzione (*f2*)¹¹³.

A parte un *t* di notevole frequenza¹¹⁴ — l'affermazione della funzione repressiva della giustizia — che è organicamente collegato con ambedue i sistemi di *t* ora indicati, ma che verrà esaminato nel seguente paragrafo a causa della segnatura con la quale esso ricorre due volte, il livello ideologico di questo P presenta solo un altro *t*, l'affermazione dei diritti di tutela¹¹⁵, che è l'unico *tl3* che non si trova in rapporto di risonanza con il sistema degli altri *t*. Esso, tuttavia, pur rimanendo inoperante riguardo agli altri *tl3*, non può considerarsi come un *t* incoerente perchè si trova in rapporto armonico con *t* di altri *l*¹¹⁶: esso dunque si riferisce ad un aspetto della personalità del P che emerge solo frammentariamente nella vicenda.

Solo 6 *t* sono contrassegnati dalla segnatura $+(-t)+$; sono cioè delle informazioni fornite con serietà e buona

¹⁰⁸ Nella F2.

¹⁰⁹ Nella F2.

¹¹⁰ Una sola volta nella F4.

¹¹¹ Ricorre 2 volte nella F2 e 2 nella F10.

¹¹² Questo *t* ricorre 1 volta nella F10 con la segnatura $+(+t)+$ e 4 volte, sempre nella F10, con la segnatura $+(-t)+$. Quest'ultimo caso verrà discusso nel seguente paragrafo.

¹¹³ Ricorre 1 volta nella F2 e 1 nella F10.

¹¹⁴ Esso ricorre 6 volte: 1 volta nella F2, 2 volte nella F7 e 3 volte nella F10. A causa delle diverse segnature, 4 occorrenze rientrano nella categoria analizzata nel presente paragrafo, mentre 2 occorrenze (1 della F7 e 1 della F10) rientrano nella categoria che verrà esaminata nel seguente paragrafo.

¹¹⁵ Questo *t* è presente nella F10 (*f2*).

¹¹⁶ Al *l1*, ad esempio, troviamo dei *t* che ci informano che il P è tutore di una ricca pupilla.

fede circa convincimenti del P che, pur essendo in contrasto con i dati forniti dal MA del Justice of the Peace, trovano conferma nella realizzazione del P definita dal contesto. Questi *t* si trovano in rapporto di *crisi* con analoghi *t* di segno contrario.

Un caso è costituito dai giudizi negativi pronunciati dal P contro la licenziosità del teatro¹¹⁷. Essi forniscono quattro *t* in tensione rispetto al MA e sono smentiti da un $+(+t)+$ che è fornito da una fonte indiretta, ma può considerarsi attendibile poiché costituisce la battuta conclusiva della commedia¹¹⁸.

Più interessante è il caso dell'altro *t* che esprime la concezione che il P ha della severità della giustizia. Come si è accennato¹¹⁹, il P sostiene ripetutamente la funzione repressiva della giustizia, affermando che il giudice deve essere severo e incutere terrore. Il P però si smentisce due volte su questo punto. La prima volta nel corso della F7 egli dichiara:

I will be more tender hereafter. I see compassion may become a Justice, though it be a weakness, I confess; and nearer a vice than a virtue¹²⁰.

Negando ed affermando lo stesso concetto in rapida successione, addirittura nel giro della stessa frase, egli dimostra una contraddittorietà di giudizio che si rivela qui in maniera drammatica e scoperta sotto la spinta di un forte turbamento emotivo¹²¹ e che riaffiora nella F10 nella negazione della funzione repressiva della giustizia contenuta nell'ultima battuta pronunciata dal P, quando in lui è ormai intervenuta la *crisi* finale.

I rapporti di *risonanza* esistenti tra i *t* relativi all'ideologia del P definiscono, come si è visto, un insieme molto coerente, ma niente affatto statico poiché i rapporti di *crisi* che si stabiliscono tra i *t* di questo *l*, e che trovano rispon-

¹¹⁷ Cf. v, 3, 63-68; v, 5, 113-114; v, 6, 22-24 e v, 41-43.

¹¹⁸ Si tratta dell'esortazione di uno dei Pⁿ a organizzare una rappresentazione teatrale, sia pure di marionette, in casa del P. Poiché questi non reagisce a tale proposta, con cui, anzi, si chiude la commedia, bisogna ritenere che il P rinneghi col suo silenzio i suoi precedenti giudizi negativi.

¹¹⁹ Cf. p. 532 e nota 114.

¹²⁰ IV, 1, 77-79.

¹²¹ Il rimorso per l'eccessiva severità della punizione inflitta ad un suo ex-dipendente che, in seguito ad essa, ha smarrito la ragione.

denza in analoghi rapporti esistenti tra *t* di altri *l* (come l'analisi della F10 metterà in luce), conferiscono dinamicità alla caratterizzazione.

Analisi della F10.

La F10 è l'unica F in cui il P si rivela nella sua vera identità di Justice of the Peace ed entra come tale in rapporto con gli altri P. Questa potrebbe essere una delle ragioni per cui la F10 presenta il più alto numero di *t*/1 e di *t*/2 che si riscontrino rispettivamente per questi due *l*. Infatti nelle normali relazioni con gli altri P possono emergere dati di carattere, atteggiamenti e comportamenti che devono rimanere necessariamente nell'ombra in altre F in cui il P appare travestito.

11 è quello che possiede lo *spessore* maggiore: contiene 80 *t* espliciti ai quali vanno aggiunti 16 *t* che sono il risultato dell'esplicitazione della componente grottesca di cui sono caricati molti *t*/n¹²². La preponderanza quantitativa dei *t*/1 va messa in connessione anche con il fatto che la F10 è mista e in essa il P è in relazione con il maggior numero di P rispetto alle altre F¹²³. Inoltre il verificarsi di una crisi potrebbe essere una delle cause dell'addensarsi dei *t* nell'ambito dell'atteggiamento, tanto più che la crisi, sebbene preparata già dalla F4¹²⁴, precipita infine quasi al termine della commedia ed è evidenziata principalmente dal mutare degli atteggiamenti del P sottolineato e rafforzato dall'alta *frequenza* con cui ricorrono i relativi *t*. Alla già rilevata ricchezza si accompagna anche una notevole varietà e organicità. Il complesso dei *t* si organizza in tre nuclei. Il primo è formato di *t* risonanti, collegati con lo status sociale del P, che ci informano che egli è legato alla proprietà terriera (*f*2), tutore di una ricca pupilla (*f*3), ricco (*f*1), generoso (*f*2), colto (*f*4) e ospitale (*f*2). Un secondo nucleo raccoglie *t* collegati con il suo ruolo e, oltre a 4 *t* relativi alla sua carica di Justice of the Peace, comprende *t* che indicano che il P ha autorità (*f*5), un atteggiamento autoritario (*f*7), è temuto (*f*5), rispettato (*f*2), zelante (*f*15), ma anche inefficiente (*f*1), deriso nella sua autorità (*f*2) e fallibile nei suoi giudizi (*f*8). Un terzo nu-

¹²² Cf. p. 531.

¹²³ I dati riportati sulla tabella dimostrano che i *t* di provenienza indiretta sono prevalentemente relativi alla sfera dell'essere.

¹²⁴ Come si è accennato nella discussione del 13.

cleo riguarda i *t* relativi a dati del carattere del P quali la sua mancanza di oculatezza (*f13*), di prudenza (*f6*) e di saggezza (*f1*), la sua premurosità verso la moglie (*f1*) e la sua diffidenza (*f1*). Per quanto riguarda la segnatura la maggioranza dei *t* di provenienza diretta sono dei $+(+t)+$ ¹²⁵ che sono però lungi dal costituire una reale conferma del MA a causa della presenza dei 16 $-(-t)+$ impliciti di cui si è detto¹²⁶ che ne vanificano la credibilità. Non mancano neanche *t* espliciti in aperto contrasto tra loro come il $+(-t)+$ che indica la benevolenza e pazienza del P verso gli inferiori, in rapporto di *dissonanza* con il $+(+t)+$ relativo all'atteggiamento autoritario del P; quest'ultimo *t* è uno di quelli che hanno la più alta *frequenza* registrata per i *t11* (*f7*)¹²⁷ ed è a sua volta in rapporto di crisi con un altro $+(-t)+$ che illustra la remissività del nuovo atteggiamento assunto dal P dopo la sua pubblica umiliazione.

12 non è caratterizzato da una grande ricchezza e varietà di *t*. Possiede solo 13 *t*, ma tra loro esistono relazioni interessanti. Il *t* che ricorre con maggiore *frequenza* (*f3*) è un $+(+t)+$ relativo alla soddisfazione che il P prova per il proprio operato, ma ad esso corrispondono altrettante occorrenze di $+(-t)+$ relativi al rimorso e alla mortificazione sofferti dal P e che nei primi due casi contribuiscono a determinare la *crisi* e nell'ultimo caso sono una conseguenza di questa. In analogo rapporto di *dissonanza* si trova un $+(-t)+$ che mostra la compassione provata dal P per una vittima della sua giustizia rispetto a due $+(+t)+$ che dimostrano la sua sete di inflessibilità. Un altro $+(+t)+$ che mostra la simpatia nutrita dal P per i giovani onesti (*f4*) non trova un corrispettivo di segno contrario al 12, ma ad esso corrisponde un $-(-t11)+$ poichè il P incorre in un errore grottesco circa l'oggetto della sua simpatia¹²⁸.

¹²⁵ Quelli di provenienza indiretta hanno invece signature varie, come è naturale essendo forniti da differenti P ciascuno con la propria personalità e mentalità: essi sono prevalentemente $+(+t)+$ nella parte iniziale della F e sono forniti da P meno consapevoli e attendibili, $-(+t)+$ nella parte centrale della F in cui si prepara la crisi e sono offerti da P ironici, e infine $+(-t)+$ nella parte finale dopo il determinarsi della crisi.

¹²⁶ Cf. p. 534.

¹²⁷ La maggiore *frequenza* in assoluto è registrata per il *t* relativo allo zelo del P, ma, poiché 8 occorrenze risultano dal suo cognome (e sono state pertanto indicate come *t* sulla tabulazione) tale *frequenza* va considerata con una certa prudenza.

¹²⁸ Cf. p. 531.

13 contiene 16 *t* sulla cui coerenza interna non è il caso di ritornare poichè si è già accennato all'alto grado di organicità di questo 1²⁹. Si nota comunque che oltre a stabilire rapporti di *risonanza* tra di loro questi *t* entrano in rapporti di *armonia* con *t* di altri 1. Ad esempio i due $+(+t)+$ che affermano la funzione repressiva della giustizia sono in *accordo* con il $+(+t12)+$ relativo al desiderio di severità della giustizia del P e con i $+(+t11)+$ relativi alla rappresentazione che alcuni Pⁿ si fanno di lui come persona degna di rispetto e timore, mentre un rapporto di *discordo* si stabilisce tra questi stessi $+(+t12)+$ e $+(+t11)+$ e il $+(-t13)+$ che costituisce il rovesciamento dei *t13* menzionati prima e che trova la sua spiegazione nella *crisi* subita dal P. Anche il $+(+t13)+$ relativo al convincimento del P della necessità dello zelo dei pubblici ufficiali si trova in rapporto armonico con il frequente $+(+t11)+$ che ci informa che il P è zelante, e il $+(+t13)+$ relativo alla sua convinzione che punire la prostituzione sia compito specifico del Justice of the Peace è in *accordo* con il $+(+t14)+$ che mostra la sua condanna della prostituzione.

14 contiene solo 6 *t* di cui soltanto tre stabiliscono rapporti di *armonia* con *t* di altri 1 (due relativi alla condanna della corruzione dei giovani, armonici rispetto alla simpatia del P per i giovani onesti, ed uno relativo alla condanna della prostituzione a cui si è già accennato) mentre gli altri tre (condanna della poesia, della prodigalità e del puritanesimo) non stabiliscono rapporti di coerenza ed anzi gli ultimi due sono decisamente incoerenti tra loro.

La mancanza di *t15* e di *t16* è indice di una carenza di autocoscienza e di coerenza razionale che si traduce nell'assunzione di atteggiamenti grotteschi cui non fa riscontro alcuna conferma sul piano della pratica attuazione e che presentano perciò una concordanza solo apparente con il MA.

Crisi.

Come si è accennato la crisi che interviene nella F10 è preannunciata dalla contraddizione in cui cade il P nella F4 denunciando l'insorgere in lui di dubbi su un punto cen-

¹²⁹ Cf. pp. 532-4.

trale della sua ideologia come dimostra l'alta frequenza con cui ricorre il relativo $t13$ ($f6$). Sebbene questi dubbi siano rapidamente superati e non si registrino ulteriori discordanze nella sfera ideologica fino al sopraggiungere della crisi esistono però costanti spie di una contraddizione interna del P rappresentate dai $+(-t12)+$ ¹³⁰ relativi alla compassione che egli nutre per una vittima della sua giustizia e che sono in evidente rapporto critico proprio con la successione $+(+t13)+$; $+(-t13)+$, che rappresenta il preannuncio della crisi futura, e in armonia invece con il $+(-t13)+$ che è una manifestazione della avvenuta crisi nella F10. È interessante esaminare la dinamica di tale crisi. Si nota infatti la presenza di 16 $-(-t11)+$, risultanti dalla esplicitazione di cariche grottesche contenute in altrettanti $+(+t1n)+$ espliciti¹³¹, solo nella parte della F10 precedente alla crisi, prima cioè che il P acquisti coscienza dei propri limiti. Sempre in questa prima parte della F10 possiamo notare altresì la presenza di alcuni t che rappresentano la conferma esplicita di tali t impliciti. Essi sono forniti da P^n e possono essere $+(-t)+$ nel caso di commenti fatti a parte, o $-(+t)+$ nel caso di battute pronunciate ironicamente. La crisi che ha luogo nella F10 è determinata proprio dalla esplicitazione di questi t impliciti, come mostrano i segni. Essa è anticipata da un $+(-t)+$ fornito dal P stesso che dichiara la propria sventatezza e dabbenaggine (per ora limitandola solo ad uno dei suoi abbagli¹³²), ma la crisi sarà poi precipitata da altri due $+(-t)+$ identici al precedente ma forniti da un P^n . Da questo momento si verificherà una inversione dei segni di tutti i $t11$ che indicano atteggiamenti, dei $t12$ e dei $t13$. Non si verifica alcun rovesciamento nel $l4$, ma questo l , che già era caratterizzato da povertà di t , si estingue del tutto dopo la crisi, offrendo così una ulteriore conferma della sua scarsa operatività.

b. Relazioni fra tratti microstrutturali e macrostrutturali

Il personaggio del giudice è variamente presentato nella storiografia e nella letteratura del Cinquecento e Sei-

¹³⁰ Nelle F4, F7, F9 e F10.

¹³¹ Cf. p.

¹³² « Then this is the true madman, and you are the enormity! » (v, 6, 64-65), egli esclama quando si accorge di essere stato abilmente truffato da Quarlous che ha sfruttato il senso di colpa e di rimorso che egli prova verso un altro P che egli crede uscito di senno per colpa sua.

cento. La storiografia ha tramandato le figure di personaggi illustri quali Edward Coke e Francis Bacon; William Lambarde ha costruito, nelle sue opere, il prototipo del funzionario giudiziario del regno Tudor e ha descritto un giudice solerte, attento e coscienzioso che esprime a un tempo la visione che di sé avevano i più consapevoli del gruppo e quella riconosciuta dalla classe dominante.

Scrittori di « caratteri » come Breton e Hall hanno descritto un personaggio che rispecchiava in gran parte questo prototipo, attribuendogli i tratti rispondenti all'elaborazione ideologica prevalente.

Accanto a questa visione, se ne ritrova un'altra caricaturale e satirica che descrive questo personaggio come meschino e presuntuoso, pigro e incapace, ignorante e borioso e che gioca spesso sul contrasto fra questa realtà e l'eccessiva importanza che egli — da piccolo burocrate — si attribuisce.

Il contrasto fra una visione e l'altra è più apparente che reale. Alla base della satira ci può essere la semplice volontà di riso a spese di una figura che per il suo provincialismo e la sua docilità al sistema si prestava a tale operazione o anche l'intenzione di condizionare e migliorare l'efficienza di questi funzionari evitando deviazioni pericolose e associazioni indesiderabili. In un carattere di Overbury, ad esempio, il Justice of the Peace viene descritto come il cugino di campagna impacciato e ridicolo che con la sua scarsa cultura e il suo goffo modo di vestire è facile oggetto di riso:

A country gentleman is a thing out of whose corruption the generation of a justice of peace is produced. He speaks statutes and husbandry well enough to make his neighbours think him a wise man... If he go to court, it is in yellow stockings and if it be in winter, in a slight taffety cloaks, and pumps and pantoffles¹³³.

Più complessa è l'elaborazione teatrale che gli elisabettiani ne forniscono, presentando, come nel caso di Shallow e Silence o di Justice Overdo, un piccolo funzionario borioso e pieno di sé, che applica la legge nel modo più miope e non sempre onestamente, un uomo così piccolo da essere contenuto nell'astuccio di un oboe¹³⁴ e che si crede invece un glorioso difensore della patria e della corona, l'eroico cavaliere che sconfigge il male e lo elimina

¹³³ T. OVERBURY, *A Country Gentleman*, in J. Bowman (ed.), *op. cit.*, pp. 16-17.

¹³⁴ 2 *Henry IV*, III, 2, 54-56.

con l'arma dell'autorità legale. È da questo contrasto che nasce il ridicolo soprattutto per un personaggio come Justice Overdo, un vero Don Chisciotte della legge, accecato da un malinteso senso della sua missione che gli mostra una realtà distorta e gli impedisce fino alla fine di vedere i limiti del suo ruolo.

Shallow in particolare è il « foolish justice », un rimbambito ubriacone, arrivista servile e disonesto che non esita a servirsi della sua carica nella speranza di ottenere futuri vantaggi da Falstaff (e in questo come in altre occasioni si dimostra assai poco accorto); pure in questa degradante dissipazione, egli fa mostra di un grottesco esibizionismo e non dimentica di proclamare la sua autorità, dichiarando nell'ubriachezza, con malferma dignità, a Pistol: « I am, sir, under the king, in some authority »¹³⁵.

Overdo invece è tutto chiuso nella monomania del suo eccesso di zelo e del suo impegno settario e suscita il riso per i toni troppo accesi, per gli errori e gli equivoci dovuti al suo miope modo di intendere la legge. È un personaggio assai complesso che rappresenta assieme la bontà della regola e l'errata applicazione di essa, l'importanza dell'istituzione e il pericolo di un'interpretazione ristretta e limitata alla lettera. Egli ha in sé gli elementi dell'austero magistrato e quelli del provinciale un po' ridicolo, i caratteri del grave e dignitoso Chief Lord Justice e quelli del beffato e schernito Shallow.

Nella relazione con i tratti ricavati dal modello sociale del Justice of the Peace, questa tensione interna al personaggio risulta in modo evidente così come evidente risulta la sua deformazione professionale. Il confronto attento fra la realizzazione artistica e il prototipo sociale precedentemente costruito potranno illustrare le intenzioni che sono alla base di una caratterizzazione così complessa.

Se si esaminano i comportamenti del personaggio di Overdo, si noterà una sommaria rispondenza qualitativa con i tratti del MA, in quanto in ambedue i casi si tratta in prevalenza di lineamenti derivati dalla carica professionale. Nel personaggio tuttavia si nota una ampiezza ridotta rispetto al modello, per l'insistenza su alcuni tratti (zelo e attivismo di Overdo, senso della sua utilità sociale e del-

¹³⁵ *ibid.*, v, 3, 114. Contrapposto a lui e al suo muto seguace Silence, c'è nello stesso dramma il personaggio del Chief Justice, austero e dignitoso, fedele al suo dovere a rischio della vita, che riscatta l'istituzione e coincide in molti punti con il modello astratto del giudice.

l'importanza della sua carica) che vengono ripetuti più volte producendo un effetto di esagerazione e enfasi e contribuendo senz'altro a una ricerca di effetti grotteschi. Questa categoria del suo essere è del resto programmaticamente indicata dallo stesso nome del personaggio che fornisce una serie rilevante di tratti ripetuti che non trovano nessun riscontro nel modello che è invece un ideale di equilibrio e correttezza.

Gli atteggiamenti e le pose del P corrispondono in superficie a quelle del prototipo sociale ma nella realtà ne sono un perfetto rovesciamento: Overdo, orientando in modo meschino e malinteso i dettami etici e ideologici cui egli dichiaratamente si conforma, finisce col rovesciarli. Il tratto più interessante sotto questo aspetto è quello riferito allo zelo di Overdo che ha una frequenza fra le più alte; questo tratto fondamentale nel modello d'attesa viene smentito dal fatto che lo zelo non è diretto a motivazioni globali, quali la patria, la religione, la corona, ma piuttosto a cause meschine, ignobili, ridicole, che fondamentalmente sovvertono gli scopi dell'istituzione: infatti Overdo protegge i ladri e perdona ai subalterni inadempienti (nel primo caso per equivoco, nel secondo coscientemente perchè nonostante le sue prediche di inflessibilità non riesce a tenere a freno la sua pietà naturale) e si scaglia contro passatempi e spettacoli che dovrebbe incoraggiare e favorire.

Non solo il suo zelo è miope e mal diretto, ma vale anche a dimostrare la sua stoltezza che è in netto contrasto con un altro tratto fondamentale del MA, e cioè la saggezza e avvedutezza del giudice. Un altro esempio interessante è quello riguardante la cultura: il Justice of the Peace è assai colto, ha avuto una buona educazione classica e conosce assai bene il latino; soprattutto crede nell'importanza della cultura. Fin dalla prima scena in cui appare, il discorso di Overdo è punteggiato di citazioni da Orazio, Giovenale e soprattutto dal diletto Cicerone. Ma si tratta di citazioni smentite dal contesto, spesso malintese, comunque usate superficialmente, tali da suscitare il riso e non da sottolineare o esprimere significati importanti. Anche qui si ricava un tratto rispondente in superficie a quello riscontrato nel modello che però contemporaneamente è confutato da un altro che denota la sua pedanteria e ampollosità, queste ultime certo non previste dal modello sociale. L'esame di tutti gli insiemi di tratti analoghi, o almeno di tutti quelli rilevanti¹³⁶, conferma questa complessa

¹³⁶ Cfr. la discussione già svolta a questo proposito (v. sopra, pp. 532-6).

sità del personaggio. Overdo insomma ricorda la regola e allo stesso tempo l'infrazione alla regola, rispetta la lettera dell'applicazione della legge o della conoscenza dei classici ma non lo spirito.

Una conferma ulteriore a quanto si è detto viene dall'esame della sfera etico-ideologica che nel caso del nostro personaggio potremmo definire dell'etica professionale. Qui la rispondenza con il modello è completa e, almeno apparentemente, senza incrinature. Overdo mostra cioè, nelle sue dichiarazioni programmatiche (chè tali si possono definire i suoi monologhi), una piena adesione alla visione che delle sue funzioni ha la classe dominante.

Una prima eccezione viene fornita da un insieme, limitato ma significativo, di tratti che non trovano rispondenza nel prototipo sociale. Essi emergono dagli atteggiamenti di condanna di Overdo nei riguardi della fiera, degli spettacoli di burattini teatrali, e della poesia. Si potrebbe perfino pensare a una condanna dell'arte in genere che richiama alla mente le polemiche condotte dai puritani contro la poesia e soprattutto contro il teatro. E l'associazione non è del tutto casuale. All'epoca in cui Jonson scrisse il suo dramma, l'appoggio che magistrati e giudici di pace davano talvolta alle autorità municipali e alle sette puritane era causa di preoccupazione per la corona. Anche se si trattava di casi sporadici — le ribellioni erano più diffuse tra i parlamentari e gli uomini di legge meno vincolati alla corona dei Justices of the Peace — si hanno tuttavia notizie di interventi specifici contro spettacoli teatrali proprio da parte di questo tipo di funzionari. James I ritenne di dover intervenire a favore di fiere e spettacoli teatrali con il *Book of Sports* del 1633¹³⁷. Lo stesso Jonson prese una chiara posizione su questo punto in una sua poesia dedicata all'amico Robert Dover:

... thy games
Renew the glories of our blessed James:
How they do keep alive his memory,
How they advance true love and neighbourhood,
And do both church and commonwealth the good
In spite of hypocrites who are the worst
Of subjects; let such envy till they burst.¹³⁸

Come uomo di lettere e in particolare di teatro, Jonson era coinvolto in prima persona nella polemica in difesa del

¹³⁷ Cfr. C. HILL, *op. cit.*, p. 189 e segg.

¹³⁸ In C. H. Herford, Percy and E. Simpson (eds.), *op. cit.*, vol. VII, pp. 415-16.

teatro, naturalmente sospettoso di chiunque potesse assumere atteggiamenti lesivi della sua posizione, e non c'è da stupirsi che abbia attribuito tali intenzioni a Justice Overdo.

Una seconda eccezione è costituita dal capovolgimento che avviene dopo la crisi. Nell'ambito delle ideologie questo capovolgimento si manifesta su un solo punto fondamentale, e cioè il mutamento di opinione di Overdo sui metodi e gli scopi della giustizia. Infatti mentre nel corso della commedia Overdo si è più volte dichiarato portatore di una concezione della giustizia affine a quella espressa nel modello d'attesa, nel capovolgimento finale sembra rinnegare proprio quella particolare concezione.

Tornando alla rispondenza fra personaggio e modello sociale, è interessante notare che in molti casi essa è tale solo in apparenza. Questo processo di differenziazione implicita viene ottenuto mediante l'applicazione di due procedimenti, che riguardano uno la qualità dei tratti e un altro la loro quantità e periodicità. Nel primo caso, attraverso la concentrazione su aree particolari, su bande ristrette di caratterizzazione, si tende a mettere in rilievo l'impegno settario del personaggio, l'eccessivo e malinteso zelo, l'esagerata fede nel suo ruolo sociale. Si tratta di una vera e propria tecnica di polarizzazione che tende a fermare il personaggio in pose fisse, disumanandolo e conferendogli una dimensione distorta.

L'altro procedimento è quello dell'estremizzazione che viene raggiunta attraverso le molte ripetizioni ed enfasi e, soprattutto, l'alta frequenza di alcuni tratti. Si pensa qui soprattutto alla ripetizione dei tratti che indicano ad esempio lo zelo e l'autoritarismo di Overdo, la sua cultura e la sua inflessibilità, e per contro quelli che indicano la sua mancanza di avvedutezza e di prudenza, la sua fallibilità, la sua pedanteria, che hanno frequenze altrettanto alte. Enfasi particolare viene data a certi compiti del giudice, non senza sicuri effetti comici (ad esempio per quanto riguarda le frodi alimentari). La ripetizione ossessiva di questi tratti raggiunge un effetto caricaturale e scredita quegli stessi lineamenti che il MA suggeriva.

In complesso e in ambedue i casi si ha quantitativamente una riduzione di campo e allo stesso tempo una intensificazione, in una direzione particolare. Quegli stessi tratti che nel MA avevano una dimensione di gravità e di serietà diventano qui tratti grotteschi e in sostanza vuoti di significato. Il personaggio viene dipinto come una marionetta, che ripete le stesse frasi e gli stessi gesti, una maschera fissa più che un insieme di dati omogenei raccolti in una personalità duttile e articolata. E quindi laddove

esteriormente il personaggio più sembra ricalcare il prototipo sociale, in effetti più interiormente se ne discosta.

L'intenzione della caratterizzazione di questo personaggio è dunque rivolta a suscitare il riso, a creare un Justice of the Peace che nel portare ai limiti estremi certe caratteristiche della carica ne svisa funzioni e significato. Sembra chiaro che la caricatura non è diretta all'istituzione ma a certe storture cui essa può portare. Se si pensa a un altro Justice of the Peace creato da Jonson, Justice Clement di *Everyman in his Humour*¹³⁹, si avrà la conferma di tale affermazione. Clement, come dice il suo stesso nome, parte dalle posizioni cui Overdo giungerà alla fine della commedia. Egli è « an old merry justice », noto per la sua umanità e benevolenza. L'unico atto repressivo che egli compie è la giocosa minaccia di mandare in prigione Cob che ha osato attaccare il tabacco. E il rovesciamento puntuale delle posizioni di Overdo si ritrova in altri dettagli, quali la convinta difesa dai pregi di un buon bicchiere di porto o della grandezza della poesia. Egli chiude la commedia riunendo tutti i personaggi in un banchetto che si svolgerà all'insegna di « friendship, love and laughter ». Justice Clement rappresenta la sintesi fra immaginazione e giudizio: egli è un buon magistrato e uno studioso che tuttavia ama l'allegria e l'eccentricità; è anziano ed equilibrato ma simpatizza con la gioventù e i suoi eccessi¹⁴⁰. Quale giudice, egli ha la funzione di imporre l'ordine, di conferire e rappresentare l'equilibrio nel mondo di distorsioni ed eccessi che è al centro delle commedie jonsoniane; e lo fa con garbo e umanità, senza fondamentalmente tradire i principi della sua carica ma senza dimenticare i diritti della fantasia e dell'umanità. Jonson sembra credere che la giustizia ha un compito equilibratore essenziale, ma allo stesso tempo suggerire una correzione di fondo all'idea convenzionale di essa, quella stessa correzione emersa dal mutamento di atteggiamento di Overdo che come si è visto, alla fine del dramma, si discosta dall'ideale di durezza e inflessibilità indicato dal modello d'attesa. Appare chiaro che, nonostante questa critica, l'autore non intendeva negare o sovvertire l'istituzione ma semplicemente indicare

¹³⁹ BEN JONSON, *Everyman in His Humour*, ed. by G. B. Jackson, New Haven, Yale U.P., 1969.

¹⁴⁰ Egli viene così descritto: « He is a City magistrate, a justice here, an excellent good lawyer and a great scholar; but the only mad, merry old fellow in Europe! » (Cf. III, 5, 43-45).

una trasformazione che ne attenuasse la rigidità e la rendesse più umana. Il rispetto sostanziale per l'istituzione è confermato del resto dallo stesso Overdo: nonostante i suoi molti difetti e i suoi errori, egli si dimostra in varie occasioni capace di autocritica e di introspezione e alla fine riesce a conservare la sua dignità. A differenza degli altri due personaggi che come lui sono smascherati e sconfitti, Busy e Wasp, egli dimostra di essere stato sempre in buona fede e di essere in grado di correggere i suoi errori; l'ultima sua battuta mostra la sua consapevolezza e allo stesso tempo conferma la sua posizione di *leadership* nei riguardi dello stesso Wasp e degli altri.

Molti sono i motivi che, nonostante il suo fondamentale rispetto per l'istituzione, possono aver spinto quest'autore a porre un giudice al centro della satira in *Bartholomew Fair*. Si potrebbe pensare, secondo la proposta di alcuni critici, che egli stesse svolgendo una sua polemica personale contro persone particolari o più genericamente contro l'eccessivo rigore della legge, di cui egli aveva rischiato di rimaner vittima in varie occasioni. Si potrebbe perfino attribuire la polemica alla volontà dell'autore, come drammaturgo di corte, di compiacere il sovrano criticando l'eccessiva indipendenza di questi funzionari, mostrando la discutibilità di iniziative che trascendessero il ruolo assegnato. Più probabile sembra la volontà opposta di criticare, sia pure in modo velato, l'atteggiamento repressivo implicito in una rigida concezione della giustizia, di censurare l'eccessiva importanza data agli apparati di potere a scapito dei diritti umani, di denunciare i pericoli della burocrazia priva di intelligenza e misura. Come egli stesso ha dichiarato in *Discoveries*, nonostante la sua posizione ufficiale Jonson condannava il servilismo e sosteneva la sostanziale indipendenza dell'intellettuale:

And to the Prince, or his Superiour, to behave himselfe modestly, and with respect. Yet free from *Flattery*, or *Empire*. Not with insolence, or precept; but as the Prince were already furnished with the parts hee should have, especially in affaires of State¹⁴¹.

Tutti questi dati possono aver contribuito a motivare la polemica di Jonson verso l'ordinamento giudiziario della

¹⁴¹ C. H. HERFORD, P. AND E. SIMPSON (eds.), *op. cit.*, vol. VIII, p. 566.

sua epoca¹⁴². Attraverso le tesi contraddittorie e in parte ambigue che emergono dall'analisi attenta del personaggio, si può configurare un autore che vive in un'epoca di trapasso fra due modi di vita, fra due diverse economie e che proprio per la sua rappresentatività ha scelto, o dovuto scegliere il prudente, oltre che classico, giusto mezzo. Se si ricordano le umili origini di Jonson, la sua ascesa sociale avvenuta inizialmente grazie a un protettore generoso e in seguito grazie alla sua professione, si comprenderà che l'autore — che rappresentava anche il nuovo tipo di intellettuale che cominciava a rendersi autonomo in concomitanza con il tramonto del mecenatismo e la sua sostituzione con un rapporto diretto con il pubblico — era spinto a dar voce a esigenze di trasformazione. E tuttavia egli era pur sempre il poeta di corte che da tempo era stato assorbito, anche attraverso l'istruzione ricevuta, agli ideali e convinzioni della classe dominante. Egli per volontà e necessità doveva esprimere il gruppo di cui ormai faceva parte e pur potendosi permettere un rapporto di relativa indipendenza non voleva certo giungere a indicare un vero sovvertimento di quei valori che ormai erano i suoi.

¹⁴² Non bisogna dimenticare che essa va collegata alla più ampia polemica che egli conduceva contro gli eccessi e gli squilibri. Si trattava per Jonson di una convinzione profonda oltre che di una posa letteraria. *Discoveries*, che si può ritenere un suo diario spirituale, è scritto all'insegna del *sed cum ratione* e afferma in tutti i campi il concetto del giusto mezzo. Bisogna usare i classici, ma con moderazione e buon senso: « It is true they open'd the gates, and made the way, that went before us; but as Guides, not Commanders » (p. 567). L'arte del governo deve essere temperata dalla cultura e dall'arte: « I could never thinke the study of *Wisdom* confin'd only to the *Philosophers*: or of *Piety* to the *Divine*: or of *State* to the *Politicke*. But that he which can faine a *Common-wealth* (which is the *Poet*) can governe it with *Counsels*, strengthen it with *Lawes*, correct it with *Judgements*, informe it with *Religion*, and *Morals*; is all these » (p. 595).

ECHI DI « ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND » IN UN AUTORE CONTEMPORANEO

*Catch 22*¹ racconta le folli vicissitudini eroicomiche di uno squadrone di bombardieri americani stazionati nell'isola di Pianosa verso la fine della seconda guerra mondiale, costretti a compiere un numero sempre maggiore di missioni di volo dalla criminale ambizione del colonnello Catchcart e dalla ferrea e folle logica del Comma 22 del Regolamento militare: « Chi è pazzo può chiedere di essere esentato dalle missioni di volo, ma chi chiede di essere esentato dalle missioni di volo non è pazzo ».

Figura centrale del racconto è il capo-bombardiere Yossarian che, deciso a tutto pur di sopravvivere, si difende dalla irrazionalità che lo circonda reagendo con altrettanta irrazionalità fino a quando decide di disertare e vi riesce.

Il romanzo è una commedia tragico-grottesca il cui umorismo rimane spesso affidato al giuoco scaltrito di virtuosismi verbali e di paradossi logici tipici anche del *non-sense* di Lewis Carroll.

Joseph Heller si serve della logica per distruggere la logica; di questa egli si compiace a sovvertire e rovesciare i valori per riflettere un'immagine della realtà illusoria in cui si confondono i confini tra senno e follia.

È un procedimento analogo a quello di *Alice's Adventures in Wonderland* dove Lewis Carroll manda Alice giù per la tana di un coniglio incontro alle avventure più stravaganti, in un mondo i cui abitanti obbediscono alle regole di una logica diversa da quella dell'eroina del suo racconto.

Allo stesso modo di *Wonderland*, Pianosa diventa una microcosmica riproduzione della realtà, la dimensione in cui si muove una folla di maniaci che vivono in una dimensione che è sì astratta ma che non è priva di riferimento al nostro reale quotidiano. Non c'è nè coerenza nè conse-

¹ JOSEPH HELLER, *Catch 22*, New York, Random House, 1966 (1ª ed. 1961). Tutte le citazioni sono tolte dalla edizione qui menzionata.

quenzialità nelle azioni e nelle parole dei protagonisti di queste storie; nondimeno essi agiscono e si muovono secondo una logica interna, illusoria e contraddittoria, che pure conserva una tale parvenza di coerenza e di inevitabilità da fare apparire quelle azioni e quelle parole non solo non-eccezionali, ma addirittura plausibili.

Un raffronto tra i due libri rivela una profonda affinità di stile e di concezione e tali e tanti sono i paralleli e le somiglianze che emergono che non sarebbe infondato sostenere che Heller aveva in mente *Alice's Adventures in Wonderland* quando scriveva *Catch 22*.

Le somiglianze sono concettuali e strutturali e si rinvengono in situazioni ed episodi; esse sono tali che, malgrado l'elaborazione originale e personale dei due autori, indicano chiaramente l'affinità del loro metodo. Ecco, per citare il primo esempio, due manifestazioni di autoritarismo tirannico:

« Now, I give you fair warning, » shouted the Queen, stamping on the ground as she spoke; « either you or your head must be off and that in about half no time! Take your choice! »²

« Now, men don't misunderstand me. This is all voluntary, of course. I'd be the last colonel in the world to order you to go to that U.S.O. show and have a good time, but I want everyone of you who isn't sick enough to be in a hospital to go to that U.S.O. show right now and have a good time, and that's an order! » (p. 28)

Qui possiamo osservare, al di là della diversa caratterizzazione dei personaggi — inflessibile e crudele appare la regina in cui manca, direi, la coscienza del significato delle sue parole, mentre più ipocritamente consapevole risuona la voce del colonnello Cargill — la falsificazione della realtà attraverso la manipolazione della logica. Simile, infatti, è in questo episodio il ricorso alla logica, sia pure a quella contraddittoria di affermazioni come: « either you or your head » o « half no time » o « I want everyone of you who isn't sick enough to be in a hospital », — è evidente che nessuno degli uomini a cui il colonnello Cargill si sta rivolgendo può plausibilmente trovarsi in ospedale per l'ovvia ragione che altrimenti non potrebbe essere lì ad ascoltarlo — per lasciar credere a chi ascolta che gli sia stato concesso un margine di scelta e persino di giustizia espresso

² LEWIS CARROLL, *The Annotated Alice*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 123. Tutte le citazioni sono tolte dalla edizione qui menzionata.

da « Take your choice! » e da « This is all voluntary », rispettivamente³.

Altre volte è attraverso l'abuso della logica che Carroll e Heller riescono a scoprire la gratuità e in fondo l'inconsistenza dei valori e delle emozioni che dominano i mondi in cui si trovano come ospiti i protagonisti dei loro racconti.

« Why do you sit out here all alone? » said Alice, not wishing to begin an argument.

« Why because there's nobody with me! » cried Humpty Dumpty.⁴

« Men, » Colonel Cargill began in Yossarian's squadron, measuring his pauses carefully.

« You're American officers. The officers of no other army in the world can make that statement. Think about it! » (p. 27)

La logica diventa, nella tecnica dei due autori, l'elemento che, opportunamente manovrato, dimostra la fragilità dei rapporti di comunicazione fra gli uomini, basati su convenzioni che possono ad ogni istante frantumarsi:

« Cheshire Puss, » she began, rather timidly...

« Would you tell me, please, which way I ought to go from here? »

« That depends a good deal on where you want to get to, » said the Cat.

« I don't much care where— » said Alice.

« Then it doesn't matter which way you go, » said the Cat.

« —so long as I get somewhere, » Alice added as an explanation.

« Oh, you're sure to do that, » said the Cat, « if you only walk long enough. » (p. 88)

« I'm not joking, » Clevinger persisted.

« They're trying to kill me, » Yossarian told him calmly.

« No one's trying to kill you, » Clevinger cried.

« Then why are they shooting at me? » Yossarian asked.

« They're shooting at everyone, » Clevinger answered, « They're trying to kill everyone. »

« And what difference does that make? »...

« Who's they? » he wanted to know. « Who specifically, do you think is trying to murder you? »

« Every one of them. » Yossarian told him.

« Every one of whom? »

« Everyone of whom do you think? »

« I haven't any idea. »

« Then how do you know they aren't? »

« Because ... Clevinger sputtered, and turned speechless with frustration. (p. 16)

³ Si osservi come la somiglianza tra i due episodi, che presentano uno sviluppo pressoché analogo, si estenda anche sul piano strutturale: « Now, I give you... », « Now, men don't... ».

⁴ LEWIS CARROLL, *Through the Looking-Glass* in « The Annotated Alice », Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 263.

Gli episodi messi qui a confronto sono, infatti, un esempio efficace dell'abilità di Carroll e Heller a dissolvere attraverso una rigida adozione di schemi logici il labile confine che divide il regno dell'arbitrio da quello del buon senso. Il Cheshire Cat di Wonderland finge di non capire che Alice, a disagio in un mondo che non è il suo, più che sapere dove andare vorrebbe da lui un consiglio o forse solo una parola di incoraggiamento; egli si serve dell'imprecisione con cui Alice si esprime per negarle aiuto, mentre Alice, sconcertata dalla coerenza del suo ragionamento, non sa più cosa replicare. Stordito da un abile gioco di sfumature ed ombre, il lettore rimane interdetto e non sa più dove sia la follia e dove la ragione; è folle il gatto così spietato da apparire inumano o Alice così confusa? Allo stesso modo Clevinger nell'episodio di Heller ottusamente non riesce che a vedere una sola faccia della verità che Yossarian, pur nella sua follia, sta cercando di fargli comprendere; ed anche questa volta ci chiediamo: è folle Clevinger che non sa più distinguere la realtà dalla menzogna o Yossarian ossessionato dalla paura della morte?

Tutto diventa dubbio, vago; la realtà si è velata di una nebbia di arbitrarietà e il lettore si accorge che di vero non rimane più che una mera parvenza. Questo tipo di operazione viene eseguito togliendo flessibilità ai simboli linguistici e assegnando a ciascuno di essi un unico valore, quello proprio; abolendo i sensi figurati, fraseologici e contestuali, si mostra l'apparente carenza logica della comunicazione linguistica e si mette in forse il valore di ogni comunicazione.

Alice went timidly up the door, and knocked.
 « There's no sort of use in knocking, » said the Footman,
 ... « There might be some sense in your knocking, » the Footman went on, without attending to her, « if we had the door between us. For instance, if you were inside, you might knock, and I could let you out, you know. »
 « How am I to get in? » she repeated aloud. . .
 « I shall sit here, » the Footman remarked, « till tomorrow— »...
 « —or next day, maybe, » . . .
 « How am I to get in? » asked Alice again, in a louder tone.
 « Are you to get in at all? » said the Footman. « That's the first question, you know. » . . .
 « But what am I to do? » said Alice.
 « Anything you like, » said the Footman and began whistling.
 (p. 80-2)

« From now on, » he said « I don't want anyone to come in to see me while I'm here. Is that clear? »
 « What shall I say to the people who do come to see you while you here? »
 « Tell them I'm here and ask them to wait. »

« Yes, sir, For how long? »
 « Until I've left. »
 « And then what shall I do with them? »
 « I don't care. »
 « May I send them in to see you after you've left? »
 « Yes »
 « But you won't be here then, will you? »
 « No »
 « Yes, sir. Will that be all? »
 « Yes » (p. 97)

Questo è il regno della follia pura, non c'è più che un ultimo, estremo, disperato tentativo di salvare il difficile equilibrio tra razionalità e follia con una logica altrettanto assurda quando oramai la ragione appare irrimediabilmente compromessa.

A che serve che il lacchè prospetti l'eventualità che Alice voglia andarsene se Alice vuole evidentemente entrare e non uscire, se ormai non c'è più nessuna possibilità di dialogo e tanto meno d'intesa e chiedere ad Alice se voglia entrare o uscire non può servire a niente? Allo stesso modo a che serve far entrare eventuali visitatori nell'ufficio del maggiore *Major Major* quando questi non è più là, o chiedere al maggiore se non sarà in ufficio dopo essere andato via?

In episodi di questo tipo non viene più aggredito il tramite della comunicazione ma la relazione logica fra gli accadimenti: c'è — si direbbe — un'interferenza delle volizioni e delle emozioni sul piano delle relazioni fra gli eventi che — appunto da tale intervento irrazionalistico — vengono sottratte alla normale relazione biunivoca che generalmente si accetta come normale nello stabilire interdipendenza fra azioni o comportamenti.

Un altro confronto fra i due autori è particolarmente significativo per illustrare l'identità delle loro operazioni. Il primo passo è derivato dal capitolo « *Alice's Evidence* », mentre la citazione di Heller è tratta dal capitolo « *The Cellular* »; in entrambi i casi si sta svolgendo un processo.

« Are they in the prisoner's handwriting? » asked another of the jurymen.
 « No, they're not, » said the White Rabbit, « and that's the queerest thing about it. » (The jury all looked puzzled.)
 « He must have imitated somebody else's hand, » said the King. (The jury all brightened up again.)
 « Please, your Majesty, » said the Knave, « I didn't write it, and they can't prove that I did: there's no name signed at the end. »
 « If you didn't sign it, » said the King, « that only makes the matter worse. You must have meant some mischief, or else you'd have signed your name like an honest man. » (p. 157)

« Write your name for us, will you? In your own handwriting. »...
 « Chaplain, this comes as a great shock to me, » the major accused in a tone of heavy lamentation. « What does? »...
 « What have I done? »...
 « This isn't your handwriting. »...
 « But I just wrote it, » the chaplain cried in exasperation.
 « You saw me writing it. »
 « That's just it, » the major answered bitterly.
 ... « We asked you to write your name in your handwriting. And you didn't do it. »
 « But of course I did. In whose handwriting did I write it if not my own? »
 « In somebody else's. » (p. 373-4)

Si può asserire che, in ambedue i casi — anche se l'intenzione superficiale è di colpire l'assurdità inquisitoria degli apparati giudiziari — la crisi provocata dall'utilizzazione « rigida » della logica investe addirittura l'identità personale mostrando come l'uomo, posto di fronte ai meccanismi da lui stesso eretti, perde quasi la possibilità di controllarli restandone vittima e smarrendo in tale confronto addirittura la possibilità di asserire se stesso e la propria individualità⁵.

Anche *Through the Looking-Glass*, altro celebre racconto assurdo di Carroll, che è continuazione di *Alice's Adventures in Wonderland*, può essere citato ad illustrare i metodi di Heller:

« He's dreaming now, » said Tweedledee: « and what do you think he's dreaming about? »
 Alice said « Nobody can guess that. »
 « Why about you! » Tweedledee exclaimed... « And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be? »
 « Where I am now, of course, » said Alice.
 « Not you! » Tweedledee retorted contemptuously.
 « You'd be nowhere why you're only a sort of thing in his dream! » ... « You know very well you're not real. »
 « I am real! » said Alice, and began to cry!
 « You won't make yourself a bit realer by crying. » Tweedledee remarked...
 « If I wasn't real, » Alice said... « I shouldn't be able to cry. »
 « I hope you don't suppose those are real tears? » Tweedledum interrupted... (p. 238-9)

Martin Gardner, nella sua glossa a questa pagina del libro, scrive: « An odd sort of infinite regress is involved here in the parallel dreams of Alice and the Red King. Alice dreams of the King, who is dreaming of Alice, who

⁵ Si osservi l'identità formale dei due passi messi a raffronto; la somiglianza è tale che il brano di Heller si direbbe mutuato dal romanzo di Lewis Carroll.

is dreaming of the King and so on, like two mirrors facing each other ». Non è difficile osservare come questa idea sia stata utilizzata umoristicamente da Heller nel seguente episodio tratto da *Catch 22* nella confusione che si determina tra l'autore del sogno e gli elementi del sogno e della realtà:

« Yes, he really is crazy, Doc, » Dunbar assured him. « Every night he dreams he's holding a live fish in his hand. »
 « What kind of fish? » the doctor inquired sternly of Yossarian.
 « I don't know, » Yossarian answered. « I can't tell one kind of fish from another. »
 « In which hand do you hold them? »
 « It varies, » answered Yossarian.
 « It varies with the fish, » Dunbar added helpfully. The colonel turned and stared down at Dunbar suspiciously... « And how come you to seem to know so much about it? »
 « I'm in the dream, » Dunbar answered without cracking a smile. (p. 289)

Durante uno dei colloqui che seguono tra Yossarian, presunto autore del sogno, e lo psichiatra militare, maggiore Sanderson, un colloquio in cui in modo grottesco il paziente si sostituisce al medico curante ossessionato da aggressivi sogni sessuali, il dottor Sanderson chiede a Yossarian:

« In the meantime, I'd also like you to dream up the answers to some of the questions I asked you. These sessions are no more pleasant for me than they are for you, you know. »
 « I'll mention it to Dunbar, » Yossarian replied.
 « Dunbar? »
 « He is the one who started it at all. It's his dream. » (p. 292)

La dimensione onirica è — si sa — quella che più comunemente si connette con la crisi del reale e con la prevalenza di una dimensione a suo modo rigorosamente logica, ma particolarmente inconsueta. Come hanno insegnato i grandi maestri dell'assurdo (da Breughel a Kafka) lo smarrimento e l'angoscia sono particolarmente crudeli quando non si riesca più a distinguere fra vita e sogno. È questo il caso degli episodi ora citati ove la realtà e l'incubo, o meglio, vari piani di sogno, si mescolano in un insieme la cui regola strutturale è l'incoerenza. Con quest'ultimo passo i due autori giungono all'estrema dimensione della loro ricerca, destrutturando il reale e usandone gli elementi per un nuovo sistema ove la norma è l'arbitrio.

Avere accertato la presenza di Lewis Carroll nel romanzo di Heller non può certo sminuire l'originalità dello scrittore americano, significa però avere individuato nello scrittore dell'800 una voce affine a quella di Heller; significa

avere ritrovato in Carroll moduli espressivi che Heller ha fatto suoi perchè sentiva suoi, o meglio atti ad esprimere la sua interpretazione dell'esistenza il proprio smarrimento di fronte alla precarietà di un equilibrio troppo instabile. Carroll del resto non può nè deve considerarsi il solo autore che abbia influito su Heller; ci sono aspetti del *nonsense* di Lewis Carroll che non trovano nessuna eco nel romanzo di Heller, così come ci sono aspetti del *nonsense* di Joseph Heller che rimangono al di fuori delle possibilità e delle scelte espressive del romanziere inglese dell'800.

Nel romanzo di L. Carroll il *nonsense*, infatti, diventa talvolta un mezzo di cui l'autore si serve per esprimere le sue idee come professionista della logica. Carroll, benchè interessato alla logica come disciplina scientifica non tradusse mai le sue idee in un lavoro sistematico, rigoroso; ma quelle idee egli espresse in modo assurdo nelle stravaganze dei suoi lavori letterari.

D'altra parte l'unico libro sulla logica da lui scritto *Game of Logic*, pubblicato nel 1886 e poi ripubblicato nel 1896, sembra uno zibaldone di pensieri o meglio di sillogismi per i quali bisogna cercare la soluzione o la risposta esatta. Questo processo egli stesso paragona ad un giuoco.

No ducks waltz
No officers ever decline to waltz
All my poultry are ducks
Answer: my poultry are not officers.⁶

Questa forma mentis Carrol si porta dietro in *Alice's Adventures in Wonderland* e non solo questa ma anche i problemi filosofici che gli erano familiari come studioso di logica; questi problemi, infatti, si ritrovano nella sua opera letteraria e costituiscono, a mio avviso, la struttura portante del suo racconto.

Anche in questo caso citiamo alcuni esempi tra tanti:

The Dormouse... went on: «—that begins with an M, such as mouse—traps, and the moon, and memory, and muchness—you know you say things are 'much of a muchness'—did you ever see such a thing as a drawing of a muchness!» (p. 103)

Nella filosofia tradizionale un problema dibattuto è stato se attribuire o meno il valore di entità concrete a categorie universali di per sè astratte. Carroll, che ebbe pro-

⁶ L. CARROLL, *The Complete Works*, London, The Nonesuch Press, 1939, p. 1120.

pensioni per il positivismo logico, — che considera queste categorie solo degli arbitri linguistici — in questo passo ridicolizza e smentisce quel procedimento più volte abusato dai filosofi.

Leggiamo ancora da *Through the Looking-Glass*:

« What sorts of insects do you rejoice in, where you come from? » the Gnat inquired.
« I don't rejoice in insects at all, » Alice explained, « because I'm rather afraid of them — at least the large kinds. But I can tell you the names of some of them. »
« Of course they answer theirs names? » the Gnat remarked carelessly.
« I never knew them do it. »
« What's the use of their having names, » the Gnat said « if they don't answer to them? »
« No use to them, » said Alice; « but it's useful to the people that name them, I suppose. If not why do things have names at all? »
« I can't say, » the Gnat replied. (p. 221-2)

Questo è un problema che ogni logico conosce e che non riguarda solo la funzione dei nomi: è, in fondo, il problema del linguaggio. I nomi, ci dice Carroll, non sono in nessun rapporto con la cosa significata, l'attribuzione dei nomi è un processo arbitrario ma valido per la sua funzionalità pratica in quanto permette in questo caso una catalogazione convenuta di cose ed oggetti. Le parole sono nomi delle cose, si direbbe, o addirittura segni arbitrari. Carroll in *Symbolic Logic* aveva già affrontato il problema semantico riguardante la relazione realtà-linguaggio ed aveva in quello scritto affermato l'assoluta convenzionalità della simbologia linguistica:

« In opposition to this view, I maintain that any writer of a book is fully authorized in attaching any meaning he likes to any word or phrase he intends to use. If I find an author saying, at the beginning of his book, « Let it be understood that by the word 'black', I shall always mean 'white', and that by the word 'white' I shall always mean 'black', » I meekly accept his ruling, however injudicious I may think it. » (p. 00)

Problemi come questi si trovano ripetutamente nel libro di Carroll e sono più frequenti in *Through the Looking Glass* che non in *Alice's Adventures in Wonderland*, cosa che spiega, nonostante l'originalità di certi passi del *Looking-Glass*, il minor valore artistico di questo secondo scritto di Carroll.

Ci sono aspetti del *nonsense* di Heller che risentono dell'influsso di esperienze artistiche più vicine all'ambiente

culturale in cui J. Heller si è formato e che quindi non possono in nessun modo ricondursi all'arte di Lewis Carroll. Si rinvengono, infatti, nel romanzo di Heller, moduli stilistici caratteristici della « vaudeville comedy » americana, in particolar modo della comicità assurda dei fratelli Marx⁷.

I Marx Brothers, Groucho, Harpo, Chico⁸, (nomi d'arte dei fratelli Marx), furono fra le due guerre mondiali i grandi protagonisti americani della « vaudeville comedy ». I loro spettacoli — ricordiamo tra i loro maggiori successi anche vari films come: *A Night at the Opera*, *Animal Crackers*, *Monkey Business*, *Horsefeathers* e *Duck Soup* —, sono diventati famosi in tutto il mondo: la loro comicità si pone — come è noto — a metà strada fra la grossolanità farsesca della « slapstick comedy » e l'intellettualismo dell'umorismo assurdo.

Anche nei romanzi di Heller è facile trovare a volte la stessa ricerca umoristica:

She was built like a dream and wore a chain around her neck with a medal of Saint Anthony hanging down the most beautiful bosom I never saw. 'It must be a terrible temptation for Saint Anthony,' I joked-just to put her at ease, you know. 'Saint Anthony?' her husband said. 'Who's Saint Anthony?' 'Ask your wife,' I told him. 'She can tell you who Saint Anthony is.' 'Who is Saint Anthony?' he asked her. 'Who?' she wanted to know. 'Saint Anthony,' he told her. 'Saint Anthony?' she said 'Who's Saint Anthony?' ... (p. 41)

e più oltre:

He called me a wise guy and punched me in the nose. 'What are you, a wise guy?' he said, and knocked me flat on my ass. Pow! Just like that. I'm not kidding.»
« I know you're not kidding, » Yossarian said « But why did he do it? »
« How should I know why he did it? » Doc. Daneeka retorted with annoyance.
« Maybe it had something to do with Saint Anthony? » Doc. Daneeka looked at Yossarian blankly. « Saint Anthony? » he asked with astonishment. « Who's Saint Anthony? »
« How should I know? » answered Chief White Halfcoat staggering inside the tent just then... (p. 42)

La facile comicità di questo episodio è basata quasi esclusivamente su una serie di associazioni ambigue che

⁷ R. BRUNSTEIN nell'articolo *The Logic of Survival*, in *A Lunatic World*, pubblicato sulla rivista « The New Republic » il 13 nov. del 1961 scrive: « Heller has certain technical similarities to the Marx Brothers, ... ».

⁸ Per qualche tempo fecero parte del gruppo anche i fratelli Gummo, che fu ucciso durante la prima guerra mondiale, e Zeppo.

Heller fa scaturire dalla voce « Saint Anthony » fraintesa in modi diversi dai personaggi variamente inseriti nella vicenda.

Si tratta, come si vede, di un tipo di umorismo pi clamorosamente comico, una dimensione questa, che manca quasi completamente nell'umorismo più contenuto e controllato di Lewis Carroll.

E non solo Heller si distacca da Lewis Carroll per questo tono più forzatamente e scopertamente comico del suo umorismo, ma se ne allontana anche sul piano espressivo, ché, mentre l'umorismo in Lewis Carroll conserva sempre il carattere di un gioco intellettuale in cui non vi è nessuna partecipazione affettiva da parte dell'autore; nell'umorismo di Heller, anche quando egli adotta moduli espressivi tipici del *nonsense* di Carroll, si scopre sempre un'intenzione caricaturale o satirica sconfinante nel grottesco — ereditata forse dai *tall tales* della tradizione popolare americana — che rimane del tutto estranea all'autore di *Alice's Adventures in Wonderland*.

Diverso è infatti l'uso dell'assurdo nei due romanzieri: mentre nel romanzo di Carroll l'assurdo è il solo piano di realtà rappresentato, nel romanzo di Heller l'assurdo è invece solo uno dei mezzi espressivi di cui l'autore si serve per mettere in crisi il reale e fare così una satira della società. E così, mentre nel racconto di Lewis Carroll manca ogni rappresentazione diretta del reale ed il « joke » si configura come giuoco astratto, quasi frammento dell'abilità virtuosistica di Carroll logico, che solo mediatamente incide sui contesti sociali, nel romanzo di Heller l'assurdo costituisce invece una parentesi in una narrazione in cui pur si rinviene un certo filo logico di trama reale.

Di solito con il dialogo o il paradosso Heller interrompe ad un tratto in situazioni ed episodi perfettamente realistici un qualche elemento assurdo che, filtrando nelle vicende narrate, rivela all'improvviso con un rapido colpo di scena inaspettato e grottesco la debolezza o la malvagità che l'autore scopre nella follia di ciascuno dei suoi personaggi.

L'inserimento dell'assurdo non è dunque mai casuale in Heller ma risponde ad una precisa ricerca di effetto: accanto alla farsa, al surrealismo e alla tecnica del montaggio cinematografico — si ritrovano nel suo romanzo l'inversione e lo scambio nell'ordine delle sequenze, la ripetizione di uno stesso episodio visto in maniera diversa da più personaggi, visioni retrospettive ed altri espedienti della tecnica cinematografica — esso costituisce una delle

tecniche dell'autore senza diventare mai, come per Carroll, la sola ed unica tecnica.

Le ragioni di questo diverso uso della tecnica dell'assurdo nei due romanzieri debbono ricercarsi nelle stesse motivazioni che sono all'origine della concezione dei loro romanzi. Poichè, mentre Carroll evadendo nell'assurdo vuole dimenticare il mondo reale e crearsene uno che soddisfi la sua psiche distorta, Heller invece ha intenti ben precisi che riguardano la realtà circostante ed una meta da raggiungere attraverso la satira.

Ci troviamo con Heller dunque di fronte ad un autore che, pur adottando come abbiamo visto, certi moduli tipici del *nonsense* di Lewis Carroll, poi se ne distacca sul piano espressivo ed artistico per gusto e sensibilità diverse. Il punto di contatto fondamentale fra i due autori resta l'apparato di metodo imperniato sull'uso della logica come solvente — si direbbe — di quelle cristallizzazioni di convenzioni che, dai sistemi di comunicazione alle categorie del reale, avvolgono l'uomo in una gamba di consuetudini vietandogli spesso di riconoscersi validamente di fronte ai propri problemi.

ESORDI DI UNA TECNICA IRONICA NELLA PRIMA NOVELLA DI THOMAS MANN

Thomas Mann aveva diciannove anni quando pubblicò la sua novella *Gefallen* nella rivista letteraria « Die Gesellschaft » edita da Michael Georg Conrad. L'apparizione di tale novella gli fece assaporare il primo successo letterario, lo introdusse nell'ambiente artistico di Monaco e lo convinse ad abbandonare l'impiego per dedicarsi interamente all'arte.

Fino a quel momento del giovanissimo autore erano apparse, sotto lo pseudonimo di Paul Thomas, solo alcune brevi liriche e lo schizzo in prosa *Vision*, pubblicato nella rivista studentesca « Frühlingsturm ». Ora la sua capacità di scrivere, il suo pur immaturo talento letterario vengono per la prima volta pienamente in luce e trovano un pubblico ben più vasto, gli assicurano ampi consensi, fra i quali il riconoscimento di Richard Dehmel ed il suo invito a collaborare alla rivista « Pan ».

Eppure a questa prima novella del 1894 seguiranno due anni nei quali l'autore non pubblicò nulla, malgrado la notorietà che si era guadagnato nell'ambiente letterario di Monaco con l'esile musicalità di *Gefallen*. Le ragioni del suo silenzio si possono spiegare, oltre che con la raccolta del materiale per i *Buddenbrooks*, anche e principalmente con il senso di insicurezza, di incompletezza quasi, di « eccitabilità psicologica » che lo opprimeva in quegli anni della prima giovinezza. Da come commenterà parecchi anni dopo questo suo primo tentativo artistico, si deduce chiaramente che, malgrado le favorevoli accoglienze ricevute, egli non ne era rimasto soddisfatto, non vedendovi ancora rispecchiata la propria personalità¹.

Nella critica a questa novella Thomas Mann si dimostra alquanto sbrigativo: la considera un prodotto ancora del tutto immaturo, il cui maggior pregio è la musicalità. Non si sofferma affatto a spiegare da quali esigenze po-

¹ Cf. TH. MANN, *Lebensabriß*, in *Gesammelte Werke* in 12 volumi, Fischer, Frankfurt a/M 1969, XI, p. 101.

tesse essere nata, nè quali fini egli avesse voluto perseguire nello scegliere un soggetto così limitato. La giustifica piuttosto come una sorta di evasione dalla deprimente vita di ufficio, dalla quale si astraeva dedicandosi alla stesura della novella.

La valutazione critica dell'autore, anche se nella sua perentorietà tien conto solo di alcuni elementi, è pienamente giustificata; non è possibile scoprire una grande originalità né un particolare significato nascosto nel soggetto della novella, imperniata sul cedimento dell'onestà di una donna che « cade » e quindi si espone alle critiche del mondo. Lo spunto narrativo, banale nella sua attualità, è desunto da una moda letteraria del tempo e si riassume in una frase sentenziosa: « Wenn eine Frau heute aus Liebe fällt, so fällt sie morgen um Geld »², con la quale si vuol porre in discussione l'emancipazione femminile e l'eguaglianza dei sessi.

Gefallen è una novella a carattere retrospettivo, quindi presentata in forma di narrazione indiretta. Quattro amici durante una cena, si intrattengono sull'argomento 'donne' e più precisamente sulla legittimità o meno di condannarne il comportamento, quando esso non corrisponda ai rigidi canoni sanciti dalla morale e dal rispetto umano. Il più esperto ed il più silenzioso della compagnia, il dottor Selten, si offre allora di narrare una storia « bell'e pronta in forma di novella », di cui alla fine confessa di essere stato il protagonista. È la storia dell'amore di uno studente per una giovane attrice che ricambia i suoi sentimenti e lo rende felice, fino al giorno in cui ha l'amarissima sorpresa di scoprire che la donna non si fa scrupolo di tradirlo con un altro, con un vecchio, che provvede al suo mantenimento.

Da questa delusione il giovane uscirà completamente sfiduciato, trasformato in un essere disincantato la cui filosofia della vita è improntata solo a disdegno e motteggio.

Il profumo di lillà che inonda la stanza in cui sono riuniti i quattro amici, riporta alla mente di Selten questa lontana esperienza, il cui ricordo non si è ancora sopito. La penetrante fragranza dei fiori aveva accompagnato lo svolgersi della sua vicenda amorosa dai primi momenti di incertezza a quelli della gioia più esaltante, fino all'annientamento improvviso.

Il motivo del lillà, comune alla cornice narrativa e al racconto vero e proprio, crea un rapporto tra le due parti della novella venendo a instaurare una certa unità com-

² TH. MANN, *Gefallen*, ivi, VIII, p. 42.

positiva. Nella breve cornice vien dato ampio rilievo non tanto alla caratterizzazione dei personaggi, quanto a quella dell'ambiente. Il grande studio del pittore, dall'arredamento eccentrico, zeppo di oggetti esotici, vien addirittura fotografato nei suoi particolari, mentre solo il personaggio che narra la storia viene presentato esaurientemente. Egli è sulla trentina, il più anziano degli amici. La sua caratteristica più evidente è il cinismo che gli fa rifiutare la vita in blocco, senza neanche chiedersi se valga la pena di goderla. Il suo atteggiamento è un po' caricato: ha sempre una luce di scherno negli occhi e una piega amara sulle labbra. E tutto ciò è da ricondurre a quella delusione d'amore, avvenuta più di dieci anni prima, che egli ora si appresta a raccontare. Nella narrazione egli inserisce il suo stato d'animo attuale, tanto da presentarla quasi esclusivamente dal proprio punto di vista.

L'entusiasmo, l'ingenuità, il calore del giovane studente, che appaiono genuini nella loro semplicità d'espressione, vengono immediatamente distrutti da osservazioni e considerazioni ironiche che troppo scopertamente ne anticipano la fine. La narrazione indiretta a mezzo di questo personaggio, presentato con l'etichetta di « cinico », fa da tramite all'ironia che, tenuta su diversi livelli, non sempre convergenti, ma anzi il più delle volte in contrasto tra loro, è uno dei tratti salienti della novella. Anzi è quello dal quale derivano in maniera più lampante i suoi pregi, insieme alle sue incongruenze ed alla immaturità dell'autore. Proprio perchè questi è giovanissimo e alla prima esperienza compositiva di un certo respiro, si avverte come non sia ancora maestro in quel dosaggio delle varie componenti narrative dal quale trae origine la « comprensione ironica ». Egli non sempre è in grado di rappresentare quei lievi, misurati passaggi che conducono, in un arco di tempo più o meno breve, al capovolgimento di un assunto, a una presa di posizione inaspettata rispetto alle premesse fornite.

Per giungere a tali risultati si serve, per lo più, di elementi antitetici: del passaggio brusco da toni idilliaci e sdolcinati a toni comici e motteggiatori, dell'inserzione di elementi estranei all'azione, ed infine della strozzatura finale che dovrebbe spiegare il nesso dell'intreccio, mentre invece lo fa apparire in tutta la sua fragilità.

Eppure, malgrado tale immaturità, ci sono dei brani che, nella loro freschezza e nella loro grazia, nella fusione di partecipazione e distacco, fanno ben presentire il tocco lieve e raffinato del grande artista ancora latente nel giovane impiegato. Nella scena posta immediatamente prima della conclusione della vicenda, il vibrare dell'animo del

giovane coincide col vibrare della natura. C'è quasi una corrispondenza affettiva tra i suoi sentimenti ed il tenue profumo dei lillà che con la sua presenza lo ristora e lo rinfranca. La natura sembra parlargli materna e affettuosa, gli apre le braccia come per accoglierlo amorosamente. Ma impercettibilmente, attraverso tocchi leggerissimi, appare evidente come tutte queste sensazioni non siano altro che la trasposizione del suo stato d'animo beato in qualcosa di inanimato, incapace di corrispondergli. La natura resta sempre insensibile, che l'individuo sia felice o disperato; ora il lillà è qualcosa che partecipa alla sua gioia in quanto egli così lo vede. Dopo brevissimo tempo, dopo che egli avrà subito il più cocente dolore della sua vita, esso non apparirà affatto amichevole e partecipe, sarà solo un elemento del paesaggio sul quale sfogare la propria rabbia, la propria amarezza. Non c'è interferenza spinta in questa scena; l'ironia si dispiega dolce e soffusa — l'individuo e la vita sono uno di fronte all'altra, sembra che ci siano tutte le premesse per una intesa felice, ma l'illusione deve cadere. E cade sì, ma come qualcosa di scontato, che non poteva finire diversamente.

La visione ironica della vita in tutte le sue manifestazioni, dalle più riposte e significative a quelle più esteriori e banali, è un'esigenza insopprimibile in Thomas Mann. È la sua presa di posizione di fronte al problema dell'esistenza che gli si presenta come un preordinato cristallizzarsi dell'individuo in se stesso, al di fuori di ogni compagine sociale, al di fuori della vita. Egli avverte il pericolo e il peso di tale esclusione e la sua reazione, unita all'accettazione di una realtà inevitabile, si esprime mediante un atteggiamento di difesa, di distacco ironico che, teso ad una resa esteriorizzata, penetra volutamente solo in parte nel fulcro del problema. È la vita che respinge il singolo, o è il singolo che non riesce o addirittura non tenta di inserirsi in essa? A questo interrogativo l'autore non darà mai una risposta univoca: l'isolamento congenito e sostanziale cui sembra condannato l'individuo ne determina l'incapacità di inserimento nella vita normale, ma potrebbe anche esserne l'effetto. Il contrasto insanabile fra uomo e vita viene esaminato in tutte le sue manifestazioni e proprio attraverso questa analisi, a volte spietata, se ne tenta il superamento, anche se non sussistono prospettive di soluzione. E poiché l'angolazione del problema è duplice, racchiusa nei due estremi di quello che potrebbe chiamarsi un non-rapporto, basato sull'esclusione e non sulla partecipazione, ad essa corrisponde una duplice configurazione della comprensione ironica: una sul piano individuale e l'altra

sul piano esistenziale. L'indagine ironica investe quindi sia l'individuo che è analizzato minuziosamente nelle sue peculiarità psichiche e fisiche, nel suo comportamento, nelle sue convinzioni, nei suoi cedimenti e nei suoi sforzi, sia la vita — intravista in un baluginare di promesse, di illusioni, di calma e ristretta banalità, che attira per poi inevitabilmente respingere. I due piani operano sempre in concomitanza, tanto che i vari stadi che dimostrano come la vita inesorabilmente sfugga, coincidono col sempre più esplicito smascheramento di quelle che si presentavano come convinzioni ed erano invece soltanto illusioni.

Nella novella *Der kleine Herr Friedemann*, questo modo di procedere si manifesta in maniera addirittura esemplare nella sua linearità e nella sua efficacia. Tutto il mondo fittizio di Friedemann sembra conservare una certa consistenza, pur nella sua precarietà, fin quando la vita viene appena sfiorata. Essa appare acquiescente ai suoi desideri, dandogli la sensazione di essere riuscito a realizzarsi pur nella sua estraneità. Ma non appena le due sfere di interesse tentano di coincidere, avviene la collisione. Quei segni premonitori, quelle pause, quelle reticenze che erano apparse nell'agire del piccolo gobbo, ora si concretano in un'unica realtà: la sua forzata e crudele esclusione dalla vita. Il capovolgimento delle premesse iniziali non è improvviso, si manifesta gradualmente ad ogni apparizione del personaggio. Lo svelarsi dell'essenza crudele della vita, simbolicamente raffigurata nella donna bellissima e misteriosa, sarà soltanto il colpo di grazia che farà apparire il suicidio come l'unica soluzione possibile della vicenda. C'è dunque una proporzione mirabile fra causa ed effetto che conduce alla tragedia del piccolo deforme.

In *Gefallen*, invece, i due piani dell'ironia, pur sussistendo con molta evidenza, non collimano. Sembra che l'autore in questa sua prima novella proceda per tentativi. Egli ha un'intuizione: quella del mancato inserimento nella vita, ma non è ancora in grado di manifestarla con un contenuto convincente ed in forma efficace. La delusione d'amore, quale causa che provocherà l'esclusione, è sproporzionata perché troppo ovvia. L'antitesi tra le illusioni del giovane e la vita appare forzata, troppo scoperta, troppo irruente, diretta ad orientare verso quello che sarà il colpo di scena finale. La crudeltà, la volgarità della vita reale vengono rivelate unicamente nell'attimo in cui si scopre il tradimento della donna. Un avvenimento per così dire esteriore, legato al comportamento di un'altra persona, dovrebbe far sì che quel giovane sano, pieno di entusiasmo,

con una vasta cerchia di amici, diventi un escluso, un essere alieno ad ogni contatto umano.

Gli elementi determinanti che potrebbero condurre a tale risultato appaiono invece solo marginalmente tratteggiati, quali lati del carattere del giovane cui non si dà il dovuto rilievo, mentre tutto lo svolgimento dell'azione sembra basarsi solo sulla peripezia amorosa. Da alcuni brevi accenni si arguisce quale sia il tipo di individuo escluso dal godimento della vita e quale invece quello che è destinato ad essa e di essa approfitta a pieno come di qualcosa di dovuto. In Rölling, l'amico del giovane studente, appare il tipico rappresentante della vita, il primo della lunga serie degli individui dagli occhi ridenti, dotato di senso pratico, allegro, senza problemi, che sa godersela ed è capace di fronteggiare ogni situazione. Nell'attrice che si adegua pienamente ai pregiudizi del mondo, che accetta e fa suoi anche i lati più negativi della vita, appare un altro di questi esemplari. Pur presentandosi statica e prevedibile nelle sue azioni, condizionata da particolari esigenze, ella ha un ruolo chiave nella novella: sarà lei a far cadere bruscamente il mondo illusorio del protagonista mettendolo di fronte alla realtà più banale. Lo studente, invece, anche se descritto in maniera non approfondita, appartiene a quelle nature problematiche cui manca la capacità di accettazione totale della vita. Nel giovane bruno, dai lineamenti marcati, dal temperamento malinconico e sognatore, proveniente da una piccola città del nord, appaiono evidenti riferimenti autobiografici, ma essi non vanno più in là di una sommaria descrizione, rimanendo senza peso nell'economia del racconto. Gli elementi da cui potrebbe desumersi il senso di insoddisfazione, di inadeguatezza, sono costituiti da alcuni aspetti della personalità del giovane, pur se non sufficientemente messi in evidenza. L'amore lo fa vivere in uno stato di grazia, gli ha schiuso nuovi orizzonti concedendogli sensazioni sconosciute ed esperienze inebrianti. Eppure egli non riesce a godere spontaneamente questo momento particolare della propria vita; si sente costretto ad analizzare e a cercare di chiarire ogni moto del proprio animo in modo che l'esperienza possa rivivere in forma di espressione tangibile. Avverte il bisogno di sondare la sua gioia o il suo dolore, di dare a questi sentimenti una veste formale, di far sì che di essi resti qualcosa di espresso in maniera compiuta. Però questa esigenza così sentita si realizza concretamente solo con risultati negativi; l'esaltazione sentimentale conduce ad una resa espressiva inadeguata che quindi non riesce a superare il livello dilettesco ed occasionale. Nella trasposi-

zione ironica nasce quasi un senso di beffa, di sarcastico motteggio per questo lato della personalità del giovane che emerge quale ulteriore prova del suo ingenuo entusiasmo destinato ben presto a spegnersi, quale esclusivo frutto dell'illusione amorosa che lo anima. Nel cuore della notte egli porta il suo contributo alla famosa « stille Lyrik » tedesca, e le lacrime che non sgorgano dai suoi occhi si tramutano in languidi versi con cui riempie fogli e fogli. La sua gioia si manifesta in una sovrabbondanza di punteggiatura, specialmente di punti esclamativi che costellano le sue lettere senza nesso.

Questi spinti accenti caricaturali tendono a spersonalizzarlo, a ridurlo a una sola dimensione, quella di giovane amoroso. Ma ecco che proprio durante uno di questi tentativi in cui l'inconsistenza espressiva del giovane si manifesta più evidente, si inserisce un elemento ben determinato, più grave come contenuto — anche se non estraneo per tono all'atmosfera volutamente idilliaca interrotta da guizzi comici: « ... Die Worte waren ja auch so dumm, so nichtssagend hilflos »³. Espressione così concisa da lasciare in dubbio sul significato da attribuire a questa frase. Più che riferirsi al personaggio, sembra che con queste parole l'autore voglia adombrare una propria incertezza, una propria perplessità. In questa ammissione di incapacità che trascende la volontà, nella insoddisfazione che fa notare l'inadeguatezza dei propri mezzi espressivi, che fa sì che non ci si accontenti di una semplice percezione, ma che si voglia giungere all'espressione, all'estrinsecazione di se stessi, si cela l'impotenza dell'individuo « singolare », più sensibile e più indifeso di fronte alla vita. Le parole, il mezzo mediante il quale si giunge all'espressione, non riescono a rendere neanche in minima parte quel patrimonio interiore che potrebbe venire alla luce. La capacità espressiva risulta ridicolmente esigua di fronte alle sollecitazioni esterne ed alle possibilità latenti; essa non può venir raggiunta di getto, spontaneamente, solo in virtù dell'esperienza vissuta. Presuppone una disciplina interiore molto più rigida, non ignara di sacrifici, un rapporto con la realtà che miri principalmente a coglierla in base alle sue risultanze artistiche, quindi una duplicità di partecipazione spontanea e di successiva analisi, di attrazione incontrollata e di calcolato rifiuto. È solo un accenno fuggevole, ma sufficiente a far scorgere un legame diverso fra materia trattata ed autore, la cui labilità interiore si concreterà

³ TH. MANN, *Gefallen*, ivi, VIII, p. 15.

nella ricerca incessante di una forma espressiva capace di acquistare un suo significato intrinseco, avulso dalla realtà contingente, quasi sostitutivo di essa. In tutte le sue opere successive Thomas Mann svilupperà questo nesso ora appena intuito, rendendolo addirittura essenziale per lo svolgimento di *Der Tod in Venedig* e *Der Zauberberg*, nei quali l'ambiente esteriore diventa rarefatto, etereo, completamente sottratto ai canoni di una comune percezione sensoria.

Il significato che tale ricerca riveste fin d'ora per Thomas Mann, non lo si può desumere inequivocabilmente dall'esile assunto di questa novella, soprattutto perché nel suo complesso il problema dell'espressione viene appena sfiorato in un tono leggero che tenderebbe a svuotarlo di importanza. Ma proprio in questa noncuranza, in questo prospettare e lasciare sospeso un interrogativo, l'ironia acquista convinzione ed incisività. È il ritrarsi dell'autore di fronte ad una quesitone appena prospettata, il suo distaccarsene per timore di esserne toccato troppo intimamente; è il primo indice di quella insoddisfazione che per Tonio Kröger si rivestirà di toni disperati e grotteschi.

Non risulta quindi azzardata la constatazione che questo motivo fondamentale di tutta la produzione di Thomas Mann è presente anche nella sua prima novella. Relegato in secondo piano dalla trama, al pari di pochi altri accenni enfatizzati o sopiti dall'ironia, esso instaura una linea di continuità con il futuro, anticipando alcuni dei temi essenziali che porteranno al pieno sviluppo e alla radicalizzazione della problematica manniana.

GIUSEPPINA RICCI SCARPATI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

NUOVA LUCE SULLA BEATRIJS
MEDIO-NEDERLANDESE

Beatrijs, met inleiding en aantekeningen van Dr. G. Kazemier (Klassiek Letterkundig Pantheon 184), N.V.W.J. Thieme & Cie., Zutphen (s.a.).

È conservata in molteplici versioni nelle varie letterature europee la leggenda medievale della sagrestana che, per amore di un giovane, lascia il suo convento e, dopo aver vissuto nel peccato e sperimentato l'incostanza del mondo, si salva per l'intervento della Madonna che la richiama all'ovile e le fa ritrovare, dopo quattordici anni di assenza, tutte le sue cose come le aveva lasciate alla partenza. Ella stessa, per tutto quel tempo, l'aveva miracolosamente sostituita nelle sue mansioni. Particolarmente suggestiva appare la versione medio-nederlandese, anche a giudizio di critici non-olandesi come R. Guiette (*La Légende de la Sacristine. Étude de littérature comparée*, Paris 1927), per la sua fine psicologia, la sua umanità comprensiva e il mirabile equilibrio della struttura narrativa. Anche in un'epoca di civiltà industriale come la nostra, in cui la lettura e lo studio dei classici medievali, almeno nei Paesi Bassi, non fa furore, di questa novella continuano ad essere curate delle edizioni; e, speriamo, non solo *ad usum scholarum*....

La costituzione del testo non offre gravi problemi sul piano della critica formale, essendo esso conservato in un unico codice, molto chiaro e corretto, della Biblioteca Reale dell'Aja. La discussione esistente al riguardo si limita a problemi di ortografia; le edizioni più recenti, abbandonando le posizioni spesso ipercritiche dell'Ottocento,

tendono, per lo più, a riconoscere nelle presunte anomalie ortografiche fenomeni di carattere dialettale e, precisamente, del dialetto brabantino. L'edizione del testo, poi, è stata facilitata ulteriormente da quando esiste il facsimile fototipografico del Verhofstede (Antwerpen 1948) che rende superfluo il ricorso al manoscritto stesso.

Sul piano della critica materiale, invece, è rimasto insoluto il problema dell'autenticità della parte conclusiva dell'operetta (vss. 865-1038), ritenuta generalmente — con la sola ma energica opposizione del Van Mierlo (ved. *Sprokkelingen op het gebied der Middelnederlandse Poëzie*, Turnhout 1948, pp. 28-40) — un'aggiunta posteriore, alquanto maldestra. Questa parte, infatti, in contrasto con la sobrietà essenziale della narrazione precedente, elabora ampiamente il motivo della confessione come condizione indispensabile per ottenere la grazia divina nonché quello della sorte dei due bambini, affidati dalla sagrestana ad una vedova, prima del suo rientro in convento. Il Van Mierlo, in difesa della integrità del testo tradizionale, cercò di giustificare il carattere peculiare dell'ultima parte, introducendo la distinzione tra *la storia della sagrestana*, conclusasi col ritorno in convento, e *la narrazione del miracolo* che, a suo avviso, comprende necessariamente anche la vicenda dei bambini privati della madre. La sua opinione non ha convinto, ma nuovi elementi di giudizio, oltre a quelli di critica interna, non emersero.

A questo punto lo studio del Kazemier, preso qui in esame, apre una nuova fase della discussione, partendo da punti di vista completamente nuovi. Più importante dell'edizione del testo in sé, si rivela, infatti, l'introduzione ad essa, la maggior parte della quale è dedicata al problema della struttura dell'opera. In questa cornice viene definito — e, a mio avviso, anche risolto definitivamente — quello dell'aggiunta finale. Il Kazemier, considerando l'importanza che ha nel racconto l'elemento del simbolismo aritmetico — la sagrestana vive *sette* anni con l'amante, poi *sette* anni come prostituta, pur continuando ad osservare sempre le *sette* ore canoniche per la Madonna —, ritrova nello stesso numero dei versi della novella — e precisamente

864 — un significato mistico, essendo questo numero scomponibile nei fattori $2^5 \cdot 3^3$. Il numero 2, nel Medio Evo, era simbolo di scissione e del diavolo, il 5 quello della Madonna. Il significato mistico di due alla quinta potenza sarebbe che il peccato resti sottoposto alla potenza della Madonna, stando l'insieme sotto il segno del numero 3, sacro per eccellenza perché indicativo del Dio trinitario. Anche l'articolazione interna del testo è retta da tale simbolismo, perché si divide in due parti simmetriche di uguale lunghezza, ognuna di 432 versi; la prima parte narra la vita della sagrestana — il suo decadimento religioso —, la seconda la sua vita senza l'amante e il suo graduale riavvicinarsi alla vita monastica — l'ascesa religiosa —. Molto significativo è, poi, il numero 666, simbolo della bestia diabolica dell'Apocalisse (cap. XIII, 18); la protagonista per 666 versi rimane in balia del diavolo, dal vs. 667 la sua sorte prende una buona svolta, grazie all'intervento della Madonna; con questo verso, infatti, comincia la narrazione della visione celeste che esorta la donna a ritornare al convento.

Dall'interpretazione simbolica del numero complessivo dei versi che contengono la vicenda della sagrestana segue che i vss. 865-1038 siano effettivamente un'aggiunta. Ma a chi non fosse disposto a seguirlo per la strada di tale simbolismo, il Kazemier adduce un altro argomento per rendere plausibile la sua tesi, svolgendo un'indagine statistica intorno alla frequenza di due tipi di *enjambement*, ricorrenti in sei parti, di uguale lunghezza, dell'opera. Essendo la rima del *Beatrijs* di tipo baciato, si presentano due possibilità di *enjambement*: quella per cui la frase del primo verso della coppia rimata passa nel secondo verso e quella per cui passa dal secondo verso di una coppia nel primo verso di quella successiva (tipo di *enjambement* aa e tipo ab). Ne risulta che, mentre nei versi da 1-864 il rapporto di maggioranza tra aa e ab oscilla tra un minimo di 0,82 e un massimo di 1,67, nell'ultima parte, dal vs. 865-1038, questo si eleva improvvisamente a 2; indicazione di un notevole divario ritmico tra le due parti e troppo evidente per essere trascurato.

Per spiegare il motivo dell'aggiunta, il Kazemier mette in evidenza la necessità, per l'autore o un suo continuatore, di introdurre nell'opera l'elemento della confessione come requisito di ortodossia cattolica. Proprio la lotta dell'inquisizione vescovile, per imporre nelle diocesi l'obbligo della confessione, fornisce anche una traccia per un tentativo di datazione, essendo stato tale problema attuale tra il 1247 e il 1288 nella circoscrizione ecclesiastica di Anversa, la regione in cui l'opera fu, probabilmente, composta. Ma, se accettiamo la tesi dell'A. sulla duplice divisione dell'opera in due parti — la prima in parti uguali, per ragioni di simmetria (vss. 1-432 e 432-864), la seconda per ragioni di simbolismo aritmetico (dal vs. 1-666 e dal 667-864) —, ci può essere un secondo motivo per un'aggiunta finale.

Abbiamo visto che il numero 2 nel Medio Evo aveva valore fortemente negativo, il numero 3 invece un significato profondamente sacro. Sarebbe ben strano che un autore, il quale abbia impostato tutta la struttura della sua opera sul simbolismo aritmetico, l'avesse articolato in due parti soltanto, e ciò poi in un'opera dal carattere eminentemente sacro quale la *Beatrijs*. Se l'avesse fatto, bisognerebbe concludere che sia venuto meno ad un assunto principale del suo misticismo aritmetico, creando un'opera che nella sua struttura reca la traccia, anzi il simbolo della scissione diabolica. Ma è difficile credere che egli abbia potuto commettere un errore così madornale. O rigettiamo, quindi, la tesi della bipartizione intenzionale o rivediamo la teoria della struttura dell'opera, parte finale compresa. Se escludiamo che l'autore abbia potuto comporre l'opera nel segno del numero 2 o, almeno, accontentarsi del fatto che l'opera, già conclusa, non superasse la fatale bipartizione, bisogna ammettere che egli abbia cercato di raggiungere la pienezza divina del numero 3. Non snodandosi il racconto naturalmente in tre parti, gli si impose la necessità di allungarlo con un'aggiunta. Ma quest'aggiunta non fu soltanto un accorgimento tecnico per soddisfare ad un ragionamento di pura astrazione aritmetico-simbolista, ma aveva anche, come abbiamo visto, una ragione di ca-

rattere teologico quale la necessità della confessione senza la quale la protagonista non poteva essere considerata completamente perdonata. Così è possibile scorgere nelle motivazioni che imponevano un'aggiunta un perfetto parallelismo. Entrambe, infatti, miravano a conferire all'opera la sua compiutezza, in cui al simbolismo aritmetico corrisponde un contenuto teologico. Non si tratta, quindi, di un simbolismo aritmetico vuoto. Come il significato simbolico del numero 7 consiste nella pienezza dell'esperienza della sagrestana in ogni fase particolare della sua vicenda, così la tripartizione dell'opera significa la compiutezza della redenzione della protagonista. Data la coincidenza e il parallelismo delle motivazioni, è lecito considerare l'aggiunta come frutto di una profonda revisione dell'opera. Essendo fondamentale ai fini strutturali il rapporto aritmetico, appare più probabile che l'autore stesso, anziché un continuatore, abbia tentato di togliere gli errori di composizione e di concetto con l'aggiunta. Nonostante la scrupolosità della revisione, essa non ha migliorato l'opera da un punto di vista estetico. Per inserire l'aggiunta organicamente nell'opera, l'autore avrebbe dovuto procedere ad una revisione dell'intera opera, ma è una fortuna che non l'abbia fatto, dato che l'aggiunta non possiede il fascino poetico della parte precedente.

L'importanza della struttura tripla per l'opera è confermata dalla dimostrazione, fatta dal Kazemier, di un terzo tipo di ripartizione della novella, appunto in tre parti, a loro volta da suddividere in sette unità minori, secondo un disegno che vuole indicare, in modo duplice — 3 e 7 — la perfezione e la compiutezza. Questo terzo tipo di ripartizione, che s'interseca con i due tipi discussi in precedenza, mi sembra il più importante, perchè risulta naturalmente dalla natura del racconto stesso. Questo, come il Kazemier giustamente osserva, ha carattere ciclico e le tre parti costituiscono le tappe fondamentali di un movimento circolare che s'inizia con la tentazione, per la sagrestana, di uscire dal convento e di preferire il mondo a Dio, procede nel distacco effettivo dal convento e con la vita nel mondo per concludersi col ritorno al convento. Le condi-

zioni esteriori in cui avviene il ritorno sottolineano la perfetta circolarità del processo; la sagrestana trova tutto come l'aveva lasciato, perché l'intervento della Madonna ha fatto sì che ella possa tornare alle sue mansioni come se non fosse stata affatto assente, non essendosi le altre religiose accorte di alcuna irregolarità nel servizio. Le sette unità minori non si basano come le altre ripartizioni su interpretazioni e ipotesi ma sono chiaramente marcate nel manoscritto stesso. Questo, infatti, fino al vs. 864, contiene 21 episodi, separati da interspazi. Ogni episodio nuovo è, inoltre, indicato con una maiuscola iniziale miniata. Queste unità minori, che sono di differente lunghezza, s'incentrano su analogie riscontrabili nelle tre fasi dell'azione stessa, come quelle delle qualità morali della protagonista, le sue esitazioni, le sue preghiere, ecc. Fuori del processo circolare e delle analogie rimane l'aggiunta finale, che anche sotto questo riguardo appare staccata e isolata dalle parti precedenti.

L'impostazione data al problema della struttura dell'opera permette di trarre una conclusione che riguarda altre presunte interpolazioni, specie quella dei vss. 474-482. Se si ammette, con l'editore, un numero fisso di versi per motivi simbolici, è da escludere l'idea di qualsiasi interpolazione, dato che queste avrebbero modificato il rapporto numerico. L'editore risolve il problema dei versi 474-482, che nella parte in cui si trovano nel manoscritto, tra 473 e 483, non hanno molto senso, spostandoli in avanti e inserendoli tra 432 e 433, l'unica collocazione logica. Ma anche in quel posto, se non illogici, risultano poco felici e di una prolissità superflua. Infatti, altro non sono che un riassunto dei vss. 249-432 e un annuncio della parte successiva al vs. 432. L'editore ritiene che questi versi siano stati da qualche copista spostati e che, ricollocandoli al loro giusto posto, il testo possa essere ricostituito. Sembra che, proprio accettando la tesi del numero chiuso dei versi, si possa addivenire ad una spiegazione diversa della presenza di essi. Può darsi il caso che l'autore, essendosi prefisso di raggiungere il numero simbolico 864, si sia trovato in difficoltà, accorgendosi di non arrivarci o, rileg-

gendo un abbozzo di stesura, di aver mancato al numero giusto. Così si sarebbe presentato per lui la necessità di colmare la lacuna e egli l'avrebbe fatto, scrivendo e inserendo i versi 474-482. Anche le interpolazioni, denunciate dallo Stracke (ved. *Leuvensche Bijdragen*, XVIII, 95-121), cioè i vss. 205-222 e 533-552, in base allo stesso criterio, non sarebbero altro che prolissità. L'editore considera questi versi debolezze dell'autore (introd., p. 21), ma forse sono soltanto le conseguenze inevitabili della stessa struttura rigidamente aritmetica. Se, quindi, da un lato il simbolismo aritmetico ha contribuito a conferire all'opera un'osatura solida e simmetrica, quale è rara trovare nelle opere letterarie del Medio Evo — eccezion fatta per la Divina Commedia — dall'altro ha indotto l'autore a costringere la sua materia entro un rigido schema che non poteva non recare danno all'insieme. Le presunte interpolazioni potrebbero essere, per dirla crocianamente, 'imperfezioni e parti strutturali' (cf. B. Croce, *La Poesia*, Bari 1953⁵, pp. 89-112), imposte da un ordine estrinseco al processo di creazione poetica, ma tipico di un certo modo di pensare dell'epoca.

Un altro rilievo critico che si potrebbe fare concerne il problema dell'autore della novella. In passato si è voluto identificarlo con l'autore del romanzo di *Floris ende Blancefleur*, Diederik van Assenede, il quale, a sua volta, è stato recentemente identificato con un monaco anonimo del monastero cistercense di Baudelo nelle Fiandre (introd., p. 41). Il Kazemier, giustamente, non si sente di decidere tra le varie ipotesi, ma ha omesso di trarre dalla sua indagine un'importante conclusione, cioè che l'autore debba essere stato una persona di cultura elevata in grado di leggere e di assimilare non solo vite di santi e leggende edificanti ma anche ardite speculazioni teologiche e mistiche, come quelle da cui potrebbe derivare il suo misticismo aritmetico: S. Agostino, S. Bernardo e Ugo di San Vittore (cf. introd., p. 32). Il Kazemier gli attribuisce, inoltre, una certa familiarità col pensiero del Bonaventura al riguardo della metafisica della luce (introd., p. 29). Eppure non ha sfruttato a fondo queste premesse, neanche come indicazioni

orientative del tipo di uomo che possa essere stato questo autore. Egli, infatti, lascia aperte tutte le possibilità di identificazione, escludendo però quella con l'autore del *Floris ende Blancefleur*. Ora l'identificazione precisa deve rimanere senz'altro un miraggio, finché non si dimostrino affinità strette con altre opere letterarie; quello che invece è possibile fare è di tracciare un profilo della cultura dell'autore anonimo e di servirsene nell'orientamento della categoria sociale di cui possa aver fatto parte. Alcuni anni fa, un altro editore della *Beatrijs*, F. Lulofs (*Beatrijs*, uitgegeven met een inleiding en aantekeningen, Zwolle 1963; 1967²) ha fatto un tentativo di dimostrare che l'autore anonimo, nell'ideazione della figura della sagrestana, si fosse ispirato al codice dell'amore cortese, *De arte honeste amandi*, di Andreas Capellanus (fine XII/inizio XIII secolo). Kazemier respinge questa tesi perché basata su un riferimento troppo preciso che non regge a una indagine più approfondita, essendovi nella figura della protagonista alcuni tratti in netto contrasto con l'etica cortese del Capellanus. Ciò, tuttavia, non dovrebbe portare all'errore opposto di sottovalutare l'importanza del clima cortese per il mondo spirituale dell'autore. Egli vi partecipa certamente, ma a suo modo, senza rigidità dogmatiche, vedendone la relatività in confronto con la vocazione religiosa dell'Uomo. La sua opera, considerata spesso troppo esclusivamente come mariana (vedasi per es. l'introduzione all'edizione della *Beatrijs* di J. J. Gielen, Tilburg 1931), è, sia in quanto opera scritta in onore della Madonna sia in quanto opera novellistica, ispirata essenzialmente dal concetto di « minne » (amore), nella duplice accezione profana e sacra che questo nel Duecento aveva assunto. Oltre l'intenzione devozionale, senz'altro notevole, c'è quella di testimoniare la potenza cosmica dell'amore che, nella sua forma naturale, trascina la povera sagrestana nel perfido mondo, allettandola col ricordo del giovane da lei amato, e che, nella sua manifestazione divina, le fa superare le tentazioni e le angosce del mondo, riconducendola alla fonte della felicità perenne nella pace del convento. L'intero poema è una glorificazione della « minne », anche se l'autore è ben consa-

pevole dell'ambivalenza di questa forza vitale, così ben espressa nei versi 40-42:

« *Bi wilen comter af scande*, — A volte ne (dall'amore) derivano vergogna,
Quale, toren, wedermoet; — Miseria, dolore e disgusto;
Bi wilen bliscap ende goet ». — A volte gioia e felicità.

e, poi, nei versi 59-64:

« *In constu niet gheseggen als*, — Non potrei descrivervi
Hoe vele ghelux ende ongevals — Quanto bene e quanto male
Uter minnen beken ronnen. — Sgorghi dalla fonte dell'amore.
Hier omme en darfmen niet veronnen — Perciò non bisogna
pensar male
Der nonnen, dat si niet en conste ontgaen — Della suora, che
non sfuggi
Der minnen, diese hilt ghevaen ». — All'amore che la prese.

Ma non solo nella concezione di fondo l'opera è ispirata dal clima cortese, anche alcuni tratti del carattere della protagonista, che non vuole amare in modo volgare (*dorperlijc*, vs. 349) ma nobilmente, nonché certi motivi letterari, comuni con la lirica provenzale — e indicate da N. de Paepe (in *Spiegel der Letteren* VII, 1963, pp. 17-43) — presuppongono un'ampia conoscenza dei modi più raffinati della cultura del Duecento, quale di solito non si sospetta in un monaco di cui si discute se abbia potuto attingere direttamente alla sua fonte latina oppure attraverso un portavoce (ved. introd., pp. 46-47). L'autore, anche se monaco, deve esser stato a contatto con un centro culturale importante qual'era, ad es., la città di Gand, con la corte dei conti di Fiandra e luogo di nascita dell'*Isengrimus* del magister Nivardus (ca. 1149) e, forse anche del *Reinaert* fiammingo, almeno secondo la recente ipotesi del Gijsseling (ved. G. Knuvelde, *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, I, 1970⁵, p. 168). E così s'affaccia di nuovo l'ipotesi che l'autore possa essere stato uno di quei funzionari amministrativi del conte di Fiandra, quale quel Diederik van Assenede, amministratore del demanio

di Fiandra e da alcuni identificato con l'autore del *Floris*. Non è comunque necessario che egli sia stato un ecclesiastico. Nel Duecento fiammingo parecchie opere edificanti sono state scritte da laici; si pensi al caso di Jacob van Maerlant (ca. 1235-ca. 1300), un laico legato alla corte di Albrecht van Voorne, che dalla letteratura cortese passò a quella didascalica e religiosa senza però fare mai i voti monastici. Fu d'altronde una caratteristica tipica della pietà nei Paesi Bassi di svilupparsi nell'ambito di movimenti laici quali quelli dei « begardi » e delle beghine, nettamente distinti dalle tradizionali istituzioni monastiche. Il testo stesso non fornisce alcun indizio che permetta di identificare l'autore. Egli stesso, preferendo di rimanere un anonimo, introdusse come informatore della materia del suo racconto un monaco, un certo Gijsbrecht dell'ordine di S. Guglielmo, che avrebbe trovato la leggenda « nei suoi libri » (vs. 16: *in die boeke sijn*). Il Kazemier non esclude che questo personaggio possa essere stato frutto di finzione letteraria (ved. introd., p. 46), ma più importante della questione se sia realmente esistito o meno è la funzione attribuitagli. Mi sembra che questo personaggio, di cui l'autore sottolinea la venerabilità, consistente nell'età avanzata e nella vita ascetica (vss. 15-17), abbia avuto la funzione di garantire sia l'attendibilità che il carattere conventuale della novella. Può darsi che il rilievo, dato a lui anziché all'autore stesso, corrisponda all'umiltà di un monaco che abbia preferito rimanere nell'ombra, ma non è escluso che l'autore, se laico, si sia servito dell'informatore per conferire alla novella la necessaria patina conventuale che egli stesso non poteva darle. In tal caso si potrebbe spiegare la sua anonimità, non come segno di umiltà, ma come un tentativo di nascondere la propria condizione di laico che avrebbe stonato nel prologo di una leggenda, tesa, pur senza fanatismo, ad esaltare l'ideale della vita monastica. Comunque, senza la base di dati e riferimenti precisi, si deve rimanere nel campo delle ipotesi, per quanto riguarda l'identificazione dell'autore, anche se è possibile di tratteggiarne la fisionomia spirituale, assai ricca e varia.

È merito del Kazemier di aver indicato nuove strade

per l'interpretazione della *Beatrijs*, che troppo spesso è stata oggetto soltanto di ammirazione acritica. Bisogna ammettere che il testo resiste bene all'applicazione del nuovo metodo, anche se alcune conseguenze del simbolismo aritmetico gettano un'ombra su certi aspetti della sua struttura.

J. H. METER

DER TOTENTANZ

Mors qui venis de mors de pomme
primes en fame et puis en homme
(...)

Einer der bemerkenswertesten Züge in der spätmittelalterlichen Vorstellungswelt Europas ist der sogenannte Totentanz. Der Ausgangspunkt der Tradition muß wahrscheinlich im Frankreich des 14. Jahrhunderts gesucht werden; der Schwerpunkt dagegen lag dann zweifellos in Deutschland.

Eine erschöpfende Kartierung der Überlieferungswege des Totentanzes hat die ansonsten recht umfangreiche Forschung nicht geleistet. Das sich abzeichnende Bild ist flimmernd und verschleiert und kann wohl kaum sehr viel schärfer werden. Die Einflüsse verlaufen kreuz und quer, zahlreiche Zwischenglieder sind verloren gegangen, und das Material ist nicht gerade reich an Datierungen.

Alles deutet jedoch darauf hin, daß sich die Vorstellung wie ein Lauffeuer in alle Winkel verbreitet hat. Sicherlich geschah dies hauptsächlich mit Hilfe holzgeschnittener Bilddrucke, doch haben natürlich auch handgeschriebene und später gedruckte Darstellungen eine wichtige Rolle gespielt. Von Zeit zu Zeit kristallisierte sich die Vorstellung in monumentalen Wanddekorationen heraus, besonders in Kirchen und Klöstern im Besitz von Dominikanern und Franziskanern. Oder sie forderte dichterisch begabte Geistliche zur Umformung und Erneuerung heraus. Wie es scheint, fand die Vorstellung sogar besonders günstigen Nährboden und gab es einen starken Drang zur Orchestrierung und Variierung des Themas.

1.

In der bildenden Kunst ist der Prototyp des Totentanzes eine Kette tanzender Gestalten: abwechselnd unheimliche, schrecklich vermoderte Gespenster oder Skelette in vorwärtsstrebender Bewegung und Repräsentanten verschiedener weltlicher und geistlicher Schichten in zögernder oder widerstrebender Haltung. Die Rangfolge ist sorgfältig eingehalten, wahrscheinlich deshalb, weil sich der Totentanz schon an seinem Ausgangspunkt mit der mittelalterlichen Ständesatire verbunden hat: an der Spitze der Papst, auf dem zweiten Platz der Kaiser, danach der Kardinal, der Bischof, der Ritter usw. — und schließlich das unschuldige Kind oder der lumpige Bettler. Also die ganze Menschheit im Kleinen.

Der bildlichen Ausführung entspricht — wenn der Totentanz vollständig sein soll — eine dichterische, in der die Figuren der Ständeparade sich auf einen Dialog mit dem Tod einlassen. Dies Gespräch kann zwar inhaltlich und auch in der Grundhaltung variieren, doch folgt es formal ziemlich festen Grundsätzen; so umfaßt jede Replik in den allermeisten Totentanztexten *eine* vierzeilige Strophe.

In der älteren Forschung galt es allgemein als sicher, daß der Totentanz die Toten darstelle, wie sie nachts aus den Gräbern steigen und während ihres makabren Tanzes über den Kirchhof versuchen, die Lebenden in ihren Reigen zu zwingen. Traf einen Menschen das Unglück, daß er den Tanz sah oder mit hineingezogen wurde, war ihm sein baldiger Tod sicher — wenn er nicht gar auf der Stelle tot umfiel.

Diese hier nur kurz skizzierte Deutung der alten Bilder und Texte spiegelt ja deutlich genug einen tiefsitzenden Schrecken davor wieder, was den Lebenden auf dem Kirchhof widerfahren mochte, wenn das Dunkel brütete und die Dämonen aus der Tiefe der Erde (des Gemüts) stiegen. Eine Schwäche dieser Deutung ist es jedoch, daß sie am Rande des Vorstellungskreises und in den Außenzonen des Aberglaubens Fuß faßt, anstatt sich zentral in der mittelalterli-

chen Denkwelt zu verankern und eine Verbindung zu suchen mit dem, was dogmenfest oder jedenfalls offiziell genehmigt war.

Einen gewichtigen Einspruch gegen diese ältere Auslegung, für die Wolfgang Stammer als Repräsentant stehen kann,¹ erhob 1954 Hellmut Rosenfeld. Das geschah mit einer großen und in vieler Hinsicht anregenden Arbeit, *Der mittelalterliche Totentanz*,² — deren Abrechnung mit gängigen Anschauungen sich im übrigen keineswegs beschränkt auf das Problem der Deutung des Totentanzes.

Rosenfelds Auffassung ist es, daß die vermoderten Gestalten die Seelen der einst ohne Buße Gestorbenen sind, während die Figuren der Ständerevue die Seelen der jüngst Verstorbenen sind, die in einen Tanz hineingezogen werden, dessen sämtliche Teilnehmer willenlose Marionetten in der Hand des Todes sind. Der Tod tritt in dieser Verbindung, wie es sich ja natürlich ergibt, in der Gestalt eines Spielmanns auf.

Das Abscheuliche liegt gerade darin, daß *alle* ohne Buße Gestorbenen mittanzten müssen — welchen Posten sie auch bekleideten und welche Machtbefugnisse sie im Leben auch hatten. Die Vergänglichkeit ist das Gesetz, unter dem das Menschenleben steht — daran erinnerte man sich nicht zuletzt in einer Zeit, da die Pestseuchen in gewaltigen Wellen über die Länder dahingingen. Auch der Totentanz ist ein memento mori, eine Ermahnung daran, welches Schicksal die Unbußfertigen erwartet, eine Aufforderung, vor dem Abgrund anzuhalten und die Rechnung zu begleichen, solange noch Zeit ist. Der Eifer, der den Missionar und den Bußprediger kennzeichnet, bringt auch den Totentanz hervor. Dringend erinnert er daran, daß der Sold der Sünde nicht nur der Tod, sondern auch qualvolle Friedlo-

¹ WOLFGANG STAMMLER, *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*, München 1948. 95 S. (Bearbeitete Version einer Schrift von 1922 mit dem Titel *Die Totentänze des Mittelalters*).

² HELLMUT ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, 2. Ausg., Köln 1968, X, 376 S., 12 Tfn., Bibliographie S. 337-67.

sigkeit ist. Damit rückt die Beschwörung, die noch heute auf Grabsteinen Anwendung findet, in ein Licht, das zu denken gibt: « Ruhe in Frieden! » Genau das wurde ja den unbußfertigen Seelen nicht gestattet; sie mußten stattdessen tanzen, machtlos, als Beute der dämonischen Kraft in der schrillen Musik des Spielmanns.

2.

Den Mittelpunkt in Hellmut Rosenfelds Buch — abgesehen von der eben referierten Deutung des Totentanzes — bildet die Annahme, daß diese Vorstellung ihren Ursprung in Deutschland hat, genauer in der Gegend um Würzburg, und daß das Geburtsjahr auf ungefähr 1350 festgelegt werden kann. « Diese Bilderdichtung entsprang offenbar der Vision eines Predigers, dessen Augen erfüllt waren von dem Massensterben in den Schreckensjahren des Schwarzen Todes », heißt es im Schlußkapitel.

Die Bedingungen für die Entstehung des Totentanzes zu dieser Zeit waren vorhanden. In den tiefsten Schichten des Volksbewußtseins herrschte die Vorstellung, der Tod sei eine Art Schlaf und die Toten führten eine Art Schattendasein. Sie liegt hinter den Sagen von nächtlichen Zusammenstößen zwischen Geisterheeren auf den Schlachtfeldern und manifestierte sich lange in der verbreiteten Sitte, vor bestimmten Festen Speise und Trank auf die Gräber hinauszutragen. Doch war dieser Glaube an « den lebenden Leichnam » in aller Stille und in angepaßter und abgeschwächter Form in die kirchliche Dogmatik eingedrungen — als ein « Armseelenglaube », das heißt ein Glaube daran, daß die Seelen der Unbußfertigen nach dem Tode eine gewisse Zeit im Fegefeuer zubringen mußten, wo ihre Qualen jedoch erleichtert oder verkürzt werden konnten, sofern sie dafür gesorgt hatten, Ablaß zu kaufen, oder die Hinterbliebenen ihrer mit Fürbitten und Meßopfern gedachten.

Auch die Auffassung des Totentanzes von der Gestalt des Todes — als Spielmann, in seltneren Fällen als Reiter,

Totengräber oder Schnitter — war in der Kunst des Mittelalters wohlbekannt. Eine interessante Variante bietet laut Rosenfeld die Sage vom Rattenfänger von Hameln, der mit seiner Musik die Ratten und Mäuse behext, sodaß sie ihm willenlos folgen müssen; der Rattenfänger ist niemand anderes als der Spielmann Tod, der die Seelen seinem Willen unterwirft.

Dem Totentanz eigentümlich ist in formaler Hinsicht die intime Verknüpfung von Bild und Text. Derartiges gibt es häufig in der Ausschmückung mittelalterlicher Kirchen wie auch in der Flugblattliteratur, welche die Kirchenkunst zur Erbauung der Gemeinde reproduzierte. Die Erklärungen oder Auslegungen der Bilder standen auf Sentenzbändern und waren ursprünglich kurzgefaßt und « objektiv ». Doch zu Beginn der Gotik änderten die Texte ihren Charakter — sie wurden den abgebildeten Figuren als Repliken in den Mund gelegt, sodaß die Sentenzbänder damit den Sprechblasen moderner Zeichenserien ähnelten. Oft wurden sie den Figuren in die Hand gesteckt, aber sie konnten natürlich auch über oder unter den Bildfeldern, in besonderen Schriftfeldern angebracht werden. So eröffnete sich die Möglichkeit einer Ausweitung der Texte und einer mehr bewußt dichterischen Haltung bei ihrer Abfassung. Entsprechend nahmen die Flugblätter den Charakter dessen an, was man « biblia pauperum » genannt hat — weil sie dem Bedarf der niederen Geistlichkeit nach einer wirtschaftlich und geistig zu bewältigenden Verkündigungsgrundlage entgegenkamen.

Einen weiteren wichtigen Impuls empfing der Totentanz zweifellos aus der lateinischen *vado-mori*-Dichtung mit ihrer elegisch-resignierten Feststellung, daß die Vergänglichkeit die unabwendbare Bedingung alles Lebens ist. Diese Dichtung, die allem Anschein nach in weiten Kreisen der europäischen Geistlichkeit bekannt war, kann mit großer Sicherheit auf das 13. Jahrhundert und auf Frankreich zurückgeführt werden.

Viele der Elemente lagen vor, gewiß, aber eine Vision mußte herzu, damit aus ihnen ein Totentanz hervorgehen konnte; Rosenfeld meint, wie gesagt, daß sie um 1350 in

das vom Schwarzen Tode tief bewegte Gemüt eines süd-deutschen Geistlichen einschlug.

Die Theorie, Deutschland sei die Heimat dieser Tradition, versucht er weiter zu unterbauen durch den Hinweis, daß die Vorstellung von deutschem Geist und von deutsch-dominikanischer Denkart durchsäuert sei — wie ja auch der Schwerpunkt der Tradition in Deutschland liege. In Frankreich dagegen sei der Totentanz nur « eine kurze Mode » gewesen.

In dieser Sache war Rosenfeld zweifellos von einem großen und auch verständlichen Ehrgeiz beseelt. Nicht nur wünschte er, die Entstehung der Tradition zu fixieren, deren Geschichte sowohl chronologisch wie geographisch zu schildern er sich vorgenommen hatte — er wollte ihr auch einen Schöpfer geben und ihm über die Schulter und in seine beunruhigte und bedrängte Seele schauen.

Es ist jedoch eine auffällige Schwäche der Argumentation, daß die beiden Texte (ein lateinischer in Monologform und ein deutscher in Dialogform), auf die Rosenfeld hinweist, in keiner Handschrift vor 1445 überliefert sind. Ungefähr aus dem Jahr stammt eine Kompilationsarbeit für Margarete von Savoyen, in die sie nebeneinander eingefügt sind. Zwar handelt es sich deutlich um Abschriften — aber der Sprung von ca. 1445 zurück auf ca. 1350 ist unbestreitbar groß, wenn er auch erst unternommen wird, nachdem ein philologisches Sicherheitsnetz darunter gespannt ist. — Einer der Einwände gegen Rosenfelds Abhandlung läuft denn auch darauf hinaus, daß sie mit zu sehr fließenden Grenzen zwischen dem nur Möglichen, dem Wahrscheinlichen und dem Beweisbaren operiert.³

3.

Eine von Rosenfeld stark abweichende Auffassung der ganzen Totentanzproblematik findet sich bei Stephan Co-

³ Siehe z. B. M. O'C. WALSHE in « Zeitschrift für deutsche Philologie », Bd. 76, 1957, S. 231-34 .

sacchi in seinem großen Werk *Makabertanz*,⁴ das 1965 herauskam und eine lebenslange Beschäftigung mit den verschiedenen Gestaltungen der mittelalterlichen Todes- und Vergänglichkeitsthemen zusammenfaßt. Am irritierendsten an dieser Darstellung ist vielleicht, daß das sehr unterschiedliche Material (Visionsberichte, Legenden, Kirchausschmückungen, Buchillustrationen, Gedichte usw.) ziemlich konsequent unter dem Gesichtswinkel des Totentanzes gesehen wird — als Vorstadien oder Vorstudien zu ihm; dadurch erscheint die Vorstellung eher als die Kulmination einer jahrhundertelangen Entwicklung denn als ein Parallelphänomen. Dazu kommt, daß Cosacchi unterwegs die raffiniertesten Kombinationen wagt und die phantastischsten Schlüsse zieht und ziemlich oft lose Annahmen mit unbestreitbaren Tatsachen verwechselt.⁵

Ein zentraler Punkt in Cosacchis Untersuchung ist die Behauptung, dem spanischen Totentanztext komme das Primat zu. Basis für diese der Lage nach äußerst kühne Theorie ist die Ablehnung der allgemein akzeptierten Datierung von *Dança general de la muerte* (der in einer Handschrift von ca. 1480 überliefert ist). Stattdessen behauptet Cosacchi, der Text stamme aus dem Zeitraum zwischen 1350 und 1382.

In einer Erwähnung von *Makabertanz* hat Hellmut Rosenfeld diese Umdatierung endgültig vorgenommen, die die Abweisung seiner eigenen Theorie einschließt, daß der vierzeilige hochdeutsche Totentanztext der primäre sei.⁶ Diese Abweisung findet auch ausdrücklich in Cosacchis

⁴ STEPHAN COSACCHI, *Makabertanz. Der Totentanz in « Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters »*, Meisenheim a. G. 1965, XXII, 821 S., 32 Tfn.

⁵ Als ein illustrierendes (wenngleich die Totentanzproblematik nicht betreffendes) Beispiel kann eine Fußnote auf S. 338 dienen, in der Friedrich Gottlob Wetzel als Verfasser der *Nachtwachen des Bonaventura* genannt wird. Dies ist jedoch keineswegs eine erwiesene Tatsache — sondern eine lose unterbaute Theorie, die Franz Schultz in einer Abhandlung von 1909 vortrug.

⁶ HELLMUT ROSENFELD, *Der Totentanz als europäisches Phänomen*, « Archiv für Kulturgeschichte », Bd. 48, 1966, spec. S. 58-64.

Buch statt, — jedoch ohne daß er auf Rosenfelds Prämissen genau eingeht.

Es scheint mit andern Worten, als könnte sich die Theorie des deutschen Forschers, es gebe einen « Urtext » im Zentralgebiet der Tradition, trotz aller Schwächen weiterhin neben der des ungarischen Forschers halten, der erste « Todes-Tanz » habe sich im Randgebiet der Tradition entwickelt.

Stephan Cosacchi ist im übrigen auch sehr skeptisch gegenüber Rosenfeld, wenn dieser hervorhebt, der Todesglauben des Volkes habe auf die Entstehung der Totentanztradition eingewirkt. Stattdessen (re)konstruiert er eine « Gesamtlegende », deren unschätzbare Verdienst darin bestehen soll, daß sie schon einige Zeit vor 1350 alle die textlichen wie bildlichen Elemente vereinigte, die sich in der Totentanzvorstellung finden. Aus dieser Legende entwickelte sich der Totentanz dann « ganz von selber ».

Zur Urform der Legende (und der vado-mori-Dichtung) ernennt Cosacchi ein Gedicht des französischen Zisterziensermönches Hélinand de Froidmont, *Les Vers de la Mort* von 1194-97. Das Grundthema des Gedichts ist der Gegensatz zwischen vorbereitetem und unvorbereitetem Tod, und ansonsten wendet es sich — wie etliche andere der Gestaltungen des Vergänglichkeitsgedankens, die Cosacchi in seine Untersuchung einbezieht — gegen gewisse gnostisch-mystische Tendenzen der Zeit und gegen den Versuch bestimmter ketzerischer Sekten, Zweifel daran zu säen, daß die Seele jenseits der Todesschwelle ein Weiterleben und ein *judicium particulare* erwarteten. Es gehört zum Bild der rechtgläubigen Reaktion, daß sie sich auf verschiedene Weise von Motiven des esoterischen, magie-faszinierten Mystizismus inspirieren ließ.

Wie schon angedeutet, ist in Hellmut Rosenfelds Abhandlung ein namenloser süddeutscher Geistlicher, genauer ein Dominikanermönch des Klosters Würzburg, der hauptverantwortliche Hintermann der Totentanztradition. Auch Cosacchi hat einen solchen gesucht und ist bei niemand anderem als Hélinand stehen geblieben — insoweit, als er nicht nur dessen Autorenschaft für *Les Vers de la Mort*

als völlig gesichert ansieht (was sie streng genommen nicht ist), sondern ihn auch zum Schöpfer des ersten vado-mori-Gedichts macht — oder jedenfalls zum ersten Propagator der vado-mori-Dichtung.

Als einen andern wichtigen Schritt auf dem Wege zur « Gesamtlegende » betrachtet Cosacchi eine Vision, die der Zisterzienser-Erzbischof Herbert de Torres im 3. Buch seines *De Miraculis* erzählt. Das betreffende Kapitel handelt von einem Gemeindepfarrer, der nach dem Messedienst auf dem Friedhof in tiefe Gedanken sinkt. Plötzlich erlebt er, daß ein Zug von Toten an ihm vorüberzieht — wohlgemerkt Tote, von denen einige ihm bekannt sind und die wegen ihrer Sünden um die Welt wandern müssen ohne die Erlaubnis, in den himmlischen Wohnstätten Ruhe zu finden. Dies letztere erfährt der Pfarrer von einem der Toten, der aus der Reihe tritt und ein Gespräch mit ihm einleitet, ihm auch zu verstehen gibt, daß die Vision eine Todeswarnung enthalte.

Herberts Bericht holt sich, wie die Analyse in Cosacchis Buch beweist, Züge sowohl aus der bekannten Jedermann-Legende wie aus der ebenfalls recht verbreiteten Legende von den drei Lebenden und den drei Toten — zwei charakteristischen Gestaltungen des Vergänglichkeitsmotivs, das somit in Zusammenhang mit der Vorgeschichte des Totentanzes gebracht wird.

4.

Unter den Forschern herrscht ansonsten Einigkeit darüber, daß der Ursprung des Totentanzes in Frankreich zu suchen ist. Einige Jahre, bevor *Der mittelalterliche Totentanz* erschien, stellte ein englischer Forscher, James M. Clark, fest, daß alle Wegweiser im Material nach Paris zeigen,⁷ oder genauer, nach dem Minoriterkloster Aux Saints Innocents.

⁷ JAMES M. CLARK, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow 1950, S. 90.

Dort entstand 1424-25 die erste Monumentalausführung des Totentanzes. Man darf jedoch annehmen, daß sich die Vorstellung zu diesem Zeitpunkt schon ziemlich eingebürgert hatte. In Verbindung damit muß auf einen widerspenstigen Passus in Jean LeFèvres Gedicht von 1376, *Respit de la Mort*, hingewiesen werden: « Je fis le macabré la dance ». ⁸ Das Problem ist, in welcher Bedeutung LeFèvre das Verbum « faire » benutzt hat. Falls er es synonym mit « composer » gebraucht hat, ist der Sinn des Verses ja, daß er den makabren Tanz dichtete — und es dann vor 1376 getan haben muß. Hellmut Rosenfeld akzeptiert diese Deutung, geht aber gleich einen Sturmschritt weiter, indem er ausführt, daß LeFèvres Totentanztext nicht (wie man vermutet) verloren gegangen ist, sondern daß er es war, auf den man zurückgriff, als man 1424-25 die Wanddekoration in der Totenkappelle der Minoriter beschriftete!

Die Ausschmückung dort ist später zerstört worden. Jedoch vermitteln die Holzschnitte in Guy Marchands bekannter Ausgabe, *Dance Macabre* von 1485, einen recht guten Begriff davon, wie er ausgesehen hat. Daß Marchand auch, was den Text betrifft, seiner Vorlage treu geblieben ist, kann z.B. an einem Vergleich mit John Lydgates englischer Übersetzung (aus den 1430-ern) der Pariser Verse dokumentiert werden. — Von Frankreich verbreitete sich der Totentanz übrigens auch südwärts, nach Spanien und Italien.

Weiterhin verläuft eine recht klare Linie von Aux Saints Innocents in Paris zur Lübecker Marienkirche. Die dortige Totentanzdarstellung wurde 1463, vielleicht von Bernt Notke ausgeführt. Sie wurde mehrmals restauriert, bis man sich 1701 daran machte, sie durch eine Kopie zu ersetzen. Daß diese dem Original genau folgte, hat man mit großer Sicherheit feststellen können, da einige Fragmente der alten Malerei (die bemerkenswerterweise auf Leinwand

⁸ Dies ist der älteste bekannte Beleg für das Wort « makaber » — und über dessen Bedeutung sind im Laufe der Zeit etliche interessante Aufsätze geschrieben worden (siehe ROSENFELD, *a. a. O.* (Anm. 2), S. 364).

ausgeführt war) in der St.-Nikolai-Kirche in Reval landeten. Der Totentanz der Marienkirche existierte bis 1942; in jenem Jahr sorgte das Wüten des Weltkriegs für ein jähes Ende seiner Geschichte.

Aus Lübeck sind auch zwei Totentanzbücher bekannt. Man hat vermutet, daß das jüngere, von 1520, den älteren Text wiedergebe, während das ältere, von 1489, durch eine Ausweitung dieses Textes entstanden sei.

Die Totentanzbücher behielten die enge Verbindung von Bild und Text bei. Doch konnten sie ja aus naheliegenden Gründen nicht die tanzende Kette als Ganzes wiedergeben; sie mußten sie aufspalten und die Holzschnitte mit den einzelnen Figuren so verteilen, daß ein Zusammenhang mit dem Text entstand. Guy Marchand versuchte zwar, die Aufspaltung zu vermeiden, indem er jeden Holzschnitt zwei tanzende Paare umfassen ließ, aber in der Regel gab jeder Holzschnitt nur ein Paar wieder, eine Figur der Ständerevue und eine aus der Reihe verwester Leichen.

Die beiden Lübecker Ausgaben (deren Illustrationen identisch sind — vom selben Druckstock stammend) brechen die Regel und gehen einen Schritt weiter, sodaß jeder Holzschnitt nur eine Figur abbildet — entsprechend den Repliken im Text von 1489, dem *Spiegel des Todes*, die viel ausführlicher sind als in allen älteren Totentanztexten. Die Figuren sind standbildhaft vor eine niedrige Mauer gesetzt, und die Vorstellung eines Tanzes ist in Wirklichkeit aufgegeben.

Dazu kommt, daß die verwesten Gespenster durch den Tod selbst abgelöst sind, daß der Totentanz mit andern Worten von einem Tanz zwischen Toten umgedeutet ist zu einem Tanz zwischen dem Tod und den Sterbenden; er ist zum Tanz in « ein ander lant » geworden, wie es in einem Gedicht vom Ende des 14. Jahrhunderts heißt. — Diese Entwicklung kann man an zahlreichen Stellen im Material beobachten. Sie vollzog sich natürlich nicht mit einem Schlage, sondern ganz allmählich im Takt damit, daß der Ausgangspunkt aus dem Auge verloren wurde und eine Einebnung und Ermattung eintrat in der Auffassung der überlieferten Darstellungen.

Von den Lübecker Ausgaben gehen die Verbindungsfäden weiter zum dänischen Totentanztext, der in Raphael Meyers kritischer Ausgabe von 1896⁹ genau auf das Reformationsjahr zurückgeführt wird, unter anderm weil er eine milde gesagt reservierte Haltung zur Geistlichkeit zeigt — ausgenommen ist nur der Gemeindepfarrer. Diese Datierung stimmt damit überein, daß das einzige (und stark beschädigte) Exemplar des Buches — in der Kopenhagener Königlichen Bibliothek — mit dem Zusatz « 1536 » versehen ist. Allerdings hat Lauritz Nielsen mit typographischen Kriterien darauf hingewiesen, daß der Druck aus Hans Vingaards Werkstatt in Kopenhagen zwischen 1552 und 1558 stammen müsse,¹⁰ was anscheinend von der europäischen Totentanzforschung nicht bemerkt worden ist, die sich getreulich an Meyers Datierung hält.¹¹

Der dänische Totentanz ist mit den selben Holzschnitten versehen wie die Lübecker Ausgaben. Textlich liegt die Sache weniger einfach; Übereinstimmungen gibt es genug, aber die Möglichkeit kann nicht ausgeschlossen werden, daß der Bearbeiter auch andere Texte zur Hand hatte — und im übrigen hat er den Text anscheinend selbst stark geprägt. Besondere Aufmerksamkeit verdient, daß der dänische sich von allen andern Totentanztexten dadurch unterscheidet, daß er Züge besitzt, die darauf hinweisen könnten, daß er zu dramatischer Darstellung bestimmt war.¹²

Von den Traditionsverschiebungen, die oben berührt worden sind, ist die wichtigste wohl der Wechsel in der Auffassung davon, was der Totentanz « vorstellte ». Ver-

⁹ *Den gamle danske Dødedans*, hrsg. Raphael Meyer, 1896, Einleitung S. 3-35.

¹⁰ LAURITZ NIELSEN, « Hans Vingaard. Et Bidrag til Danmarks ældre Bogtrykkerhistorie », « *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* », Bd. 3, 1916, spec. S. 108. (Siehe auch CHR. BRUUN in « *Aarsberetninger og Meddelelser fra Det store kongelige Bibliothek* », Bd. 2: 1869-74, 1875, S. 154-61).

¹¹ Siehe z. B. ROSENFELD, a. a. O. (Anm. 2), S. 347; CLARK, a. a. O., S. 83 (« 1536 or earlier »).

¹² TORBEN KROGH, *Ældre dansk Teater. En teaterhistorisk Under søgelse*, 1940, S. 317. — Vgl. auch OLUF FRIIS, « *Den danske Litteraturs Historie* », Bd. 1, 1945, S. 274 f.

steht man ihn als eine allegorische Darstellung vom Kommen des Todes, liegt es recht nahe, ihn auszubauen mit den Klagen der Sterbenden und ihren Bitten um Verlängerung der Frist — und dieser Zug gewinnt denn auch allmählich Eingang.

Eine andere wichtige Verschiebung fällt auf, wenn man sich dem sehr reichen Material zuwendet, welches das miteldeutsche und Schweizer Gebiet aufweist. Wo in den älteren Totentanzdarstellungen die missionarische Haltung vorherrschte, und in vielen Fällen noch dadurch unterstrichen wurde, daß am Ende der tanzenden Kette ein Prediger in Funktion abgebildet wurde, da dringt in den jüngeren Darstellungen ein milderer und stärker Trost spendender Ton durch. Der Bußprediger verläßt den Schauplatz und weicht dem dornengekrönten Christus, dem Garanten von Gnade und Erlösung mitten in der Vergänglichkeit. Es ist der Geist der Franziskaner, der das (Hellmut Rosenfeld zufolge) ursprünglich dominikanische Unternehmen allmählich durchdringt und ihm gleichsam den schlimmsten Stachel nimmt.

Es würde im übrigen zu weit führen, auf Einzelheiten des bunten Bildes einzugehen, das sich abzeichnet. Es muß nur erwähnt werden, daß Basel schon um 1440 zwei Monumentalausführungen des Totentanzes erhielt. Der bekanntere, auf der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters, wurde vielleicht von Konrad Wytz gemalt; 1805 wurde er zerstört. Der weniger bekannte, im Kreuzgang des Klingenthal-Klosters, hielt stand bis 1860. Und in der Marienkirche in Berlin schuf ein unbekannter Künstler in den 1480-ern eine Monumentalausführung des Totentanzes, die textlich Berührungspunkte aufweist mit dem in der Schwesterkirche in Lübeck.

5.

Schließlich sollen zwei Totentanzdarstellungen besprochen werden, von denen jede in ihrer Art einzigartig und doch charakteristisch für die Spätphase der Tradition ist:

Niklaus Manuels gewaltige Wandausschmückung im Dominikanerkloster zu Bern und die Folge von Miniaturholzschnitten *Imagines Mortis* von Hans Holbein d. J.

Manuel schuf sein Bild in den Jahren 1516-19, als er auf der Höhe seiner Künstlerlaufbahn stand. Vielleicht unterstrich es das Vergänglichkeitsthema weniger kräftig, als es in der Totentanztradition üblich war. Ein unsanftes Schicksal wollte jedoch, daß es selbst in reichem Maße unter den Verhältnissen zu leiden hatte. Eine Reihe von Versuchen, es zu restaurieren, verlangsamte zwar den Prozeß, hielt ihn aber nicht auf. 1658 notierte der anonyme Verfasser des Reisebuches *Heutelia*, man habe ihm in Bern « einen alten kunstreichen gemahlten sceletonischen Dantz » gezeigt, « der sehr in Abgang gerathen war », — und zwei Jahre später wurde das Werk zerstört.

Wenn man dennoch Manuels Totentanz ziemlich genau kennt, hängt das damit zusammen, daß ein Kunsthändler namens Albrecht Kauw 1649 eine Kopie von ihm herstellte, « fein säuberlich mit Wasserfarben ». ¹³ Sie wird wie ein Kleinod im Berner historischen Museum aufbewahrt, zusammen mit einer kalligraphischen Abschrift des Textes, die ein späterer Besitzer des Kauwschen Opus vorgenommen hat.

Mit seiner Mauerdekoration brach Manuel auf verschiedene Weise den Stab über die Tradition der großen Gestaltungen. Unter anderm teilte er die tanzende Kette in Paare auf — mit Hilfe von Arkadenbögen, durch die hindurch man auf eine helle Landschaft blickt. Außerdem setzte er sich über die mittelalterliche Anonymitätsforderung hinweg, indem er teils seine Gestalten nach lebenden Modellen formte und teils seine Arbeit signierte und sich auch noch selbst abbildete, ganz hinten in der Reihe und im Begriff, die letzten Pinselstriche zu tun. (Die Modelle waren Leute

¹³ *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel in den Nachbildungen von Albrecht Kauw*, hrsg. Paul Zinsli, Bern 1953, 76 S., 27 Tfn., davon 10 in Farbe. (*Heutelia*-Zitat nach dieser Arbeit S. 6.) — Vgl. auch z. B. CONRAD-ANDRÉ BEERLI, *Le peintre poète Nicolas Manuel et l'évolution sociale de son temps*, Genève 1953, spec. S. 107-39.

aus dem feineren Teil der Stadt, die in der Mehrzahl natürlich in andern Rollen als ihren alltäglichen auftreten; ihre Identifikation konnte vorgenommen werden, weil die Bögen mit den Wappen der jeweiligen Standespersion dekoriert sind.)

Der Berner Totentanz — auch sein Text, dessen kirchenkritischer Ton schärfer ist als in der Totentanzdichtung üblich (ohne daß man jedoch sagen könnte, er verlasse den festen Grund der Universalkirche) — steht auf der Schwelle einer neuen Zeit: der Renaissance. Der individuelle Mensch kommt zu Wort, die Abrechnung mit irdischer Macht und Ehre ist gedämpft, der Lebenshunger entsprechend gestärkt. Man hat sich gleichsam mit dem Zustand versöhnt, daß am Ende der Tod wartet, sowie das zum Anlaß genommen, sich sein Lebensrecht zu bekräftigen. Auf dem Baum der Tradition ist das Werk des großen Maler-Dichters, um mit Hellmut Rosenfeld zu sprechen, « eine letzte überreife Frucht ».

In diesen Worten lauert schon eine Spitze gegen Holbein, von dem es sonst allgemein heißt, er habe dem Totentanzthema seine endgültige klassische Formulierung gegeben. Dem gegenüber stellt Rosenfeld die Behauptung auf, daß die Folge aus 51 Bildern einen lähmenden Schlag gegen die Tradition bedeutete, weil sie unbekümmert um den tiefen Sinn und Zweck des Totentanzes geschaffen wurde — einfach als Auftragsarbeit.

Wie dem auch sei, so plazieren sich Holbeins imagines klar unter den Hauptwerken der Holzschnittkunst. ¹⁴ Der

¹⁴ Siehe z. B. ALEXANDER GOETTE, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, Straßburg 1897; WILHELM WAETZOLDT, *Hans Holbein der Jüngere. Werk und Welt*, Berlin 1938, S. 59-77; HANS HOLBEIN, *The Dance of Death*, hrsg. James M. Clark, London 1947; HEINRICH ALFRED SCHMID, *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, Textbd. 1, Basel 1948, S. 256-71; HANS HOLBEIN, *Totentanz in 49 Bildern*, hsg. Franz Winzinger, München 1948.

Motto: HÉLINAND DE FROIDMONT, *Les Vers de la Mort*, Strophe 13¹⁻² in der Handschrift Paris Bibl. Nat. ms. fr. 837 (fol. 71rb); zitiert nach COSACCHI, a. a. O., S. 85.

größte Teil der Zeichnungen muß aus den Jahren 1523-25 stammen. In Holz geschnitten wurden sie von Hans Lützelburger, der gerade eine neue Feinschnittechnik entwickelt hatte. Ein Probedruck fand 1526 statt, doch erfolgte, wahrscheinlich wegen Lützelburgers Tod, die Veröffentlichung erst 12 Jahre später bei den Brüdern Trechsel in Lyon. Eine kleine Anzahl Bilder wurden in den späteren Ausgaben hinzugefügt.

Jedes Bild ist bei Holbein eine künstlerische Einheit. Vom Tanz ist sozusagen nichts übrig geblieben, da er nämlich aus der Umdeutung des Totentanzes die äußerste Konsequenz gezogen hat und den Tod zu den Menschen in ihrer alltäglichen Umgebung kommen läßt, und dies in einer Gestalt, die mit den Lebensumständen der Opfer übereinstimmt. Der Knochenmann ist jedoch nicht einfach ein Schlagschatten über die ansonsten außerordentlich realistischen Genrestücke, sondern eher ein höhnisches Zerrbild oder eine groteske Parodie seiner Opfer. Dazu kommt, daß Holbein an vielen Stellen eine klare politische und reformatorische Tendenz hineingelegt hat.

Diese Bilder des Todes schmelzen also das mittelalterliche Thema vollständig um. Liegt auch vieles in ihnen, was die Gotik in Erinnerung bringt, so sind sie doch in ihrer Anlage wie in ihrem Kern Zeugnisse einer neuen Haltung und eines neuen Geistes, echte Kinder des Renaissance-Humanismus. Sie verwalten souverän ein Erbe, werfen aber alle seine Konventionen über Bord.

AAGE JØRGENSEN

RECENSIONI

CARL AUGUST EHRENSVÄRD, *Resa till Italien, Italica*, Stockholm-Roma 1969, pp. 181. Introduzione di Holger Frykenstedt, traduzione e note di Renzo Pavese.

Nella collana dei classici svedesi in italiano dell'editrice Italica appare ora un famoso testo del Settecento che nel nostro paese dovrebbe suscitare interesse tanto per l'argomento quanto per la maniera spregiudicata e brillante: il *Viaggio in Italia* di Carl August Ehrensward, scritto nel 1782 per raccogliere impressioni e riflessioni di tre anni e corredato di 38 eleganti incisioni con funzione didattica. Dietro il libro si avvertono facilmente letture comuni al Settecento europeo, da Boileau a Kant alle teorie climatiche di Montesquieu, il gusto classicistico si è educato alla scuola di Winckelmann, la tecnica di osservazione minuta è tratta da Linneo. La stessa personalità dell'autore, dilettante multiforme e geniale, insofferente individualista (comandante della flotta di Gustavo III, economista, filosofo ed esteta autodidatta, letterato, pittore) che tanto anticonformista apparve in Svezia, appartiene a un tipo non infrequente in quei tempi in Francia o in Inghilterra.

Ma nuovo e piacevole appare ancora oggi il *Viaggio* fin dalla prefazione (« Questa descrizione di viaggio è della massima brevità possibile. E veramente sarebbe troppo corta se le altre descrizioni di viaggi non fossero troppo lunghe. » p. 41) per l'insolente maestria con cui associa scorciandole in una frase notazioni eterogenee e contrastanti (« Vide il San Pietro di Guido, così conosciuto, così ben dipinto, così ben conservato, e così brutto », p. 69; « Francese voleva quindi dire lo stesso che arguto, mutilo, avventato, secco, povero e lieto », p. 43); per la lingua concreta, pittoresca, tutta cose anche quando disserta o riflette; per lo stile 'staccato', conciso, asindetico, evidente frutto di ricerca e di sforzi; per la tecnica figurativa, coscientemente e sapientemente ispirata allo schizzo (« Uso sempre lo stile dell'abbozzo perché la pazienza di abbondare in argomenti non è da me; sfioro gli angoli della questione dall'interno e dall'esterno, ma non la rifinisco... » p. 34); e, piuttosto che per gli aforismi che lo resero famoso (« Ha trovato l'Italia somigliare ad un uniforme giardino, ovunque parimenti coltivato » p. 47; « La classicità ha avuto gusto, e noi abbiamo cercato gusto » p. 47; « Il Nord si avvicina: benvenuto, disordine » p. 71; « Potsdam e Berlino: l'occhio crede di trovare qui più colonne che a Roma, ma soprattutto l'occhio chiede: colonne, che fate? » p. 81; ecc.), per una eccezionale finezza di notazione che a tratti si fa lirica (« Le

rupi si scagliavano verso le nuvole, e grandi cascate precipitavano al di sotto delle strade, ma sul tutto regnava una feconda quiete» p. 59), a tratti profonda (« Roma non è una bella città, ma fa conoscere i grandi passi che l'uomo ha fatto dalla barbarie alla barbarie », p. 109: frase, letta oggi, addirittura profetica).

Tradotto e corredato di note da Renzo Pavese, il volume è presentato dal massimo specialista di Ehrensvärd, Holger Frykenstedt, che ricorda le circostanze storico-biografiche in cui il viaggio ebbe luogo e la funzione del libro nel suo contesto culturale. Il pensiero estetico da cui procede il « Viaggio » con l'altro capolavoro, ugualmente antitradizionale nella forma e nella concezione, *De fria konstens filosofi* (« La filosofia delle belle arti », 1786), è stato analizzato, ordinato in sistema, inquadrato storicamente e, al di là della storia, avvicinato al funzionalismo di Le Corbusier nell'importante monografia di Frykenstedt (*Studier i Carl August Ehrensvärds författarskap*, Stockholm 1965, recensito sul n. X degli Annali, sezione germanica) a cui si rimanda. Qui si è inteso soltanto richiamare l'attenzione su questo prezioso e attraente libretto che per la prima volta esce tradotto e parla dell'Italia in forme, dal Settecento a oggi, ancora fresche.

MARIA LUDOVICA KOCH

CHRISTOPHER, FRY, *A Yard of Sun: A Summer Comedy*, London, O.U.P., 1970, 113 pp.

Come è messo in rilievo nel sottotitolo, l'ultimo dramma di Fry è, nelle intenzioni dell'autore, il completamento della tetralogia di « commedie stagionali » — o « comedies of mood » — iniziata nel 1948(49) con *The Lady's not for Burning* (A Spring Comedy) alla quale seguirono *Venus Observed* (An Autumn Comedy) nel 1949(50) e *The Dark is Light Enough* (A Winter Comedy) nel 1954.¹

La comparsa di questa « summer comedy » a circa quindici anni di distanza dalla rappresentazione dell'ultima commedia di Fry ci pone di fronte a degli interrogativi sul significato e la destinazione di *A Yard of Sun* e sulla validità della riproposizione di una medesima tematica in un clima culturale chiaramente molto diverso da quello in cui i suoi drammi incontrarono il favore di un vasto pubblico. Negli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale, la produzione teatrale di Fry, sia di drammi religiosi che di commedie, ebbe una preminente collo-

¹ Tutte pubblicate a Londra dalla O.U.P.; la data in parentesi indica l'anno di pubblicazione. Le citazioni addotte più sotto sono tutte tolte dalla prima edizione.

cazione nell'ambito della « revival » del teatro in versi ottenendo una stupefacente popolarità — i suoi drammi erano rappresentati nei maggiori teatri di Londra quali il Globe e l'Aldwych e recitati da attori della tradizione shakespeariana quali Lawrence Olivier e John Gielgud — e ponendosi all'attenzione della critica che, se pure divisa tra giudizi positivi e negativi, non poteva ignorare il « fenomeno Fry ». Uno dei saggi più interessanti di tale riconoscimento degli specialisti, in cui si esaminano le peculiari qualità e soprattutto lo stile e il linguaggio della produzione drammatica di Fry, è costituito dal capitolo intitolato « C. Fry: The Popular Theatre » del libro di G. Melchiori *The Tightrope Walkers* pubblicato nel 1956.

La rinascita del teatro in versi coincideva con un ritorno alla tematica religiosa tramite la quale i « Christian dramatists » cercavano di recuperare o ridefinire quei valori umani che la guerra aveva messo in crisi e di proporre una soluzione positiva ai problemi esistenziali e sociali del periodo post-bellico. Diversamente dalle concezioni metafisiche — razionali e sistematiche — che sono alla base dei drammi di T. S. Eliot e che sono riprese in termini più spiccatamente didattici nelle opere dei suoi epigoni quali Norman Nicholson e Ronald Duncan, la religiosità di Fry ha connotazioni prettamente emotive che identificano la fede in Dio — peraltro non sempre ortodossa — con un empito vitalistico poiché Fry, come afferma G. S. Fraser, « praises the Creator indirectly by exulting in the creation. But the exultation often seems lyrical rather than dramatic ». (*The Modern Writer and his World*, Penguin Books, Harmondsworth, 1964, p. 222).

La popolarità — che suggerì a Derek Stanford il titolo « The Triumph of Fry » per il capitolo conclusivo della sua monografia troppo palesemente eulogistica (*C. Fry: An Appreciation*, London, Peter Nevill, 1951) — che i drammi di Fry ebbero alla fine degli anni quaranta e agli inizi degli anni cinquanta, va attribuita non tanto alla incisività e coerenza delle sue idee religiose, ma piuttosto ai messaggi confortanti e 'devianti' che il drammaturgo trasmetteva nelle sue opere: confortanti in quanto, identificando in un generico senso umanitario e in un'altrettanto generica e individualistica fede nella vita le forze capaci di ricomporre le lacerazioni di una fase di crisi, comunicavano una visione del mondo edulcorata e fondamentalmente ottimista; 'devianti' nella misura in cui, attraverso categorie irrazionalistiche quali la forza vitale, il potere dell'amore, il mistero dell'esistenza, tendevano ad appiattare la realtà riconducendola nei limiti astratti delle idee universali e trascuravano, quindi, la dimensione storica e dialettica dei dissidi e dei problemi di fondo che travagliavano la società. Insomma si può affermare che il teatro di Fry — in modo particolare l'atmosfera e i temi 'romantici' delle commedie — facevano presa sugli spettatori come letteratura d'evasione in un periodo

in cui l'uomo medio voleva dimenticare gli orrori della guerra e nutrire speranze per un futuro migliore fondato sulla riabilitazione della società.

Se quanto abbiamo brevemente detto spiega le modalità e i motivi del successo popolare di Fry nel periodo post-bellico, le medesime considerazioni ci portano a ritenere che l'eclissi della sua popolarità non a caso coincise — verso la metà degli anni cinquanta — con un mutato atteggiamento nei confronti del governo labourista che aveva tradito le aspettative di coloro i quali avevano auspicato l'instaurazione di una maggiore giustizia sociale, l'avvento del socialismo democratico e la possibilità di una società senza classi. Proprio in quegli anni, nel 1958, J. K. Galbraith scriveva *The Affluent Society* che conteneva aspri e circostanziati attacchi ai miti della ripresa economica e denunciava il carattere mistificante di una produzione basata sui beni di consumo di massa.

Nel campo teatrale la rappresentazione di *Look Back in Anger*, di John Osborne, nel 1956, segnò l'inizio di un mutamento radicale sia nel linguaggio che nella tematica della produzione drammatica. Nelle commedie scritte dai « giovani arrabbiati » i personaggi, con pose e toni dissacranti, non solo mettevano in discussione la validità dei risultati ottenuti dal « Welfare State », ma esprimevano la propria disperazione per lo squallore dell'esistenza delle « lower-classes » e una profonda sfiducia in rapporti umani che fingessero di ignorare o di scavalcare i conflitti di classe. Non è questo il luogo adatto per approfondire il discorso sul significato e la validità della produzione teatrale di quegli anni; a noi serve soltanto aver rilevato il nuovo clima e le nuove tendenze per affermare che Fry non poteva avere una voce significativa accanto agli accenti amari di denuncia di John Osborne, Shelagh Delaney, Arnold Wesker. Infatti acquista un preciso significato in questa direzione il lungo silenzio di Fry che iniziato nel 1954, dopo la rappresentazione di *The Dark is Light Enough*, è durato fino ad oggi. Durante gli ultimi quindici anni la sua presenza nel mondo dello spettacolo è stata alquanto sporadica e irrilevante: qualche sceneggiatura per il cinema come per il film *Ben Hur*, per esempio, e un dramma storico, *Curtmantle*, che riinterpreta in chiave spiritualistica le note vicende di Enrico II e dell'arcivescovo di Canterbury.

In questa prospettiva il suo ultimo dramma, *A Yard of Sun*, che vuole ricollegarsi per tematica ed atmosfera alle tre precedenti « commedie stagionali » appare per lo meno un atto tardivo e ingiustificato.

L'azione del « play » si svolge a Siena nel 1946; in occasione della festa del Palio ha luogo, a casa del padre, una « family reunion » dei membri della famiglia Bruno che la guerra aveva diviso non solo materialmente, ma soprattutto ideologicamente. Infatti Roberto, un dottore idealista che cura esclusivamente i pazienti poveri, aveva militato nelle brigate partigiane; Luigi s'era

schierato con le camicie nere ed Edmondo aveva vissuto in Portogallo e si era arricchito speculando sul commercio dell'acciaio. La resa drammatica dei conflitti che dovrebbero scaturire da posizioni ideologiche così profondamente e radicalmente differenziate è quasi inesistente per due motivi fondamentali: perchè i dissidi e gli scontri tra i vari personaggi sono quasi sempre espressi in termini esistenziali e spiritualistici e perchè i personaggi non sono convenientemente strutturati in modo da poterli riconoscere come individui, bensì come « caratteri » identificabili ciascuno per un'unica precipua qualità, positiva o negativa che sia. Per esempio Roberto potrebbe essere ridefinito il « filantropo », Luigi lo « sconfitto » ed Edmondo lo « speculatore ».

Il tema principale di *A Yard of Sun* — che qualifica motivi secondari quali i conflitti generazionali, il mistero dell'esistenza umana, la precarietà dei rapporti interpersonali — è costituito dal processo di rinascita, materiale e spirituale, che ha inizio dopo la guerra. Il tema della palingenesi — favorito dalla collocazione della vicenda che si svolge sempre in periodi immediatamente successivi a sanguinosi conflitti — ripete gli enunciati analoghi presenti nelle altre commedie stagionali. Fa eccezione *Venus Observed* in cui si assiste alla crisi di senescenza di un aristocratico, ma comunque anche in questo dramma l'episodio dell'incendio si riallaccia chiaramente al tema « distruzione-ricostruzione ». In *The Lady's not for Burning* ambientata nel XV secolo, il tema della distruzione è il pesante retaggio di Thomas Mendip, un reduce dalle guerre di Fiandra; in *The Dark is Light Enough* l'azione ha luogo nel 1849, alla fine della guerra austro-ungarica, e il tema è fornito dalle crisi esistenziali del disertore Richard Gettner.

Oltre al tema, l'elemento che unifica queste commedie è costituito dalla personalità dei protagonisti i quali — per dirla in termini lukacsiani — possono essere annoverati tra la schiera degli eroi problematici che sono alla ricerca di valori autentici in un mondo degradato: a tale categoria appartiene, ad esempio, il cinico nihilismo di Thomas Mendip in *The Lady's not for Burning*:

Life, forbye, is the way
We fatten for the Michaelmas of our own particular Gallows. (pag. 3)

Né molto diverso è lo sfrenato individualismo di Richard Gettner in *The Dark is Light Enough*:

Stefan — You set
Great store by your life. What secret value
has it
Which make you claim so much for keeping it?
Gettner — Unless I live, how do you think I can know?
(pp. 39-40)

scopo di discutere i libri del mese; ma i loro interessi varcarono presto i limiti specifici dei libri stessi per includere le questioni sociali e politiche del tempo e investire i più vari campi culturali.

A questi nuclei di discussione (che nel 1939 erano ben 1500 sparsi in tutta l'Inghilterra, e anche in alcuni paesi del Commonwealth) si affiancarono ben presto altri nuclei di membri del Club, che, animati da un vero spirito di proselitismo, per avvicinare e convertire il maggior numero possibile di persone politicamente apatiche, cercavano mezzi più suggestivi e attraenti di quanto non fossero le riunioni politiche o le discussioni teoriche. Le attività cui diedero vita i gruppi locali furono le più svariate e andarono dalle proiezioni di film alle attività sportive. Di queste iniziative collaterali la Left Book Club Theatre Guild fu certo la più vitale sia per la portata dei consensi che essa riscosse (nel gennaio 1938 i gruppi teatrali operanti in tutte le regioni dell'Inghilterra erano 208) sia per la qualità del suo lavoro rispondente a precisi criteri estetici alla cui elaborazione i gruppi parteciparono con attiva sperimentazione e con appassionate polemiche di cui restano gli echi sulle *Left News* e che si inseriscono nel più ampio dibattito culturale, così acceso nell'Inghilterra degli anni '30, tendente alla precisazione dei rapporti tra cultura e società e in particolare tra arte e società.

Le eccezionali doti organizzative di Gollancz e l'entusiasmo dei suoi collaboratori furono elementi determinanti nel successo dell'iniziativa, che divenne rapidamente un fenomeno culturale di tale portata da superare perfino le aspettative dei suoi ideatori e da esercitare una notevole pressione sull'opinione pubblica. D'altra parte il Club e il suo successo furono essi stessi l'espressione di un movimento di opinione che traeva le sue origini dalla realtà sociale e politica dell'Inghilterra di quegli anni e che Gollancz e i suoi collaboratori non fecero che stimolare e incanalare contribuendo ad aprire un dibattito quanto più costruttivo possibile sui gravi fatti che dominarono l'Inghilterra degli anni '30 come l'angoscioso spettro della grande depressione del '29 (le cui conseguenze si facevano ancora pesantemente sentire malgrado la lenta ripresa economica iniziata nel '33), la minaccia del fascismo e quella altrettanto temibile di un conflitto internazionale di spaventosa violenza; minacce che vedevano una concreta materializzazione nella guerra di Spagna. Queste questioni determinarono in Inghilterra un enorme fervore di impegno civile e politico che trovarono nel Club il loro naturale punto di coagulo e un centro di irradiazione di entusiasmi e speranze. L'editoriale delle *Left News* del dicembre 1936 così commentava il rapido aumento degli iscritti che avevano raggiunto il numero di 31.850 in soli sei mesi: «There can be one, and one explanation only: that the Club with its already varied activities... is not something offered so much as something created by a mass demand, and growing organically by the daily stimulus of that demand». La minaccia del fascismo dilagante in Europa e il pe-

ricolo di una guerra imminente non potevano non costituire motivi di apprensione (si pensi ai consensi ottenuti da iniziative pacifiste come il Peace Pledge Union che sorse nel 1934 e raggiunse ben 130.000 adesioni nel 1937). Il Left Book Club rispondeva, fondamentalmente, a queste apprensioni proponendosi come obiettivi principali la prevenzione della guerra e l'opposizione al fascismo, da perseguirsi attraverso la creazione di un Fronte Popolare in cui si coalizzassero le forze dei Liberali, dei Laburisti, dei Comunisti e di tutti coloro che pur non essendo politicamente militanti rifiutavano il fascismo e la guerra. Il Club tuttavia non rivendicava per sé alcuna iniziativa pratica e immediata tendente al diretto conseguimento di questi obiettivi; esso si poneva invece un compito intermedio di analisi e di denuncia, e il tipo di soluzioni di cui si faceva promotore teneva conto anche di altre tendenze che si facevano strada nell'Inghilterra degli anni '30, quali il bisogno di informazione e di cultura, il desiderio di indagare la realtà con spirito scientifico e quindi la spinta verso il documentarismo e infine l'esigenza di essere attivamente coinvolti negli avvenimenti e di incidere sulla realtà anzicchè subirla supinamente (si pensi a questo proposito all'interesse suscitato da un fenomeno come Mass-Observation, un movimento a mezza strada tra l'indagine sociologica e l'attivismo politico, che del documentarismo faceva il suo sistema di analisi e della partecipazione attiva dell'uomo della strada il mezzo di raccolta dei dati).

Per attuare gli scopi impostisi gli organizzatori del Club intendevano sensibilizzare la popolazione ai gravi problemi contemporanei non mediante una roboante e facile propaganda, ma costituendo una solida base di conoscenze dei problemi stessi in tutta la loro complessità, e suscitando una coscienza critica che non si limitasse agli specifici problemi congiunturali ma che investisse il più ampio campo di interessi umani. A tale esigenza si atteneva il comitato di selezione del Club che operava la scelta dei libri del mese ed era composto da Victor Gollancz, John Strachey e Harold Laski. Scorrendo i 252 titoli pubblicati dal Club si nota che se moltissimi sono una diretta illustrazione del pericolo della guerra, degli orrori del nazismo e del fascismo, e, per converso, dei pregi del Fronte Popolare e del socialismo, è anche vero che un gran numero dei testi sono di più largo respiro e di più generale interesse culturale (alcuni sono delle opere scientifiche di grande rilievo come *A People's History of England*, di A. L. Morton, un testo tuttora validissimo di storia sociale dell'Inghilterra che non sacrifica il rigore e la completezza dell'analisi alla concisione e alla semplicità dell'espressione). Fin dal primo mese della sua esistenza il Club aveva cominciato ad attuare questa politica pubblicando due opere, *France Today and the People's Front*, di Maurice Thorez che chiaramente trattava di questioni politiche attuali e *Out of the Night* di H. J. Muller, che era invece un testo di biologia e trattava

della struttura genetica dell'uomo e del suo futuro biologico. Non è il caso di elencare qui i titoli delle pubblicazioni: il libro di J. Lewis ne riporta in appendice l'elenco completo, redatto in ordine cronologico; va notato a questo proposito che più utile sarebbe stata una catalogazione di tipo diverso che individuasse e approfondisse gli interessi del Club attraverso il campo di analisi dei libri. Senza addentrarsi in distinzioni precise, si può comunque notare una terza importante area di indagine oltre alle due già menzionate. Accanto ai libri su questioni di storia contemporanea (da *World Politics 1918-1936*, di R. Palme Dutt a *Under the Axe of Fascism* di G. Salvemini, a *Red Star Over China* di Edgar Snow, a moltissimi altri) e a tutta una serie di opere variamente informative (da *Savage Civilisation* di T. Harrison, una ricerca antropologica condotta nelle Nuove Ebridi, a *The Civilisation of Greece and Rome* di B. Farrington, a *Modern Marriage and Birth Control* di E. F. Griffith, a *Sigmund Freud* di F. Bartlett, tanto per citare solo alcuni dei temi di generale interesse culturale) vi è un'ampia e importante gamma di studi sulla « condition of Britain ». *The Condition of Britain* è, appunto, il nome di un'analisi di cinquant'anni di storia della classe operaia inglese fatta da G. D. H. e Margaret Cole e pubblicata dal Club nell'aprile 1937; ma le ricerche più consone agli interessi e alle motivazioni del Club, quelle che suscitano anche un'eco più viva tra i soci sono le indagini su particolari questioni sociali dell'Inghilterra contemporanea corredate da ricche illustrazioni statistiche e fotografiche e basate su ampie raccolte di documenti. La serie fu aperta nel settembre 1936 con *Walls Have Mouths* di W. Macartney, un'indagine sul sistema carcerario britannico: basato sull'esperienza personale dell'autore e presentato come una semplice esposizione di fatti, questo libro ebbe una grande diffusione e suscitò un'enorme impressione tra i lettori, contribuendo al successo della campagna per la riforma carceraria.

Poverty and Public Health, di G. C. M'Gonigle e J. Kirby, pubblicato anch'esso nel settembre 1936, presentava con precisione statistica allucinante la relazione tra miseria e tasso di mortalità. Una delle indagini sulle condizioni di indigenza di certi strati della popolazione del Nord industriale dell'Inghilterra che ebbe una maggiore risonanza fu *The Road to Wigan Pier* di George Orwell. Pubblicato come libro del mese nel marzo 1937 questo libro suscitò nell'ambito dei gruppi di discussione e sulle *Left News* vivaci polemiche soprattutto a causa del tono della seconda parte che dai più fu ritenuto intellettualistico e snobistico. Ma la sezione eminentemente documentaristica costituita dalle prime 150 pagine e dalle 32 fotografie, fu ripubblicata due mesi dopo in un'edizione abbreviata al prezzo di un solo scellino, per permetterne la massima diffusione da parte dei soci tra amici e conoscenti, nella certezza che l'irrefutabile evidenza dei fatti analizzati e fotografati avrebbe suscitato l'indignazione morale di tanti appartenenti alle classi pri-

vilegiate che non si erano mai posti problemi di giustizia sociale per ignoranza o per apatia. Numerosissime sono le analisi di questo genere condotte su specifici problemi connessi con la disoccupazione o con le disumane condizioni di lavoro soprattutto in certi settori dell'industria mineraria. Tra le più incisive e le più note *The Problem of the Distressed Areas* scritto nel Novembre 1937 da Wal Hannington (noto soprattutto come organizzatore delle famose Marce della Fame) e *The Town That Was Murdered* di Ellen Wilkinson (settembre 1939). Le lucide analisi di dati di Hannington o le sue sconvolgenti fotografie che illustravano le vite negli *slums* o ritraevano minatori striscianti carponi nei cunicoli delle miniere di carbone rispondevano alle stesse esigenze di denuncia delle disumane condizioni di vita e di lavoro dei diseredati a cui si improntano anche le opere creative che figurano tra le scelte del Club. Nel 1936, nel presentare un concorso bandito dal Club per il miglior romanzo sulla disoccupazione, Gollancz affermava: « we want a book which will make every one of its readers know what it is to be unemployed ». Questo premio non fu mai assegnato (solo un premio di consolazione fu dato a J. Davies per il suo *Darkening Valleys* che tuttavia non fu pubblicato), ma il libro del mese del giugno 1939 fu *These Poor Hands* di B. L. Coombes, un'interessantissima autobiografia scritta da un minatore gallese che descrive con ammirevole vivezza un villaggio minerario mettendone in rilievo non solo la miseria ed il continuo pericolo di morte che incombe sui suoi abitanti, ma soprattutto il caldo senso di umanità che ne fa una comunità solidale.

Quest'opera di sensibilizzazione sociale non veniva condotta solo attraverso le indagini scritte, ma mediante molteplici attività collaterali del Club, dai documentari filmati che venivano proiettati nelle varie sedi locali, a veri e propri « corsi » tenuti durante l'estate nelle zone più depresse dell'Inghilterra, come il Galles Meridionale, per permettere ai soci del Club di documentarsi sulle condizioni di vita e di lavoro nelle zone minerarie facendone un'esperienza diretta, vivendo in case di operai disoccupati, visitando fabbriche e miniere, e discutendo con gli operai e con i sindacalisti.

Enorme era lo sforzo organizzativo richiesto per dare ad un complesso di attività così vario e articolato una direzione univoca e coerente. Le difficoltà non erano poche soprattutto se si pensa alla vastità dei limiti territoriali dell'organizzazione, diffusa in tutta l'Inghilterra e anche nel Commonwealth, e alle diverse esigenze presentate dai singoli nuclei che costituivano il Club, la cui consistenza numerica variava da un minimo di 5 persone per i piccoli gruppi di discussione che si formavano nelle regioni di provincia, a gruppi di parecchie centinaia di persone organizzati soprattutto nei centri urbani, e i cui interessi principali coprivano una gamma amplissima. A queste molteplici esigenze il Club rispondeva con slancio ed efficienza, offrendo assistenza tecnica ai gruppi teatrali dilettanti,

consulenza ai gruppi di nuova formazione, fornendo materiale fotografico e filmato ai gruppi locali in occasione di dibattiti su particolari problemi, inviando anche molto spesso degli oratori che illustrassero i libri del mese o altri temi politici e sociali di generale interesse, organizzando riunioni imponentissime come i Rallies che circa una volta l'anno vedevano sale come l'Albert Hall così stipate di pubblico da richiedere l'impiego di una sala supplementare come accadde nel gennaio 1938.

John Lewis fu coordinatore dei gruppi locali dal 1936 al 1940 e contribuì in prima persona a fare del Club un fatto culturale vivo ed attivo, un centro propulsore di interessi civili e di risveglio della coscienza sociale. Da questa sua esperienza vissuta dall'interno deriva la particolare angolatura di questo libro, il suo interesse e allo stesso tempo i suoi limiti. Attingendo ai suoi ricordi, all'archivio personale di documenti relativi alla storia dei gruppi locali (costituito in gran parte dalla corrispondenza con gli organizzatori dei gruppi), e soprattutto alla raccolta delle *Left News* che costituiscono una fedelissima e preziosa registrazione della vita del Club, J. Lewis ha rievocato in questo libro l'entusiasmo appassionato con cui gli organizzatori del Club si impegnarono nella creazione del movimento e l'atmosfera fervida di un'epoca storica dominata da fatti di eccezionale gravità. Il suo libro fornisce una utilissima cronistoria della nascita e della vita del Club corredata di interessantissime informazioni — talora inedite — che ne illustrano dettagli organizzativi anche minuti. Con le brevi schede bibliografiche fornite sui libri pubblicati, esso costituisce un utile strumento di riferimento bibliografico, soprattutto per quanto riguarda i libri pubblicati nei primi e più vitali anni del Club, mentre le informazioni vanno diradandosi per le pubblicazioni posteriori allo scoppio della guerra (va tuttavia notato che una più attenta correzione delle bozze avrebbe facilitato la lettura del libro in questo senso poichè l'indice analitico non è sempre attendibile e corretto). Allo stesso tempo il tono autobiografico, gli episodi riportati, la cordiale simpatia per gli individui che si adoperarono al successo del Club (per Gollancz in primo luogo, a cui l'autore ha l'abitudine di riferirsi con le iniziali V. G. con cui appunto veniva chiamato da amici e collaboratori) rendono questa storia un libro di piacevole e scorrevole lettura. Ma, forse proprio perchè l'autore fu così personalmente e intensamente coinvolto nell'iniziativa, il libro non esce da una presentazione analitica ed espositiva del fenomeno, osservato sempre da un punto di vista interno, senza tentare una interpretazione del Club quale manifestazione culturale e senza definire la sua posizione rispetto ad altri fenomeni culturali coevi più o meno analoghi, nè valutarne il significato nella prospettiva storica.

M. VITALE

CONSTANCE ROVER, *Love, Morals and the Feminists*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970. 183 pp.

La nascita e la crescita del Women Liberation Movement, originatosi negli Stati Uniti nel 1969 e sviluppatosi ampiamente in Inghilterra, ha dato particolare impulso anche alla ricerca storica e letteraria sul movimento femminista. Negli ultimi due anni sono apparsi vari studi sull'argomento, che pongono l'enfasi ora sugli aspetti prettamente storico-sociali del fenomeno — come nel caso del libro di William O'Neill, *The Woman Movement: Feminism in the United States and England* (London, Allen & Unwin, 1969) —, ora su quelli letterari — come avviene nell'opera di Haze Mews, *Frail Vessels: Woman's Role in Women's Novels from Fanny Burney to George Eliot* (London, The Athlone Press, 1969).

Lo studio di Constance Rover guarda al problema da un particolare punto di vista, come il titolo stesso lascia chiaramente intendere. Questa scelta ovviamente limita il campo d'indagine ma la rende anche più precisa e dettagliata; inoltre, copre solo la scena inglese — a cui dedica ben sedici capitoli — mentre ne riserva uno piuttosto breve a quella americana.

Le origini del movimento femminista sono giustamente fatte risalire alla Rivoluzione francese, quando l'attività femminista fu parte integrante della partecipazione delle donne alla Rivoluzione, seppure di breve durata. I diritti della donna — accanto ai 'diritti dell'uomo' — furono sostenuti da famosi scrittori e filosofi dell'epoca, fra cui il Marchese de Sade — anche se in misura assai limitata — e il Conte di Saint-Simon; quest'ultimo faceva rientrare nella sua visione socialista-utopista della società anche la nuova concezione del 'libero amore' che doveva sostituire la istituzione del matrimonio. A questo proposito stupisce che la Rover menzioni Saint-Simon e trascuri Fourier tra i socialisti francesi fautori dell'emancipazione femminile. Come scrive Friedriche Engels nell'*Antidühring* (1876-1878), Fourier fu il primo a dichiarare che « in una data società, il grado di emancipazione della donna è la misura naturale dell'emancipazione generale ».

Un interessante contrasto fra le prime femministe francesi e quelle inglesi è messo in risalto da Constance Rover quando afferma che, mentre le prime erano fortemente individualiste, mancavano di senso di solidarietà e conducevano una vita privata libera da pregiudizi morali, le seconde — nonostante mantenessero posizioni radicali avanzate — improntarono la loro vita a una rigida rispettabilità borghese.

... continental feminists tended to be of a bohemian type, particularly those associated with the Saint-Simon movement; in England there were a few individualists, such as Mary Wollstonecraft, who were prepared to flout

convention, but the organized movement of the second half of the nineteenth century bore an unmistakable bourgeois stamp. (p. 12)

E' dimostrato infatti più oltre come la maggior parte delle femministe inglesi, per tema di pregiudicare il successo del movimento, si trattenessero dall'impegnarsi nella lotta per obiettivi ritenuti poco rispettabili, come nel caso della campagna contro la prostituzione nella quale Josephine Butler si trovò sola a sfidare i tabù sessuali della sua epoca, e in quella a favore del controllo delle nascite, per la quale Annie Besant e Charles Bradlaugh si videro rifiutare la collaborazione di Henry e Millicent Fawcett, due 'leaders' del movimento per il suffragio femminile. Commenta ironicamente la Rover:

No hint of free love besmirched the record of the mainstream of the British feminist movement. Charity for the «unfortunates» — yes! But parallel with the desire for equality and social justice was the belief that women's emancipation would lead to a more elevated social order, judged by Victorian moral standards. The atheists, socialists and others who supported the women's cause but challenged conventional morality were not included in the mainstream. (p. 55)

Questa preoccupazione di non macchiare la 'reputazione' del Movimento fu un ottimo pretesto addotto dalla borghesia progressista per impedire che avvenisse qualcosa di più pericoloso della rivendicazione dei diritti delle donne, che, cioè, si mettessero in discussione i fondamenti stessi del sistema borghese.

Il libro inizia a tracciare lo sviluppo del Movimento in Inghilterra partendo, naturalmente, da Mary Wollstonecraft che pubblicò la sua *Vindication of the Rights of Woman* nel 1792. L'impegno della Wollstonecraft nella lotta per l'affermazione dei diritti della donna e della sua dignità come moglie e madre è spiegata in termini biografici; la Rover, infatti, fa continuo riferimento alla vita sentimentale della scrittrice e in particolare alla sua relazione con William Godwin. E' una caratteristica — o piuttosto, è il metodo — di questo libro entrare nei dettagli della vita privata delle varie femministe (fino quasi a cadere nel pettegolezzo) per spiegare come esse sentissero e vivessero la contraddizione di donne avanzate ed evolute, ed insieme di donne del loro tempo, vittime dei pregiudizi imposti dall'ideologia dominante e come questa contraddizione si riflettesse anche nel loro impegno sociale e politico. Ad essa fa continuo riferimento questo libro; così è mostrato come, se da una parte esse incontrarono l'ostilità dei contemporanei — e, in particolare, delle donne — perchè sospette di poca virtù, dall'altra furono avversate da coloro che temevano che esse avrebbero instaurato un regime di maggiore rigidità nei costumi. In-

fatti, la campagna iniziata da Josephine Butler contro la prostituzione (il suo slogan era «Votes for women, chastity for men») alienò la simpatia di molti contemporanei al Movimento e fu scambiato per odio per il sesso maschile quello che era un reale e legittimo interesse per la salvaguardia della dignità della donna. E' vero che in entrambi i casi menzionati l'interesse era più rivolto agli effetti deleteri della prostituzione in campo morale piuttosto che sanitario, e fu proprio questa mancanza di collegamento fra le rivendicazioni in campo politico, educativo e legale, e l'affermazione dell'emancipazione sessuale della donna che costituì il maggiore limite del Movimento.

Per la particolare angolatura che ha questo studio, la Rover si sofferma più sulle lotte riguardanti il matrimonio, il divorzio e la prostituzione che quelle concernenti il suffragio, l'istruzione pubblica femminile e il diritto al lavoro.

Giustamente la Rover osserva il collegamento esistente tra femminismo e socialismo:

Just as feminists ideas were inherent in radical thought, with its support of individual rights, so were they inherent in socialism, with its ideals of equality and support of the down trodden. (p. 23)

La Rover non giunge però a dimostrare i reali agganci fra il movimento operaio e quello femminista, che invece esistevano, anche se in misura ridotta a causa della composizione sociale del Movimento. Basti pensare a Emma Paterson che dette inizio alle Women's Trade Unions con la fondazione della Women's Protective League nel 1874 (che nel 1899 divenne la Women's Trade Union League) e del suo organo di stampa *The Women's Union Journal*. Chi si occupò, invece, del lavoro delle donne della piccola e media borghesia — alle quali era aperto solo l'insegnamento privato e il mestiere di cucitrici — furono Barbara Leigh Smith, Adelaide Proctor e Jessie Boucherett che fondarono il primo ufficio di collocamento femminile (che nel 1859 prese il nome di Society for Promoting the Employment of Women). Questo comprendeva anche un centro di preparazione professionale per segretarie, contabili e copiste di documenti legali — tutte attività, queste, aperte soltanto alle ragazze che avessero già un minimo di istruzione.

Ma tale aspetto del movimento femminista esula dal campo d'indagine di questo libro che ricorda solo Josephine Butler fra le femministe che si occuparono di una categoria di donne di origine popolana, le prostitute, le quali, in effetti, appartengono al sottoproletariato piuttosto che al proletariato, secondo l'analisi marxiana delle classi, che designa con questo termine i gruppi provenienti da tutte le classi sociali definitivamente e cronicamente espulsi dal processo produttivo. I soli accenni che la Rover fa ai rapporti fra movimento operaio e movimento femminista sono per ribadire

qualcosa su cui la letteratura esistente ha già molto insistito; e cioè, che il movimento femminista fu essenzialmente un movimento borghese. Fin qui nulla di nuovo; ma ciò su cui non si può essere d'accordo tanto facilmente è l'affermazione secondo la quale:

Perhaps the women's movement had to be a middle-class one, for it was middle-class, restrictive Victorian attitudes which were essentially « the enemy ». (p. 52)

La convinzione secondo cui il principale nemico delle donne vittoriane erano i pregiudizi e le convenzioni in materia di morale sessuale, mentre migliaia di donne consumavano la loro vita nelle miniere e nelle fabbriche, ci sembra riflettere il punto di vista borghese della scrittrice.

Come nel caso di Mary Wollstonecraft, così, in quello di altre femministe celebri e meno celebri, la loro vita di attiviste del Movimento è vista in stretta relazione a quella degli uomini con i quali ebbero rapporti sentimentali e di amicizia oltre che di lavoro. Così apprendiamo dell'attività di coppie come quella di Richard Carlile e Isis Sharples (che furono tra i pionieri nella lotta a favore del controllo delle nascite), William Thompson e Anna Wheeler (che avevano compreso come fosse da attribuire al sistema economico la posizione di inferiorità delle donne e auspicavano una società socialista); William Fox e Eliza Flower (che erano fautori del divorzio), John Stuart Mill e Harriet Taylor — l'importanza del cui rapporto sentimentale per il movimento femminista « lies in Harriet's conversion of Mill from an abstract to a practical supporter of women's emancipation » (p. 37) —, e infine Charles Bradlaugh e Annie Besant, — quest'ultima una figura molto interessante di donna dai molteplici interessi, che, fra l'altro, si battè per il suffragio femminile e il controllo delle nascite.

L'ultimo capitolo di questo libro indica i risultati raggiunti dal Movimento nella nostra epoca, specialmente per quanto riguarda i diritti civili delle donne sposate e le leggi sul divorzio, nonché nell'abolizione di regolamenti statali per la prostituzione che ora — in quasi tutti i paesi occidentali — è lasciata all'iniziativa privata e clandestina, e nella sempre maggiore diffusione dell'uso di metodi anticoncezionali. Sembrerebbe, dunque, che per la donna le cose vanno molto meglio di un secolo fa, il che è vero soltanto se non si dimentica che tutte queste conquiste hanno un valore ben limitato finchè rimangono appannaggio di poche elette. Non basta perciò affermare che « ... women are the economically weaker sex and there is no immediate prospect of this being changed » (p. 158), ma bisogna ribadire che i diritti delle donne non sono mai disgiunti da quelli degli uomini e che nella nostra epoca più che mai il problema della rivoluzione sessuale non deve essere mai affrontato separatamente da quello della lotta di clas-

se, come fu indicato, già nel 1919, anche da Lenin che denunciava, nel suo scritto sull'*Emancipazione della donna*, le falsificazioni dell'ideologia borghese:

Abbasso i bugiardi che parlano di libertà e di uguaglianza per *tutti* quando esiste un sesso oppresso, quando esiste la proprietà privata del capitale e delle azioni, quando esistono uomini sazi che, con le loro eccedenze di grano, tengono in schiavitù gli affamati... Ecco la nostra parola d'ordine!

Libertà ed uguaglianza per il sesso oppresso!

Se tale relazione non verrà tenuta presente, ogni lotta, per quanto avanzata, sotto l'egida del femminismo avrà tutti i limiti che ebbe — ed ha tuttora — il movimento femminista britannico, limiti a cui questo libro avrebbe dovuto dedicare maggiore spazio.

MARIA TERESA CHIALANT

JOOST VAN DEN VONDEL, *Cinq Tragédies. Notice biographique et notes, traduction vers par vers dans les rythmes originaux* par Jean Stals, Paris, Didier 1969, 467 pp. (Collection Unesco d'oeuvres représentatives, série européenne).

Talvolta la morte concede all'uomo il privilegio di compiere l'opera della sua vita. Questa riflessione ci viene spontanea, leggendo del singolare destino, toccato all'autore di questa traduzione in francese del poeta classico olandese. Egli, infatti, dopo un lavoro di traduzione e di rifinitura durato più di vent'anni e conclusosi nel 1954, solo nel 1969 vide premiati i propri sforzi con la pubblicazione della sua opera. Poche settimane dopo morì, mentre tornava dall'Ambasciata d'Olanda a Parigi, dove si era recato per portare in omaggio *il suo Vondel*. Un infarto cardiaco gli aveva stroncato la vita per istrada (ved. *Neerlandica extra Muros*, 14 [1971], p. 37).

La meraviglia per questo caso umano sembra più che giustificata, quando si esamina il valore di quest'opera. Infatti, non solo l'impegno appare lodevole, anche il risultato è sorprendente.

L'autore, saggiamente, scelse, tra i ventiquattro drammi, in gran parte tragedie, i cinque più validi: *Gijsbrecht van Aemstel* (1637), *Joseph in Dothan* (1640), *Lucifer* (1653), *Jephta* (1659) e *Adam in Ballingschap* (Adamo in esilio, 1664), decidendosi non solo per la traduzione fedele ma anche per la versione poetica, pur essendo consapevole delle ardue difficoltà dell'impresa. Nella *introduction technique* egli rende conto dei principi di traduzione ai quali si è attenuto e che si basano tutti sul rispetto del ritmo, degli schemi

prosodici e dello stile dell'originale. Per rendere la melodia del verso originale, basata sulla varia combinazione di rime monosillabe e bisillabe, il francese, per la natura stessa del suo sistema tonico, si presta assai meglio dell'italiano, con la sua prevalenza di finali parossitone, e lo Stals ha abilmente sfruttato tali vantaggi di struttura linguistica. Assai più difficile fu naturalmente approssimare le qualità espressive delle assonanze, ma anche in questo campo egli ha fatto dei tentativi, a volte con risultati felici. La coscienza con cui l'opera è stata condotta risulta dall'elenco dei vari stilemi adoperati (*enjambements*, alliterazioni, ripetizioni, antitesi, ecc.), aggiunto alle annotazioni sui singoli drammi.

Il rischio ben noto delle versioni poetiche, quello della eccessiva libertà, è stato scansato il più possibile. L'importante è che, leggendo questa versione, si ha veramente la sensazione di una trasformazione letterariamente valida e, a volte, anche poetica. Vi sono inevitabilmente delle deviazioni dall'originale ma non disturbano e conservano intatto il senso globale. È difficile naturalmente, per chi non sia nato e cresciuto col francese come lingua materna, giudicare l'effetto poetico sul lettore francese dei famosi cori del *Gijsbrecht*, del *Lucifer* e dell'*Adam*. Ci sembra comunque che il Coro dei Nobili del *Gijsbrecht*, culminante nella celebrazione del paradosso dell'Incarnazione con l'ossimoro, barocamente elaborato, del Dio glorioso che si umilia a nascere povero e in una stalla, conservi bene sia il pathos originale sia il senso teologico:

Sagesse ici ne compte point
Noblesse, état, splendeur n'est rien.
C'est le petit que Dieu préfère;
Tout humble esprit qu'il rigénère
Aux cours célestes appartient. (p. 76)

Rispetto all'originale è andata perduta l'enfasi, data all'umiltà, rafforzata e sostenuta dalla sonorità espressiva delle *o* (Al wie door *ootmoet* (umiltà) wort herboren). In compenso il verso francese ha acquistato un'ampiezza solenne grazie alla coppia di rima bisillaba: *préfère* - *rigénère*.

Difficoltà quasi insormontabili presentano sempre ai traduttori i passaggi metafisici dei cori angelici del *Lucifer*. Il più celebre è quello alla fine del primo atto che tenta di suggerire l'idea dell'Essere divino:

Quel est celui qui trône aux cîmes
Aux profondeurs sans fin du jour
Qu'éternité ni temps n'expriment. (p. 213)

La soluzione 'expriment' in un contesto già sfuggente al controllo logico perde la maggiore determinatezza dell'espressione olandese:

Van tijd noch eeuwigheit gemeten (Non dal tempo né dall'eternità misurato).

Nelle note l'A. si rivela un fervido ammiratore non solo della poesia di Vondel, ma anche un seguace delle sue dottrine teologiche. Egli spesso non si limita a chiarire e commentare il testo ma si crede in dovere di difendere le idee espresse. Lodevole zelo apostolico, che, tuttavia, per poter avere più presa, avrebbe avuto bisogno di maggiore spazio nel trattare i gravi problemi teologici connessi col *Lucifer* e l'*Adam*. Bisogna d'altra parte riconoscere che lo Stals non è cieco davanti ai difetti, almeno letterari, delle tragedie e, a ragione, si lamenta delle 'longueurs' di certi monologhi (p. 426, 431, 453, 455). Nelle questioni di interpretazione mostra un'ottima preparazione e buon senso; nelle citazioni dalle opere di Corneille e Racine e nei confronti con la pittura del Seicento, specie di Rubens, offre prospettive di affinità, a volte insospettite (ad es. tra *Joseph in Dothan*, vs. 195: *les oreilles fachées repoussaient la boisson de ce songe* e Corneille, Horace, I, 319-320: *mains, de sang avides, / volaient, sans y penser, à tant de parricides*). Interessanti sono anche i rilievi sull'affinità di alcuni passaggi con versi della *Divina Commedia* che pongono il problema se Vondel abbia conosciuto l'opera dantesca (ved. *Adam*, vs. 545: *Noble empereur du triste abîme des misères* e Inf., XXXIV, 28: *Lo imperador del doloroso regno*).

L'immedesimazione del traduttore col testo, alcune volte, è andata tanto oltre da ingenerare in lui l'emulazione, l'ambizione di migliorare o superare l'originale, specialmente nel campo delle 'sonorités spéciales'. In alcuni casi l'effetto dell'assonanza supera senz'altro quello dell'originale come in *Gijsbrecht*, vss. 934-935:

Qui peut chanter l'horreur si sombre,
Compter ces jeunes fleurs sans nombre,
(Fanées avant que vint le temps
D'ouvrir au monde leur corolle),

in cui la successione delle vocali cupe suggerisce bene l'atmosfera di oscuro terrore, creato dall'infanticidio di Erode. La stessa sonorità torna in un lamento di Adamo dopo il primo peccato:

O plaisir, o pomme, o honte, o faute sombre!
O forêt, couvre-moi, si ton ombre le peut.
(Adam, vss. 1623-1624)

Nelle annotazioni vi sono anche delle indicazioni per un eventuale impiego teatrale di queste tragedie, suggerimenti di tagli nei monologhi troppo lunghi o di modificazioni in dialoghi mediante l'introduzione di personaggi secondari (così per il prologo del *Gijsbrecht*, 1-157). Come altri critici, anche lo Stals rileva l'eccessivo

carattere recitativo sia del *Lucifer* che del *Jephta*. Ai fini teatrali propone perciò di introdurre nel quarto atto del *Lucifer* la scena del combattimento decisivo tra Lucifero e l'arcangelo Michele (pp. 447-448 ad vs. 1669), aggiungendo, dopo il vs. 1669, un dialogo in parte emistichico tra i due protagonisti. A parte la discutibilità di simili modifiche dal punto di vista della fedeltà storica, l'interpolazione proposta verrebbe ad inserirsi arbitrariamente nel tessuto della tragedia, alterandone il carattere essenzialmente riflessivo. Volendo attuare sulla scena l'interpolazione, si dovrebbe almeno sopprimere la meditazione lirica dell'arcangelo Raffaele (vss. 1670-1677) che si riferisce non al combattimento, bensì all'indecisione del carattere di Lucifero. Anche per la parte finale del *Lucifer* (Atto V, scena 3), in cui alla sconfitta dei demoni fa seguito la narrazione della caduta dell'Uomo con la promessa della sua futura redenzione, l'A. propone un taglio, trattandosi di un motivo diverso da quello principale della tragedia. Questo epilogo, che nella concezione di Vondel pure aveva la sua giustificazione (ved. a proposito il mio *Strutture e Interpretazioni delle Tragedie di Joost van den Vondel*, in *AION*, sez. germ., XII (1969), pp. 132-133), ma che drammaticamente appare superflua, potrebbe essere omissivo, senza compromettere il carattere unitario dell'opera, accrescendone forse l'effetto tragico. Decisamente da respingere è invece l'idea di anettere questa scena al finale dell'*Adam* per conferire a questa tragedia dall'esito infelice, e assai impressionante, un esito felice, in base a considerazioni teologiche e finalità di edificazione religiosa (p. 449 ad vs. 2020: « Il fallait terminer Lucifer dans le désespoir, les Anges ne pouvant se convertir; la théologie le justifie et la tragédie l'exige. Par contre, l'homme garde une possibilité future de relèvement et de salut, par le Rédempteur. »). A questo punto la partecipazione spirituale dello Stals ha perduto completamente di vista le differenze che passano tra esigenze di coerenza ideologica e ragioni estetiche, sottovalutando al pari tempo il travaglio strutturale che sta dietro l'opera drammatica di Vondel.

I rilievi critici non tolgono nulla all'ammirazione per lo splendido risultato del lavoro di traduzione. La morte non ha permesso allo Stals di vedere la stampa anche del suo studio letterario su Vondel nonché di altre due opere drammatiche. Essendo queste opere, come ci informa la prefazione, già concluse, c'è da augurarsi che possano essere pubblicate postume. Le valutazioni critiche, chiare ed essenziali, contenute nel profilo biografico che precede la traduzione (pp. 15-37), appaiono un anticipo interessante di quel che, per forza del destino, resta tuttora in portafoglio.

J. H. METER

P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's Il Pastor Fido in de Nederlandse dramatische literatuur* (Avec sommaire en français), Van Gorcum & Comp., Assen 1971, 531 pp.

Negli ultimi dieci anni lo studio della letteratura olandese del Seicento si è fatto più intenso e più preciso. Specie presso le università di Amsterdam e Utrecht si sono formate delle scuole di ricerca che si distinguono per rigore filologico e severità di metodo. Le ricerche, per lo più volte a individuare meglio generi letterari finora trascurati, sia sulla base delle teorie estetiche contemporanee sia dell'indagine strutturale delle opere, mirano alla costruzione di un tipo di storia letteraria che superi il frammentarismo, che si ferma a considerare soltanto o quasi esclusivamente le opere dei grandi, senza indagare fenomeni letterari, secondari per il gusto estetico moderno ma degni d'attenzione per il fatto stesso della loro diffusione.

In questo ambito di studi si inserisce l'opera del Verkuyl, dedicata alle traduzioni, agli adattamenti e ai rimaneggiamenti olandesi e fiamminghi del *Pastor Fido* del Guarini allo scopo di chiarire l'importanza del dramma pastorale per la letteratura olandese. Lo studio è preceduto da un'introduzione compilatoria sul dramma pastorale in Italia, un'ampia parafrasi del contenuto del *Pastor Fido*, la critica cinquecentesca di quest'opera e una rassegna delle traduzioni di essa in francese, spagnolo, inglese, latino, tedesco e olandese. Fatto con chiarezza espositiva e basato su una selezione accorta degli studi, anche più recenti, in proposito, questo profilo, anche se alquanto lungo, specie nel parafrasare il contenuto del *Pastor Fido*, costituisce un utilissimo strumento di informazione sulla intera materia pastorale ed i problemi guariniani in particolare, guida sicura per il 'nederlandista' sprovvisto della conoscenza dell'italiano. Attento ai vari aspetti dell'argomento scelto, l'A. analizza con prudenza e senso critico, attenendosi il più possibile al documentabile e dimostrabile. Meno convincente appare, quando si pone il problema del valore estetico del *Pastor Fido* (pp. 107-113), liquidando troppo sbrigativamente gran parte della critica italiana perché « basata sulle concezioni ed i gusti moderni » (p. 110). Egli stesso sembra rinunci a ogni valutazione estetica, trincerandosi in una posizione storicistica che non va oltre la constatazione del successo che l'opera ha avuto nel Cinque- e Seicento. Nella seconda parte dello studio, tuttavia, in cui vengono esaminati gli adattamenti olandesi, capita di incontrare giudizi che smentiscono il relativismo storicistico. Così parla del « fascino del linguaggio melodioso, del significato nascosto, della morale edonistica (!) e dell'abilità tecnica nel mischiare il tragico col comico » (p. 190), ma anche di difetti quale l'inverosimiglianza della conciliazione della perfida Corisca, amante senza scrupoli nonché intri-

gante pericolosa, con i protagonisti Amarilli e Mirtillo (p. 214). Rilievi giusti ma che avrebbero avuto più peso e incidenza in una discussione critica più serrata. Più interessante è il tentativo di dare al dramma una collocazione storica tra Manierismo e Barocco. Il Manierismo è inteso come espressione « della crisi dello spirito che assiste al tramonto del Rinascimento » e che si rifugge in una doppia morale, apparentemente controriformistica ma sostanzialmente edonistica (p. 106). Tale definizione sembra abbastanza calzante per il *Pastor Fido*, ma manca poi una chiara distinzione tra Manierismo e Barocco, cosa d'altronde non rara nella letteratura su questo argomento e che non fa che aumentare l'indeterminatezza e l'incertezza di contorni di cui sono circondati questi concetti nella storiografia letteraria. O forse l'A. ha considerate come già acquisite tali distinzioni, appoggiandosi al Friedrich (*The Age of the Baroque 1610-1660*, New York 1962), al Hocke (*Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959) e alla Simpson (*Le Tasse et la Littérature et l'Art baroques en France*, Paris 1962)? Un elemento « formalmente barocco » (p. 111) sarebbe, nel *Pastor Fido*, la combinazione di poesia, musica e danza che prelude all'opera lirica, creazione essenzialmente barocca. Si potrebbe obiettare che tale elemento è riscontrabile già nelle egloghe rappresentative dell'inizio del Cinquecento, e precisamente, come l'A. ci informa (p. 25), sin da Niccolò da Correggio (1506). Elementi operistici erano insiti alla funzione stessa che il dramma pastorale esplicava nelle corti italiane e l'unica novità dell'opera lirica barocca fu di aver dato ad essi una sistemazione definitiva. L'applicazione dei concetti tradizionali di *contenuto* e *forma* accusa una certa rigidità e meccanicità, perchè non si chiarisce il rapporto interno tra elementi « formalmente barocchi e formalmente manieristici » (p. 111-112). Non è chiaro quindi perché il Guarini sarebbe da collocare a metà strada tra Manierismo e Barocco e Tasso invece nel pieno Manierismo. Un solo elemento formalmente barocco non giustifica tale spostamento. In base ai criteri adottati l'opera del Guarini appare invece come un'espressione tipica del Manierismo.

La debolezza speculativa di alcuni giudizi estetici non è che il risvolto di un metodo tipicamente positivistico che trionfa nell'esame comparativo tra il modello italiano e le versioni nederlandesi (pp. 129-494). Si tratta di ben sette traduzioni, pubblicate tra il 1618 e il 1653, un adattamento per il teatro del 1671, e due rimaneggiamenti, rispettivamente del 1617 e del 1735. Qui l'indagine ha portato a risultati inediti e attendibili che permettono di correggere parecchi giudizi approssimativi finora emessi su questa letteratura. Di tutte queste versioni solo due risultano positive sotto l'aspetto della fedeltà, mentre solo una, quella del Potter (1650) ha anche qualità poetiche.

Tra i problemi non risolti rimane quello degli autori della traduzione intitolata « *Den Ghetrovven Herder* » (1638), dei cui cognomi

sono indicate solo le iniziali: I.V. D. M. D. H. Con un'ipotesi plausibile l'A. propone l'identificazione di due dei tre supposti autori, e cioè Ioan Victoriijn (I. V.) e Daniël Mostert (D. M.), entrambi amici del Vondel. Per la terza coppia di iniziali egli ha pensato al poeta e filologo classico Daniël Heinsius (1580-1655), ma tale ipotesi è poi rigettata per il fatto che questi, nel 1638, da più di venti anni non aveva più pubblicato poesie olandesi. In favore della ipotesi potrebbe essere il fatto che Heinsius aveva pubblicato parte delle sue poesie olandesi sotto pseudonimo e che il genere pastorale, almeno in gioventù gli fu assai caro. Solo un confronto stilistico e prosodico tra queste poesie olandesi e le rime della traduzione potrebbe fare maggiore luce sull'ipotesi. Un primo sommario confronto non è tuttavia favorevole all'identificazione, essendo il verso alessandrino dello Heinsius caratterizzato da una cesura fissa dopo il terzo piede e in genere fortemente accentuato, caratteri che mancano al verso delle parti rimate della traduzione (sulla forma prosodica dell'ultimo poema dello Heinsius, *Lofsanck van Jesus Christus* (1616), vedasi G. A. Van Es in *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, IV [s Hertogenbosch/Brussel 1948], pp. 30-31).

Nonostante le numerose traduzioni, l'A. conclude, nel sommario francese (p. 501), che gli autori delle traduzioni non mostrano alcuna affinità reale col Guarini e che l'importanza del *Pastor Fido* nella letteratura olandese del Seicento e dell'inizio del Settecento è limitata « de par sa nature », a causa della sua morale edonistica poco consona al rigore moralistico olandese di stampo calvinista. Se la prima conclusione è convincente e risulta dall'indagine stessa, la seconda è di natura ipotetica. Il fatto che tanti traduttori si sono interessati dell'opera, nell'arco di più di un secolo, denota piuttosto l'esistenza di una corrente letteraria consistente e tenace la quale, per nutrirsi, tornò a più riprese all'opera del Guarini nonostante la dubbia moralità di essa. L'interesse per il *Pastor Fido* andrebbe, comunque, inserito in una corrente di gusto più vasto e che comprende tutta la corrente georgica e che ha i propri presupposti sociali nella aspirazione alla vita in villa, dalla quale era presa la giovane aristocrazia patrizia delle città olandesi e su cui ci hanno informato gli studi recenti di P. A. F. van der Veen, *De soeticheydt des buyten-levens*, L'Aja 1960 e Th. J. Beening, *Het Landschap in de Nederlandse Letterkunde van de Renaissance*, Nimega 1963.

Il merito fondamentale dello studio resta quello di aver dato una prospettiva storica alle due maggiori opere d'ispirazione, almeno in parte, guariniana: il *Granida* (1605) di Hooft e *Leeuwendalers* (1647) di Vondel. Queste ora emergono con maggiore chiarezza nelle loro caratteristiche particolari sullo sfondo di una letteratura di seconda mano che prepara ad essi il terreno.

J. H. METER

G. W. WEBER, *Wyrð-Studien zum Schicksalsbegriff der altenglischen und altnordischen Literatur*, Berlin, 1969, 175 pp.

Il volume offre una indagine critica tesa a determinare il significato del termine ags. *wyrð* (aat. *wurt*, an. *urðr*), che, attraverso studi condotti fin dal romanticismo, si era andato configurando quale espressione del fatalismo germanico, forza ineluttabile, talvolta personificata, arbitra della sorte degli uomini.

Nella introduzione (pp. 9-21) l'A. rileva come tali studi poggino esclusivamente su base etimologica, trascurando del tutto l'analisi delle singole documentazioni in rapporto alla loro posizione storico-ambientale. Ne consegue paradossalmente che il presunto fatalismo germanico-pagano si sarebbe conservato in più larga misura proprio in ambito germanico occidentale (ags. *wyrð* è documentato in oltre duecento casi contro poco più di una dozzina di testimonianze an. *urðr*), che ha assorbito il suo contenuto spirituale essenzialmente dal mondo cristiano-medioevale.

L'A. mette chiaramente in evidenza il pericolo di mitizzare l'etimologia (p. 11) e imposta la sua ricerca su base cronologico-geografica (p. 14). Deplorando il livellamento di tradizioni storicamente differenziate, l'A., con uno studio comparato dell'uso di *wyrð* nei testi letterari anglosassoni (principalmente nella traduzione del *De Consolatione Philosophiae* di Boezio ad opera di Alfredo il Grande) e nella tarda prosa nordica, si propone di determinare la posizione storico-spirituale dei documenti, di rilevare se sussista discrepanza semantica tra i termini germanici relativi al destino e le espressioni latine che essi traducono, per poter stabilire infine se ags. *wyrð* equivalga a « destino pagano » o non esprima piuttosto una evoluzione in senso cristiano del suo significato originario di « avvenimento ».

La prima parte del lavoro (pp. 22-65) è dedicata quasi esclusivamente alla interpretazione data da re Alfredo al testo latino.

Accettando la interpretazione boeziana di « fatum » e « fortuna », concetti che si integrano nella Provvidenza divina, diventandone strumenti, Alfredo traduce ambedue i termini con *wyrð*, che assume in tal modo la funzione di aspetto temporale-terreno della Provvidenza. La traduzione di Alfredo, ampliando talvolta il testo latino, mette in evidenza l'influsso del pensiero stoico e platonico sulla soluzione del rapporto tra Provvidenza, fato e fortuna nel Medioevo cristiano. Il dualismo Dio-*wyrð*, visto molto spesso come antagonismo tra Dio cristiano e destino pagano-germanico, si risolve nel dualismo agostiniano Dio-mondo, inteso come opposizione di stabilità di Dio (essere) e mutevolezza del mondo (divenire), che Alfredo esemplifica con la nota allegoria della ruota, il cui cerchio rotante simbolizza l'umanità in continuo mutamento, l'asse fisso la posizione statica di Dio.

Inevitabilmente sorgono divergenze in rapporto all'originale, ma le limitazioni, gli incerti tentativi di interpretazione e gli equivoci presenti nel testo, non turbano, secondo l'A., l'accordo col modello latino, rispecchiano, invece, quella particolare disposizione d'animo che induce Alfredo a respingere tutto ciò che possa, a suo avviso, offuscare la potenza incondizionata di Dio. Va aggiunto che le difficoltà incontrate nella traduzione del testo latino, rilevate anche da Otten¹, sono in parte insite nel compito di rendere accessibile un'opera di così alto contenuto spirituale a lettori di non adeguato livello culturale, donde la necessità di cedere anche a modificazioni suggerite da esigenze pratiche. Ed in questa particolare luce andrebbe forse considerata la maggiore concretezza data al concetto della « fortuna », lì dove essa, intesa come « dea » nel testo boeziano, viene reso da Alfredo col termine *woruldsælda* = « beni del mondo », o l'accorgimento di tralasciare la disquisizione di problemi filosofico-teologici o di ridurli alla semplice enunciazione, per poi addurre subito la soluzione (p. 45).

La validità del principio storico-ambientale, accertato nell'analisi della traduzione di Alfredo, sperimenta l'A. anche nella indagine diretta a delimitare il ruolo che *wyrð* ha nella poesia anglosassone, soprattutto nella *Elegia*, che presenta la stessa opposizione di caducità terrena ed eternità divina. Anche qui la correlazione tra i due termini dell'antitesi non consente di considerare il primo una sopravvivenza del fato germanico-pagano, forza autonoma, reggitrice delle alterne vicende umane, quale da molti è stata a lungo considerata, bensì soltanto di ravvisare in esso il « corso degli eventi » fissato nel piano divino della creazione. Falliscono così i tentativi di riportare l'*Elegia* anglosassone a una antica elegia germanico-pagana: il legame tra retrospettiva elegiaca e dottrina evangelica indica quale fonte originaria la tradizione cristiana della tarda latinità. Analogo contenuto concettuale avrebbe anche *uurd* nel *Heliand*, accanto a quello semplice di « avvenimento »², documentato anche nella poesia anglosassone e che l'A. considera significato originario della parola. Per la sua indeterminatezza essa poteva designare originariamente sia il « semplice avvenimento » sia l'« avvenimento sentito come sorte », legato spesso all'elemento dell'insolito, del sorprendente, del miracoloso.

Anche an. *urðr* presenta la stessa duplicità semantica di « avvenimento » e la connessione con l'inconsueto, l'imprevisto. Manca ovvia-

¹ König *Alfreds Boethius*, Tübingen 1964, p. 63.

² Tuttavia, per la rilevanza dell'aspetto temporale dell'« avvenimento » nel *Heliand*, tale da accostare *wurd* ad uno *Zeitbegriff*, cfr. J. RATHOFER, *Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form*, Köln/Graz 1962, p. 160; P. ILKOW, *Die Nominalkomposita der altsächsischen Bibeldichtung*, Göttingen 1968, p. 435 e F. DELBONO, *Heliand. Poema Saxonium seculi noni*, in « Teoresi » 22 (1967), che riconosce in « flusso del tempo » il significato primario di as. *wurd* (p. 346).

mente l'esito positivo, il miracolo, e il senso negativo di « sventura », « sorte avversa » che in anglosassone si palesa mediante specificazioni aggettivali, appare in nordico legato alla parola stessa, che in definitiva significa « destino di morte ». Dal primitivo valore semantico « avvenimento » possono derivare tutte le accezioni della parola *wyrd*; d'altra parte il concetto di « sorte », di « esperienza di un avvenimento senza proprio concorso » poteva trovar campo sia in epoca pagana sia in epoca cristiana. Ma le fonti anglosassoni, afferma l'A., non ne documentano l'uso in senso pagano, giacché anche l'evento apparentemente sfavorevole vi si manifesta quale disposizione del volere di Dio, che tende, in definitiva, sempre al bene, cui l'uomo si piega con la rassegnazione e la salda fiducia nella grazia divina, proprie del cristiano.

Attraverso la disamina delle testimonianze della tradizione letteraria, l'A. offre un quadro storico del concetto di *wyrd* e con una sistematica trattazione documenta la fondatezza della opinione che si è andata affermando negli ultimi decenni³, secondo la quale ags. *wyrd* non ha nulla a che fare con la concezione pagano-germanica del fato, è bensì espressione di un concetto scaturito pienamente dal mondo cristiano medioevale.

MARIA GRIMALDI

SCH E D E

³ Cfr. E. G. STANLEY, « The search for Anglo-Saxon Paganism-IX », in *Notes and Queries*, September 1965.

HANS WERNER EROMS, *Vreude bei Hartmann von Aue*, München 1970, pp. 176, *Medium Aevum - Philologische Studien* vol. 20.

Il concetto di gioia nella letteratura medievale tedesca si presta ad interpretazioni diverse e numerose sono le trattazioni che vertono sulla terminologia esprime gioia, rivolte di volta in volta all'ambito religioso, cortese cavalleresco o in rapporto antitetico a *leit* 'dolore' (v. bibliografia a pag. 169-175). D'altra parte alcune comprendono l'intero periodo alto tedesco, altre si limitano alle opere di un singolo autore.

I lavori che esaminano il valore semantico di *vreude* in Hartmann von Aue sono tutti limitati ad una singola opera, mentre l'A. di questo volume conduce un'analisi cronologica di tutta la produzione poetica hartmanniana, deducendone che, contrariamente a quanto affermano altri critici, questo termine assume sfumature diverse nelle varie opere.

Mentre nel *Buchlein*, infatti esso mostra ancora tracce dell'orientamento religioso del primo medioevo, nell'*Erec* è invece componente della società cortese. Totalmente diversa è inte-

sa *vreude* nell'opera immediatamente successiva e cioè nel *Gregorius*, che rivela punti di contatto con i *Kreuzlieder* e con il *Lamento della vedova*: in queste composizioni il poeta, pur senza contrapporla ai piaceri terreni, individua nell'aldilà l'unica gioia concessa al credente. La rinuncia a questi piaceri è evidente nel *Der arme Heinrich*, ove la gioia della fanciulla e del cavaliere vengono descritte con espressioni tratte dalla letteratura religiosa del primo periodo medio alto tedesco. L'ultima opera *Iwein*, riafferma l'ideale di gioia cortese, con la differenza che, mentre nello *Erec* la *vreude* era un elemento estraneo e oggettivo esteso alla società, nello *Iwein* è uno stato d'animo dell'eroe.

Il concetto di gioia, quindi, non è statico in Hartmann, ma subisce un mutamento parallelo alla evoluzione del pensiero del poeta.

Per quanto concerne la terminologia dell'ambito semantico di *vreude* ed espressioni affini, l'A. nota che nelle opere più tarde appare ridotto il numero delle parole che ne fanno parte (cfr. tabella I, p. 162).

RAFFAELLA DEL PEZZO

Gedenkschrift für William Foerste, Hrsg. Dietrich Hoffmann - Mitarbeiter Willy Sanders, Köln/Wien 1970, pp. 552.

Il n. 18 della collana 'Niederdeutsche Studien' consiste in una miscellanea dedicata alla memoria del suo fondatore William Foerste, docente presso la università di Münster. I contributi, forniti da noti germanisti, sono in prevalenza di carattere linguistico e vertono in gran parte sul basso tedesco. Accanto ad articoli riguardanti la onomastica (J. HARTIG, *Kölnische und westfälische Personennamen des 11. Jahrhunderts*, pp. 232-248; H. WELSCH, *Kultische Flurnamen in Niedersachsen*, pp. 256-270), la fonetica (F. WORTMANN, *Zur Geschichte der kurzen Vokale in offener Silbe*, pp. 327-353), la sintassi (G. KESELING, *Erwägungen zu einer überregionalen Syntax der niederdeutschen Mundart*, pp. 354-365) e il lessico basso tedesco (E. ROTH, *Westfäl. 'lout' n. 'Menge, Schar' und seine Vorfahren*, pp. 167-176), figurano anche trattazioni concernenti la semantica (H. F. ROSENFELD, *Ahd 'lesa' und mhd. 'lese'*, pp. 109-138) e la fonetica delle lingue germaniche antiche (H. KUHN, *Fremder t-Anlaut im Germanischen*, pp. 34-52 che si riallaccia ad una precedente pubblicazione: H. KUHN, *Anlautendes p im Germanischen*, *Zeit. f. Mundartforschung* 28, 1961, pp. 1-31), nonché la letteratura del periodo medio alto tedesco e la struttura del tedesco moderno.

RAFFAELLA DEL PEZZO

ROLF HACKMANN, *Die Goten und Skandinavien*, Berlin 1970, pp. 584.

L'attendibilità della notizia riferita da Jordanes (*Getica* IV, 25-28) sulla provenienza dei Goti 'ex Scandza insula' non era mai stata messa in dubbio e gli interrogativi convergevano semmai sulla zona precisa in cui questa stirpe germanica avrebbe avuto la sua sede. L'A. di questo volume, i cui precedenti studi sono essenzialmente di carattere etnico archeologico, limitatamente all'area germanica, esamina accuratamente il materiale storico, linguistico e archeologico che ha attinenza con la sede originaria dei Goti con un procedimento che potrebbe dirsi cartesiano, giacché rimette in discussione i dati già acquisiti dalla ricerca. È sua opinione infatti che il maggior torto dei linguisti che si sono occupati dell'argomento sia stato quello di partire da premesse storiche o archeologiche di cui hanno dato per scontato l'esattezza (p. 11). Egli sostiene invece che i dati forniti da Jordanes, attinti, come è noto da una smarrita opera di Cassiodoro, provengono da una storia dei Visigoti, redatta da Ablabio e anche essa perduta, che inizia appunto con un accenno al luogo di provenienza dei Goti. Recentemente sono stati avanzati dei dubbi circa una parte delle notizie attribuite dall'A. ad Ablabio (cfr. N. WAGNER, *Eine Nennung des Ablabius bei Jordanes*, *Get. 151*, *ZfdA* 100, 1971, pp. 40-43) e in ogni modo esse restano isolate

poiché gli antichi scrittori latini e greci indicano invece i dintorni della Vistola quale prima sede degli antenati di Wulfila. I ritrovamenti archeologici escludono infatti che nei due secoli immediatamente precedenti e seguenti la nascita di Cristo sia avvenuto un mutamento etnico in questa zona.

Il riferimento della emigrazione dei Goti dalla Scandinavia su tre navi sotto la guida di un capo sarebbe quindi, secondo l'A., una leggenda ricalcata sull'esodo di Angli, Sassoni e Iuti verso la Britannia. Il toponimo *Gothiscandza*, poi, sarebbe stato coniato da Ablabio stesso sul modello *Σκανδία* riferito da Tolomeo e ripreso successivamente da G. Kossina, il primo linguista sostenitore dell'origine scandinava dei Goti.

L'A. considera tale tesi priva di fondamento storico, archeologico e linguistico e ritiene valida invece quella diffusa dal Medioevo fino alla fine del XIX secolo, secondo la quale i Goti, di origine continentale, stanziati cioè nell'entroterra sulle sponde della Vistola, sarebbero poi immigrati nella Scandinavia.

Le argomentazioni che l'A. apporta a sostegno della sua adesione a questa teoria non sono molto convincenti, anche se è apprezzabile la verifica che egli intraprende di dati ritenuti inopugnabili.

Il volume, che costituisce il n. 34 della nuova serie della collana 'Quellen und Forschungen zur Sprache- und Kulturgeschichte der germanischen Völker', è corredata da una vasta biblio-

grafia suddivisa per materie e da un'appendice contenente i passi originali dell'opera di Jordanes, quelli che si ritiene siano attinti da Cassiodoro e da Ablabio e infine citazioni di autori latini e greci relativi all'argomento.

RAFFAELLA DEL PEZZO

FRANZ HUNDSNURSCHER, *Neuere Methoden der Semantik, Eine Einführung anhand deutscher Beispiele*, Tübingen 1970, pp. 112.

Questo lavoro fa parte di una collana di studi linguistici riguardanti la lingua tedesca, alla luce delle recenti teorie semantiche.

Poiché la grammatica trasformazionale, teorizzata dal linguista americano Noam Chomsky (*Syntactic Structures*, 1957, *Aspects of the theory of Syntacts*, 1965), costituisce il punto di partenza per uno studio della semantica, l'autore dedica la prima parte del testo ad una descrizione puntuale di tale teoria, corredata di esempi e riferimenti alla lingua tedesca.

Segue, poi, una descrizione delle teorie proprie della semantica quali esposte nel 1963 dai due linguisti americani J. Katz e J. Fodor nel loro lavoro « The structure of a semantic theory ».

Una attenzione speciale e una descrizione precisa l'autore dedica soltanto al comportamento dei sostantivi, dei verbi e degli aggettivi.

Ovviamente il lavoro è incom-

pleto, ma l'autore lo aveva previsto nella introduzione.

Comunque il problema dell'incompletezza è comune ad altri lavori del genere, giacché questa disciplina è ancora in fase di sistemazione e manca di una esatta e rigorosa formulazione generale.

MARIA GRAZIA GARGIULO

FRED C. ROBINSON, *Old English Literature, A Select Bibliography*, Toronto Medieval Bibliographies, University of Toronto Press, 1970, pp. 68; \$ 3.95.

Fred C. Robinson, che dal 1964 cura la rubrica « Old English Research in Progress » della rivista *Neuphilologische Mitteilungen*, ha raccolto, per la serie *Toronto Medieval Bibliographies*, una bibliografia ragionata della letteratura anglosassone, il cui scopo, come già quello del primo volume della stessa collana, *Old Norse-Icelandic Studies* a cura di Hans Bekker-Nielsen (1967), è di fornire agli studenti di letteratura medievale una serie di indicazioni da cui partire per le loro ricerche (la collana vuole anche servire da guida a studiosi non specialisti nelle materie trattate nei singoli volumi e indirizzare nelle scelte le biblioteche di recente formazione).

La bibliografia si articola in questo modo: I. Texts (pp. 1-6), II. Literary History, Criticism, Versification (pp. 7-12), III. Individual Writers and Monuments (pp. 13-50), IV. Fundamental Reference Works (pp. 51-55), V.

Guide to Ancillary Subjects (pp. 52-62), è corredata da un indice per autori (pp. 63-68) e comprende trecentoquattro voci, contrassegnate ognuna con un numero. Molti titoli sono seguiti da alcune parole di commento, sul contenuto del lavoro o sulle conclusioni raggiunte dall'autore, negli altri casi, invece, si rimanda il lettore ad una recensione del libro in questione.

F. C. Robinson, come scrive nella prefazione, ha voluto indicare, per ogni argomento, « the most useful recent works », anche se sorge il dubbio che alcune scelte siano state operate solo in base al secondo aggettivo: più di un terzo dei lavori citati sono stati pubblicati dopo il 1960. Il carattere informativo della raccolta giustifica il valore diseguale degli articoli e dei libri inseriti nella bibliografia, in quanto l'autore si è trovato, di volta in volta, a dover scegliere tra una serie interminabile di lavori, come nel caso del *Beowulf* o delle elegie o a dover citare l'unico autore che si è occupato di un determinato argomento. La bibliografia è stata completata nel 1968, solo alcune voci. (No. 50, 140a, 212 e 262) si riferiscono a pubblicazioni posteriori e sono state inserite successivamente.

PATRIZIA LENDINARA

BERNHARDT SOWINSKI, *Grundlagen des Studiums der Germanistik Teil I - Sprachwissenschaft*, Köln/Wien 1970, pp. 256.

Occorre innanzitutto precisare

che nel titolo del lavoro il termine 'Germanistik' è limitato alla designazione della linguistica tedesca. La motivazione adottata dall'A. (p. 5) a tal proposito « Die Beschränkung auf die germanistische Sprachwissenschaft, für die zuweilen um der Einfachheit und Gegenstandskennzeichnung willen der Begriff 'Deutsche Sprachwissenschaft' verwandt wird, schien hier aus sachbezogenen Gründen geboten und wissenschaftstheoretisch gerechtfertigt zu sein », non si rivela molto convincente; rimane in ogni caso la discrepanza tra titolo e contenuto.

Il lavoro, che ha un fine divulgativo, espone l'attuale stato della linguistica tedesca moderna in ogni suo aspetto: dall'ordinamento dei seminari di linguistica esistenti in Germania (p. 10) alla storia della disciplina stessa dalle origini allo strutturalismo (pp. 21-35), dall'indagine diacronica della lingua tedesca con riferimenti allo ie., al germanico e alla sua suddivisione (pp. 89-128) fino allo sviluppo fonetico e morfologico dell'alto tedesco antico con esempi di traduzioni e interpretazioni di testi antichi e moderni (pp. 129-136). Ciò che differenzia questa opera da una semplice storia della lingua è un maggiore approfondimento dei problemi di linguistica con riferimento alle moderne teorie relative al campo semantico, alla psicologia e sociologia linguistica, alla cibernetica, alla linguistica matematica e alla grammatica normativa, accanto ad accenni al lessico, alla onomastica e alla

toponomastica tedesca.

In ambito extratedesco l'A. mostra minore padronanza. Va notato ad esempio che non sono, come egli afferma, le vocali gotiche *i* e *u* a divenire 'in determinati casi' (p. 103) *ddj* e *ggw*, bensì le semivocali doppie *jj* e *ww*; il suffisso italiano *-accio* è un peggiorativo, non un maggiorativo (p. 77).

RAFFAELLA DEL PEZZO

KLAUS SPERK (Ed.), *Medieval English Saint's Legends*, English Texts, No. 6, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1970 VII + 136 p. DM 8. -.

Apparso a breve distanza da una serie di ristampe dei più importanti lavori sulle vite dei santi scritte nel Medio Evo (tra le quali W. W. SKEAT, *Aelfric's Lives of Saints*, EETS, 76, 82, 94, 114, 1881-1900, rist. 1966 e CARL HORSTMANN, *Sammlung Altenglischer Legenden*, 1878, rist. 1969) il libro di Sperk, pur non presentando alcun testo inedito, viene a porsi su di un piano completamente diverso.

Lo studioso ha raccolto le leggende sviluppatesi intorno alla vita di quattro santi: Santa Giuliana, Santa Caterina, Sant'Edoardo e San Giorgio. Ma mentre gli studiosi precedenti avevano operato in maniera sincronica, raggruppando le leggende di un determinato ms. o di un determinato periodo, la scelta da Sperk permette invece un esame diacronico di ognuna delle quattro vite, offrendocene versioni

che abbracciano un arco di tempo che va dal periodo anglosassone (la *Santa Giuliana* del Codice Exoniense) al XVI secolo (la *Vita di S. Giorgio* di Barclay).

Il volume dà modo di osservare l'evoluzione della lingua inglese e le differenze dialettali, ma inoltre, e questo è ben più importante, costituisce un primo, valido contributo a ciò che il presidente della Modern Humanities Association, S. C. Aston, auspicava nel suo discorso, « The Saint in Medieval Literature »¹, quando diceva che « what we really need now is a mayor comparative literary and historical study » delle vite dei santi scritte in volgare, che sono « a universal genre not to say in some cases international best-sellers ».

PATRIZIA LENDINARA

THEO STEMMLER (Ed.), *Medieval English Love-Lyrics*. English Texts, No. 1, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1970, X + 123 p., DM 8. -.

Sotto il titolo *Medieval English Love-Lyrics*, Theo Stemmler, che si era già occupato delle liriche del Ms. Harley 2253¹, ha raccol-

to e pubblicato una serie di brani, a prima vista, alquanto etereogenei. Il volume contiene infatti tre poemi anglosassoni (*Wulf e Eadwacer*, *il Lamento della Donna* e *il Messaggio del Marito*), una serie di liriche dei secoli XII, XIII, XIV e XV, brani di Chaucer (molti dei quali da *Troilo e Criseide*), un componimento di Thomas Hoccleve e altri di Charles d'Orleans.

L'accostamento, in realtà, si rivela voluto e la scelta, operata più che altro su basi contenutistiche, è già, da sola, indice di un determinato indirizzo critico² e stimolo a ricerche di vario genere. I brani, disposti in ordine cronologico, ci possono chiarire i rapporti tra la letteratura anglosassone e quella medio inglese, ci mostrano la graduale scomparsa dell'allitterazione, che incontriamo ancora, priva del suo valore funzionale, nelle liriche del Ms. Harley 2253³ e l'affermarsi della rima e di nuovi schemi metrici, che riflettono la sostituzione dell'arpa con altri strumenti musicali e l'avvento di tutto un nuovo modo di sentire, di vivere, di scrivere.

La raccolta dovrebbe suscitare un interesse critico intorno a questi brani, già editi preceden-

¹ Tenuto a Denver (Colorado) il 28 dicembre 1969 e all'University College (Londra) il 5 gennaio 1970 (pubblicato su *MLR*, vol. LXV, 1970, pp. XXV-XLII).

² Die englischen Liebesgedichte des Ms. Harley 2253, Diss., Bonn, 1962; « Zur Datierung des Ms. Harley 2253 » in *Anglia*, vol. LXXX, 1962, pp. 111-118.

³ Espresso chiaramente nella sua recensione del lavoro di P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyrics*, 2 vol., Oxford, 1965-1966 (in *Anglia*, vol. LXXXVI, 1968, pp. 200-210).

⁴ Lo Stemmler fissa intorno al 1340 il *Terminus post quem* per la compilazione del ms.

temente, ma solo raramente oggetto di studio. Molti problemi relativi alla produzione lirica inglese del Medio Evo sono ancora insoluti, quali la portata dell'influsso trobadorico e francese, i vari tipi di liriche importati e la causa della loro varia fortuna in Inghilterra. Scorrendo il volume troviamo componimenti modellati sulle « chansons d'aventure » francesi, come il n. 18 [*No(u) spril(nke) the sprai* (p. 10)], nel quale si narra l'incontro fortuito del poeta con una fanciulla, inserito in un'idilliaca scena campestre; il n. 28, *Len ten ys come wip loue to toune* (p. 20), nel quale si celebra il ritorno della primavera, ci offre un esempio di « reverdie » e il n. 32, *My dep y loue, my lyf ich hate* (p. 26) ricalca l'« estif » o disputa tra due amanti. Accanto a questi figurano componimenti più spontanei come *Blow, northterne wynd* (n. 30, p. 22) e altri che affondano le loro radici nella tradizione popolare, come i versi e le stanze conservati nell'unico foglio del Ms. Rawlinson D. 913. Vi sono poi i brani di Chaucer che mostrano quanto il poeta sia stato influenzato dalla tradizione continentale e quanto l'abbia saputa ricreare, le liriche convenzionali e stereotipate di Charles d'Orleans, il poeta francese rimasto prigioniero in Inghilterra per venticinque anni dopo la battaglia di

Anzicourt e infine una selezione di liriche del XV.

La curiosità del lettore viene così stimolata a indagare sulla evoluzione e involuzione delle forme liriche, sul rapporto tra gli autori più famosi e i cosiddetti minori, tra i motivi di origine popolare ed autoctona e quelli di estrazione letteraria e continentale.

Il volume è il primo della serie *English Texts* (per ora ne sono stati annunciati dodici), che si propone di fornire agli studenti e agli insegnanti di letteratura inglese un insieme di testi da utilizzare nelle esercitazioni e quindi nelle ricerche. Proprio per questo motivo i brani non sono accompagnati da alcun commento e solo nei testi più antichi la lezione del ms. è stata corretta e indicata in nota. I brani, che sono in tutto centododici, sono preceduti dal titolo (in genere il verso iniziale del componimento), dall'indicazione del ms. nel quale si trovano e da un'approssimativa datazione.

Nei casi in cui una lirica inglese dipende da un originale francese o italiano anche questo è stato incluso nella raccolta. Chiude il volume una bibliografia (pp. 116-120) e un indice alfabetico dei versi iniziali (pp. 121-123).

PATRIZIA LENDINARA

RIASSUNTI

I. BERTOLINI, *Und Gott War Die Vernunft zu Ioh. Chr. Edelmanns Autobiographie.*

L'autobiografia di J. C. Edelmann, appartenente a un gruppo dissenziente della chiesa protestante e teologo minoritario della sua epoca, narra la vicenda di una conversione in cui la ragione sostituisce il dio cristiano. Pur ricalcando interamente gli schemi dell'autobiografia pietistica di quel periodo, per il suo punto di vista originale e per l'eccellenza della scrittura quest'opera deve considerarsi fra i migliori scritti autobiografici tedeschi del diciottesimo secolo.

The autobiography of J. Chr. Edelmann, a Protestant dissenter and outsider among the theologians of his time, tells the story of a conversion in which Reason takes the place of the Christian God. Although it relies entirely upon the patterns of contemporary Pietist autobiography, its original outlook and excellent writing make it one of the most remarkable autobiographies of 18th century Germany.

Die Autobiographie J. Chr. Edelmanns, eines protestantischen Sektierers und theologischen Außenseiters seiner Zeit, erzählt die Geschichte einer Konversion, wobei die Vernunft die Stelle des christlichen Gottes einnimmt. Obwohl dieser Lebensbericht ganz auf dem Modell der zeitgenössischen pietistischen Autobiographie beruht, gehört er auf Grund seiner eigenwilligen Weltsicht und sprachlichen Ausdruckskraft zu den bemerkenswertesten deutschen Autobiographien des 18. Jhds.

RAFFAELLA DEL PEZZO, *Cristo e la Samaritana.*

Un confronto tra questo poema, il passo 87, 1-5 di Taziano e Otrid II, 14, 7-59 rivela che, mentre tra le due prime opere non è riscontrabile alcuna interdipendenza, il brano di Otrid presenta parallelamente al *Cr. e S.* alcuni ampliamenti rispetto alla fonte latina. Queste aggiunte, dovute nel poema alemanno ad esigenze metriche, non hanno nel *Liber Evangeliorum* la stessa giustificazione, per cui sorgono dubbi circa la loro originalità. Questo avvalora la tesi di coloro che attribuiscono il poemetto ad epoca preotfridiana.

A comparison between this poem, passage 87, 1-5 of Taziano and Otfrid II, 14, 7-59 reveals that while no interdependence can be noted between the first two works, the passage from Otfrid presents parallel to *Cr. e S.* several amplifications in respect to the Latin source. These additions in the German poem caused by metrical requirements, have not the same justification in *Liber Evangeliorum* and therefore doubts arise on their originality. This strengthens the thesis of those who maintain that the poem belongs to a pre-otfridian period.

Ein Vergleich dieses Gedichts mit der Stelle 87, 1-5 des Tatian und mit Otfrid II, 14, 7-59 zeigt daß, während zwischen den beiden erstgenannten Werken keinerlei Abhängigkeit besteht, die Otfrid-Stelle einige Erweiterungen gegenüber der lateinischen Quelle aufweist, welche denen in *Chr. u. S.* entsprechen. Diese Beifügungen, die im alemannischen Gedicht metrischen Gründen entspringen, könne im *Evangelienbuch* nicht in der gleichen Weise erklärt werden. Daraus geht hervor, daß *Chr. u. S.* Otfrid bekannt war und also früher anzusetzen ist als das *Evangelienbuch*.

L. DI MICHELE, *La Gloriosa Rivoluzione della Narrativa Inglese dal Romance al Novel.*

Fin dagli ultimi anni del sec. XVII la forma aulica del *romance* viene contestata in nome di una maggiore aderenza alla realtà degli accadimenti umani e di una funzione didattica dell'arte narrativa. La ricerca del dettaglio realistico, il declassamento dei personaggi della finzione letteraria e il compito sociale del *novel* rientrano nell'ambito della concezione del mondo e dell'arte che il nuovo ceto egemone impone. La sostituzione del primo tipo di narrativa è analoga al fenomeno dell'evoluzione della società, durante la quale gli aristocratici dominanti vengono gradualmente sostituiti dagli strati democratici, fino a questo momento in posizione di inferiorità.

From the end of the XVII century the aulic form of the *romance* has been challenged in the name of greater adherence to the reality of human happenings and of a didactic function in narrative art. The search for realistic detail, the de-classing of the characters in literary fiction and the social function of the novel come into the area of the new conception of the world and art which the rising hegemonic sect imposes. The substitution of the first type of narrative is analogous with the phenomena of that evolution of society during which the ruling aristocrats are gradually substituted by the democratic classes which up to this moment had been in a position of inferiority.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wird die höfische Form des « romance » im Namen einer größeren Wirklichkeitsnähe und einer didaktischen Funktion der Erzählkunst polemisch angegriffen. Die Suche nach dem realistischen Detail, die Deklassierung der Figuren der literarischen Fiktion und die soziale Aufgabe des Romans (novel) erklären sich aus dem Zusammenhang der neuen Welt- und Kunstauffassung, wie sie sich mit der neuen beherrschenden Schicht durchsetzt. Die Ablösung des früheren Erzähltyps entspricht der gesellschaftlichen Entwicklung, innerhalb derer die beherrschende aristokratische Schicht schrittweise durch die bisher unterprivilegierten sozialen Schichten ersetzt wird.

F. FERRARA, *Sistemi e simmetrie nell'opera narrativa di George Orwell.*

I cinque romanzi scritti da G. Orwell rivelano molti tratti in comune fra loro sia che se ne esaminino dettagli particolari — come l'esordio, il capitolo introduttivo o gli usi metaforici — sia che se ne osservino le vicende e i significati complessivi. Tale serie di relazioni e di concordanze permette di identificarne la struttura comune che è da vedersi in una formula composta di tre insiemi: dapprima c'è la ribellione dell'« eroe » contro l'ordine vigente; segue il conflitto disperato dell'« eroe mutilato » con il sistema; infine si ha la trasformazione dell'« eroe ribelle » in « integrato ». Tale struttura è espressiva delle contraddizioni sociali, ideologiche e psicologiche che sono tipiche dell'autore e in genere dell'intellettuale borghese nel periodo critico fra il 1930 e il 1950.

The five novels written by George Orwell have many features in common. Both in the examination of particular details like the opening, the introductory chapter or the use of metaphor and in the consideration of events and general meaning, such a series of relationships and concordances emerges that allows the identification of common structures which can be formulated in three phases. First, there is the rebellion of the hero against the existing order, then follows the desperate conflict of the wounded hero against the system, and lastly his becoming an integral part of it. Such a structure expresses the social, ideological and psychological contradictions which are typical of the author and in general of the middle class intellectual in the critical period between 1930-50.

In den fünf Romanen George Orwells finden sich viele Gemeinsamkeiten, ob man nun Details — wie Einleitung, Anfangskapitel oder den Gebrauch von Metaphern — untersucht oder die Handlungsstränge und Bedeutungen im Zusammenhang verfolgt. Eine solche Serie von Beziehungen und Übereinstimmungen führt zur Erkenntnis der gemeinsamen Struktur, die sich in einer drei-

teiligen Formel darstellen läßt: am Beginn steht die Rebellion des 'Helden' gegen die bestehende Ordnung, darauf folgt der verzweifelte Konflikt des 'verstümmelten Helden' mit dem System, und schließlich erfolgt die Transformation des 'rebellischen' in den 'integrierten' Helden. Eine solche Struktur ist Ausdruck der Widersprüche auf sozialer, ideologischer und psychologischer Ebene, die für den Autor ebenso typisch sind wie im allgemeinen für den bürgerlichen Intellektuelle der kritischen Zeit zwischen dem 1930 und 1950.

C. LA RAGIONE, *Il Figliuol Prodigio nell'Acolastus di Gnapheus: Analisi di una condizione emblematica.*

Questa commedia latina sul figliuol prodigo deve il suo principale interesse al contrapporsi di due mondi, quello del padre e quello del figlio, mostrando in modo estremamente esemplificativo come le componenti classiche e quelle di eredità medievali si fondano ai principi protestanti dell'autore, in un contesto che riflette consciamente e inconsciamente le sollecitazioni di uno strato sociale in netta ascesa.

This Latin comedy of the Prodigal Son owes its main interest to the conflict between two worlds, that of the father and that of the son, showing in an extremely exemplificative way how the classical and the medioeval elements fuse with the protestant principles of the author, in a context which consciously and unconsciously reflects the pressures of a clearly rising social class.

Das Hauptinteresse dieses lateinischen Dramas vom verlorenen Sohn liegt in der Gegenüberstellung der Welten des Vaters und des Sohnes. Dabei zeigt sich auf exemplarische Weise, wie klassisch-humanistische Komponenten und solche aus dem mittelalterlichen Erbe mit den protestantischen Grundsätzen des Autors verschmelzen, in einem Kontext, der, bewußt oder unbewußt, die Forderungen und Probleme einer im Aufstieg befindlichen sozialen Schicht reflektiert.

PATRIZIA LENDINARA, *I «Versi gnomici» anglosassoni.*

Secondo l'A., non è più possibile considerare i *Versi gnomici* ags. un insieme di massime di origine pagana. I tre gruppi di versi del Codice Exoniense vanno invece visti come una serie di variazioni sul tema dei doni di Dio agli uomini, mentre i versi del ms. Cotton B I formano un poemetto ben costruito sulle meraviglie del creato.

According to the A., the ags. *Gnomic Verses* can no longer be considered loose collections of maxims of heathen origin. The three groups of verses of the Exter Book are rather a series of variations on the theme of the gifts of men, while the verses of the Ms. Cotton Tiberius B I form a well built poem on the wonders of creation.

Nach der A. ist es nicht mehr möglich, die ags. *Gnomischen Verse* als eine Sammlung von Maximen heidnischen Ursprungs anzusprechen. Die drei Versgruppen des Codex Exoniensis müssen eher als eine Serie von Variationen zum Thema der Gaben Gottes an die Menschen betrachtet werden, während die Verse der Hs. Cotton Tib. B I ein wohlgebautes Gedicht über die Wunder der Schöpfung darstellen.

J. RATHOFER, *Die Heimat des althochdeutschen Tatian das Votum der Handschriften.*

Dall'analisi codicologica di tutti i mss. del Diatessaron del IX sec. risulta: Il codice G è l'originale di un bilingue composto per la prima volta a Fulda. Il testo latino, le tabelle dei canonici e le concordanze marginali sono copiate direttamente dal Codice F. G è un 'duplicato' della parte più importante delle reliquie di S. Bonifazio, cioè dell'Armonia Evangelica in F.

The codicological analysis of all Diatessaron-Mss. of the 9th century says: The Codex G is the original of a bilingual text first composed in Fulda. The Latin text, the Canon Tables and the marginal concordances are directly copied from the Codex F. G is a 'duplicate' of the most important part of the reliquiae of S. Bonifatius, that is of the Gospel-Harmony in F.

Die kodikologische Analyse aller Diatessaron-Hss. des 9. Jhs. ergibt: Der Codex G ist das Original einer erstmals in Fulda zusammengestellten Bilingue. Der lat. Text, die Kanontabellen und die Randkonkordanzen sind direkt aus dem Codex F abgeschrieben. G ist ein 'Duplikat' des wichtigsten Teils der Bonifatius-Reliquie, d.h. der Evangelien-Harmonie in F.

A. SEGALA, *Struttura di Anna Sophie Hedvig.*

Quest'articolo tenta di analizzare la composizione di *Anna Sophie Hedvig* non solo come opera di letteratura ma anche e soprattutto come opera destinata alla rappresentazione scenica. Partendo dagli elementi stilistici e drammatici vuole mettere in

luce come in esse confluiscono le varie istanze di ordine sociale artistico e culturale verso cui il suo autore ha sempre mostrato particolare sensibilità. Kjeld Abell qui si rivela artista tipicamente danese e al tempo stesso interprete delle moderne tendenze teatrali europee.

This article attempts to analyse the composition of *Anna Sophie Hedvig*, not only as literature but also and above all as theatre. Starting from stylistic and dramatic elements it seeks to point out that in these elements various themes in which the author has always shown particular interest, of a social, artistic and cultural nature are gathered. Kjeld Abell is here seen as a typically Danish artist and at the same time as an interpreter of modern European theatrical tendencies.

Anna Sophie Hedwig wird nicht so sehr vom literarischen als vielmehr vom Standpunkt der szenischen Darstellung aus analysiert. Anhand der Untersuchung stilistischer und dramatischer Elemente kommen die sozialen, künstlerischen und kulturellen Anliegen des Autors zur Sprache. Kjeld Abell erscheint so als ein Künstler spezifisch dänischer Prägung und gleichzeitig als Interpret der Tendenzen des zeitgenössischen europäischen Theaters.

L. SILVESTRI, *Simboli e Società in The Ascent of F 6 di W. H. Auden.*

The Ascent of F 6 (1936), opera politica di W. H. Auden, è anche un dramma simbolico. I protagonisti stanno a rappresentare, schematicamente, le componenti di una società capitalista; c'è infatti l'intellettuale borghese (Michael Ransom) e ci sono i due gruppi contrastanti dei dominatori (Lord Stagmantle, Lady Isabel, The General, Sir Ransom) e dei dominati (Mr. e Mrs. A). L'analisi dell'uso degli strumenti ideologici dell'*élite* al potere e dei conseguenti atteggiamenti del *common people* fa emergere, a livello simbolico, la visione audeniana della società da lui presa in considerazione.

The Ascent of F 6 (1936), a political work of W. H. Auden, is also a symbolic drama. Schematically, the characters represent the members of a capitalistic society. There is a middle-class intellectual (Michael Ransom) and there are two opposing groups of rulers (Lord Stagmantle, Lady Isobel, The General, Sir Ransom) and the ruled (Mr. and Mrs. A). The analysis of the ideological instrumentalisation of the *élite* in power and the consequent attitudes of the common people bring to light at the symbolic level, Auden's vision of society.

The Ascent of F 6 (1936), ein politisches Stück von W. H. Auden, ist gleichzeitig ein symbolisches Drama. Die Protagonisten verkörpern, schematisierend, die Komponenten einer kapitalistischen Gesellschaft; da ist z. B. der bürgerliche Intellektuelle (Michael Ransom), da sind zwei kontrastierende Gruppen von Herrschenden einerseits (Lord Stagmantle, Lady Isabel, The General, Sir Ransom) und von Beherrschten andererseits (Mr. und Mrs. A). Die Betrachtung der von der herrschenden Elite angewandten ideologischen Machtmittel und der daraus resultierenden Haltung des *common people* führt, im symbolischen Bereich, zum Verständnis der Sicht der zur Frage stehenden Gesellschaft im Werk von W. H. Auden.

M. VARRIALE, *A proposito di una supposta fonte italiana del Paradise Lost di Milton.*

Il saggio: *A proposito di una supposta fonte italiana del Paradise Lost di Milton* concerne l'indagine su una notizia data da Michele Torcia nell'*Appendice allo sbozzo del commercio di Amsterdam* del 1782-3 e confermata dallo storico F. Daniele, circa la probabile donazione del poema: *La generazione umana liberata* del poeta italiano Caprio Maddaloni, fatta dal marchese napoletano G. B. Manso a J. Milton durante il soggiorno di quest'ultimo a Napoli. Si indicano inoltre certe possibilità di influenze del Pluto maddaloniano sul Satana miltonico.

The essay: *A proposito di una supposta fonte italiana del Paradise Lost di Milton* deals with an enquiry about a piece of information given by Michele Torcia in the *Appendice allo sbozzo del commercio di Amsterdam 1782-3* and confirmed by the historian F. Daniele, about the probable donation of the poem: *La generazione umana liberata* by the Italian poet Caprio Maddaloni, made by the Neapolitan Marquis G. B. Manso to J. Milton during the latter's stay in Naples. Certain possibilities of the influence of Maddaloni's Pluto on Milton's Satan are also indicated.

Der Aufsatz: *Zur Frage einer möglichen italienischen Quelle von Miltons Paradise Lost* befaßt sich mit einer von dem Historiker F. Daniele als authentisch bestätigten Nachricht Michele Torcias im *Anhang zur Skizze der Sandels in Amsterdam (1782-83)* bezüglich der epischen Dichtung *Das befreite Menschengeschlecht* des Italieners Caprio Maddaloni, die der neapolitanische Marquis G. B. Manso Milton bei seinem letzten Neapelaufenthalt geschenkt haben soll. Darüberhinaus wird noch auf Möglichkeiten eines Einflusses des Maddalonischen Pluto auf die Miltonsche Satansfigur hingewiesen.

ELENCO DEI CAMBI

- « ACME », 23, 1-3 (1970), Milano.
« Acta Academiae Åboensis », 1970, Åbo.
« Acta Linguistica », 20, 1-4 (1970), Budapest.
« Acta Literaria », 12, 1-4 (1970), Budapest.
« Akzente », 18, 1-4 (1970), München.
« ANNALI », 4, (1967-1968), Trieste.
« ANNALI », 8, 1-2 (1969), Venezia.
« ANNALI », 13, (1967-1968), Lecce.
« Attempo », 35-38 (1970), Tübingen.
« Archiv för Nordisk Philologi », 7, (1970), Lund.
« Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur »,
92, 1-2 (1970), Tübingen.
« Beiträge zur Namenforschung », 5, 1-4 (1970), Bad Godesberg.
« Bodleian Library Record », 8 (1970), Oxford.
« Bucknell Review », 18, 1-2 (1970), Bucknell University.
« Danske Studier », (1970), København.
« De Nwe Taalgids », 63, 1-4 (1970), Gröningen.
« Doitsu Bungaku », 44-45 (1970), Tokio.
« Durham University Journal », 31, N. S., 1-3 (1970), Durham.
« Études Germaniques », 25, 1-4 (1970), Paris.
« Euphorion », 64, 1-4 (1970), Heidelberg.
« Festschrift København Universitet », (1970), København.
« Frankfurter Hefte », 24, 1-11 (1970), Frankfurt.
« German Life & Letters », 23, 1-4 (1970), Oxford.
« Germanisch-Romanische Monatsschrift », 20, 1-4 (1970) Heidelberg.
« Jaarboek van de Maatschapij der Nederlandse Letterkunde »,
(1970), Leiden.
« Jaarboek van de Vlaamse Akademie voor Taal en Letterkunde »,
(1970), Leiden.
« Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen », (1970),
Göttingen.
« Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts » (1970), Tübingen.
« Leuvense Bijdragen », 59, 1-4 (1970), Leuven.
« Manuscripta », 14, 1-3 (1970), Saint Louis.
« Muttersprache », 80, 1-4 (1970), Wiesbaden.

- « Neophilologus », 54, 1-4 (1970), Amsterdam.
 « Niederdeutsche Mitteilungen », 26, (1970), Helsinki.
 « Philological Quarterly », 49, 1-4 (1970), Jowa.
 « Proceedings of the Leeds Philosophical », 13, parte V, 14, parte I (1970), Leeds.
 « Revue Roumaine de Linguistique », 15, 1-6 (1970), Bucharest.
 « Rice University Studies », 56, 1-3-4 (1970), Houston.
 « Rinascimento », 8, (1968), Firenze.
 « Rivista di Letterature moderne e comparate », 23, (1970), Firenze.
 « Scandinavian Studies », 42, 1-4 (1970), Scattle.
 « Scandinavica », 9, 2 (1970), London.
 « Studi Germanici », 8, 1-3 (1970), Roma.
 « Studia Germanica Gandensia », 11, (1969), Gent.
 « Studia Neophilologica », 42, 1-2 (1970), Uppsala.
 « Studies in English Literature », 56, 2 (1970), Rice University, Houston.
 « Studies in Philology », 1-3 (1968), University of North Carolina Press.
 « Weimarer Beiträge », 16, 1-11 (1970), Weimar.
 « Wissenschaftliche Zeitschrift », 19, 14 (1970), Leipzig.
 « Zeitschrift für dt. Altertum und dt. Literatur », 99, 1-4 (1970), Weimar.
 « Zeitschrift für dt. Philologie », 89, 1-4 (1970), Berlin.
- Begus, O. R., *Emil Lasks Urteilstheorie. Versuch einer Kritik.* Frankfurt a. M., 1968.
 Bengt, H., *Didriksrönikan*, Almqvist, Stockholm, 1970.
 Bezzel-Dischner, G., *Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs.* Berlin, 1970.
 Bierwirth, G., *Die Problematik des englischen Schauerromans*, Frankfurt a. M., 1970.
 Björn, W., *The middle English Translation of Guy de Chantiac's Anatomy*, Lund, 1969.
 Boelke, W., *Die entlarvende Sprachkunst Odön von Horvaths.* Frankfurt a. M., 1970.
 Bollnow, R., *Der metaphorische Gebrauch geometrischer Begriffe im Französischen*, Giessen, 1969.
 Brabant, R., *Versuch einer onomasiologischen und strukturellen Stilanalyse Angewandt auf das Theater Joan Anollhs.* Frankfurt a. M., 1970.
 Brings, A., *Beziehungen zwischen Tonhöhenverlauf und Intensitätsverlang beim Sprechen, im statistische Untersuchung am deutschen Sprachmaterial*, Bonn, 1968.
 Buschbeck, H. M., *Die Theorie des englischen Prosastils von der Restauration bis zum Ende des 18 Jhrhs.*, Frankfurt a. M., 1970.

- Claes, E., *Cel 269*, Hasselt, 1967.
 Clarke, D. C., *Allegorie, Decalogue and Deodly Sins in La Celestina*, Hasselt, 1967.
 Dahlberg, T., *Die Dransfelder Hasenjagd vom Jahre 1660*, Göteborg, 1970.
 Daisne, J., *Gojim, gevolgd door zuster Sharon*, Manteau, Brussel, 1969.
 Demedts, A., *Je komon halen*, Utrecht, 1969.
 Deneke, B., *Legende und Volkssage*, Frankfurt a. M., 1958.
 De Palm, J. Ph., *Het Nederlands op de Curaçaoese school*, Groningen, 1969.
 De Wispelaere, P., *Facettenoog*, Manteau, 1969.
 Dolif, B., *Einfache Strophenformen, besonders die Volksliedstrophe, in der neueren Lyrik seit Goethe.* Hamburg, 1968.
 Einsenblätter, G., *Grundlinien der Politik des Reichs gegenüber dem Generalgouvernement 1939-1945.* Frankfurt a. M., 1969.
 Engels, E., *Die Raumgestaltung bei J. Paul. Eine Untersuchung zum Titian*, Bonn, 1969.
 Feldbaek, O., *India Trade under the Danish Flag 1772-1808.* København, 1969.
 Franke, C. M., *Der Schinderhannes in der deutschen Volksüberlieferung.* Frankfurt a. M., 1958.
 Gabriel, B., *Bild und Lehre. (Studien zum Lehrgedicht des Lukrez).* Tübingen 1970.
 Gaumnitz, H., *Die Gedichte des Doktor Zivago.* Tübingen, 1969.
 Geeraerts, J., *Gangreen I (Black Venus).* Brussel, 1967.
 Gigsen, M., *Het dier en wij.* Brussel, 1968.
 Gottschalk, R., *Die Linksliberalen zwischen Kaisereich und Weimarer Republik*, Tübingen, 1969.
 Gutknecht, G., *Von zwein Houfmannen des Ruprecht von Würzburg.* Hamburg, 1966.
 Hay, G., *Darstellung des Menschenhasses in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts.* Frankfurt a. Main, 1970.
 Hartmann, G., *Studien zur Vorgeschichte des französischen Poème en Prose vornehmlich im 18. Jhrh.*, Frankfurt a. M., 1968.
 Hecht, E., *Die Tiergruppen mit zentralen Baum oder Gefäss in der vorromanscher Kunst des Abendlandes*, Tübingen, 1969.
 Heintze, D., *Ikonographische Studien zur Malanggan-Kunst Neu-irlands.* Tübingen, 1969.
 Helbing, L., *Altenglische Schlüsselbegriffe in den Augustinus-und Boethius Bearbeitungen Alfreds des Grossen*, Frankfurt a. Main, 1961.
 Hesslinger, H., *Die Anfänge des Schwäblichen Bundes und seine Verfassungspolitische Bedeutung.* Tübingen, 1969.
 Jonckheere, F., *In de wandeling lichaam geheten*, Manteau, 1969.
 Kaltenhäuser, A., *Die Bedeutung der Rasse im Roman George Merediths*, Frank. a. M., 1954.

- Kassmann, R. R., *Henry James: Dramatist*, Gröningen, 1969.
- Kast, P., *Studien zu den Messen des Jean Mouton*, Frankfurt a. M., 1955.
- Kilian, H., *Studien zu Wolframs « Willehalm »*. Interpretation des IX. Buches und Ansätze zu einer Deutung des Gesamtwerks. Frank. a. M., 1970.
- Krarup, O., *Vrighedsmyndighedens Graenser*, København, 1969.
- Kurt, A., *Zur Geschichte von Strassen und Verkehr im Land zwischen Rhein und Main*, Frank. a. M., 1956.
- Lahdiri, T., *Lenins Revolutionstheorie und Kautskys Kritik an der bolschewistischen Revolution*, Frank. a. M., 1965.
- Lang, W., *Themen und Motive und ihre formale Durchführung in der literarischen Kurzprosa früher amerikanischer Zeitschriften*. Tübingen, 1969.
- Loch, W., *Asien, Afrika, Lateinamerika 1969*, Berlin, 1969.
- Matthäi, H. R., *Das Lebensmotiv in den Komödien Shakespeares*, Frank. a. M., 1965.
- Meinhardt, E., *Perikles bei Plutarch*, Frank. a. M., 1957.
- Meisel, J. M., *Das Präpositionalobjekt im Spanischen*, Frank. a. M., 1970.
- Michiels, I. K., *Orchis militaris*, Amsterdam, 1938.
- Mickel, W., *Der Gefühlsmäßig-Religiöse Wortschatz Klopstocks*. Frank. a. M., 1957.
- Noehte, S., *Moyse Sauvé von Saint-Amant Ein Beitrag zu Konzeption und Stil des christlichen Epos in Frankreich und die Mitte des 17. Jhrhs.* Frank. a. M., 1962.
- Reyl, K., *Antonios Diogenes*. Bamberg, 1969.
- Riecken, O. P., *Das Motiv des vogellius in der Lyrik Walther von der Vogelweide verglichen mit dem Minnesang seiner Zeitgenossen*, Hamburg, 1967.
- Rosengren, J., *Inhalt und Struktur Milti und Seine Sinnverwandten im Althochdeutschen*, Lund, 1968.
- Schafmeister, P., *Manifeste und latender Positivismus*, Frank. a. M., 1970.
- Schäfer, U., *Die Übertreibung als Strukturelement in den Roman von Charles Dickens*, Tübingen, 1970.
- Schiffler, L., *Empirische Untersuchung zur Wirksamkeit des Audio-Visuellen Französischanfangsunterrichts nach der global strukturellen Methode bei deutschsprachigen Gymnasialschulera der Klasse 7*, Frank. a. M., 1970.
- Schlott, G., *Nationales und internationales Denken der deutschen und französischen Sozialisten*, Frank. a. M., 1960.
- Schmidt, J., *Hinkmars « de Ordine Palatu » und seine Quellen*, Frank. a. M., 1962.
- Schmitt, H., *Die Satire des Erasmus von Rotterdam und ihre Ausstrahlung auf François Rabeleis, Alfonso de Valdés und Cristobal de Villalon*, Frank. a. M., 1965.

- Schneider, O., *Das Feld intellektueller Begriffe und ihrer sprachlichen Wiedergabe in der Frühepik Spaniens und Frankreichs*. Frank. a. M., 1955.
- Schumacher, A., *Frankreichs Sicherheits- und Deutschlandpolitik 1931-1935 im Widersreit der französischen öffentlichen Diskussion*, Frank. a. M., 1970.
- Schüssel, M., *Symbol und Wicklichkit bei Hugo von Hofmannstahl*, Freiburg, 1969.
- Seidel, E., *Die Enharmonik in den harmonischen Grossformen Franz Schuberts*, Frank. a. M., 1963.
- Siebel, G., *Harnisch und Helm in den epischen Dichtungen des 12. Jhrs. bis zu Hartmanns « Ereke »*. Hamburg, 1969.

Ed. Intercontinentalia
Napoli

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Napoli

RECENSIONI

Carl August Ehrensward, <i>Resa till Italien, Italica</i> (M. L. Koch)	Pag. 569
Christopher Fry, <i>A Yard of Sun: A Summer Comedy</i> (A. Mineo)	» 570
John Lewis, <i>The Left Book Club, An Historical Record</i> (M. Vitale)	» 575
Constance Rover, <i>Love, Morals and the Feminists</i> (M. T. Chialant)	» 581
Joost van den Vondel, <i>Cinq Tragédies. Notice biographique et notes, traduction vers par vers dans les rythmes originaux</i> (J. H. Meter)	» 585
P. E. L. Verkuyl, <i>Battista Guarini's Il Pastor Fido in de Nederlandse dramatische literatuur</i> (J. H. Meter)	» 589
G. W. Weber, <i>Wyrð-Studen zum Schicksalsbegriff der altenglischen und altnordischen Literatur</i> (M. Grimaldi)	» 592

SCHEDE

Hans Werner Eroms, <i>Vreude bei Hartmann von Aue</i> (R. Del Pezzo)	» 597
<i>Gedenkschrift für William Foerste</i> (R. Del Pezzo)	» 598
Rolf Hackmann, <i>Die Goten und Skandinavien</i> (R. Del Pezzo)	» 598
Franz Hundsnurscher, <i>Neuere Methoden der Semantik, Eine Einführung anhand deutscher Beispiele</i> (M. G. Gargiulo)	» 599
Fred C. Robinson, <i>Old English Literature, A Select Bibliography</i> (P. Lendinara)	» 600
Bernhardt Sowinski, <i>Grundlagen des Studiums der Germanistik - Teil I - Sprachwissenschaft</i> (R. Del Pezzo)	» 600
Klaus Sperk (Ed.), <i>Medieval English Saint's Legends</i> (P. Lendinara)	» 601
Theo Stemmler (Ed.), <i>Medieval English Love-Lyrics</i> (P. Lendinara)	» 602
RIASSUNTI	» 607
CAMBI	» 617



In vendita presso l'International Book Centre
Rappresentanza Herder - Piazza Montecitorio 117-121, Roma

prezzo del volume

lire diecimila